



**TRADIZIONE E MODERNITÀ
NELLA CULTURA ITALIANA
CONTEMPORANEA**

ITALIA E EUROPA

11-12 giugno 2009

a cura di Ilona Fried

DONATELLA CHERUBINI, SIMONA CIGLIANA, SILVIA CONTARINI,
FAUSTO DE MICHELE, ILONA FRIED. ADALGISA GIORGIO,
MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, ELVIO GUAGNINI, GERARDO GUCCINI,
ENIKŐ HARASZTI, ANNALaura E GIULIO LEPSCHY, ELIANA MAESTRI,
CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI, ANNA MILLO, MARTA PETRICIOLI,
LUCIA QUAQUARELLI, GIAMPAOLO SALVI, GIULIANA SANGUINETTI KATZ,
LUCIANO SEGRETO, ENDRE SZKÁROSI, GIOVANNA TOMASELLO
E CLAUDIO VICENTINI

**TRADIZIONE E MODERNITÀ
NELLA CULTURA ITALIANA
CONTEMPORANEA
ITALIA E EUROPA**

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

a cura di Ilona Fried

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

2010

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

ISBN 978-963-284-025-3
Il volume è stato stampato nella tipografia
GMN Repro, Budapest
© Copyright 2010

PREMESSA

Con il convegno *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa* si è tenuto il settimo appuntamento di un ciclo di incontri internazionali tra specialisti di varie materie umanistiche. Nata su iniziativa del Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Scienze della Formazione, l'iniziativa è ora curata dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest. Studiosi di grande prestigio provenienti da vari paesi, come Italia, Gran Bretagna, Francia – oltre all'Ungheria –, hanno ancora una volta esposto e dibattuto i risultati delle loro ricerche, muovendo dalle convergenze e divergenze fra le varie materie umanistiche, con riferimento ai nuovi contributi nei singoli campi e agli intrecci che emergono nelle ricerche interdisciplinari. Il dialogo, iniziato ormai alcuni anni fa, è proseguito e si è arricchito di molteplici spunti riguardo alla traducibilità dei diversi tipi di testi, alla cultura delle minoranze, all'emigrazione, al rapporto tra nuove fonti dell'informazione e giornalismo, al teatro, ad altri temi finora non affrontati nell'ambito della letteratura specifica. Le singole problematiche – delineate sul piano storico, linguistico, culturale, o ancora inerenti alla letteratura o al teatro –, sono efficacemente inserite in un contesto europeo, che si conferma diviso tra tradizione, modernità e stimoli per il confronto con le sfide del nuovo millennio.

Il volume dimostra ancora una volta quanto siano strette le relazioni fra le varie discipline. Nel momento della pubblicazione vorrei ringraziare tutti gli studiosi intervenuti: Donatella Cherubini, dell'Università degli Studi di Siena, Simona Cigliana, dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Silvia Contarini, dell'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Fausto De Michele della Karl-Franzens Universität Graz, Adalgisa Giorgio della Bath University, Maria An-

tonietta Grignani dell'Università degli Studi di Pavia, Elvio Guagnini dell'Università degli Studi di Trieste, Gerardo Guccini dell'Università degli Studi di Bologna, DAMS, Enikő Haraszti dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, Annalaura e Giulio Lepschy dell'University College London, Eliana Maestri dell'Oxford University, Carla Meneguzzi Rostagni dell'Università degli Studi di Padova, Anna Millo dell'Università degli Studi di Bari, Lucia Quaquarelli dell'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Marta Petricioli dell'Università degli Studi di Firenze, Giampaolo Salvi dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, Giuliana Sanguinetti Katz dell'University of Toronto, Luciano Segreto dell'Università degli Studi di Firenze, Endre Székárosi dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, Giovanna Tomasello dell'Università di Napoli «L'Orientale» e Claudio Vicentini dell'Università di Napoli «L'Orientale», i colleghi e le dottorande del nostro Dipartimento, in particolare il Direttore Giampaolo Salvi per la gentile collaborazione e prima di tutto, l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria che, grazie al Direttore, Salvatore Ettorre, ha ospitato il convegno. Un ringraziamento particolare va alla Prof.ssa Marta Petricioli per il suo aiuto nella revisione di alcuni testi.

Nel concludere i preparativi per l'edizione mi auguro di poter proseguire a discutere, in occasione di altri futuri convegni, come lo facciamo ormai da più di quindici anni. Le problematiche tra tradizione e modernità, le peculiarità delle nostre discipline insieme alle nuove sfide, al sorgere di nuovi campi di ricerca ci aiuteranno a trovare materia sulle convergenze ed eventuali divergenze delle nostre ricerche: occasioni per nuovi incontri culturali.

Ilona Fried

Marta Petricoli

RODOLFO MOSCA E L'UNGHERIA

L'interesse di Rodolfo Mosca per l'Ungheria si manifestò molto presto. Subito dopo la laurea in Giurisprudenza all'Università di Pavia, con una tesi su «La genesi storico politica della legge delle guarentigie», Mosca si laureò anche in Scienze Politiche con il professor Arrigo Solmi e la sua tesi di laurea riguardava proprio il paese danubiano. La tesi fu poi pubblicata nel 1928, dall'editore Zanichelli di Bologna, in volume dal titolo *Problemi politici. L'Ungheria contemporanea*, con la prefazione dello stesso Solmi. In esso Mosca, che aveva un'ottima preparazione storica e giuridica e una buona conoscenza delle lingue straniere, esponeva le vicende magiare dall'Ausgleich del 1867 alla sconfitta del 1918, esaminava il problema dei confini imposti dal trattato del Trianon, l'esistenza di compatte minoranze ungheresi nei territori degli stati confinanti, ed esprimeva il parere che fosse possibile un'eventuale revisione di quelle ingiuste frontiere. Un parere che trovava sostenitori in tutti i paesi europei e in particolare nel Regno Unito.

Mosca, inoltre, metteva in luce la funzione storica dell'Ungheria, sentinella dell'Occidente contro i turchi, prima, e gli slavi, poi e, in particolare, respingeva l'accusa, allora comunemente ripetuta, che essa fosse stata una pedina dell'espansione della Germania verso Oriente mentre a suo parere era vero il contrario. Sottolineava, infatti, che l'Ungheria aveva servito la causa dell'Occidente impedendo che « la barbarie turca minacciasse le nazioni dell'Europa mediterranea e occidentale» e poi « quando l'Impero ottomano cessò di impensierire gli stati cristiani», l'Ungheria, a suo parere, aveva avuto una funzione peculiare al centro dell'Europa contro la preponderanza degli slavi.

Mosca, che era nato nel febbraio 1905, aveva allora 23 anni e l'interesse per l'Ungheria non lo abbandonò fino alla fine della vita. Ma perché un giovane poco più che ventenne scelse questo tema per la sua tesi? Le ragioni, a mio parere, sono principalmente tre.

La prima è costituita dal dibattito, all'epoca ancora vivo, sulla prima guerra mondiale e sui trattati di pace da cui i due paesi erano usciti entrambi insoddisfatti. In Italia la vittoria non aveva portato i frutti sperati e, negli anni del dopoguerra, era nato il mito della «vittoria mutilata». In Ungheria la sconfitta si era conclusa con una pace punitiva che aveva smembrato il vecchio regno lasciando fuori dai confini un gran numero dei suoi abitanti. Nel suo libro, infatti, Mosca, dopo una premessa storica, affrontava il tema dei confini imposti dal trattato di pace del Trianon e si poneva dalla parte dei «revisionisti» in favore cioè della restituzione all'Ungheria di confini più consoni alle grandi enunciazioni della Società delle Nazioni.

La seconda ragione è legata alla firma del trattato di amicizia italo-ungherese del 1927 che legava due stati revisionisti, e all'appoggio che Mussolini dava al revisionismo ungherese come confermò in un'intervista del marzo 1928 al britannico «Daily Mail», allarmando le cancellerie europee. Mussolini, infatti, aveva affermato: «Un trattato non è una tomba. In tutta la storia non ce n'è alcuno che sia stato eterno [...]. A differenza dell'Italia [...] l'Ungheria non può avere un confine geografico, ma può e dovrebbe avere un confine razziale».

L'Italia e l'Ungheria erano quindi accomunate nella medesima strategia revisionista. Il revisionismo invocato da Mosca non aveva però fini di potenza ma era volto a garantire la pace e la stabilità nell'Europa centrale eliminando gli attriti generati dai torti e dalle umiliazioni subiti dalla nazione ungherese al tavolo della pace. Egli quindi non invocava un utopico ritorno ai confini del regno di Ungheria ma si limitava ad auspicare il ristabilimento dei confini etnici.

La terza ragione, e certamente la più importante in ambito accademico, è costituita dalla ripresa in Italia degli studi sull'Europa orientale in generale, e sull'Ungheria in particolare. Ciò era avvenuto attraverso la fondazione a Roma nel 1921, per iniziativa di Amedeo Giannini, dell'Istituto per l'Europa Orientale, accompagnata dalla nascita della rivista «L'Europa Orientale», che iniziò le sue pubblicazioni nell'aprile dello stesso anno.

Tra il 1925 e il 1927 su «L'Europa Orientale» furono pubblicati numerosi articoli sull'Ungheria. C'erano anche segnalazioni sulla si-

tuazione interna, sui rapporti con la «Piccola Intesa» e su quelli tra l'Italia e l'Ungheria. Erano recensiti la rivista «Corvina» e gli «Ungarische Jahrbücher» ed era fornita una bibliografia sul nazionalismo ungherese, e, più in generale, su quanto si pubblicava in Ungheria.

Siamo nel periodo del riavvicinamento tra i due paesi e si nota una ripresa d'interesse della pubblicistica italiana nei confronti dell'Ungheria. Due sono i temi principali: le intime relazioni tra Italia e Ungheria dal medioevo al Rinascimento e l'immagine dell'Italia come paladina delle nazionalità oppresse che tornava a esaltare la comune eredità risorgimentale.

Tra gli articoli pubblicati su «L'Europa Orientale» basti ricordare quello di Attilio Tamaro su *Il Burgenland*, uno di Mario Griffini su *L'Ungheria economica odierna*, tre articoli sul poeta Petőfi e cinque articoli di Emilia Amaldi sulla Transilvania.

Su questa rivista Mosca pubblicò diverse recensioni tra cui una al libro dell'Amaldi sulla Transilvania e un'altra a *Le relazioni tra l'Italia e la Transilvania nel secolo XI* di Bascapé, nella quale sottolineava il ruolo storico di tale regione quale custode delle tradizioni della monarchia ungherese durante il periodo dell'occupazione ottomana.

Un terzo stimolo alla scelta di Mosca di occuparsi dell'Ungheria per la sua tesi di laurea gli venne forse anche dal libro di Carlo Antonio Ferrario, *Italia e Ungheria. Storia del Regno d'Ungheria in relazione con la storia d'Italia*, pubblicato a Milano nel 1926. L'opera di Ferrario metteva in luce le contraddizioni storiche del rapporto dell'Ungheria con l'impero asburgico, da un lato, e con i popoli slavi dall'altro. Il suo obiettivo era di presentare ai lettori italiani la storia ungherese nelle sue connessioni con quella d'Italia, proiettate nel presente. Fin dall'inizio l'autore poneva l'accento sulla vocazione latina e occidentale dell'Ungheria nella scelta delle sue relazioni internazionali, e, come era nello spirito dell'epoca, lanciava un' attacco alla Francia a proposito delle influenze politiche e culturali del tardo medioevo.

Da non dimenticare, infine, l'influenza su Mosca dell'ambiente dell'ateneo di Pavia, che sotto la direzione di Arrigo Solmi, era sensibile al rapporto tra l'analisi storica e la pratica politica, nella classica concezione rinascimentale della «storia ancella della scienza politica». Era in questo spirito che lo studio della storia si coniugava in lui con l'attenzione agli sviluppi più recenti della politica internazionale.

Negli anni successivi Mosca, pur dedicandosi ad altre ricerche, continuò a occuparsi dell'Ungheria, e lo fece anzitutto scrivendo l'introduzione al volume di F. Eckhart, *Storia della nazione ungherese*, (Milano, Corbaccio, 1929) di cui aveva curato la traduzione. Secondo Mosca, la fine della guerra e la nascita di uno stato magiario ampiamente ridimensionato, rispetto ai suoi confini tradizionali, avevano spinto l'attenzione degli ungheresi verso il mondo latino per difendersi dalle preponderanti influenze degli slavi e dei tedeschi. Ed era proprio in questa funzione antislava che Mosca vedeva il tratto saliente comune ai due popoli. Da parte loro gli italiani avevano cercato di riconsiderare il ruolo storico dell'Ungheria nell'ultimo secolo, assolvendola dall'accusa di essere stata il garante dell'ordinamento germanico dell'Europa balcanica.

Come nel suo libro, anche nell'introduzione a questo volume, che si occupava dei rapporti italo magiari dal 1878 al 1927, Mosca, infatti, attribuiva lo scoppio della guerra alla montante marea slava guidata dal governo di Pietroburgo. Egli inoltre riaffermava quei principi nazionali che, prima della repressione asburgica del 1848-49 e del loro snaturamento all'interno della Duplice Monarchia, avevano avvicinato i patrioti magiari ai liberali italiani. Anche nel contesto internazionale del dopoguerra era possibile, secondo Mosca, stabilire nuove intese tra l'Italia e l'Ungheria, che si trovavano a condividere una volontà di revisione del nuovo assetto europeo e di riaffermazione della propria missione storica di antemurali al mondo slavo.

Nel 1929 Mosca pubblicò anche alcuni articoli sulla rivista «Le vie dell'Oriente», come ad esempio: *La funzione storica dell'Ungheria* (aprile 1929); *La Rutenia Ciscarpatica. Dalla colonizzazione all'autonomia* (giugno 1929); *I ruteni* (luglio 1929); *Problemi dell'Europa danubiana: revisionismo ungherese* (sett. 1929).

La sua produzione scientifica nella prima metà degli anni trenta era però dedicata ad altri temi relativi, da una parte, alla storia italiana e, dall'altra, alla ricostruzione storica dei principali argomenti dibattuti sulla scena internazionale quali ad esempio: *La questione dello Schlesvig* (1929); *Il disarmo navale* (1931); *La questione della Schelda e i rapporti tra il Belgio e l'Olanda* (1931); *Il plebiscito nel bacino della Saar* (1934), *La crisi in Estremo Oriente* (1934) e un libro dedicato alla Russia bolscevica dal titolo *Russia 1932. Verso il secondo piano quinquennale*, pubblicato a Milano quello stesso anno.

Due saggi di questo periodo meritano una particolare attenzione. Il primo dal titolo: *Appunti intorno alla storia dei trattati internazionali*

(1930), è un breve saggio nel quale il giovane Mosca indicava la metodologia che sarebbe stata adottata in Italia quaranta anni più tardi in base agli insegnamenti della scuola francese di Pierre Renouvin. A suo parere, infatti, i trattati non potevano essere studiati avulsi dalla realtà politica e dalle relazioni internazionali da cui erano nati e senza tener conto dell'evoluzione della società nella quale si trovavano ad essere applicati.

Il secondo è un lungo saggio, che ancora oggi si può leggere con interesse, dal titolo: *Principi, problemi e tendenze per una unione europea* (1931) nel quale l'autore, prendendo spunto dalla proposta paneuropea di Aristide Briand, esaminava le critiche e le obiezioni delle cancellerie europee e concludeva affermando che l'intenzione non poteva essere quella di creare uno stato federale, ovvero un'unione di tipo verticale, alla quale ostava il postulato, posto alla base della società internazionale, dell'eguaglianza degli stati membri, bensì quella di dar vita a un'organismo confederale, vale a dire a un'unione di tipo orizzontale.

Questi contributi furono pubblicati principalmente sugli «Annali di Scienze Politiche» dell'Università di Pavia, dove Mosca insegnava dal 1930 «Diplomazia e storia dei trattati» e tenne per due anni anche l'incarico di «Ordinamento della Società delle Nazioni», e sulla «Rassegna di Politica Internazionale», una rivista che faceva capo all'Istituto di Politica Internazionale (ISPI) che Mosca aveva contribuito a creare insieme con altri giovani storici suoi coetanei, tra i quali Mario Toscano e Renzo Sertoli Salis. Un'istituzione che ancora sopravvive e alla quale hanno collaborato, negli anni dell'immediato secondo dopoguerra, quasi tutti i maggiori storici italiani delle relazioni internazionali.

* * *

Nel 1936 iniziò per Rodolfo Mosca una nuova esperienza. Egli, infatti, ottenne la cattedra di professore straordinario, e tre anni dopo di professore ordinario, di «Storia della civiltà italiana» nella Facoltà di Filosofia dell'Università di Budapest. Un incarico che costituiva un riconoscimento della sua attività scientifica, relativa ai temi della storia e della politica ungherese, e che rientrava nella politica filo magiara dello stato italiano. Una politica tesa a estendere l'influenza dell'Italia nell'Europa danubiana come strumento per contenere le ambizioni del Terzo Reich nella regione.

Questa cattedra, così come quella attribuita a Vienna al professor Franco Valsecchi, era frutto degli accordi culturali stipulati dal governo italiano all'inizio del 1935. Nello stesso anno furono fondati anche l'Istituto di Cultura di Vienna (2 febbraio), quello di Budapest (16 febbraio), e quello di Sofia, mentre gli istituti di Praga e di Bucarest erano già nati rispettivamente nel 1923 e nel 1924.

La dislocazione degli Istituti di cultura e delle cattedre di Storia della civiltà italiana era motivata, nella maggioranza dei casi, da ragioni di penetrazione politica e di concorrenza con la cultura di altri stati europei, in un primo tempo la Francia ma in seguito, dopo l'affermazione del nazismo, anche la Germania. Non a caso furono scelte dapprima la Cecoslovacchia e la Romania, due stati della Piccola Intesa legati politicamente a Parigi, e in seguito l'Ungheria, la Bulgaria e l'Austria. In generale, data la ristrettezza dei mezzi, il governo italiano decise di utilizzare lo strumento della penetrazione culturale, oggi parleremmo di *soft power*, per promuovere la propria presenza là dove meglio si potevano calibrare le energie e dove un paese lontano, ma all'apparenza forte, poteva fare meno paura del potente vicino tedesco, o almeno poteva essere utilizzato come contrappeso alla preponderanza della cultura germanica.

Il motivo per il quale molti professori italiani accettarono di recarsi all'estero per insegnare, con Mosca e Valsecchi, ricordo, per citarne solo alcuni, Basilio Cialdea, che andò in Romania, e Costantino Bresciani Turrone che insegnò per molti anni economia in Egitto, oltre all'indubbio prestigio che ne derivava, era dovuto alla difficile situazione economica in cui si trovavano in Italia i professori incaricati. Essi, infatti, erano pagati solo nei mesi nei quali insegnavano e poi dovevano sopravvivere senza stipendio. Una situazione, dovuta ai riflessi della crisi economica mondiale del 1929, molto simile a quella odierna almeno per quanto riguarda l'Italia.

* * *

Una volta giunto a Budapest, Mosca s'inserì nel tradizionale clima di amicizia e comprensione reciproca tra ungheresi e italiani e iniziò una fruttuosa collaborazione nel campo storico e culturale.

In questo periodo, insieme a Luigi Zambra, tradusse il libro di Bálint Hóman *Gli angioni di Napoli in Ungheria 1290-1403*, edito dalla Reale Accademia d'Italia nel 1938.

L'anno seguente (1939) pubblicò il saggio *Rom - Budapest 1918-1922. Zur diplomatischer Vorgeschichte des Trianonvertrages* sulla prestigioso-

sa rivista tedesca «Berliner Monatshefte», e *L'Italia e la questione dell'Ungheria occidentale* che uscì su «Corvina» – Rassegna italo-ungherese.

Nel 1940 Mosca curò l'edizione italiana, bellissima anche dal punto di vista iconografico, del libro *Transilvania* preparato dalla Società storica ungherese, e quello stesso anno pubblicò il saggio «Il revisionismo politico: Europa Danubiana» che uscì nel volume collettaneo, a cura di Carlo Morandi, *La critica a Versailles* (Principato, Milano). Negli anni della guerra alcuni dei suoi saggi furono raccolti in un volume dal titolo *Il regime internazionale del Danubio e la guerra e altri studi*, pubblicato a Budapest nel 1943 dalla Società Carpato Danubiana.

In quello stesso periodo Mosca si dedicò alla pubblicazione di una raccolta di documenti diplomatici sul trattato di pace del Trianon e sulle sue conseguenze dal titolo *Le relazioni internazionali del regno d'Ungheria. Atti internazionali e documenti diplomatici, raccolti e ordinati*, vol. I, 1919–1938, edito a Budapest da Corvina nel 1943. Un anno poco adatto per dedicarsi al secondo volume.

In questo periodo, tuttavia, la sua attività principale fu la collaborazione con le riviste in lingua italiana presenti in Ungheria. Anzitutto la «Rassegna d'Ungheria», da lui fondata nel 1941 e diretta, insieme all'ungherese Béla Gádi, fino al marzo 1944, quando, dopo l'occupazione dell'Ungheria da parte dell'esercito tedesco, fu allontanato dalla redazione. Ogni fascicolo era composto di 64 pagine ed era edito dalla Società Carpatho Danubiana.

La «Rassegna d'Ungheria» aveva cadenza mensile e conteneva saggi, documenti, tra cui discorsi di ministri e uomini politici ungheresi, testi di leggi e decreti legge tradotti in italiano, e si chiudeva con un calendario dei principali eventi politici. Tra i saggi c'erano anche quelli di Mosca che in genere erano di carattere politico diplomatico ma potevano riguardare anche altri argomenti.

Nel primo numero Mosca pubblicò un articolo su *La politica estera del conte Csáky* un argomento di notevole attualità perché il ministro degli esteri ungherese era appena scomparso. Mosca si soffermava su due importanti eventi che si erano verificati durante i due anni in cui Csáky aveva guidato il ministero: l'annessione all'Ungheria della Rutenia Subcarpatica e l'arbitrato di Vienna del 30 agosto 1940. Secondo Mosca l'Ungheria riacquistava così parte dei suoi antichi territori, riprendeva il suo ruolo nell'Europa danubiana e ciò senza costringere il paese a scendere in campo con le armi, pur essendo al centro di un continente divenuto teatro di un conflitto mondiale. Tutto ciò anche

per merito del conte Csáky il quale a proposito della Rutenia aveva dichiarato che il suo governo aveva «avuto cura particolare [...] di non domandare, né di promettere niente ad alcuno, ma di portarlo a buon fine con l'unico aiuto delle proprie risorse e con lo slancio della Nazione». Mosca giudicava positivamente anche l'uscita dell'Ungheria dalla Società delle Nazioni, poiché, dopo il ritiro della Germania e dell'Italia, restare avrebbe significato schierarsi e perdere quindi la propria libertà d'azione.

Quello stesso anno Mosca pubblicò altri due articoli di argomento internazionale: *Disarmo e riarmo*, nel numero di aprile, e *L'Ungheria e la guerra antibolscevica* in quello di luglio, quindi subito dopo l'inizio dell'operazione «Barbarossa». Di grande interesse è, a mio parere, l'ultimo articolo del 1941 dal titolo *Diritto matrimoniale e difesa della razza nella legge XV/1941*. Si tratta di un tema di politica interna ungherese ma con importanti riflessi internazionali a causa delle leggi razziali varate dal governo fascista nel 1938 e della politica antiebraica della Germania nazista. Al parlamento ungherese era in discussione la terza legge antiebraica, dopo quelle del 1938 e del 1939, e il dibattito era molto acceso. Mosca lo riferiva nei minimi particolari mettendo l'accento sugli interventi che si opponevano al progetto di legge e limitando l'analisi di quelli che lo sostenevano chiedendo ulteriori limitazioni ai diritti dei discendenti dei matrimoni misti. In particolare dava ampio spazio all'intervento di un membro dell'opposizione secondo il quale «la teoria della razza era priva di prove scientifiche».

Quest'articolo mi ricorda un episodio che mi fu raccontato da Mosca a proposito di un pranzo organizzato a casa sua a Budapest. Tra gli invitati c'erano alcuni rappresentanti del mondo culturale, tra i quali alcuni ebrei, e membri della buona società ungherese. Uno di questi, vedendo che al tavolo erano presenti degli ebrei, non toccò cibo e non appena il pranzo si concluse si scusò con l'ospite e se ne andò.

Non intendo elencare tutti gli altri articoli pubblicati da Mosca sulla «Rassegna d'Ungheria» e quindi mi limito a ricordare il lungo saggio *La politica britannica nell'Europa danubiana*, pubblicato in quattro puntate tra il novembre 1942 e il maggio del 1943, e poi ristampato nel volume *Il regime internazionale del Danubio e la guerra*. Un articolo nel quale Mosca utilizza il volume *Papers and documents to the Foreign Relations of Hungary*, vol. I, 1919-20, pubblicato dal ministero degli Esteri ungherese nel 1939. Interessante in questo saggio il confronto fatto da Mosca tra la situazione del 1920 e quella del 1943. Se allora l'Ungheria non aveva seguito i consigli britannici e si

era lasciata illudere dalle promesse francesi per uscire dall'isolamento allo scopo di rivedere il trattato del Trianon, facendo leva sul pericolo rappresentato dalle vittorie dei bolscevichi, nel 1943 era opportuno, secondo Mosca, non farsi illudere da nuove ingannevoli sirene.

Sulla rivista «Corvina» Mosca teneva una rubrica intitolata «Cronaca politica». Possiedo solo cinque di questi articoli, gentilmente fornitimi dalla professoressa Ilona Fried, ma penso che possano dare un'idea di come Mosca trattava i «fatti del giorno».

Nel primo numero a mia disposizione (1938/11) Mosca si occupava con dovizia di particolari della decisione assunta dalle grandi potenze a Monaco il 29 settembre 1938 e degli ostacoli frapposti dal governo di Praga all'effettiva riannessione della Rutenia. Dello stesso argomento si occupava anche nel primo numero del 1939 sottolineando non solo il «processo laborioso e senza dubbio delicato di assestamento e di adeguamento fra le vecchie province e le province riacquistate» ma anche il rafforzamento dei rapporti tra le potenze dell'Asse e l'Ungheria, «che fissano le relazioni e la posizione dell'Ungheria nel sistema generale delle forze politiche europee [...] e la trasformazione dell'ordine politico danubiano, fissato dai trattati di pace del 1919-20».

Nel successivo numero in mio possesso (fine 1940), Mosca tratta del secondo arbitrato di Vienna che portò alla riannessione all'Ungheria di parte della Transilvania, e di oltre un milione di ungheresi. Secondo Mosca

«con l'odierna sentenza arbitrale e con l'attività che la preparò e la rese possibile, la Germania e l'Italia hanno seguito sempre un atteggiamento basato sul diritto, cioè hanno evitato che venissero trascinati nella loro guerra i paesi dell'Europa sud orientale dove i nostri nemici avevano tentato di portare ad ogni costo il conflitto». «Il 30 agosto 1940 – concludeva Mosca – l'Ungheria ha compiuto felicemente e pacificamente il terzo passo sul cammino della revisione del trattato del Trianon».

L'articolo forse più interessante tra quelli che ho potuto esaminare riguarda l'inizio del 1943. Dopo le offensive invernali delle armate russe e l'occupazione anglo americana dell'Africa settentrionale, Mosca, infatti, intuiva che la guerra era entrata in una fase risolutiva. A suo parere ciò non dipendeva dagli sviluppi militari del conflitto ma

«si richiama a una particolare tensione degli animi, a un loro impegno in qualche modo definitivo, per cui non solo tutte le parole che rimangono debbono

essere dette, e tutte le energie impiegate, ma le posizioni ideali e morali, le responsabilità storiche sono fissate, una volta per sempre, le une di fronte alle altre, senza possibilità di accomodamenti, di compromessi, di soluzioni di comodo».

Mosca deduceva queste sue intuizioni da due elementi principali. Il primo consisteva nel tentativo di Churchill

«di indurre l'Italia a una pace separata mediante la minaccia di operazioni belliche (soprattutto bombardamenti dei centri urbani) intensificate contro la penisola qualora questa non abbandonasse l'Asse, e facendo leva sull'asserita contrapposizione popolo regime».

A questo proposito Mosca si chiedeva perché Churchill non avesse esposto in quest'occasione «il suo programma di pace, come fecero le potenze dell'Intesa nel gennaio 1918» anche se «qualcuno vorrà dire – continuava Mosca – che la carta atlantica è già in sé, un programma di pace». Il secondo elemento era – sempre secondo Mosca – il comportamento dei neutrali che reagivano sempre più difficilmente alle pressioni esercitate su di loro dalle potenze belligeranti. Restare neutrali, insomma, era sempre più difficile, perché la guerra, poiché si era universalizzata, non concedeva più scampo.

Alla vigilia dell'occupazione dell'Ungheria da parte della Germania, queste considerazioni, pur essendo accompagnate, negli scritti di Mosca, da rituali apprezzamenti per la politica dell'Asse, erano senza dubbio coraggiose.

* * *

Mosca visse a Budapest i difficili anni della seconda guerra mondiale e il drammatico periodo che seguì la caduta del fascismo e la sconfitta dell'Italia. Come abbiamo visto nei primi anni di guerra la vita nella capitale magiara aveva permesso a Mosca di continuare nella sua attività d'insegnante e di studioso e di pubblicare libri e articoli.

Fu solo il 26 settembre 1943, e quindi ben dopo la caduta del fascismo (25 luglio) e della firma dell'armistizio (8 settembre), che la comunità italiana si spaccò, in seguito alla costituzione della Repubblica Sociale Italiana (RSI). Il personale della Legazione si divise tra chi decise di restare fedele al governo del re, con a capo l'incaricato d'affari Carlo de Ferraris Salzano, e chi scelse di aderire alla RSI.

Mosca scelse fin dall'inizio di aderire al primo gruppo, cosiddetto dei badogliani. Cacciata dalla sede della Legazione, la rappresentanza regia, che continuava a essere riconosciuta dal governo ungherese, si ricostituì nell'abitazione dell'addetto militare, e continuò a funzionare fino al 18 marzo 1944. La rappresentanza della RSI operava in base a un mero riconoscimento di fatto che si protrasse fino al 3 ottobre 1944.

L'occupazione nazista di Budapest, il 19 marzo 1944, portò all'arresto dei membri della regia Legazione e di alcuni dirigenti delle principali imprese italiane, i quali, dopo un periodo di prigionia, furono in parte consegnati alle autorità fasciste e da queste rispediti in Italia mentre altri finirono nel campo di concentramento di Mathausen.

Con la rottura delle relazioni diplomatiche, avvenuta il 3 aprile 1944, i restanti membri della Legazione con le loro famiglie, in totale 102 persone, furono internati sotto la protezione del governo ungherese, in un decoroso albergo a Kékes e quindi in luoghi sempre più disagiati: prima, il 17 maggio, a Ivánc e a Csákány-Doroszló nel dipartimento di Vas, vicino alla frontiera tedesca, e poi, il 5 novembre, a Felsómarác. Alcuni italiani, però, riuscirono o a eludere le ricerche della polizia ungherese o a fuggire dal campo di Ivánc e vissero in clandestinità a Budapest fino a quando, all'inizio di ottobre, la tutela degli interessi italiani fu affidata dal governo Bonomi alla Svezia. Tra coloro che fuggirono dal campo di Ivanc c'era anche il prof. Mosca con la famiglia.

Nacque allora, presso la Legazione svedese, una «Rappresentanza degli interessi del regno d'Italia», con a capo Antonio Widmar, in precedenza impiegato presso l'ufficio dell'addetto stampa della Legazione. Widmar fu affiancato da Ermanno Narich, da Rodolfo Mosca, incaricato degli affari politici e culturali, da Paolo Businari corrispondente da Budapest della «Gazzetta del Popolo», incaricato degli affari sociali, e da Giovanni Annese ed Emiliano Rigoli, che fungevano rispettivamente da cancelliere e da segretario. Quando anche gli svedesi furono costretti a nascondersi, la rappresentanza cessò ogni attività.

Contemporaneamente la rappresentanza della RSI continuava a operare sotto la protezione tedesca ma l'avvicinarsi delle armate sovietiche indusse, il 25 novembre, i suoi rappresentanti a rifugiarsi in Austria. Negli stessi giorni tutti i fascisti repubblicani ancora presenti in città partirono per l'Italia del Nord. Il 24 dicembre, sotto il fuoco dei bombardamenti che devastarono la capitale ungherese, i crocefrecciati assaltarono la legazione di Svezia che da quel momento non

fu più in grado di proteggere gli interessi italiani. Ciò costrinse la Rappresentanza, diretta da Widmar, a operare clandestinamente e in via non ufficiale fino all'arrivo dei sovietici a Pest quando riprese a funzionare sotto la protezione del comandante della piazza, che le concesse persino una guardia armata a difesa dell'edificio di Kaas Ivor utca 10, dove aveva sede.

La liberazione di Budapest da parte dell'Unione Sovietica complicò ulteriormente le cose per i sopravvissuti della comunità italiana. Il primo febbraio, infatti, fu costituito il *Comitato Libera Italia* guidato da Giovanni Rossi. Ciò diede origine a una nuova divisione della comunità con reciproche accuse, da un lato d'illegalità dall'altro di fascismo.

Le accuse di Rossi, e in particolare un articolo comparso sullo «Szabadság» del 22 marzo 1945, portarono all'arresto, da parte della polizia politica ungherese, di Widmar, Mosca e Businari. L'articolo affermava che Antonio Widmar, quale addetto stampa della Legazione fascista, «non si lasciò sfuggire alcuna occasione per diffondere in Ungheria i bacilli della stampa, della letteratura e della cultura fascista»; definiva Mosca «filosofo fascista», e Businari corrispondente del *Popolo d'Italia*, il giornale di Mussolini. L'arresto non durò a lungo. Mosca fu rilasciato dopo tre giorni e gli altri dopo una settimana, ma l'episodio ebbe una eco profonda nella comunità. Il professor Mosca mi raccontò che il suo pronto rilascio fu dovuto a un suo ex studente.

Rossi dichiarò inoltre che l'opera del suo Comitato era «stata frustrata da un gruppo di cinque persone che l'ambizione e il desiderio di rifarsi una verginità politica ha condotto a creare un ufficio denominato Rappresentanza degli interessi del Regno d'Italia». Si trattava a suo parere di cittadini italiani «tutti seriamente compromessi col fascismo e non ultimi responsabili della catastrofe in cui è stata portata l'Italia». Secondo Rossi, ciò aveva creato un dualismo che aveva seriamente danneggiato gli interessi italiani e che continuava «nonostante l'arresto di questi signori, avvenuto per opera della polizia politica ungherese in seguito a un attacco della stampa comunista locale».

Questa spiacevole situazione durò fino a marzo, quando le autorità sovietiche costrinsero tutte le residue rappresentanze straniere a lasciare l'Ungheria. Il 16 marzo partì anche la legazione di Svezia. Furono allora organizzati tre convogli ferroviari che partirono rispettivamente il 31 marzo, il 6 aprile e il 26 maggio, e attraverso la Romania e la Bulgaria, portarono a Istanbul, insieme con altri stranieri, 188 italiani, vale a dire gli ultimi membri della regia Legazione e le

loro famiglie oltre a un gruppo di militari della CRI. In Ungheria restavano circa 400 persone. Nell'elenco di chi partì con questi treni, c'era anche il professor Rodolfo Mosca con la sua famiglia.

La diatriba tra le due anime in cui si era divisa la comunità italiana in Ungheria continuò anche dopo il rientro in Italia. Secondo Widmar:

Fino all'arrivo dei russi mentre noi dovevamo sottrarci con ogni accorgimento alla polizia politica ungherese e alla Gestapo, per poter continuare nel nostro lavoro di assistenza a internati politici evasi, a militari nascosti, a ebrei perseguitati, il Rossi aveva frequenti contatti con la polizia germanica, con ufficiali tedeschi ecc. Egli oggi pretende naturalmente che tutto ciò non era altro che una messa in scena allo scopo di poter nascondere un ufficiale russo in casa sua e salvare degli ungheresi compromessi.

Non essendo riuscito a farsi riconoscere dalle autorità russe e svedesi, Rossi aveva giocato – secondo Widmar – la carta della politica interna ungherese per ottenere il riconoscimento del *Nemzeti Bizottság*. Ciò era avvenuto «mediante contatti col partito socialista democratico presso il quale vantava amicizie e del quale figurava membro dal 1919 (con tessera retrodatata fornitagli da un certo Schwartz). Quando il partito suddetto non [era] sembrato sufficientemente autorevole allora si [era] iscritto al partito comunista». In un successivo rapporto Widmar affermava che Rossi aveva cercato «di impedire che la Rappresentanza facesse valere i diritti dello stato e degli enti parastatali italiani, andando a denunciare dovunque presso le autorità ungheresi la Rappresentanza come un residuo di organizzazione fascista».

Ancora più pesanti le accuse di Mosca secondo il quale «il famoso Rossi va e viene indisturbato dall'Ungheria (è la terza volta che è qui a Milano; e credo verrà anche a Roma), trafficando in oro, gioielli e dollari, e facendo vita da nababbo con l'amante che presenta come sua 'figlia'. È attorniato da un gruppo di speculatori e di borsari neri, che si danno convegno, e danno spettacolo, all'Hotel Continental di Milano. Io non so se sia – con i tempi che corrono – traffico lecito o illecito: ma ti pare – concludeva Mosca, scrivendo a un suo amico diplomatico – che dobbiamo continuare ad affidare a quest'uomo la rappresentanza sia pure ufficiosa dell'Italia in Ungheria?»

E in un'altra lettera egli lamentava: «vanno e vengono dall'Ungheria in Italia e viceversa persone di dubbia origine e di ancor più dubbia attività [...] Ieri ad esempio è riapparso qui, accompagnato addirittura da un segretario ungherese il famoso Rossi, armato di poderosi dossier, e più che mai in veste di tramite esclusivo e accreditato

fra noi e gli ungheresi. Egli ha anzi dichiarato che se non si nomina lui ministro d'Italia a Budapest, i russi non permetteranno mai la ripresa delle relazioni italo-ungheresi – perché i russi vogliono solo lui. D'accordo millanterie e sciocchezze. Però molta gente intorno ci specula, la voce circola, e l'Italia fa una brutta figura di più».

Di fronte a questo fuoco di fila di reciproche accuse, grande dovette essere l'imbarazzo delle autorità italiane e in particolare del ministero degli Esteri. Ovviamente i diplomatici, rientrati a Roma, sostenevano le ragioni di Widmar e dei suoi collaboratori, che nel settembre 1943 avevano scelto la fedeltà al re. Ma c'era comunque, dopo la partenza degli svedesi, il problema di avere un rappresentante a Budapest e se in un primo tempo la scelta era caduta ovviamente su Widmar quando anche lui fu obbligato a lasciare l'Ungheria la tutela degli interessi italiani, e soprattutto l'aiuto agli ex prigionieri, finì nelle mani di Rossi. Quando poi da Bucarest giunse notizia che Rossi era stato sconfessato dalle autorità ungheresi e sovietiche il ministero cercò invano, tra gli italiani di Budapest, una persona affidabile alla quale attribuire l'incarico.

* * *

Dopo due anni passati in Italia, durante i quali riuscì a trovare un impiego presso la casa editrice Mondadori con la responsabilità di dirigere la collana dei «gialli», nel 1948 Mosca tornò in Ungheria dove restò fino al 1950 quando fu espulso dal governo ungherese. Sulle motivazioni di questa espulsione aspettiamo i risultati delle ricerche della professoressa Fried nel *Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára*. Dal professor Mosca ho avuto solo notizie sul suo avventuroso viaggio di ritorno in Italia. Ironia della sorte, alcuni anni dopo, Mosca fu accusato, da un collega che riteneva di essere stato da lui danneggiato in un concorso, di essere una spia sovietica mentre probabilmente gli ungheresi pensavano il contrario.

* * *

Tornato definitivamente in Italia, Mosca nel 1952 ottenne la cattedra di Storia dei Trattati e Politica Internazionale presso la Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Firenze e in seguito gli fu affidato anche l'incarico d'insegnamento di Storia dell'Europa Orientale. Ebbe così modo di trasmettere ai suoi studenti la profonda conoscenza

della storia e della cultura danubiano-balcanica sulla quale aveva speso tanti anni della sua vita di studioso.

Mosca tuttavia non dimenticò la sua Ungheria come dimostrano le brevi note che accompagnano i documenti da lui pubblicati in *L'Europa verso la Catastrofe*, un volume, uscito nel 1948, che contiene i colloqui di Mussolini con i principali statisti europei, raccolti da Galeazzo Ciano negli anni 1936–1942. In questo volume i documenti dedicati all'Ungheria sono solo tredici ma offrono a Mosca un'ulteriore occasione per dimostrare la sua profonda conoscenza della politica e della storia ungherese.

L'ultimo saggio dedicato da Mosca all'Ungheria risale al 1968 e fu pubblicato l'anno successivo nel volume *Studi storici in memoria di Leopoldo Marchetti*. Il titolo, «L'Ungheria nella politica estera dell'Italia dalla pace di Vienna alla pace di Francoforte (1866–1871): introduzione a una ricerca», indicava la sua volontà di continuare a occuparsi dell'amata Ungheria.

Bibliografia

Rodolfo Mosca. *Le relazioni internazionali nell'età contemporanea, Saggi di Storia diplomatica*, a cura di Marta Petricoli con la collaborazione di Maria Grazia Enardu, Firenze, Leo Olschki Editore, 1981. In questo volume si trova un ricordo di Rodolfo Mosca scritto da Federico Curato e gli articoli di R. Mosca: *Appunti intorno alla storia dei trattati internazionali*, pp. 11-18 e *Principi, problemi e tendenze per una unione europea*, pp. 155-190. Il volume contiene l'elenco completo delle pubblicazioni del professor Rodolfo Mosca.

Specimina Nova. *Dissertationum ex Instituto Historico Universitatis Quinqueecclesiensis de Iano Pannonio Nominatae*, A Janus Pannonius Tudományegyetem Történeti Tanszékének, Évkönyve, 1989. Questo volume, curato dalla professoressa Mária Ormos e dal professor Gyula Herczeg, contiene tra gli altri i seguenti saggi: Giorgio Petracchi, *Alle origini degli interessi di Rodolfo Mosca per l'Ungheria e per la Russia. Gli studi sull'Europa Orientale in Italia alla fine degli anni venti*, pp. 17-43; György Réti, *Rodolfo Mosca, l'Ungheria e la catastrofe europea*, pp. 112-119 Giulio Herczeg, *Rassegna d'Ungheria 1941-43*, pp. 120-146.

Sulla politica italiana nei Balcani: cfr. M. Petricoli, *Il revisionismo italiano negli anni Venti: finalità e metodi della politica balcanica di Mussolini*, in *Scritti in onore di Federico Curato*, Milano, Franco Angeli, 1966, pp. 535-558.

Sulla politica culturale dell'Italia negli anni trenta: vedi M. Petricoli, «Diplomazia e politica culturale negli anni del fascismo», in *Amministrazione centrale e diplomazia italiana 1919-43*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1988, pp. 123-134.

Sul periodo 1943-45: vedi M. Petricoli, «Quell'inverno a Budapest», in *Tra totalitarismo e democrazia. Italia e Ungheria 1943-1955*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanárképző Főiskolai Kar – Budapesti Dante Társaság, Budapest 1995, pp. 1-16.

Luciano Segreto

FORESTE E INVESTIMENTI
ESTERI IN UNGHERIA.
I FELTRINELLI E LA SOCIETÀ
ITALO-UNGHERESE
PER L'INDUSTRIA FORESTALE
(1906–1920)

1. Un mercato internazionale particolare

Durante tutto il periodo che va dalla fine del Settecento alla prima guerra mondiale, una fase in cui, seppure in tempi profondamente sfasati, tutto il continente europeo si industrializzò, la Gran Bretagna fu di gran lunga il maggiore consumatore di legname in Europa. Paese povero di foreste in proporzione ai crescenti consumi, anche a causa delle diverse ondate di deforestazione che le isole britanniche subirono durante l'epoca moderna e nella fase di accelerazione dei processi di modernizzazione dell'agricoltura, l'Inghilterra condizionò in buona misura le principali dinamiche del settore della produzione e del commercio del legname a livello internazionale, sia per gli impieghi come combustibile sia per quelli industriali¹. Per quanto gli usi e le consuetudini economiche e commerciali fossero spesso legate alle condizioni di sviluppo e sfruttamento delle foreste nei maggio-

¹ Cfr. P. Bairoch, *Rivoluzione industriale e sottosviluppo*, Einaudi, Torino 1967, p. 103, 259, 263 e 349-50.

ri paesi produttori, è indubbio che la capacità attrattiva dei modelli proposti dei mercanti e degli imprenditori inglesi del settore apparve dominante in diverse aree europee, anche se fu molto più marcata, come è ovvio, in quelle che riunivano i principali fornitori del mercato britannico, Svezia, Norvegia e Russia.

Il commercio inglese del legname seguì all'incirca la stessa parabola delle principali materie prime importate nel paese nel XIX secolo, ma con tratti ancora più marcati, specialmente durante il periodo in cui restarono in vigore le tariffe protezionistiche. Fino ad oltre la metà dell'Ottocento i legami politici ed economici con il Nord America spinsero i commercianti britannici a privilegiare quest'area per i loro rifornimenti di legname. La fine delle guerre napoleoniche avrebbe potuto modificare gli assi principali delle correnti di traffico, ma lo impedì un dazio quasi proibitivo (dal 35 al 150 per cento), «ossia più di due volte quella che una Commissione della Camera dei Comuni giudicava nel 1821 essere «una preferenza effettiva». Sulla base di questi e di altri dazi sul legname (...) nel Québec sorsero grandi stabilimenti che rivaleggiarono in dimensioni con quelli di Danzica e Riga», facendo di questo settore una potente molla di sviluppo dell'intera America settentrionale britannica².

La liberalizzazione del commercio di importazione fece sentire tutti i suoi benefici soprattutto dopo la conclusione della guerra franco-prussiana del 1870, quando si aprì un periodo di prezzi in rapida espansione che, coinvolgendo anche i salari, provocò una seria depressione economica a partire dal 1873. Le correnti di traffico inglesi si modificarono profondamente e per una fase che durò fino al 1875-76 le importazioni dalla Norvegia e dalla Svezia prevalsero nettamente su quelle da altre provenienze; poi gli arrivi dalla Russia cominciarono ad erodere quella posizione di supremazia assoluta, fino a quasi equivalersi a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, prima che le importazioni da Riga e Arcangelo (dove venivano fatti affluire i carichi provenienti dalle immense foreste russe, pari, secondo alcuni calcoli, a quasi un terzo dell'intera superficie forestale europea)³ prendessero leggermente il sopravvento a partire dai primi anni del Novecento,

² A. J. Youngston, *L'apertura di nuovi territori*, in *Storia economica Cambridge*. Volume sesto, *La rivoluzione industriale e i suoi* di H. J. Habbakuk e M. Postan, Edizione italiana a cura di Valerio Castronovo, Einaudi, Torino 1974 p. 170.

³ Cfr. *The Foreign and Colonial Timber Trade*, «The Timber Trade Journal», 17 maggio 1873, p. 15.

per poi cedere nuovamente il primo posto alle merci provenienti da Svezia e Norvegia dal 1908. Complessivamente, tuttavia, i legnami che giungevano da queste aree rappresentarono, per tutto il periodo che va dal 1873 al 1913, non meno del 50-60 per cento del totale delle importazioni inglesi⁴. Va da sé, ma vale ugualmente la pena confermarlo, che la Gran Bretagna rappresentasse, a sua volta, il maggiore mercato di esportazione per questi paesi. Più lontani nelle rispettive classifiche erano la Germania, la Francia e l'Olanda. Quantità irrilevanti venivano invece spedite verso l'Europa meridionale, a conferma che lo scarso valore aggiunto del prodotto e le non semplici operazioni di trasporto fossero vincoli determinanti nella scelta dei mercati di approvvigionamento come pure di sbocco.

Di regola, nei luoghi di maggiore produzione del legname (Svezia, Norvegia, Finlandia, Russia, Polonia, un paese inteso ovviamente in senso puramente geografico fino alla prima guerra mondiale, ecc.) i commercianti entravano in contatto con i proprietari di boschi e foreste e, sulla base di una prima contrattazione che definiva il prezzo del legname al porto di imbarco, confezionavano idealmente i carichi di legname pronti a salpare per Londra. Per qualche tempo le compagnie inglesi di mercanti che operavano nel Baltico cercarono di entrare in tale affare, ma alla lunga la preferenza fu quella di lasciare agli operatori locali l'insieme di tali incombenze, legate com'erano, per ciascun paese, a legislazioni, usi e costumi giuridici ed economici che richiedevano conoscenze che dovevano essere di continuo affinate ed aggiornate.

Le navi che trasportavano il legname verso la Gran Bretagna, quasi esclusivamente inglesi, lo scaricavano per la maggior parte a Londra, anche se altri porti, come quello di Cardiff, specie nella seconda parte dell'Ottocento, assunsero una certa importanza. Nella capitale britannica i mercanti di legnami si staccarono dalla corporazione dei carpentieri nei decenni successivi al grande incendio del 1666 e il loro ruolo crebbe lentamente, ma costantemente durante tutto il XVIII secolo fino a costituire già all'inizio del XIX secolo uno dei gruppi sociali e professionali più importanti della città. Un documento del 1799 indicava la presenza a Londra di ben 128 commercianti di legnami, ma solo tre di essi avevano sede nell'area della

⁴ Cfr. *ivi*, 31 gennaio 1882, p. 31; 9 febbraio 1888, p. 115; 21 marzo 1907, p. 657; 28 marzo 1914, p. 603.

City. Lo sviluppo industriale del paese e quello urbano di Londra, con la crescita della domanda di legno, trasformarono a poco a poco, nel corso dell'Ottocento, una vasta zona dei *docks* in un immenso deposito di legnami.

L'organizzazione complessiva dell'attività, tuttavia, comportava una serie di passaggi intermedi. Essi erano resi necessari prima di tutto dalla grande distanza dei centri di produzione della merce rispetto a quelli di vendita e consumo finali e dalle necessità di disporre di una serie di informazioni (sulle leggi e le norme anche non scritte che regolavano lo sfruttamento delle foreste nel Nord Europa e in Russia) che i mercanti di Londra non riuscivano ad avere se non investendo uomini e risorse che avrebbero probabilmente reso meno efficiente e soprattutto quasi inevitabilmente meno redditizia l'attività. Il modello affermatosi era dunque il figlio della cultura economica britannica, affermatasi, seppure con fatica, come si è ribadito più volte, nel corso della seconda parte del XIX secolo: un'enorme ed efficace divisione del lavoro e la moltiplicazione di figure professionali altamente specializzate.

2. *Produzione e consumi di legname nell'Italia liberale*

In Italia, in condizioni molto diverse, con un mercato nazionale differente, ma anche con mercati di approvvigionamento relativamente più vicini, era pressoché inevitabile che si cercassero strade diverse per svolgere lo stesso mestiere di mercanti di legnami. Anche qui, però, soluzioni più o meno complesse erano a disposizione e non tutti scelsero la stessa strada.

Le attività legate alla valorizzazione economica dei boschi e al commercio del legname nell'Italia di quegli anni era sottoposta ad una serie di vincoli che avevano origini nella legislazione degli stati pre-unitari. Tranne che in Toscana, dove il Granduca Pietro Leopoldo aveva abolito già nel 1780 la precedente legislazione (che risaliva all'epoca medicea, molto stringente in fatto di sfruttamento delle foreste)⁵, sostituendola con una legge che offriva ampi margini di manovra ai proprietari di boschi e foreste, nel resto del paese le norme in difesa del

⁵ Cfr. A. Serpieri, *La bonifica nella storia e nella dottrina*, Edizioni Agricole, Bologna 1957, pp. 53-60.

patrimonio forestale restavano sulla carta piuttosto severe, anche se nella pratica di scarsa attuazione, permettendo non di rado una politica di rapina nei riguardi delle risorse boschive. In Veneto il passaggio dalla Repubblica della Serenissima alla legislazione austro-ungarica avvenne mantenendo prima di tutto un'attenzione particolare nei confronti dei boschi di rovere, riservati tradizionalmente alle esigenze dell'Arsenale di Venezia. In Lombardia, al momento dell'Unità era ancora in vigore una legge del 1811 che obbligava i proprietari dei boschi ad informare almeno sei mesi prima le autorità dell'amministrazione forestale circa un eventuale taglio. In Piemonte la legge del 1833 impediva a qualsiasi proprietari di disboscare o di mettere un terreno forestale a coltura prima di averne ottenuto il permesso, che peraltro poteva anche essere negato nel caso in cui le condizioni idrogeologiche del terreno fossero tali da generare danni o pericoli in caso di dissodamento. Analoghe disposizioni erano vigenti nel Parmense, nel Modenese, nel Bolognese, nelle Marche e in Umbria. Nello Stato Pontificio le disposizioni erano sulla carta le più severe di tutta la penisola: c'era l'assoluto divieto di tagliare anche un solo albero. Nel Regno delle Due Sicilie il governo aveva introdotto nel 1826 una legge che consentiva il taglio dei boschi, ma lo subordinava alle valutazioni di un'apposita Direzione generale dell'amministrazione incaricata di verificare che non avvenissero disboscamenti sui terreni in pendio⁶.

All'indomani dell'Unità nazionale la questione forestale fu un terreno di scontro tra interessi tanto poderosi quanto molto articolati. Le numerose iniziative e progetti di legge governative (ben sei, dal primo, avanzato da Cavour e Rattazzi nel 1860, all'ultimo del 1873, del ministro dell'Agricoltura Finali), che accompagnarono un dibattito molto esteso, segnalavano la consapevolezza dell'importanza del problema forestale sotto tutti gli aspetti (idro-geologico, naturalistico, economico e sociale). Ciò che li accomunava era, tuttavia, in linea con la cultura economica liberista del tempo, un approccio alla questione nel quale il concetto di vincolo era considerato un'eccezione da applicarsi solo in casi specifici, nei quali l'interesse pubblico richiedesse una tutela particolare da accertarsi mediante l'intervento di appositi comitati e dove si dovessero prevedere norme particolari per lo sfruttamento dei boschi da parte dei comuni e di altri enti. Il

⁶ Cfr. A. R. Chierici, *I boschi nell'economia generale d'Italia. Loro stima*, Tip. Della Libreria Moderna, Caserta 1911, pp. 180. ss.

Parlamento approvò finalmente nel 1877 una legge, presentata dal ministro Majorana-Calatabiano che unificava il paese sotto il profilo forestale. Insieme al regolamento, emanato nel 1878, le nuove norme sottoponevano a vincoli molto severi solo i boschi e le terre spogliate di specie legnose sulle cime e sulle pendici dei monti, fino al limite superiore del castagno o quelli che, per le particolari condizioni in cui si trovavano, potevano dar luogo a smottamenti, frane, valanghe o provocare un'alterazione del corso delle acque.

Proprio nel mezzo di un dibattito che, come si è visto, durò ben diciassette anni, il ministero dell'Agricoltura realizzò, nel 1870, la prima fotografia dell'economia forestale italiana, che precedette di poco l'ingente lavoro di descrizione ed analisi dell'Italia agricola da parte della commissione Jacini. Quella rappresentazione plastica della realtà forestale italiana segnalava prima di tutto i limiti spaziali della questione: l'area ricoperta da foreste era pari a poco più di 5 milioni di ettari, il 17 per cento circa della superficie totale, una situazione che la poneva agli ultimi posti in Europa, davanti solo a Danimarca, Olanda e Gran Bretagna⁷. I boschi appartenenti al Demanio dello Stato rappresentavano appena il 4 per cento di tutta l'area boscata (saliranno al massimo al 6 per cento con l'approvazione delle leggi del 1871 e del 1910, entrambe volute dall'impegno pressante di Luigi Luzzatti), il 43 per cento apparteneva ai diversi corpi morali (comuni, enti pubblici, ecc.) e il rimanente 53 per cento era in mano ai privati. I boschi italiani rappresentati in quella prima statistica (che non poteva tenere ancora conto dei dati del Lazio) erano per il 60 per cento fustaie e per il rimanente 40 per cento cedui. Tra le fustaie prevalevano nettamente quelle di latifoglie (74 per cento) rispetto a quelle di conifere (26 per cento).

In quanto alla produzione di legno le valutazioni che venivano fatte erano molto chiare: la produzione italiana era già all'epoca incapace di soddisfare la domanda interna. Una stima prudenziale indicava in 12,1 milioni di metri cubi la produzione di legname da costruzione ed in 18,6 milioni di metri cubi quella di legna da ardere, ravvisando già allora un deficit – inevitabilmente destinato a crescere con lo sviluppo economico e sociale – di quasi 5,3 milioni di metri cubi nel primo caso e di poco meno di 8 milioni di metri cubi nel secondo. Il

⁷ Cfr. Dr. Lyons, *Forest Areas in Europe and America, and Probable Future Timber Supplies*, in «The Timber Trade Journal», 18.10.1884, p. 258.

ministro Castagnola, che firmava questo primo documento di sintesi sulla situazione forestale italiana affermò che la soluzione a questo deficit non poteva risiedere nelle importazioni, bensì nella «maggiore istruzione agraria-forestale sorretta nell'applicazione dal senno del più illuminato proprietario: Stato, comune o cittadino privato»⁸.

La realtà degli anni successivi fu ben diversa da quella auspicata dal ministro. Se tra il 1867 e il 1877 erano stati autorizzati 160 mila ettari di terreno boschivo, dal 1877 al 1899, sotto l'egida della nuova normativa, quel dato si moltiplicò di otto volte, oltre 1,2 milioni di ettari, di cui 62 mila sopra la zona del castagno e il resto sotto tale zona. Non si va molto lontano dalla realtà, se si ipotizza che una buona parte dei boschi interessati da tali interventi siano stati trasformati in campi che, dopo un breve sfruttamento agricolo o vitivinicolo, hanno conosciuto un destino meno nobile, riducendosi a nude rocce, pascoli o, nei casi migliori, boschi cedui, quando invece prima sorgevano rigogliose fustaie⁹. Nei decenni seguenti il fenomeno dei disboscamenti proseguì, anche se a ritmi inferiori. La pressione demografica, unita all'emigrazione, prima di tutto dalle zone sia di bassa che di alta montagna e collinari, fu il motore di una trasformazione delle terre cosiddette salde (i boschi ed i pascoli) in terre lavorate (per seminativi, vigneti ed oliveti). Nelle aree collinari e di bassa montagna prevalse in maniera più intensa questa scelta, mentre nell'area di alta montagna la nuova destinazione delle aree boschive fu invece il pascolo¹⁰.

Lo sfruttamento economico-commerciale dei prodotti forestali fu, nell'Italia liberale, reso a lungo difficile dalle cattive condizioni della viabilità specialmente lungo la catena alpina. Questo vincolo fu molto rilevante anche in relazione al fatto che la maggior parte dei boschi italiani produceva prevalentemente combustibile. La legna da ardere (la quale, anche in virtù delle colture agrarie prevalenti nel paese, inclini alla promiscuità con piante arbustive e legnose, finiva per essere comunque la voce più rilevante delle produzioni forestali), la cui domanda andò peraltro diminuendo nel corso del tempo, supportava molto poco i costi di trasporto. I mercati dovevano essere

⁸ Cfr. Regno d'Italia, *Statistica forestale*, Firenze 1870, pp. XXIV-V.

⁹ Cfr. A. Lunardoni, *Vini, uve e legnami nei trattati di commercio*, Cooperativa poligrafica editrice, Roma 1904, p. 60.

¹⁰ Cfr. A. Serpieri, *La bonifica*, cit., pp. 75-160 e Id., *L'ambiente economico e sociale*, in Regio Istituto Superiore Agrario, *L'Italia forestale*, Tipografia M. Ricci, Firenze 23-26.

quindi prevalentemente locali. In taluni casi era conveniente la produzione di carbone vegetale, ma anche in questo caso le inefficienze della catena distributiva ed i vincoli energetici di questo genere di combustibile rendevano poco plausibili elevanti investimenti, anche se questa situazione rende difficile offrire un'interpretazione univoca del fatto che dopo il 1905 il paese cominciò a diventare importatore netto anche di carbone vegetale.

I boschi da legname da opera o da industria ricoprivano superficie nettamente inferiori. Il fabbisogno di questi prodotti, quelli di maggiore utilizzo, era assicurato in massima parte dalle importazioni. Per il legname di latifoglie (faggio, castagno, noce, rovere, ecc.) la sproporzione tra produzione e consumo era minore che per quello di aghifoglie, meglio conosciute come conifere (abete, pino, larice, ecc.), ma le importazioni restavano ugualmente di notevole importanza, rendendo scontato, nel medio-lungo periodo, un certo allineamento dei prezzi del legname nazionale rispetto a quello di importazione. Questa inevitabile tendenza faceva diventare ancora più difficile lo sviluppo di attività redditizie, specie lungo l'arco alpino italiano, penalizzato, come si è già visto, da costi di trasporto resi elevati dalla mancanza di un'adeguata infrastruttura di trasporti. Il valore del legname ricavabile specie nelle migliori fustaie di montagna (il cosiddetto prezzo di macchiatico, il prezzo cioè privo di tutte le spese di produzione e ad essa afferenti, come il taglio, l'allestimento, l'esbosco, il trasporto e i margini per l'impresa utilizzatrice) veniva inevitabilmente penalizzato, andando insomma a svantaggio dei proprietari e, per contro, anche se solo in una certa misura, a favore dei commercianti¹¹. Come vedremo più avanti, però, questi ultimi non potevano considerarsi a pieno titolo la parte forte nella contrattazione, dato che, a meno di non diventare proprietari di boschi e foreste (una soluzione peraltro sempre possibile, ma che rimaneva quasi sempre secondaria), restavano in balia delle decisioni di quel complesso reticolo fatto di piccoli proprietari, comunità locali, municipi e amministrazione forestale. E ciò, come vedremo, valeva tanto in Italia come nei paesi dai quali giungeva la quota maggiore delle importazioni (l'Impero Austro-Ungarico prima della Grande Guerra, l'Austria, la Jugoslavia e la Romania dopo il 1919).

¹¹ Cfr. *Il legno greggio. Produzione – Commercio – Regime doganale*, a cura di Arrigo Serpieri e Giacomo Segala, Comitato per le tariffe doganali e per i trattati di commercio, Roma 1917, pp.17-20 e 33-34.

Tra il 1878 e il 1913 le importazioni di legna da ardere restarono abbastanza stabili, attorno alle 900-1.000 migliaia di quintali per un valore che andò crescendo nel tempo da circa 2 fino a 3 milioni di lire. Una tendenza simile venne registrata dalle importazioni di carbone di legna, che superarono stabilmente le esportazioni, come già rilevato, a partire dal 1905, invertendo una tendenza che aveva rappresentato per l'intero comparto un'eccezione durante i decenni precedenti.

Il deficit maggiore, come più volte ribadito, si manifestò nel comparto del legno rozzo e segato. Se nel 1878 le esportazioni furono pari a circa 19,4 milioni di lire, nei decenni successivi scesero molto in fretta, attestandosi in valore attorno a cifre che variarono tra i 2,6 e i 3,5 milioni di lire. Nello stesso periodo, tra il 1878 e il 1913, le importazioni espresse in termini quantitativi aumentarono da 5.743 migliaia di quintali a 13.478, con valori che crebbero in parallelo, ma ad un ritmo più sostenuto, passando da 28,7 a ben 129, 6 milioni di lire. Per gran parte del periodo che va dagli anni Settanta alla prima guerra mondiale le importazioni di legno rozzo tondo o semplicemente asciato rappresentarono in media solo il 10-12 per cento di queste cifre, segno indiretto di un'arretratezza di una moderna industria di segazione in Italia. Con l'inizio del secolo, in coincidenza con un più sostenuto processo di industrializzazione che evidentemente abbracciò anche il settore della lavorazione del legno, si avvertì una prima leggera inversione di tendenza: se nel 1898 le quantità di legno grezzo introdotte in Italia rappresentavano l'11,3 per cento del totale del legname importato nel 1913 superavano di poco il 14 per cento¹².

L'Austria fu di gran lunga il maggiore fornitore di legname (per il 60 per cento si trattava di legno di abete, pino e larice) con quote che oscillarono tra i due terzi e i quattro quinti delle importazioni italiane, suddivise abbastanza equamente tra legno rozzo e legno asciato. La maggior parte dei tronchi venivano trasportati a mezzo ferrovia o fluitati lungo i fiumi del Trentino e del Veneto (Adige, Brenta, Cison, Piave), ma almeno un terzo del legno di origine austro-ungarica proveniva via mare attraverso l'Adriatico. Nel suo insieme il legno segato (squadrate con la sega o segato per il lungo) rappresentava quasi il 90 per cento delle importazioni complessive di legno comune da opera e

¹² Cfr. A. Lunardon, *Vini, uve e legnami*, cit., pp. 54-55 e 58-59; *Il legno greggio. Produzione - Commercio - Regime doganale*, cit., pp. 28, 37 e 46.

da industria¹³. Tutti questi dati aprono la strada ad una considerazione molto importante per l'intero settore. Per l'intero periodo dell'Italia liberale la voce delle importazioni di legname gravò in misura massiccia sulla bilancia commerciale italiana, figurando stabilmente al terzo posto, superata solo dal frumento e dal carbon fossile¹⁴.

3. I Feltrinelli e il commercio dei legnami

La ditta Feltrinelli cominciò le sue attività nel 1854 attraverso l'iniziativa di cinque dei dodici figli di Faustino Feltrinelli, tra i quali emerse fin dall'inizio la personalità umana ed imprenditoriale di Giacomo (1829–1913). Già nel 1857 l'azienda aprì il primo magazzino legnami a Milano, operazione fondamentale per le successive strategie della ditta, che divenne molto rapidamente la più importante realtà del paese nel commercio del legname, consentendo alla famiglia Feltrinelli di salire molto in fretta i gradini della considerazione sociale ed economica pubblica, sia a Milano che nel resto del paese.

Tenuto conto delle condizioni del settore, che andarono via via peggiorando dopo l'Unità nazionale e specialmente dopo l'annessione del Veneto all'Italia, ai Feltrinelli si prospettarono diverse strade a mano a mano che la loro attività andava crescendo, specie con la partecipazione ai progetti di costruzioni ferroviarie, che esamineremo nel prossimo capitolo, ma che occorre tenere presente per comprendere la logica con cui essi svilupparono la loro azienda. Per capire le caratteristiche di tali alternative e soprattutto per apprezzare le decisioni che essi presero nel corso dei primi decenni della loro attività e almeno fino all'uscita di scena della prima generazione, quella dei fondatori della ditta (che coincise praticamente con l'inizio della Grande Guerra) ci viene in aiuto un documento che illustra le tradizioni ed i modelli imprenditoriali in uso in materia commerciale sulla piazza commerciale di Milano all'inizio degli anni '90 e che ci introduce alle differenze più significative esistenti tra il

¹³ Cfr. M. Di Lorenzo, *Le origini della filiera forestale: produzione, commercio e industria del legno in Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Scienze Politiche, a.a. 1997-98, p. 49.

¹⁴ Cfr. N. Francalanci, *L'intervento pubblico tra produttivismo e attività no-profit. Il caso dell'Azienda di Stato per le Foreste Demaniali (1910–1970)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Scienze Politiche, a.a. 1992-93, pp. 49-50.

modello imprenditoriale e commerciale che abbiamo visto all'opera nel Nord Europa ed in Inghilterra e l'area alpina e dell'Europa centro-orientale. Nonostante fossero passati oltre una trentina d'anni dell'arrivo della ditta Feltrinelli in città, certe dinamiche non erano affatto mutate.

«Il commercio dei legnami d'opera, specificamente degli abeti e larici (...) viene fatto da due distinti classi di negozianti. Il primo, così denominato negoziante produttore, è di solito un abitante dei paesi prossimi alle vallate di produzione. Il secondo negoziante, che si distingue per grossista e dettagliante, è per la massima parte dell'Italia. Il negoziante produttore acquista generalmente le piante di abete e larice dalle amministrazioni comunali ed erariali. Egli dà l'atterramento di esse nelle stagioni concesse da R.R. agenti forestali, le spoglia tosto della corteccia e le riduce a lunghezze di commercio, ed il prodotto lo trasporta, parte sopra le segherie per essere ridotto in tavole e travicelli ecc. ecc., e parte e cioè i pezzi destinati per travature li fa trasportare sopra piazzali o luoghi di scaricamento comodi e prossimi alle stazioni della ferrovia od ai canali fluviali. Il secondo negoziante e cioè il negoziante italiano, si porta sui mercati dove si trovano accatastati i legnami e colà fa i suoi acquisti dal negoziante produttore, ignorando così da quali boschi o selve provengano, e persino da quali delle molte valli che anno capo alla valle principale, essi siano sortiti»¹⁵.

I Feltrinelli individuaron fin dai primi anni della loro attività, specialmente a partire dall'inizio degli anni Settanta, una sorta di terza via, un ibrido che riuniva alcune delle funzioni del primo tipo di negoziante con altre del secondo tipo. In sostanza, se da una parte si mossero per creare una rete di magazzini estesa su tutto il territorio nazionale (nel 1869 a quelli di Desenzano e Milano, che rappresentava anche ufficialmente ormai la sede principale della ditta, ne avevano aggiunto uno anche a Genova-Sampierdarena e a poco a poco, nei due decenni successivi ne seguirono molti altri), dall'altra cercarono con crescente impegno e convinzione di evitare di ridursi a semplici importatori di legnami dall'Impero austro-ungarico, evitando così di sottostare alle logiche e agli interessi dei commercianti locali. La loro strategia li spinse a trovare sempre più spesso, insomma, canali attraverso cui entrare in contatto diretto con i proprietari di boschi e foreste per acquistare alberi o legname, che preferibilmente avrebbero fatto tagliare in proprie segherie sparse nelle aree forestali di maggiore pregio ed interesse, accorciando così la catena

¹⁵ Archivi della famiglia Feltrinelli, Fondo Giacomo Feltrinelli, II, 2, b. 17, fasc. 56.

commerciale ed aggiudicandosi così una quota maggiore del valore aggiunto che si andava formando lungo la filiera produttiva e commerciale del legno.

4. Le prime operazioni all'estero

Seguire i Feltrinelli in giro per l'Europa centro-orientale alla ricerca di foreste e di contatti con i proprietari per un loro sfruttamento implica prima di tutto seguire in parallelo la costruzione delle linee ferroviarie specialmente nelle Alpi orientali, ma, in altri casi, gli inviati della ditta arrivavano addirittura prima delle ferrovie. E ciò implicava non solo assaporare di continuo idealmente il senso dell'avventura. Partire alla ricerca di foreste da sfruttare economicamente voleva dire letteralmente scoprire nuove terre, verificando direttamente sul campo le opzioni a disposizione, come pure le tante difficoltà da superare, a cominciare dal sistema di trasporti per proseguire con le condizioni climatiche e concludere con i vincoli economico-istituzionali posti in essere dalle diverse autorità e dai commercianti locali.

I Feltrinelli, fin da quegli anni, si mossero anche in aree forestali dell'Europa centro-orientale e balcanica, molto lontane cioè dalle aree più vicine, come l'Austria. È evidente che i tanti condizionamenti locali, oltre che la distanza, sconsigliarono, nella gran parte dei casi, una scelta diversa da quella di porsi come interlocutori dei negozianti che operavano nelle aree. Ma non appena le condizioni apparivano meno complesse, come quelle che trovarono in Grecia per i boschi dell'Olimpo e di altre aree relativamente poco lontane da Salonicco, la scelta era quella di assumersi anche la funzione di produttore-commerciante, intavolando trattative dirette con il proprietario della foresta. Non solo. Il riferimento in un documento d'archivio, a forniture di legnami ad Atene lascia aperta la strada a due ipotesi: quella di qualche forma di attività commerciale nella capitale greca legata alle costruzioni ferroviarie che vennero avviate proprio nel 1869, con la realizzazione della prima linea ferroviaria, da Atene al porto del Pireo, oppure quella dell'uso del porto stesso per esportare le traverse verso l'Italia meridionale, dove erano pure in corso analoghe iniziative in cui, come vedremo, erano coinvolti i Feltrinelli. Ciò che emerge con grande evidenza, tuttavia, è l'elevata credibilità che l'emissario della ditta mostra in tutti i suoi contatti, confermata anche dall'appoggio

ottenuto dal console italiano di Salonicco e da tutti gli incontri avuti con le autorità politiche locali e la comunità dei negozianti di legnami di una vasta zona tra Salonicco e l'odierna Skopje, segno chiarissimo del fatto che in pochi anni i Feltrinelli, ma sarebbe più corretto dire, a questo punto, Giacomo Feltrinelli, avevano raggiunto una statura che li poneva in un rango molto elevato della scala degli operatori del settore a livello internazionale.

Una situazione certamente meno complicata fu quella trovata in quegli stessi anni in Austria. In quest'altro caso, infatti, non si trattava certo di «terre incognite», dato che i rapporti con questo paese erano in un certo senso naturali per i negozianti di legnami del Nord Italia. L'attenzione dei Feltrinelli si rivolse, in particolare alla Carinzia, nota proprio per le sue ricche e fitte foreste di pini ed abeti che coprivano una superficie di circa 400 mila ettari, il 43 per cento della superficie regionale, di gran lunga l'area forestale più importante di tutta l'Austria. Fu però solo con l'inaugurazione della linea ferroviaria della Südbahngesellschaft che, dal 1864, divenne concretamente possibile un crescente sfruttamento delle imponenti risorse forestali della regione. Fino a quel momento l'uso che se ne era fatto da parte delle popolazioni locali era stato relativamente limitato: sostanzialmente per il riscaldamento delle case e le costruzioni, oltre che per qualche imbarcazione per i vicini laghi Ossiacher, Wörther ma da metà Settecento erano attivi anche alcuni commercianti di legnami che facevano giungere fino a Trieste il legname della Carinzia. Questi rapporti commerciali si rafforzano molto dall'inizio dell'Ottocento con l'aumento della domanda di legname per vari impieghi (dal carbone vegetale ai molti usi industriali) e con la progressiva introduzione di nuovi tipi di seghe. A Villach, piccolo centro commerciale ed amministrativo di un certo rilievo già dal XVII secolo, incastonato in una posizione baricentrica in Carinzia, alla congiunzione di diverse vallate e non lontano dalla capoluogo di regione, Klagenfurt (proprio a favore della quale aveva però perso una buona parte della propria importanza nel corso del XVIII secolo) nel 1848 operavano solo quattro piccoli commercianti in legnami. Qualche isolato commerciante triestino si affacciò su questo mercato con l'apertura della prima linea ferroviaria austriaca che, dal 1857, collegava Vienna con Trieste, passando per Marburg (l'odierna Maribor) e Ljubljana. Il legname della Carinzia veniva fatto flottare lungo la Drava fino a quella cittadina (lungo un percorso di circa 200 chilometri) e da lì veniva caricato sul treno per giungere fino al porto di Trieste.

La situazione mutò profondamente con l'inaugurazione, nel 1864, della nuova linea ferroviaria che passava per Villach¹⁶. I primi a mettersi in moto furono alcuni commercianti italiani di Trieste, che nel corso degli anni Sessanta aprirono delle segherie a Villach. I Feltrinelli si mossero altrettanto in fretta. Già dal 1871 si segnala la loro presenza in città, dove disponevano di un deposito con annessa casa padronale, nei pressi della stazione. Nel corso degli anni Ottanta, dopo dunque una decina d'anni di attività sul mercato austriaco, durante i quali si era evidentemente fatta apprezzare per la serietà e la correttezza negli affari, la ditta consolidò la sua strategia. La sede di Villach assunse il ruolo di centro di coordinamento per l'insieme delle iniziative non più solo commerciali, ma anche produttive svolte su un'area che abbracciava l'intera Carinzia e il Tirolo orientale. Il legname vi affluiva da alcune località, dove la ditta aveva costruito delle proprie segherie, che si trovavano o in Carinzia o in Tirolo ed altre ancora più lontane, situate in Stiria¹⁷.

In effetti, nonostante la crisi che colpì pesantemente l'Italia tra il 1889 e il 1891, la ditta effettuò numerosi investimenti tesi a potenziare la sua struttura sia produttiva che distributiva, oltre che per rafforzare la sua consistenza immobiliare. In quegli anni furono acquistati terreni di varie dimensioni, boschi, prati e foreste, andando così a consolidare un patrimonio che le garantiva, in certi casi, un accesso diretto alle forniture e, in ogni caso, una solidità che era funzionale allo sviluppo su basi molto solide dell'attività commerciale. Accanto ai terreni di proprietà di Deutschenhofen, frazione di Eggenthal (comprati nel 1877), di Bichabrick (tra il 1873 e il 1880), Bolzano (acquisiti tra il 1879 e il 1884), si aggiunsero terreni in Tirolo; in val di Fiemme, dopo gli acquisti a Tesero (1879) vennero quelli di Castello (nel 1892); in Baviera nel comune di Eglharting; in Carinzia, dopo quelli effettuati tra il 1876 e il 1880, altri acquisiti ci furono, a Villach, nel 1889 e nel 1891; in Carnia, a Rakek, nel 1891, mentre altre operazioni seguirono anche tra il 1893 e il 1895¹⁸.

¹⁶ Cfr. *Die Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Klagenfurt 1851–1926*, Verlag der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Klagenfurt, Klagenfurt 1926, pp. 33-34.

¹⁷ Cfr. *Die Städte Deutschösterreichs. Eine Sammlung von Darstellungen der Deutschösterreichischen Städte und ihrer Urteil in Wirtschaft, Finanzwesen, Hygiene, Sozialpolitik und Technik*, herausgegeben von Erwin Stein, Band VI: *Villach*, Deutscher Kommunal-Verlag, Berlin-Friedenau 1931, p. 72.

5. *L'investimento in Ungheria*

All'inizio del nuovo secolo la ditta Feltrinelli, continuando nella sua strategia di assicurarsi sempre nuove risorse per gli sviluppi della sua attività, diede avvio ad una nuova politica di diversificazione degli opprovvigiosamenti. L'attenzione si spostò verso l'Ungheria e le foreste della Transilvania ungherese. All'epoca le foreste coprivano il 28,5 per cento del territorio della monarchia ungherese. Dei 9,2 milioni di ettari, poco meno di 2 milioni, quasi un quinto del totale, appartenevano allo Stato, mentre un altro 3 per cento era nelle mani della Corona insieme con altri enti pubblici e persone private. Come in tutti i paesi forti produttori di legnami, il taglio dei boschi era sottoposto ad una regolamentazione molto stretta, che consentiva l'abbattimento solo dello 0,54 per cento delle piante. Anche per l'Ungheria la produzione di legname contribuiva in maniera rilevante, come per gli altri produttori, alla bilancia commerciale: nel 1900 venivano infatti esportati circa 200 mila vagoni di legnami contro un'importazione di soli 12 mila vagoni¹⁹.

Il problema principale che limitava non poco il volume delle esportazioni dal paese era rappresentato dalle enormi difficoltà di accesso alle aree forestali e quindi dal successivo trasporto del legname verso i centri di consumo dentro e fuori il paese. Per far fronte a questa situazione, a lungo irrisolvibile per i proprietari delle foreste come pure per la gran parte dei commercianti ungheresi, alcuni grandi esportatori stranieri ebbero un ruolo determinante, specie dopo il 1900 per agevolare le cose, contribuendo a rafforzare, quando non addirittura a creare, la rete di infrastrutture necessarie al trasporto dei tronchi o del legname tagliato verso la rete ferroviaria principale o verso i porti di imbarco sul Danubio. I primi a muoversi in tale senso furono gli esportatori austriaci, francesi e inglesi. Quelli italiani, come in altre occasioni, giunsero leggermente in ritardo, ma, almeno nel caso dei Feltrinelli, il loro impatto fu estremamente importante²⁰.

¹⁸ Cfr. Archivio della famiglia Feltrinelli (Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano), Fondo amministrazione Feltrinelli, I.1.3 – b. 7, fasc. 31, atto di divisione fra i signori Fratelli Feltrinelli, scrittura privata in data 1° marzo 1896.

¹⁹ Cfr. «The Timber Trade Journal», 4. 1. 1876, p. 301; 18.8.1900, p. 186, 11.11.1906, p. 620.

²⁰ Cfr. *ivi*, 3.9.1910, p. 525.

Nei primi anni del Novecento la Ditta Feltrinelli avviò contatti con alcuni proprietari di foreste in Ungheria, contatti che si perfezionarono nel 1906 attraverso un accordo con l'Università Sassone, la Sächsische Siberichter Universität di Sibiu, proprietaria di grandi estensioni di foreste nel cuore della Transilvania, per lo sfruttamento ventennale di una foresta situata ad alcune decine di chilometri a Sud della città di origini tedesche posta al centro di questo territorio. Per ottenere il diritto di taglio per ventidue anni la Ditta pagò ben 18 milioni di corone che dovevano essere versati in annualità a partire dal 1906²¹.

L'operazione, già di per sé rilevante, si rivelò una svolta per la strategia della Ditta, dato che, per la prima volta in oltre cinquant'anni di vita e in oltre trenta di attività sui mercati esteri, venne stabilito di costituire una società apposita per la gestione di questo enorme investimento. In passato, infatti, in Austria come nell'attuale Slovenia, era bastato costituire una filiale commerciale della Ditta per seguire gli affari, ma anche per tranquillizzare le autorità politico-amministrative locali. Nel novembre del 1906 vide così la luce a Fiume, in territorio ungherese, dunque, la Società italo-ungherese per l'industria forestale, dotata di un capitale iniziale di un milione di lire, sottoscritto per il 90 per cento dai membri della famiglia coinvolti in quel momento negli affari della Ditta e cioè il vecchio fondatore Giacomo e i suoi bis-nipoti Francesco, Giuseppe e Carlo Feltrinelli²².

In effetti, fin dall'inizio, questo investimento venne sottoposto ad una serie di vincoli che non si erano manifestati in precedenza. Il rigore delle regole con cui l'Università Sassone gestiva le sue proprietà risaliva probabilmente ad epoche molto lontane, ma tuttavia esse erano anche state aggiornate di continuo e comportavano uno stretto controllo su tutte le operazioni svolte da chi sfruttava le risorse della foresta.

Anche il clima politico generale dell'Ungheria di inizio secolo spinse ad adottare una linea di condotta diversa e, se così si può dire, molto più complessa per l'azienda. In effetti le autorità politiche, forse anche spinte in tal senso da qualche concorrente ungherese dei Feltri-

²¹ Cfr. Archivio di Stato di Sibiu, Universitatea Saseasca, Einreichungsprotokoll des centralesamtes des Sächsischen Universität, 1906, Registro numero 68.

²² Cfr. Archivio di Stato di Rijeka, DAR, PR 3 (112), Ct 322 (XI-30/1906), 1906–1944, kut. 1064.

nelli, obbligarono la società a svolgere la prima lavorazione del legname (decorticare e tagliare i tronchi in assi di diversa lunghezza, ecc.) in territorio ungherese, il che, peraltro, non costituì un intoppo eccessivo per la nuova impresa, che aveva di fronte ben altri e più impegnativi compiti prima di lavorare a pieno regime. Ad ogni modo, anche per venire incontro a queste «sensibilità», al momento della formazione del gruppo dirigente i Feltrinelli nominarono tra gli amministratori della Italo-ungherese per l'industria forestale anche alcuni cittadini ungheresi: l'avvocato Aurelio Figater di Fiume, un commerciante ben addentro le questioni del settore in Ungheria, Oscar Charmant di Budapest, ma, soprattutto, elessero tra i membri della direzione, accanto a tre rappresentanti diretti della famiglia (Giuseppe, Carlo e Francesco Feltrinelli), l'ingegner Lajos Tivadar Kossuth, figlio di Lajos Kossuth, il grande leader politico liberale ungherese che, privato della cittadinanza ungherese nel 1879, venne costretto ad emigrare in Italia dove morì nel 1894, a Torino.

Lajos Tivadar Kossuth (1844–1918) aveva svolto una buona parte della propria carriera professionale di ingegnere ferroviario in Italia, ricoprendo, tra l'altro, la carica di amministratore delegato della Società Ferrovie Adriatico-Appennino, che gestiva alcune linee ferroviarie a scartamento ridotto nelle Marche e in Abruzzo²³. La sua nomina nella società fondata dai Feltrinelli si rivelò decisiva, specie nella fase iniziale delle attività dell'azienda, poiché i concorrenti della Italo-Ungherese scatenarono una campagna di stampa contro la società, alla quale rispose proprio lo stesso Kossuth a nome dell'impresa. In effetti, alcuni ambienti economici misero in giro la voce che tale società avesse comprato una foresta intera situata nei pressi di Nagytalmács e non, come invece era avvenuto, acquisito solo il diritto di taglio per la somma di 18 milioni di fiorini. Chi muoveva le fila di questa campagna di stampa era probabilmente qualche rappresentante della società austriaca che aveva sfruttato tale foresta negli anni precedenti, pagando però una somma notevolmente più bassa (appena 8 milioni di fiorini). I Feltrinelli, quando era stata annunciata l'asta pubblica per il nuovo contratto, avevano fatto un'offerta che si rivelò vincente, perché considerata evidentemente nettamente migliore delle altre. A quel punto chi era stato sconfitto rilanciò con una proposta di puro valore politico-propagandistico: era pronto, pur pagando un prezzo

²³ Cfr. Archivio nazionale ungherese (Budapest, sezione di Óbuda), R277.

inferiore, a far transitare il legname per i Carpazi, indicando che la ditta controllata dai Feltrinelli non solo non avrebbe fatto tagliare il legno in Ungheria, ma che lo avrebbe avviato ai mercati internazionali attraverso i porti di Galati e Costanza in Romania.

La risposta di Kossuth, per conto della Italo-Ungherese, venne pubblicata alla fine del 1908 su uno dei principali giornali ungheresi, il «Magyarország». In essa si ripercorrevano le principali tappe della vicenda, facendo notare anche che al momento della sigla dell'accordo con l'Università Sassone, le mappe a disposizione non facevano capire fino in fondo le numerose difficoltà del territorio e i loro effetti sulla struttura dei costi per lo sfruttamento della foresta. In particolare il trasporto del legname, una volta tagliato sul posto, a Veszteny (un'operazione che veniva definita un «obbligo patriottico», al quale la società non intendeva venir meno), doveva poter raggiungere in tempi economicamente compatibili con l'investimento effettuato i mercati di sbocco. La Italo-Ungherese, in effetti, realizzò numerosi investimenti collegati allo sfruttamento forestale: una ferrovia di 24 chilometri che collegava la foresta, situata nella valle di Rin-Sadulin, con la segheria, costruita nel comune di Nagytalmács. Inoltre nel 1908 erano già stati realizzati 10 dei 25-26 chilometri di una funivia per il trasporto del legname sulla dorsale dei Carpazi. Il totale degli investimenti aveva raggiunto a quella data i 4 milioni di corone, una cifra che dava l'idea della serietà e dell'impegno con cui l'azienda aveva lavorato. E tuttavia, ammetteva Kossuth, una parte del legname, un quarto, prendeva la strada della Romania per raggiungere i mercati di sbocco. D'altra parte a questa soluzione non c'erano alternative, se non quella di fermare lo sfruttamento della foresta. In ogni caso, anche il trasporto in Romania sarebbe avvenuto – chiosava Kossuth – impiegando «lavoro ungherese», rivoltando in tal modo contro i concorrenti l'accusa di proteggere scarsamente gli interessi nazionali: chi aveva prima il contratto era austriaco, non certo ungherese, e ora sollevava idealmente la bandiera nazionale ungherese solo perché era stato sconfitto in un'asta pubblica nella quale aveva semplicemente offerto molto meno della Italo-Ungherese. Per quanto efficace fosse stata quella risposta pubblica agli attacchi mossi all'azienda, non mancarono alcune velate critiche verso lo stesso Kossuth da parte di uno dei direttori della società. Questi lo accusò, indirettamente, di essere ormai troppo lontano dalla sensibilità dell'opinione pubblica del paese, forse a causa della sua lunga permanenza all'estero: in sostanza, le verità raccontate nel suo articolo da Kossuth potevano paradossal-

mente quasi fare più danno delle accuse dalle quali la società era stata chiamata a scagionarsi²⁴.

I lavori per il completamento di tutte le infrastrutture portarono via un altro anno e solo a partire dal 1910 l'impresa cominciò a lavorare a pieno regime, registrando anche un primo piccolo utile. La società fu in grado, fin da quei primi anni di attività, di creare una vasta rete di clienti (principalmente commercianti all'ingrosso di legnami) che copriva, sul piano geografico, un'enorme territorio che comprendeva tutto il Mediterraneo orientale (da Costantinopoli a Smirne, dai porti della Palestina ad Alessandria d'Egitto) e poi, dopo la guerra italo-turca, anche Bengasi e la nuova colonia italiana in Libia, mentre nel vertente occidentale del bacino del mediterraneo i clienti erano situati, oltre che in Italia, a Marsiglia, a Cette (l'odierna Sète) e non mancavano neppure quelli marocchini. Mentre per raggiungere queste destinazioni la scelta, fattasi progressivamente prevalente, dopo che si calmarono le accuse della concorrenza di valorizzare poco gli interessi ungheresi, fu quella di imbarcare il legname in un porto fluviale del Danubio per portarlo fino al delta del fiume da dove, su altre navi in partenza da Galati o da Costanza, prendeva la rotta dei Dardanelli, una parte non trascurabile del legname (le fonti non consentono di capire in quale proporzione) prendeva la via del trasporto ferroviario all'interno del territorio ungherese fino a Fiume, da dove o veniva inoltrato verso Venezia (dove la Ditta Feltrinelli aveva uno dei suoi depositi e da lì anche verso Milano) oppure riprendeva la via marittima, specie per i porti italiani dell'Adriatico e del Meridione della Penisola, ma talvolta anche del Mediterraneo occidentale e del Nord Africa.²⁵

Le guerre balcaniche del 1912, scoppiate proprio quando gli affari andavano a gonfie vele per la società, che si aspettava proprio per quell'anno un deciso aumento degli introiti, resero più complicato per la Italo-Ungherese continuare la sua attività, che dovette essere invece notevolmente ridotta. Inoltre un incendio distrusse parte del

²⁴ La lettera di Lajos Tivadar Kossuth venne pubblicata nell'edizione del 28 novembre 1908 del «Magyarország»; per le osservazioni critiche successive si veda la lettera del 4 dicembre 1908 di Oscar Charmant, consigliere della società, a Francesco Feltrinelli in Archivio della famiglia Feltrinelli, Fondo Società Italo-Ungherese per Imprese forestali, copialettere, 1907–1913, vol. 1.

²⁵ Cfr. Archivio della famiglia Feltrinelli, Fondo Società Italo-Ungherese per Imprese forestali, copialettere, 1907–1913, passim.

deposito dei tronchi, che non era assicurato, provocando un danno che si aggiunse a quello derivante indirettamente dalla contrazione dei commerci in tutta l'area per gli eventi bellici.

La ripresa delle attività fu abbastanza lenta dopo questi eventi, ma proprio quando sembrava che la situazione volgesse nuovamente al bello lo scoppio della prima guerra mondiale fece precipitare la società in difficoltà ben più gravi di quelle conosciute durante le guerre balcaniche. I bilanci aziendali fecero registrare inevitabilmente delle perdite fin dal primo anno di guerra. Soprattutto, però, divennero molto più difficili i contatti tra la proprietà e la direzione dell'azienda. Anche le assemblee generali dei soci, che in precedenza si tenevano a Milano, dovettero essere organizzate a Budapest, con gli azionisti principali rappresentati di solito dai loro delegati, vista l'impossibilità per loro di entrare nel territorio dell'Impero austro-ungarico.

Molte delle comunicazioni passarono attraverso la Svizzera, paese neutrale che venne spesso utilizzato durante la prima guerra mondiale per il proseguimento di attività che vedevano coinvolti cittadini e soprattutto imprenditori appartenenti a paesi belligeranti. Tra la fine del 1915 e l'inizio del 1916 si svolsero delle riunioni a Zurigo durante le quali i rappresentanti della Ditta Feltrinelli esaminarono anche la possibilità di intestare le proprie azioni o di cederne una parte ad un istituto di credito ungherese, la Banca Commerciale Ungherese di Pest, che era fortemente interessata a costituirsi una posizione rilevante nel settore del commercio del legname, nel quale era già coinvolta attraverso rilevanti partecipazioni in imprese che operavano in Bosnia e in Austria. L'operazione, tuttavia, nonostante i buoni rapporti con l'istituto di credito, non andò a buon fine²⁶.

Proprio nei locali messi a disposizione dalla banca ungherese si svolse l'assemblea generale dei soci del luglio del 1916, durante la quale i rappresentanti della proprietà (il più importante era Joseph Pretz, cugino dei Feltrinelli, cittadino austriaco, essendo di Merano) stabilirono di mutare la ragione sociale dell'azienda da Società Italo-ungherese per l'industria forestale in quello di Società anonima per l'industria forestale di Nagytalmács, eliminando così dal nome ogni connotazione estera e rafforzando, anzi, quella nazionale con l'indicazione esplicita del luogo nel quale avevano sede gli impianti.

²⁶ Cfr. Archivio della famiglia Feltrinelli, Fondo Carlo Feltrinelli, I.4.1, b. 114, fasc. 313, Avvocato Arthur Curti a Carlo Feltrinelli, 17.2.1916.

Nonostante che durante tutto il conflitto la società non venne mai posta sotto sequestro, essa limitò le sue attività a poche consegne di materiali esistenti nei depositi. In quasi tutti i casi si trattava di consegne imposte dalle autorità civili e militari o da qualche ente consorziale sempre sotto controllo delle medesime autorità. Le distruzioni e le asportazioni di materiale da parte delle truppe, un destino condiviso da molte altre aziende che si trovavano in zona di operazioni belliche, ma soprattutto l'impossibilità a far funzionare la rete di infrastrutture per il trasporto degli alberi abbattuti nel 1913 e 1914 verso la segheria di Nagytalmács provocarono perdite piuttosto rilevanti nei bilanci di esercizio. Le perdite del 1914 ammontarono a oltre 143 mila corone, quelle del 1915 a più di 266 mila corone, quelle del 1916 scesero a 34 mila. Gli impianti vennero interessati molto più pesantemente dalle operazioni nel 1916, quando le truppe tedesche occuparono la zona, provocando anche la perdita o il danneggiamento della documentazione contabile, il che rese più difficile del solito redigere il bilancio nel 1917 e 1918²⁷.

Alla fine del conflitto la società redasse un documento in cui valutò in 1.371.861 corone il valore del legname asportato dalle truppe austro-ungariche e tedesche, una cifra alla quale si dovevano aggiungere le rate ugualmente pagare all'Università Sassone, pari a 3.272.824 corone. A queste cifre si dovevano poi aggiungere quelle per i danni e le asportazioni di materiali vari presenti nelle officine e nelle abitazioni adiacenti il complesso industriale, calcolate, secondo la Convenzione di Ginevra del 1920, in quasi 162 mila franchi svizzeri. Come tante altre aziende che conobbero un destino analogo, la Società anonima per l'industria forestale di Nagytalmács entrò in un'estenuante trattativa con le autorità politico-amministrative austriache, tedesche, ungheresi e romene per cercare di vedersi riconoscere i suoi diritti, ma senza riuscire ad ottenere molto²⁸.

La ridefinizione dei confini geografici tra Ungheria e Romania dopo la firma del trattato di pace e a conclusione dei negoziati tra i due paesi confinanti provocò cambiamenti molto rilevanti per la società. Il 9 settembre 1920 si tenne l'ultima assemblea generale della

²⁷ Cfr. Archivio di Stato di Rijeka, DAR, PR 3 (112), Ct 322 (XI-30/1906), 1906–1944, kut. 1064.

²⁸ Cfr. Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri, Roma, Missione Martin Franklin, pacco XIV, Consorzio Ditte Italiane nell'industria e commercio del legname in Austria-Ungheria, a Ministero dell'industria e del Commercio, 29.7.1920.

società in terra ungherese, a Budapest, durante la quale si prese atto dell'impossibilità di approvare i conti per gli anni 1917-19, mentre nel contempo tutti i consiglieri d'amministrazione e i membri della direzione annunciarono parimente di rinunciare a qualsiasi spettanza per tali anni. Sei mesi dopo si tenne una nuova assemblea, stavolta a Fiume, ormai parte della neonata monarchia jugoslava. Diversamente dall'assemblea precedente, nell'occasione vennero approvati senza troppe difficoltà i bilanci dal 1917 al 1920, mettendo in sostanza una pietra sopra gli anni di guerra e dell'immediato dopoguerra. Si prese atto che tutto il capitale sociale era andato perduto e venne stabilito di reintegrarlo in valuta romena, stabilendo nel contempo un congruo aumento dello stesso, che al termine di tali operazioni era stabilito in 5 milioni di Lei. Nel contempo fu deciso di trasferire la sede sociale della società da Fiume a Sibiu.

In realtà quest'ultima decisione venne poi annullata nel 1923. Le autorità rumene posero tante e tali condizioni per il trasferimento della sede legale della società che avrebbero minato persino il carattere italiano dell'investimento. A quel punto, nel settembre del 1923, venne stabilito di mantenere definitivamente a Fiume la sede legale della anonima. I venti nazionalisti in campo economico di inizio del secolo, che avevano tanto condizionato le prime mosse dell'azienda, non si erano dunque affatto placati: avevano solo cambiato i quadranti dai quali provenivano²⁹.

²⁹ Cfr. Archivio di Stato di Rijeka, DAR, PR 3 (112), Ct 322 (XI-30/1906), 1906–1944, kut. 1064.

Anna Millo

L'ITALIA REPUBBLICANA,
IL TRATTATO DI PACE DEL 1947,
IL PROBLEMA DEI CONFINI ORIENTALI

Premessa

Le pagine che seguono, costituiscono l'anticipazione di un lavoro in avanzato stato di stesura, del quale da tempo mi sto occupando, dedicato a *L'Italia e la questione di Trieste (1945–1954)*. Esso prende in esame la disputa di politica internazionale per la definizione dei confini tra Italia e Jugoslavia dopo la seconda guerra mondiale secondo un'angolatura particolare, rimasta piuttosto nell'ombra nella pur copiosa produzione storiografica italiana e internazionale che su tale questione si può fino ad oggi leggere¹.

L'atteggiamento dell'Italia, sia sotto il profilo delle posizioni pubbliche assunte dai suoi governi e delle iniziative diplomatiche intraprese di fronte agli interlocutori esteri, sia sotto lo specifico punto di vista del rapporto allora stabilito tra la capitale, Roma, e il più importante centro dell'area oggetto del contrasto, Trieste, allora sottoposta a Governo Militare Alleato, è stato oggetto in passato di un'attenzione che

¹ Jeri, J., *Trzasko vprasanje po drugi svetovni vojni: tri faze diplomatskega boja*, Cankarjeva Založba, Ljubljana 1961; Duroselle, J.B., *Le conflict de Trieste 1943–1954*, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles 1966; Novak, B.C., *Trieste 1941–1954. La lotta politica, etnica e ideologica*, Mursia, Milano 1973 (ed. orig. 1970); Pupo, R., *La rifondazione della politica estera italiana. La questione giuliana 1944–1946*, Del Bianco, Udine 1979; De Castro, D., *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, Lint, Trieste 1981, 2 Voll.;

pure non è mancata², ma che ora può essere ripresa e rinnovata, alla luce della documentazione che in questi ultimi anni si è resa disponibile alla consultazione da parte italiana (mi riferisco alla serie pubblicata dei Documenti Diplomatici Italiani, ora arrivata alla seconda metà 1949, e ai documenti archivistici reperibili all'Archivio storico del Ministero degli Affari Esteri e all'Archivio Centrale dello Stato).

Delle fonti, privilegiando la documentazione di provenienza italiana, mi sono servita essenzialmente per ricostruire le percezioni dei problemi, il «punto di vista» dei reggitori della politica estera italiana di allora, politici di governo e diplomatici di carriera, senza per questo assumerlo come mio proprio.

Il lavoro si articola in tre parti: nella prima (*Tra Roma e Parigi*) si prendono in esame i complessi problemi che la sottoscrizione del Trattato di pace poneva all'Italia con riferimento al confine orientale, prima e dopo il 1947. Nella seconda (*Tra Roma e Belgrado*) si analizzano i rapporti tra Italia e Jugoslavia tra il 1944 e il 1952, nei quali la questione aperta dei confini è sempre presente, ma non così dirimente da impedire forme di ripresa del confronto. Nella terza (*Tra Roma e Trieste*) si prendono in considerazione i rapporti difficili e non lineari sia con le forze politiche locali, sia con il Governo Militare Alleato, soggetto quest'ultimo nei confronti del quale nella fase finale (1952–1953) Roma arrivò a consumare una clamorosa e alla fine dannosa rottura antibritannica.

De Robertis, A.G.M., *La frontiera orientale italiana nella diplomazia della seconda guerra mondiale*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1982; De Robertis, A.G.M., *Le grandi potenze e il confine giuliano 1941–1947*, Laterza, Roma-Bari 1983; Valdevit, G., *La questione di Trieste 1941–1954. Politica internazionale e contesto locale*, Angeli, Milano 1986; Rabel, R., *Between East and West. Trieste, the United States and the Cold War, 1941–1954*, Duke University Press, Durham-London 1988; Pupo, R., *Fra Italia e Jugoslavia. Saggi sulla questione di Trieste (1945–1954)*, Del Bianco, Udine 1989; De Leonardis, M., *La «diplomazia atlantica» e la soluzione del problema di Trieste (1952–1954)*, Edizioni scientifiche italiane, Roma-Napoli 1992.

Non portano sostanziali elementi di novità ad un quadro conosciuto nelle sue molteplici articolazioni i lavori più recentemente pubblicati di Cappellini, A., *Trieste 1945–1954. Gli anni più lunghi*, Mgs Press, Trieste 2004 e di Benardelli, M., *La questione di Trieste. Storia di un conflitto diplomatico (1945–1975)*, Del Bianco, Udine 2006.

² Senza pretesa di esaustività, mi limito a segnalare alcuni tra i lavori degli autori più presenti a questi temi: Valdevit, G., *Trieste 1953–1954: L'ultima crisi?*, Mgs Press, Trieste 1994; Valdevit, G., *Il dilemma Trieste. Guerra e dopoguerra in uno scenario europeo*, Libreria editrice goriziana, Gorizia 1999; Pupo, R., *Il confine scomparso. Saggi sulla storia dell'Adriatico orientale nel Novecento*, Istituto regionale per la storia del movimento di Liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste 2007.

Per l'interesse generale che possono rivestire argomenti trattati in forma riassuntiva, si propongono qui le pagine conclusive del primo capitolo.

Il Trattato di pace: un bilancio

Durante i preliminari della conferenza della pace, nel gennaio 1946, era stato deciso in un primo momento che la nuova frontiera tra Italia e Jugoslavia avrebbe dovuto essere il risultato di una mediazione tra le opposte richieste dei due paesi, un tracciato che rispettasse criteri etnici, in modo da lasciare la maggior parte della popolazione dalla parte «giusta» del confine. Dopo un'inchiesta compiuta sui luoghi controversi da una commissione di esperti tra il marzo e l'aprile 1946, Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Unione Sovietica elaborarono quattro differenti progetti, ognuno in realtà riflettente il diverso grado di appoggio che intendevano accordare all'uno piuttosto che all'altro dei due contendenti.

Dalla inconciliabilità di tali proposte, segnale allarmante di una progressiva difficoltà di dialogo che veniva a paralizzare i rapporti tra le grandi potenze, scaturirà il proposito contenuto nel Trattato di dar invece vita ad un futuro Territorio Libero di Trieste, uno stato-cuscinetto neutrale sotto l'egida dell'ONU che sarebbe nato dalla riunificazione della pre-esistente Zona A con la Zona B, ridisegnate entrambe a più ridotte di dimensioni, mentre il resto della Venezia Giulia, ad eccezione di Gorizia e del basso Isonzo accordati all'Italia, veniva riconosciuto definitivamente alla Jugoslavia. La Zona A, privata dell'appendice della città di Pola destinata alla Jugoslavia, comprendeva ora Trieste e il suo circondario (quasi un terzo dell'intero Territorio, con 260 chilometri quadrati e 270.000 abitanti circa) e rimaneva sotto la guida del GMA, mentre la Zona B, una piccola porzione dell'Istria costiera settentrionale da Capodistria a Cittanova (quasi due terzi del Territorio, con 520 chilometri quadrati e 60.000 abitanti circa), restava affidata all'amministrazione jugoslava.

La soluzione era stata escogitata come transitoria³, ma negli stessi mesi che precedevano e seguivano la vera e propria entrata in vigore

³ Ancora oggi esemplare per chiarezza e completezza d'analisi J. Martin-Chauffier, *Trieste. Libération de la Vénétie Julienne. Conférences de Londres et de Paris. Le problème de l'internationalisation*, («Centre d'études de politique étrangère, 18»), Hartman, Paris 1947.

del Trattato, stabilita per il 15 settembre 1947, il progetto si arenava tra i veti incrociati dei protagonisti della scena internazionale⁴. L'Italia, da parte sua, colpita dalle amputazioni al confine orientale, respingeva questa decisione che si opponeva integralmente alle sue richieste e temeva che il Territorio Libero sarebbe stato ben presto infiltrato da un'immigrazione slava che ne avrebbe alterato la composizione etnica ai danni degli italiani per essere poi inghiottito dalla repubblica iugoslava: in un certo senso il precedente di Fiume nel 1924 si poteva replicare a parti rovesciate. Ma preminente importanza nelle considerazioni degli anglo-americani doveva assumere l'evoluzione del contesto internazionale. Le crescenti rivalità tra i quattro Grandi, l'incipiente rottura dei rapporti e l'emergere della divisione dell'Europa in due blocchi avevano suggerito fin dalla metà del 1946 di adottare una decisione che in seguito si rivelerà propizia al mantenimento a Trieste dello *status quo*, consentendo attraverso il GMA la presenza armata occidentale in un piccolo caposaldo della nuova «cortina di ferro» che avrebbe dato il suo contributo a quella che si sarebbe chiamata la strategia del «containment».

Alle proteste della diplomazia italiana per il profilarsi della scelta dell'internazionalizzazione, che descrivono un paese «sotto l'impressione desolante delle decisioni per Trieste», mentre «l'opinione pubblica e i partiti si ribellavano all'idea di perdere la città, le popolazioni istriane [e mentre] (...) alla possibilità di vita del nuovo stato non si credeva», il segretario di Stato americano Byrnes replicava nel luglio 1946 con argomenti indubbiamente atti a vincere le resistenze dell'interlocutore, ma che certo non esageravano la portata della posta in gioco, i pericoli che si erano evitati ed anche le difficoltà crescenti con cui gli anglo-americani erano consapevoli di dover misurarsi nel prossimo futuro. Riassumendo il tenore delle dichiarazioni di Byrnes, scriveva l'ambasciatore Soragna, segretario generale della delegazione italiana alla conferenza di Parigi:

(...) [Byrnes disse che egli] aveva difeso gli interessi italiani come meglio aveva potuto; l'Italia dimenticava forse di aver fatta e persa una guerra? Ci aveva dato tutto l'Alto Adige (non osai ricordargli la parte presa da Molotov); voleva darci la linea americana in Istria. Ciò si era rivelato impossibile. (...) Se Trieste col territorio al di qua della linea francese, o d'altra linea, fosse stata assegnata

⁴ Per un'analisi dettagliata di tutti questi aspetti rimando a Valdevit, G., *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, op. cit., pp. 142-149.

all'Italia, questa con le forze ridotte che le sono consentite dal trattato (sic), non appena ritirate le truppe alleate, sarebbe stata nell'incapacità di difendere codesti confini dalla furia degli jugoslavi che, disse, ci odiano profondamente. E l'ipotesi di dover muovere allora una nuova guerra per difenderci e difendere il trattato, era evenienza che spaventava troppo gli anglo-americani. *Molto meglio interporre fra noi e la Jugoslavia un territorio internazionale* (corsivo mio, nda). Gli jugoslavi l'avrebbero rispettato, per forza, e sarebbe stata cura degli anglosassoni e dell'ONU di porlo in stato di effettiva difesa. Egli contava su una guarnigione di almeno due brigate internazionali, escludendo ogni reparto di grandi Potenze, perché non voleva soldati russi sul luogo. (...)

Se non si combinava a quel modo, non si raggiungeva l'accordo, la Conferenza falliva e allora bisognava venire alle paci separate. Via d'uscita, questa, assolutamente impossibile, che avrebbe consacrato la rottura fra i Quattro, l'aborto dell'ONU, e la divisione del mondo in due settori, e poi direttamente sarebbe sbocciata nella guerra. L'Italia, del resto, non avrebbe potuto fare la pace con la Russia se non a peggiori condizioni ancora; ovvero, se non faceva la pace, si ricadeva *illico* nell'eventualità bellica di cui sopra.

Egli non solo trovava la soluzione raggiunta tollerabile, se non felice; ma si congratulava di avervi potuto condurre Molotov, cosa che ad un certo momento aveva, con sua grande inquietudine, creduta impossibile⁵.

Sul piano territoriale, le lievi perdite sulle Alpi Marittime al confine con la Francia, la conservazione della frontiera settentrionale al Brennero non potevano compensare la perdita della Venezia Giulia, che costituiva senza dubbio l'aspetto più doloroso, ma quell'esito, inscritto negli eventi politico-militari del maggio-giugno 1945 al confine orientale, non era più stato possibile sovvertirlo, nel tentativo di conservare quanto restava della collaborazione tra le potenze vincitrici, un obiettivo che ingiustamente finiva per sacrificare le legittime aspirazioni dei giuliani di lingua italiana. Oggi come allora, evocando l'ombra di Versailles sulla Germania sconfitta nella prima guerra mondiale, qualcuno ha voluto parlare di *Diktat*, di trattato punitivo

⁵ Documenti Diplomatici Italiani, X/III, n. 671, *L'ambasciatore Soragna al Presidente del consiglio e ministro degli esteri, De Gasperi*, Parigi, 6 luglio 1946, p. 775. Nella sintesi del colloquio l'ambasciatore non manca di sottolineare come il giudizio di Byrnes sulla futura consistenza delle forze armate italiane anticipi decisioni che formalmente la conferenza doveva ancora ratificare.

Sull'operato del segretario di Stato americano cfr. Ward, P.D., *The Threat of Peace. James F. Byrnes and the Council of Foreign Ministers 1945-1946*, Ohio State University Press, Kent 1979.

imposto dalla forza dei vincitori⁶. Ma, se si pone mente agli aspetti territoriali, questo è un punto di vista che può anche essere corretto e perfino rovesciato. Pietro Quaroni, che nel ruolo di ambasciatore e di partecipe alle trattative condivise all'epoca la delusione per quel risultato e si espresse contro la sottoscrizione del Trattato, ripercorrendo quelle vicende negli anni Sessanta, in sede di valutazione storica ha temperato il suo giudizio:

Anche se certi atteggiamenti non possono essere presi, per varie ragioni, come vera manifestazione di una precisa volontà alleata, non andrebbe sottovalutato il fatto che, all'epoca del nostro armistizio, si ragionava in termini di indipendenza alla Sicilia ed alla Sardegna, di un largo tratto del Piemonte e della Liguria e dell'isola d'Elba da attribuirsi alla Francia, e del Tagliamento come possibile frontiera fra l'Italia e la Jugoslavia. Ora se si compara il punto di partenza con il punto d'arrivo, per quanto dolorose possano essere state le perdite territoriali che l'Italia dovette subire, bisogna ben riconoscere che delle idee iniziali era rimasto ben poca cosa. E sotto questo punto di vista non si potrebbe negare che il successo dell'Italia e della diplomazia italiana è stato rimarchevole. (...) L'opinione pubblica italiana è stata [però] portata a giudicare i risultati dei negoziati di pace non in base ad una situazione di partenza, della quale essa non era mai stata informata, ma in base alle illusioni che si erano lasciate accreditare; e [ha] quindi non a torto considerata come una sconfitta diplomatica quella che in realtà era stata una vittoria quasi inaspettata⁷.

Alla procedura di un trattato collettivamente concordato tra le venti potenze «alleate e associate» e accettato dall'Italia, si opponeva quale unica alternativa – lo argomenta lo stesso Byrnes nel suo colloquio più sopra citato – una serie di paci separate, in ognuna delle quali sarebbe stato consentito al paese vincitore di avanzare, quanto meno sul piano dei risarcimenti materiali, richieste economiche la cui risultante sarebbe stata alla fine insostenibile per il paese vinto. Che le condizioni di una pace separata potessero non risultare di tanto più convenienti, lo dimostra l'accordo concluso con l'Egitto nel settembre 1946. Anche

⁶ Per una rassegna delle reazioni nel mondo della politica, della cultura e della stampa v. Lorenzini, S., *L'Italia e il trattato di pace del 1947*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 7-15.

Sulla valutazione del Trattato come *Diktat* punitivo converge anche Gaja, R., *L'Italia nel mondo bipolare. Per una storia della politica estera italiana (1943-1991)*, il Mulino, Bologna 1995, p. 91 ss.

⁷ Quaroni, P., *L'Italia dal 1914 al 1945*, in *Nuove questioni di storia contemporanea*, Marzorati, Milano 1968, 2 Voll., Vol. II, pp. 1247-1248.

se in questa particolare vicenda l'assenza di controversie territoriali avrebbe dovuto semplificare le trattative e condurle agevolmente in porto, elementi contingenti come l'urgenza di ripristinare le relazioni ufficiali e di dissequestrare i beni italiani prevalsero sul mancato coordinamento tra gli organi ministeriali romani e ciò finì per produrre un'intesa finanziariamente onerosa, che neppure riuscì a risolvere del tutto i problemi della colonia italiana di quel paese⁸.

Assai più drastiche di quelle territoriali erano le clausole del Trattato volte a ridurre il potenziale militare dell'Italia. Esse imponevano il disarmo e la smilitarizzazione delle frontiere, lo smantellamento delle fortificazioni nelle isole (Sicilia, Sardegna, Pantelleria, le isole Pelagie, Pianosa) e sul territorio della Puglia, la chiusura delle industrie belliche, restrizioni al numero degli effettivi della Marina e dell'esercito. In sostanza l'Italia perdeva non solo la possibilità di esercitare la difesa sui confini settentrionali, ma anche il controllo del Mediterraneo e dell'Adriatico, sulle coste di fronte alla Jugoslavia, all'Albania e alla Grecia.

Ha notato Norman Kogan che in una concezione della sicurezza come equilibrio di potenza «(...) la conferenza della pace non aveva scelta: se voleva rendere l'Italia incapace di aggredire i suoi vicini, bisognava privarla delle sue difese»⁹. Non erano considerazioni che potessero tranquillizzare la classe dirigente politica e diplomatica italiana, che al contrario ravvisava in quelle clausole un preoccupante limite all'indipendenza e alla sovranità del paese, quasi l'impossibilità di esercitare una qualsivoglia politica estera, se alla politica estera si attribuisce la funzione primaria di garantire la sicurezza delle frontiere dal nemico esterno. Che tale nemico nella realtà non sussistesse se non al confine orientale – dove fu adottata in accordo con gli alleati occidentali una soluzione pragmatica, ma non legale, foriera di torbi-

⁸ Petricoli, M., *Oltre il mito. L'Egitto degli italiani (1917-1947)*, Paravia-Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 461-470.

⁹ Kogan, N., *L'Italia e gli Alleati. 8 settembre 1943*, Lerici, Milano 1963 (ed. orig. 1961), p. 190.

Disappunto e sconcerto del governo italiano al profilarsi dell'entità del disarmo in Documenti Diplomatici Italiani, X/IV, n. 108, *Riunione interministeriale per il Trattato di pace*, Roma, 3 agosto 1946.

Più ampi ragguagli in Nuti, L., *L'esercito italiano nel secondo dopoguerra 1945-1950. La sua ricostruzione e l'assistenza militare alleata*, Stato Maggiore dell'Esercito. Ufficio Storico, Roma 1995, pp. 102-109.

de conseguenze, come si dirà in dettaglio nel terzo capitolo di questo lavoro – non era per alcuni un fatto sufficiente a mettere in discussione il diritto dell'Italia di rifiutare la ratifica del Trattato:

Amputazioni territoriali, nella misura in cui esse sono ridotte oggi per dolorose che siano ai nostri sentimenti, non sono tali da compromettere la ripresa dell'Italia, specie nella fisionomia nuova che il mondo va assumendo. La perdita giuridica della nostra indipendenza è invece la fine materiale e morale dell'Italia¹⁰.

Così scriveva a De Gasperi nel gennaio 1946 l'ambasciatore Quaroni, che mantenne fermo il suo punto di vista fino alla conclusione della conferenza della pace (salvo poi modificarlo successivamente alla luce dei nuovi sviluppi dello scenario occidentale). Era la perdita del proprio diritto alla difesa dunque il problema più insidioso che il Trattato poneva all'Italia ed invero esso rimase ai margini della discussione pubblica, portata piuttosto a concentrare l'attenzione sulle perdite territoriali, tanto esausta e provata dal disastro della guerra usciva la società italiana da non poter affrontare temi che investivano la questione della sua sicurezza militare. Non così per gli uomini di governo e i diplomatici, che sentivano tutto il peso di una decisione gravida di incertezze. Alla fine, dopo non poche esitazioni, la sottoscrizione verrà accordata sulla base della promessa, inscritta nel Trattato stesso, di appoggiare l'ingresso dell'Italia all'ONU, sede nella quale, sulla base della Carta delle Nazioni Unite, il governo valutava che sarebbe stato possibile chiedere la revisione delle limitazioni in materia di armamento¹¹.

In realtà, come è noto, l'ammissione dell'Italia ritardò fino al dicembre 1955¹² a causa della ritorsione dell'Unione Sovietica contro gli Stati Uniti, che parallelamente rifiutavano l'accoglimento di Ungheria, Romania e Bulgaria, gli altri stati ex-satelliti della Germania finiti nel dopoguerra nell'orbita sovietica, dei quali a Parigi si era

¹⁰ Cit. in Gaja, R., *op. cit.*, p. 89.

¹¹ Sul problema della revisione del Trattato di pace v. Poggolini, I., *Italian Revisionism: Status and Security Problems 1943–1956*, in Ahmann, R. – Birke, A.M. – Howard, H. eds., *The Quest for Stability. Problems of West European Security 1918–1957*, Oxford University Press, Oxford 1993, pp. 327-359.

¹² *L'Italia e le organizzazioni internazionali. Diplomazia multilaterale nel Novecento*, a cura di L.Tosi, Cedam, Padova 1999.

discusso il Trattato di pace contemporaneamente a quello dell'Italia. Nel prolungarsi dell'attesa la revisione divenne per il governo italiano un obiettivo irrinunciabile, quasi una riabilitazione morale, il simbolo dell'uscita da uno stato di minorità, una condizione che, agli inizi degli anni Cinquanta, era tuttavia più psicologica che reale. La richiesta – fino alla soluzione escogitata nel 1952, quando l'Italia dichiarò unilateralmente, ma con il consenso degli alleati, che avrebbe proceduto al proprio riarmo – venne a intersecarsi con la soluzione della questione di Trieste e a complicarla più che a contribuire al suo scioglimento, essendo la Jugoslavia uno dei firmatari del Trattato e come tale direttamente interessata a concedere l'eventuale revisione.

L'evoluzione successiva degli avvenimenti dopo il febbraio 1947 dimostrerà che le drammatiche preoccupazioni presenti al momento della firma erano molto meno costrittive e cogenti di fronte al prodursi nella politica degli alleati occidentali di fattori nuovi, intesi a promuovere la ripresa dell'Italia.

Sulla scorta delle considerazioni generali che lo storico Guglielmo Ferrero formulava a proposito di un'altra ricostruzione dell'Europa, quella stabilita a Vienna nel 1815, si può infatti riconoscere che ogni trattato di pace contiene in sé un dilemma che il vincitore non può eludere:

Esso implica sempre una certa coercizione del vinto, d'altra parte è un postulato elementare della coscienza che solo il libero consenso crea l'obbligo (...). [La pace] non diventa possibile infatti se non per una contraddizione, che consiste nell'immettere in un atto per sua natura coercitivo abbastanza libertà; nel contrapporre ai sacrifici che impone, abbastanza vantaggi, perché il trattato diventi un impegno morale pel vinto il quale abbia maggiore interesse a rispettarlo che a violarlo¹³.

Nell'ottobre 1946, in un passaggio decisivo per il destino di Trieste e della Venezia Giulia, Stati Uniti e Gran Bretagna appoggiavano la candidatura dell'Italia al Fondo monetario internazionale e alla Banca mondiale, premessa per una riammissione del paese mediterraneo alla ripresa dei commerci e alla riattivazione del sistema valutario inter-

¹³ Ferrero, G., *Ricostruzione. Talleyrand a Vienna (1814–1815)*, Garzanti, Milano 1948 (ed orig. francese, Paris 1940), p. 116, cit. anche in Bibó, I., *Miseria dei piccoli stati dell'Europa orientale*, il Mulino, Bologna 1994 (ed. orig. Budapest 1946), p. 99.

nazionale. Pochi mesi dopo la firma del Trattato, Inghilterra, Usa e Francia accordavano all'Italia un sostanziale condono delle indennità, dei risarcimenti, delle restituzioni di beni cui essa sarebbe stata tenuta nei loro confronti allo scopo di alleviare le sue difficili condizioni economiche e di favorirne la ripresa. Anche il pagamento delle riparazioni nei confronti dell'Unione Sovietica e dei paesi del blocco orientale fu indirettamente sostenuto dagli americani. Nell'estate del 1947 l'Italia veniva ammessa a partecipare a quel piano Marshall che tramite un vasto programma di aiuti e prestiti in dollari doveva assicurare su basi nuove la ricostruzione dell'economia europea.

La firma del Trattato – che l'Assemblea costituente decise di accordare il 31 luglio 1947 – diveniva quindi un momento essenziale per inserirsi in questo processo di sviluppo economico che avrebbe connotato nel dopoguerra il blocco non sovietico, per inserirsi nell'economia aperta al mercato mondiale, per intraprendere la strada della ricostruzione, affidando alla crescita economica e alla modernizzazione produttiva quelle prospettive di ripresa, di coesione e di stabilità quanto mai necessarie all'intero organismo-paese, indebolito e scosso dalla guerra.

Chiusa la pagina del Trattato per quanto deludente essa fosse stata, l'Italia era dunque chiamata ad inserirsi negli scenari del dopoguerra che presentavano caratteri nuovi ben definiti e si può dire che nell'aprile 1949 il suo ingresso nel Patto atlantico rappresenti un'ulteriore tappa di questo processo di riammissione alla scena internazionale. Benché condizionamenti e influenze esterne non fossero mancati, le sue decisioni – sia in campo politico internazionale come nelle vicende dell'economia – furono assunte con piena autonomia, frutto di scelte interne compiute dalla classe politica con ampio margine di autonoma determinazione e decisionalità¹⁴.

Ma il Trattato con le sue clausole di limitazione sul piano militare resterà egualmente per molto tempo una spina nel fianco, sintomo di un modo di pensare la politica estera in termini di politica di potenza, una concezione che, in un mondo diviso tra due blocchi con-

¹⁴ Romero, F., *Gli Stati Uniti in Italia: il piano Marshall e il Patto atlantico*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Vol. I, *La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni Cinquanta*, a cura di F. Barbagallo, Einaudi, Torino 1994, pp. 282-289.

Sulla ricostruzione economica v. Sapelli, G., *Storia economica dell'Italia contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 12-24.

trapposti, apparteneva a categorie del passato. Gli interessi nazionali e la loro difesa non potevano ormai che identificarsi con l'alleanza tutta di cui l'Italia faceva parte. Se il nostro sguardo si avvicina all'unico grande problema di politica estera rimasto in piedi come eredità della guerra, quello che va sotto il nome di «questione di Trieste» per esaminarlo nel dettaglio, si constata in effetti che il cammino dell'Italia nella ricerca di un nuovo ruolo fu tutt'altro che lineare e coerente, tanto difficile e doloroso era l'adattamento ai nuovi assetti geopolitici internazionali, alla sua nuova condizione di decaduta piccola potenza. Quando nel corso del 1949 cadde l'illusione di poter conservare le colonie e attraverso di esse di continuare a svolgere una politica influente nel Mediterraneo e in Africa, l'Italia guarderà finalmente all'Europa come al settore geopolitico in cui avrebbe potuto perseguire obiettivi di pace e di cooperazione, ma anche di importante sbocco per la sua economia e qui essa realizzerà la sua politica estera più concreta e innovativa, partecipando a tutte le tappe dell'incipiente processo di integrazione europea, dall'adesione nel 1949 all'Oece fino ai Trattati di Roma del 1957.

Per ciò che invece riguarda Trieste, l'aggrovigliata questione non fu affrontata con lo spirito di una ricerca di discontinuità e di rinnovamento, ma piuttosto registrando la ricaduta in quello che è stato definito un «piccolo nazionalismo autoritario» dai tratti destabilizzanti¹⁵, quasi un irresistibile richiamo a mentalità e a tradizioni appartenenti ad un passato che la giovane repubblica, per aprire una pagina nuova della sua storia, avrebbe dovuto piuttosto lasciarsi alle spalle. Se è vero che agli inizi degli anni Cinquanta il destino della città giuliana restava nelle mani di Stati Uniti e Gran Bretagna che tuttavia invitavano l'Italia a concordare direttamente con la Jugoslavia le modalità di un possibile accordo, le difficoltà e le incertezze dell'Italia nel decidere tra opzioni in qualche modo rigide e obbligate si evidenziano in posizioni di negoziato sostanziate di inconcludenti tatticismi e di estenuanti temporeggiamenti.

¹⁵ Per una più ampia e approfondita articolazione d'analisi cfr. Varsori, A., *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 27-42; Varsori, A., *Continuità e discontinuità nella diplomazia italiana*, in *La prima legislatura repubblicana. Continuità e discontinuità nell'azione delle istituzioni. Atti del convegno Roma, 17-18 ottobre 2002*, a cura di U. De Siervo, S. Guerrieri, A. Varsori, Vol. I, Carocci, Roma 2004, pp. 155-171.

Carla Meneguzzi Rostagni

L'«ALTRA EUROPA» NELLA POLITICA ESTERA DI ALDO MORO

I più recenti studi sulle origini, le fasi e i seguiti del processo di Helsinki, hanno fatto luce, grazie alla disponibilità di nuove fonti documentarie, su molti aspetti e motivazioni della diplomazia dei paesi del patto di Varsavia. Dietro l'apparente monolitismo e subalternità all'Unione Sovietica del mondo comunista, è emerso un variegato mosaico di personalità, orientamenti e interessi diversi. Anche per l'Occidente gli studi sulla distensione hanno privilegiato le Ostpolitik francese e soprattutto tedesca e la diplomazia britannica, dedicando infine attenzione agli altri paesi, tra cui l'Italia.¹

L'Italia aveva fatta propria la politica di distensione avviata tra le due superpotenze, per molteplici ragioni: per il suo passato, le sua collocazione geostrategica, la scelta non poteva che indirizzarsi verso una politica di pace. In un paese medio come l'Italia, la distensione era auspicata perché apriva alla politica estera italiana dei governi di centro sinistra spazi e obiettivi possibili, offriva l'opportunità di svolgere un ruolo internazionale visibile, fuori dall'ombra delle superpotenze, e rappresentava insieme la scelta più adeguata al quadro interno, mantenere l'equilibrio fra le tendenze dei quattro partiti della coalizione di centro sinistra di cui i più importanti, democristiani e socialisti, erano, per ragioni diverse, favorevoli alla distensione. Senza apportare cambiamenti alla politica estera seguita fino allora, fedeltà

¹ *Helsinki 1975 and the transformation of Europe*, ed. by O. Bange and G. Niedhart, New York, Oxford, 2008; *Origins of the European security system*, ed. by A. Wenger, V. Mastny, Ch. Nuenlist, Routledge, London 2008; *The Helsinki process A historical reappraisal*, ed. by Carla Meneguzzi Rostagni, Cedam, Padova 2005.

e lealtà all'alleanza atlantica, amicizia con gli Stati Uniti, ruolo attivo nel perseguire l'integrazione europea, appoggio alle Nazioni Unite, sin dai primi segni di cambiamento nella realtà internazionale, l'Italia si era mostrata determinata a favorire il dialogo con l'Europa dell'est, dialogo auspicato dalla NATO nel rapporto Harmel. Se la via era stata imboccata già dai primi governi di centro-sinistra nella seconda metà degli anni sessanta, la politica di distensione italiana acquista una fisionomia precisa specialmente nel periodo in cui Aldo Moro ha ricoperto la carica di ministro degli esteri: la durata del mandato, dal 1969 al 1974, ha consentito una azione continua e organica, il periodo del mandato ha coinciso con gli anni del processo di Helsinki, unico risultato duraturo della grande distensione, infine nella distensione Moro ha trovato la risposta alla sua visione profonda dei rapporti internazionali, la condizione in cui meglio poteva realizzare il suo progetto. Convinto, per formazione cattolica, dell'importanza della fiducia e del dialogo nelle relazioni internazionali, per ridurre le conseguenze dei contrasti, riteneva il negoziato l'arma vera della politica, «il punto d'arrivo civile di ogni società che voglia coscientemente salvare il mondo dagli orrori della guerra»² e individuava nella distensione la via capace di condurre ad una riduzione dei divari sociali, economici e tecnologici, all'interno dei due campi e fra un campo e l'altro.

Già nel 1959 aveva auspicato che «il processo distensivo ora appena agli inizi prosegua, si consolidi, si manifesti veramente capace, come fatto di convivenza fiduciosa e leale, di assicurare esso quel rispetto per i nostri confini e per i nostri ideali, che in questi anni abbiamo dovuto cercare di difendere in una posizione di forza, di fermezza e purtroppo di diffidenza... In questa forma di convivenza, in questo modo di pacifica competizione noi pensiamo che il mondo libero possa portare al confronto, e ad un confronto efficace il suo modo di ordinare i rapporti sociali e di coordinare e rendere produttive le energie della società, secondo un principio di libertà e, in questo modo, la forza morale, la tradizione religiosa e civile, i valori spirituali che sono propri della nostra concezione del mondo».³

² *Discorso tenuto all'VIII congresso nazionale DC a Napoli, 27-01-1962*, in Senato della Repubblica – Archivi on line, fondo Aldo Moro, serie 1, *Scritti e discorsi, 1947-1978*, sottoserie 6, anno 1962, UA 34.

³ *Discorso tenuto a Firenze in occasione del VII congresso nazionale della DC, 24-10-1959*, ivi, sottoserie 3, anno 1959, UA 6.

Da queste e da altre affermazioni traspariva un progetto europeo: il processo di distensione doveva partire da un'Europa occidentale integrata, garantita dall'alleanza con gli Stati Uniti, mirando a un'Europa più larga e più autonoma. Il processo di distensione aveva senso proprio in quanto avvicinava tra loro i popoli d'Europa, era destinato a ridurre la barriera che divideva il continente, barriera che stava diventando anacronistica. Nelle relazioni sulla politica estera alla Camera dei deputati e al Senato come presidente del consiglio dal 1965 in poi, Moro aveva manifestato il proposito di dedicarsi a studiare i modi per far convivere in Europa con maggiore sicurezza popoli di diversa struttura sociale e politica, insistendo sulla necessità del dialogo fra i paesi dell'est e dell'ovest per mantenere la pace e auspicando che i blocchi anziché contrapporsi, diventassero possibili fattori di distensione e di pace.⁴

Trovava appoggio e ispirazione nell'azione della Chiesa conciliare, attenta ai segni dei tempi: «Grandi spiriti, trovando vasta e profonda risonanza, hanno ammonito l'umanità e l'hanno incoraggiata alla ricerca paziente di un più stabile ed umano assetto delle relazioni internazionali. Giovanni XXIII ha caratterizzato il suo glorioso ed intenso pontificato con un altissimo insegnamento di unità e di pace, mentre il suo successore Paolo VI si fa pellegrino per le vie del mondo per la ricerca dell'unità e della pace.»⁵

In quegli anni era in atto un profondo cambiamento anche nella Chiesa, le aperture si erano manifestate col breve, ma intenso pontificato di Giovanni XXIII e l'eco suscitata dall'enciclica *Pacem in terris*, il successore Paolo VI aveva continuato con l'enciclica *Populorum progressio* e inaugurando la diplomazia dei viaggi. Il 4 ottobre 1965 per la prima volta all'ONU, davanti all'Assemblea Generale, il pontefice aveva ricordato il ruolo universale della Chiesa «esperta in umanità». Alla diplomazia pubblica si affiancava quella segreta con l'apertura di negoziati bilaterali coi paesi comunisti al fine di garantire libertà religiosa ai fedeli cattolici, e ridare voce alla Chiesa del silenzio.⁶

⁴ *Dichiarazioni programmatiche alla Camera e al Senato*, 03-03-1966, ivi, sottoserie 10, anno 1966, UA 243.

⁵ *Discorso programmatico tenuto alla Camera dei deputati e al Senato il 12 dicembre 1963*, ivi, sottoserie 7, anno 1963, UA 87.

⁶ Carla Meneguzzi Rostagni, *La Santa Sede e l'ONU in L'Italia e l'ONU esperienze e prospettive*, a cura di A. Bedeschi Magrini, Cedam, Padova 1997, pp. 53-58; A. Casaroli, *Il martirio della pazienza La Santa Sede e i paesi comunisti (1963-89)* Einaudi, Torino, 2000.

Infine «a fare da sfondo a queste prospettive politiche», l'agitata situazione internazionale (è appena il caso di ricordare la guerra dei Sei giorni nel 1967, gli assassini di Martin Luther King e di Robert Kennedy nel 1968, il '68 francese, la guerra civile nel Biafra in Nigeria) e la società italiana, una società in evoluzione, in cui si accentuava lo scontro sociale che ebbe come protagonisti prima gli studenti e poi la classe operaia. Di fronte all'irrequietezza della giovane generazione, all'agitazione nelle università, all'acceso antiamericanismo che pervadeva le società europee che si manifestava nelle dimostrazioni contro la guerra del Vietnam, e in Italia, anche attraverso le pressioni della sinistra per non rinnovare nel 1969 il patto atlantico, alla scadenza ventennale, Moro osservava: «ci troviamo a fronteggiare una società più mossa ed esigente che non sia mai stata nel corso di questi anni». «Un tumulto di rivendicazioni e di aspirazioni insoddisfatte la scuote nel profondo».⁷

Moro era consapevole che i giovani, attraverso le loro confuse e violente manifestazioni, esprimevano il rifiuto dei compromessi, l'aspirazione a spingere la politica verso dimensioni umane. Ricordava che quella ansiosa ricerca di dignità, di libertà, di uguaglianza, di concordia e di progresso che contrassegnava il contesto sociale italiano, era recepito dalla politica estera in una componente di rigore morale.

Nell'ottobre 1969, divenuto ministro degli esteri, Aldo Moro si presentava all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite enunciando un programma di strategia per la pace o di pace integrale, nell'ambito del quale la distensione, accanto alla alleanza atlantica e alla scelta europea, già da anni obiettivi qualificanti dell'azione italiana, risultava pietra angolare della politica estera del paese.⁸

Pochi giorni dopo, nel primo dibattito alla Camera sulla politica estera del governo, ricordando la visita del presidente della repubblica Saragat in Jugoslavia, sottolineava che l'Italia mostrava di superare dissidi che dal dopoguerra non erano ancora stati risolti, la definizione delle frontiere con la Jugoslavia e la soluzione del problema altoatesino.

⁷ *Discorso tenuto a Roma al congresso nazionale DC*, 29-06-1969, Archivi on line, fondo Aldo Moro cit., sottoserie 13, anno 1969, UA 485.

⁸ *Discorso di S.E. il prof. Aldo Moro ministro degli affari esteri capo della delegazione italiana alla XXIV sessione della assemblea generale delle Nazioni Unite*, New York, 8 ottobre 1969, in *ivi*, *Discorsi e dichiarazioni del ministro degli affari esteri on. Aldo Moro*, sottoserie 13, anno 1969, UA 486.

Nel primo caso le relazioni stavano migliorando, anzi costituivano il modello per i rapporti con i paesi dell'est europeo. La frontiera con la Jugoslavia era «una frontiera fra paesi a diversa struttura politico-sociale e in passato divisi da una aspra contesa. È qui che il nostro rapporto costituisce un fatto esemplare e pieno di significato in Europa e nel mondo», «la nostra sicurezza, in una zona così delicata, è perciò garantita più che da una ragione di forza, da una profonda intesa politica».⁹

Nel ricordare i rapporti tra l'Italia e la Jugoslavia, paese per molti versi vicino all'«altra Europa», Moro presentava il modello per i rapporti tra l'occidente e i paesi dell'est europeo: a pochi giorni di distanza precisava che «la politica per il superamento dei blocchi militari e l'assetto del mondo su basi di fiducia e cooperazione si realizza, oltre tutto, facendo opera di avvicinamento fra i diversi schieramenti. Prima che dissolvere i blocchi – e proprio per dissolvere i blocchi senza creare pericolosi squilibri – bisogna che essi facciano una politica di pace.»¹⁰

A metà degli anni sessanta, superati molti degli ostacoli legati alla guerra fredda per la normalizzazione delle relazioni tra i membri del patto di Varsavia e quelli della NATO, i paesi occidentali si erano orientati ad assumere nelle relazioni coi paesi socialisti e l'URSS una nuova e più importante parte delle responsabilità comuni a tutto l'Occidente.¹¹ I francesi con De Gaulle, ansioso di liberarsi dalla tutela americana, avevano inaugurato una Ostpolitik basata su rapporti commerciali e culturali, i tedeschi, dopo aver abbandonato la dottrina Hallstein si erano avviati verso una politica di apertura all'est culminata nella Ostpolitik di Willy Brandt.

L'Italia, cui la posizione geografica attribuiva una funzione nello sperimentare possibilità di collaborazione, soprattutto nel settore economico, con l'Europa orientale, intratteneva buoni rapporti economici con l'URSS già dagli anni cinquanta,¹² mentre era ai primi posti tra le

⁹ *Progetto di intervento alla Camera dei deputati*, 21-10-1969, ivi, sottoserie 13, anno 1969, UA 490.

¹⁰ *Replica a conclusione del dibattito di politica estera alla Camera dei deputati* 22-10-69, ivi, sottoserie 13, anno 1969, UA 491.

¹¹ Così si auspicava in una relazione a nome della Commissione politica europea il 22 marzo 1965, pubblicata in *L'Italia e l'Europa (1947-1979)*, a cura di P. L. Ballini e A. Varsori, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, 2 voll., vol. II, p. 661.

¹² B. Bagnato, *Prove di Ostpolitik Politica ed economia nella strategia italiana verso l'Unione Sovietica 1958-1963*, Olschki, Firenze 2003, in particolare pp. 577-585.

nazioni occidentali nell'interscambio commerciale con alcuni paesi del patto di Varsavia, interessati alla tecnologia occidentale. Negli anni sessanta anche in Italia si pensava che i rapporti economici avrebbero potuto assumere valenza politica, nonostante i diversi ordinamenti interni, i contatti con i paesi socialisti avrebbero potuto assecondarne le tendenze verso forme più accentuate di collaborazione internazionale. Era tempo di mettere da parte le condanne ideologiche, era tempo di avviare il dialogo che si apriva con la visita di Saragat in Polonia nel 1965, seguita da visite di esponenti politici rumeni e ungheresi a Roma.

Nel gennaio 1968, il primo ministro romeno Corneliu Manescu e il presidente del consiglio Maurer erano a Roma. La visita consentiva scambi di idee sui problemi internazionali del momento l'ONU, la Cina, il Medio Oriente.

Pietro Nenni, che partecipava alla riunione di lavoro a palazzo Chigi con gli ospiti rumeni, osservava che: «Non c'è più niente nei comunisti rumeni della legnosità e del dogmatismo staliniano». Il dibattito era stato utile e franco, poiché essi distinguevano tra punto di vista teorico e pratico. Mentre «Maurer è un settantenne molto simpatico, il tipo del socialista ottocentesco.» Durante la cena, nel brindisi, il presidente del consiglio Moro sottolineava il contributo che la politica estera italiana offriva alla distensione, stabilendo intensi contatti col mondo comunista.¹³

Le iniziative degli occidentali si incontravano con iniziative orientali; anche nelle democrazie popolari, verso la metà degli anni sessanta, si verificarono evoluzioni interne volte a migliorare la vita materiale della popolazione, per compensare l'assenza di libertà. I paesi dell'Europa orientale aspiravano a ridurre l'influenza di Mosca e accrescere le loro relazioni commerciali con i paesi occidentali, quelli della comunità in particolare, così da ridurre gli effetti negativi che la divisione economica dell'Europa causava sul loro commercio. La nascita della CEE aveva acuito i problemi rendendo urgente superare i blocchi economici e politici, ripristinando il più possibile le condizioni di mercato europeo che avevano preceduto la seconda guerra mondiale.

¹³ P. Nenni, *Diari*, a cura di G. Nenni e D. Zucaro, vol.III, *I conti con la storia 1967-1971*, Sugar Co edizioni, Milano 1983, p. 156 ; *Brindisi in onore del primo ministro di Romania Corneliu Manescu e del presidente del consiglio Maurer* in Archivi on line, fondo Aldo Moro cit., sottoserie 12, anno 1968, UA 424.

I paesi dell'est tentavano di superare la divisione dell'Europa avvicinandosi al GATT. Nel 1957 la Polonia e la Romania avevano chiesto lo *status* di osservatore al GATT e, ottenutolo, nel 1959 avevano presentato formale richiesta di adesione, seguiti dal governo ungherese.

Nonostante i sistemi economici orientali fossero incompatibili con le regole del GATT, i paesi occidentali furono favorevoli a concedere lo *status* di osservatori, dividendosi tuttavia tra Stati Uniti e paesi CEE, gli americani favorevoli anche a concedere la piena adesione per motivi politici e gli europei restii a eliminare le discriminatorie restrizioni quantitative. A causa di questo diverso atteggiamento le trattative furono lunghe e differenziate per i singoli paesi, concludendosi anche in momenti diversi, tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta.

Le adesioni, infine, concluse solo per ragioni politiche e di sicurezza, non furono accompagnate da concessioni commerciali, e non diminuirono la divisione economica dell'Europa.¹⁴

Del resto agli analisti occidentali non sfuggiva che, pur nella diversità dei singoli stati, tutti i paesi dell'Europa orientale avevano una grande, impellente necessità di ottenere beni, capitali e tecnologia dall'occidente, cose che l'URSS non era in grado di offrire: «politically speaking – and for quite various motives – there is not a single East European movement or party leadership – or at least element thereof – that does not see wisdom and value in pursuing greater contact with the West». I contatti offrivano ai singoli paesi un modo per affermare la loro identità nazionale e i loro interessi, attraverso il commercio e la diplomazia, e anche per ridurre il pericolo che i loro bisogni nazionali fossero subordinati o sacrificati a quelli sovietici. «Détente and greater freedom of action in Eastern Europe go hand in hand»; da parte sovietica, si osservava, poteva essere preferibile permettere i contatti est-ovest entro certi limiti piuttosto che subire le conseguenze di politiche autonome.¹⁵

¹⁴ L. Coppolaro, *Trade, security and the two Europes. The accession of the socialist countries to GATT (1959-1973)* in *Les deux Europes Actes du III colloque international RICHIE The two Europes Proceedings of the 3rd international RICHIE conference*, Michele Affinito, Guia Migani & Christian Wenkel (dir./ eds.) Peter Lang, Bruxelles P.I.E. 2009, pp. 47-58.

¹⁵ NARA, RG 273, NSSM, Box 8,83,17 august 1970, Memorandum Kissinger from Cargo, *Current issues of european security*, cui è accluso il confidential paper, 14 august 1970, *European security perspectives from the east*.

Agli approcci economici si affiancavano le iniziative politiche che, se pure concordate con Mosca, erano il segno di un ruolo più attivo svolto dai paesi del patto di Varsavia; nel 1964 il ministro degli esteri polacco Rapacki all'Assemblea Generale dell'ONU aveva rilanciato l'idea di una conferenza europea per la sicurezza, nel 1966 il XXIII Congresso del PCUS dichiarava a Bucarest di voler rafforzare la pace e la sicurezza in Europa e, nel 1969, partiva da Budapest l'appello, frutto di discussioni e mediazioni, che dava voce all'esigenza sovietica di affrontare e risolvere problemi in sospeso dal dopoguerra, la garanzia delle frontiere, in special modo quella tedesca.¹⁶

Nonostante i segnali di cambiamento, nel 1968 la distensione era ancora più un indirizzo, un'aspirazione che una realtà, appariva problematica e incompleta. Nell'agosto, l'occupazione di Praga da parte delle truppe del patto di Varsavia, «provocò un turbamento profondo in tutto l'Occidente.»¹⁷ Se il giudizio comune era che l'intervento sovietico violava l'integrità territoriale della Cecoslovacchia, ledeva i principi del diritto internazionale e la Carta delle Nazioni Unite, le reazioni occidentali furono ispirate a cautela e realismo politico; gli Stati Uniti impegnati nella guerra in Vietnam, nel 1967-68 i bombardamenti si erano intensificati, gli altri stati europei concordi sull'impossibilità per i paesi occidentali di influire sul corso degli avvenimenti, affermarono che l'invasione non rappresentava una minaccia alla pace in Europa e non richiedeva quindi un impiego delle truppe NATO. La divisione del mondo in blocchi e sfere d'influenza era una realtà, gli occidentali non potevano intromettersi nel patto di Varsavia, come i sovietici non potevano farlo in Vietnam e non l'avevano fatto nel 1967 in Grecia, di fronte al colpo di stato militare.

Vent'anni dopo Alexander Dubcek, in un'intervista al giornale italiano *l'Unità*, avrebbe sostenuto: «è per lo meno dubbio che all'Occidente (nel senso politico del termine) interessasse il successo del nostro movimento riformatore».¹⁸

Il comunicato finale del Consiglio Atlantico, riunito il 15-16 novembre 1968 a Bruxelles, ribadiva che l'obiettivo dell'alleanza restava

¹⁶ *Testimonianze di un negoziato Helsinki-Ginevra-Helsinki, 1972-1975* a cura di L. V. Ferraris, Cedam, Padova 1977, pp. 23-37.

¹⁷ M. Rumor, *Memorie (1943-1970)*, a cura di E. Reato e F. Malgeri, Editrice Veneta, Vicenza 2007, p. 330.

¹⁸ *L'Unità*, 10-01-1988.

quello di promuovere una politica di distensione come affermato nel rapporto Harmel.¹⁹ Per il resto si limitava ad affermazioni di principio, condannando la violazione dell'indipendenza dello stato cecoslovacco da parte dell'URSS, in contrasto coi desideri del governo e del popolo cecoslovacco e la dottrina Brezhnev, in contrasto coi principi della Carta delle Nazioni Unite.

La preoccupazione maggiore riguardava gli effetti sul processo di distensione in corso. La decisione dei paesi atlantici di aprire un dialogo distensivo con i paesi dell'Europa orientale, già espressa nel rapporto Harmel, veniva ulteriormente riaffermata al Consiglio atlantico di Washington dell'aprile 1969. L'invasione di Praga, anzi, rinserrava le file della NATO, prima frammentata, e garantiva il rinnovo del 1969, pur in un equilibrio diverso dall'egemonia americana degli anni cinquanta.

Anche l'Italia, come la maggior parte del mondo occidentale e gli Stati Uniti, non era disposta a subordinare il processo di normalizzazione nelle relazioni coi paesi comunisti a un completo ritiro delle truppe sovietiche da Praga. Benché i giornali e la radio seguissero l'invasione, scarse furono le reazioni: i giovani «non guardavano certo con particolare interesse agli avvenimenti cecoslovacchi. ... Erano i tempi di Che Guevara, di Fidel Castro, di Mao, e la figura mite di Dubcek restava molto sullo sfondo, un comunista troppo democratico e pacifista».²⁰

Sul piano politico interno le reazioni si divisero: i partiti di opposizione cercavano di usare il colpo di Praga come grave crisi della distensione per sostenere la necessità di rivedere le scelte politiche, nel senso di rafforzare il Patto Atlantico o, al contrario, di abbandonarlo sciogliendo i blocchi, mentre i partiti di governo insistevano sulla necessità di non interrompere il processo di distensione.

Il dibattito parlamentare cercò di evitare accuse di indifferenza al dramma cecoslovacco, ma anche di non compromettere i rapporti, soprattutto economici, con l'Unione Sovietica e i paesi dell'Europa orientale; il dibattito fu utilizzato a fini interni in quanto i demo-

¹⁹ 15th-16th November 1968, Brussels North Atlantic Council www.nato.int/docu/comm/; A. Melito, *La Gran Bretagna e la crisi di Praga del '68: tra logica dei blocchi e distensione* in *Alexander Dubcek e Jan Palach protagonisti della storia europea*, a cura di F. Leoncini, Soveria Mannelli, Rubbettino 2009, pp. 143-158; D. Zaffi, *Il 1968 rumeno*, ivi, pp. 159-186.

²⁰ F. Casanova Borca, *Dubcek e l'Italia. Interviste*, ivi, p. 223.

cristiani rivolsero accuse ai comunisti, che pure avevano deplorato l'invasione e che avrebbero vissuto la vicenda con autentica passione, giungendo al distacco da Mosca.

Nenni, che aveva prestato attenzione al nuovo corso e seguito gli sviluppi della situazione, in un discorso alla commissione esteri della Camera, affermava la fiducia nella necessità di continuare la politica di distensione, poiché era la politica di distensione che aveva staccato Praga e Bucarest da Mosca, era il revisionismo che aveva messo in crisi il comunismo.²¹

Moro, pur ammettendo che l'episodio era una manifestazione della logica di blocco condotta alle estreme conseguenze, il blocco veniva riaffermato non solo come difesa verso l'esterno ma anche verso l'interno, nei mesi seguenti insisteva nella convinzione che la distensione non era finita, arrivando a sostenere che se non esistevano condizioni di sicurezza e di fiducia bisognava crearle.²² «Lavoriamo quindi sulla base di una ipotesi, malgrado tutto abbastanza realistica, di distensione, anche se non ci sfuggono i grossi contrasti in atto e gli insoliti problemi del dopoguerra».²³ «Una politica difficile ma realistica, che, con la necessaria prudenza, ma anche con slancio e fiducia, possiamo e dobbiamo praticare». Nonostante le ombre e il turbamento interno, l'Italia aveva dato a Washington una risposta «misurata, responsabile e costruttiva all'appello di Budapest» dal momento che il governo non credeva vi fosse alternativa alla politica di distensione, né altro mezzo per aiutare il popolo cecoslovacco. Era importante proseguire il cammino.

Assumendo qualche mese dopo l'incarico di ministro degli esteri, la principale preoccupazione di Aldo Moro rimaneva evitare di interrompere la politica di distensione. Anche nel discorso all'ONU ripeteva che l'Italia voleva continuare a cercare punti di intesa coi paesi dell'est, esprimendo l'auspicio che tutti gli stati del continente europeo dessero un contributo alla distensione così da realizzare in Europa una «esemplare, fiduciosa e collaborativa convivenza».

²¹ M. Rumor, *Memorie* cit., p. 330; P. Nenni, *Diari*, vol. III, *I conti con la storia 1967-1971*, cit., p. 213.

²² *Discorso sulla situazione politica italiana*, 10-1968, Archivi on line, fondo Aldo Moro cit., sottoserie 12, UA 464.

²³ *Discorso tenuto a Roma al congresso nazionale DC*, 29-06-1969, ivi, sottoserie 13, anno 1969, UA 485.

La necessità di una scelta politica non soffocava però le sue più profonde convinzioni e l'attenzione alle richieste che venivano dal basso. Parlando della situazione cecoslovacca alla commissione esteri della Camera dei deputati, il 12 settembre 1969, Moro ricordava che il governo doveva farsi eco di un'opinione pubblica avvertita che giudicava la situazione cecoslovacca e la riteneva la pietra di paragone delle possibilità effettive di un dialogo costruttivo in Europa. Erano in gioco i diritti umani e insieme le prospettive di evoluzione politica in Europa, perciò era compito dell'Italia auspicare che fosse compiuto in Cecoslovacchia qualche gesto atto ad allentare la tensione. «È inevitabile si nutrano preoccupazioni e incertezze allorché si enunciano dottrine su singolarità norme relative comunità socialista sino quella di una sovranità limitata dei suoi membri. È pertanto evidente che ogni gesto inteso restituire tranquillità Cecoslovacchia agevolerebbe dialogo europeo nel creare necessario clima fiducia».²⁴ La richiesta di ritiro delle truppe sovietiche inizialmente condivisa dal PCI e abbandonata in seguito, dopo la conferenza di Mosca del giugno 1969, fu sostenuta e ribadita da Moro come diritto di ciascun popolo a scegliere autonome forme di sviluppo, accanto alla condanna dell'intervento militare straniero.²⁵

Fu messa da parte nel 1970, a seguito dei ripetuti avvisi dell'ambasciatore italiano a Mosca, Federico Sensi, che le reazioni per i fatti di Praga venivano ignorate dall'URSS e «che il dialogo est-Ovest poteva essere effettivo solo partendo realisticamente dal riconoscimento della dottrina della sovranità limitata applicata al campo comunista».²⁶

Chiusa la crisi non fu peraltro possibile avere relazioni coi cecoslovacchi costretti, dopo l'invasione, a subordinare i propri interessi di politica estera a quelli sovietici. Sapendo di essere attentamente vigilati non si permettevano iniziative autonome.

L'impossibilità di un dialogo con Praga non escluse proficue relazioni con le altre democrazie popolari, in particolare con la Romania e l'Ungheria.

²⁴ *Comunicazione alla Commissione affari esteri della Camera dei Deputati*, 12-09-1969, ivi, sottoserie 13, anno 1969, UA 487.

²⁵ V. Lomellini, *Il Partito Comunista Italiano e i leader del «nuovo corso» dopo l'invasione: un equilibrio dinamico?* In *Alexander Dubcek e Jan Palach* cit., pp. 196-197; telegramma segreto *Rapporti italo-cecoslovacchi*, 21-09-1969, Telegrammi in partenza 1969, B. 148, in Archivio Centrale dello Stato, Archivio privato Aldo Moro (d'ora in avanti ACS,AM).

²⁶ Riservato Sensi, *Visita di Gromjko in Italia- problemi internazionali*, 12 ottobre 1970, B. 150, ACS, AM.

La posizione più vicina a quella cecoslovacca era quella rumena: anche in Romania nel corso degli anni sessanta, spinte di carattere economico, territoriale e nazionalistico avevano indotto il paese ad abbracciare una via nazionale al comunismo che si opponeva alle richieste di Mosca.

L'opposizione romana all'egemonia sovietica era cominciata tra il 1962 e il 1964. La crisi dei missili di Cuba che aveva fatto temere per qualche giorno lo scoppio di una guerra mondiale, era stata seguita con inquietudine a Bucarest; l'iniziativa unilaterale di Kruscev aveva costretto i romeni a interrogarsi sul loro ruolo, come membri del patto di Varsavia, in un eventuale conflitto con gli Stati Uniti e i paesi della NATO.

Lo storico americano Raymond Garthoff ha testimoniato di un incontro nel 1963 tra il ministro degli esteri Corneliu Manescu e il segretario americano Dean Rusk, nel corso del quale i romeni assicurarono la loro neutralità in caso di guerra tra le due superpotenze.²⁷ Nello stesso anno il segretario del partito e primo ministro Georghiu Dey prese le distanze dalla integrazione sopranazionale nel Comecon che avrebbe consacrato il ruolo subalterno della Romania, i piani di Kruscev di integrazione economica e divisione del lavoro erano in contrasto con l'avvio di un processo di industrializzazione in atto nel paese; l'affermazione del comitato centrale del partito del 1964, di politica di non intervento negli affari interni di un altro stato, nota come dichiarazione di indipendenza, dava inizio al processo pubblico della presa di distanza da Mosca. La dichiarazione dell'aprile 1964 rimase la premessa fondamentale nel periodo Ceausescu, su cui si basò l'autonomia rumena nel patto di Varsavia e nel Comecon.²⁸

L'opposizione all'integrazione sia economica che politico-militare voluta da Mosca, che aveva caratterizzato l'azione di Gheorghiu Dej, fu continuata dal successore al partito nel 1965 e dal 1967 primo ministro, Nicolae Ceausescu. Nel 1966 Ceausescu richiese lo scioglimento dei blocchi militari e lo smantellamento delle basi straniere.

²⁷ *Romania and the Warsaw pact 1955-1989* by D. Deletant, M. E. Ionescu CWIHP Working paper n. 43, <http://isn.ethz.ch/collections> pp. 20,22-25, 29; R. L. Garthoff, *When and why Romania distanced itself from the Warsaw pact*, in *Cold war international history project*, spring, 1995, p. 11.

²⁸ M Mackintosh, *The Warsaw treaty organisation: a history*, in *The Warsaw Pact: alliance in transition?* ed. by D. Holloway e J. M. O. Sharp, Macmillan press, London, 1984, p. 48; D. Raffi, *Il 1968 rumeno* cit., pp. 159-186.

Continuando la politica estera autonoma, nel 1967 la Romania divenne il primo paese dell'est a istituire relazioni diplomatiche con la Repubblica federale tedesca, e l'unico a non rompere le relazioni con Israele dopo la guerra dei Sei Giorni.

Se all'interno Ceausescu puntò sui sentimenti nazionalisti, guadagnandosi grande popolarità nel paese, dove vivo era il risentimento nazionale per la perdita della Bessarabia e la presenza di minoranze, all'esterno si inserì nella frattura politica cino-sovietica per rivendicare più spazio all'autonomia di stato e partito, nel quadro della comunità socialista, cogliendo il segnale della spinta distensiva est-ovest per interpretarla in senso pluralista e plurilaterale.

Anche in questo caso guadagnò grande prestigio all'estero dove la Romania appariva una crepa nel blocco comunista, ma con una politica estera meglio fondata e con obiettivi più chiari di quella cecoslovacca e una politica interna più consistente che a Praga.

La crisi cecoslovacca doveva mettere più in evidenza la posizione autonoma di Bucarest. È ora noto che alla riunione del patto di Varsavia tenuta nel luglio 1968 in Crimea, non furono invitati né Dubcek né Ceausescu e si decise di invadere i due paesi. La decisione di Ceausescu, nell'agosto, di rifiutare la partecipazione all'intervento militare a Praga e di condannarlo, ricordando la dichiarazione del 1964, fu un atto di coraggio che gli guadagnò il rispetto di tutti. L'intervento in Romania fu evitato da colloqui diretti tra Ceausescu e Brezhnev, ma il leader romeno non si nascondeva che i sovietici avrebbero potuto usare un'altra occasione di manovre su suolo romeno. Nonostante o proprio per la minaccia incombente, i romeni si erano confrontati con l'alternativa tra ritirarsi o rimanere nel patto di Varsavia, concludendo per la seconda opzione.²⁹

Nei primi anni settanta grazie a questa scelta, all'industrializzazione interna e all'immagine giovane e dinamica del comunismo, in contrasto con quella dell'anziano monolitico Brezhnev, che offriva il riformatore leader rumeno, Ceausescu godè della stima della comunità internazionale. Gli occidentali corteggiavano la Romania e concedevano favori economici, nel 1971 la Romania fu annessa al GATT e nel 1972 accettata nel Fondo Monetario Internazionale e nella Banca Mondiale.

²⁹ V. Mastny, *The Warsaw pact as history in A cardboard castle? An inside history of the Warsaw pact*, ed. by V. Mastny and M. Byrne, CEU press, Budapest 2005, pp. 40-42; C. Vlad, *Romania and the CSCE process, 1960-1975 in The Helsinki process A historical reappraisal* cit., pp. 98-100.

Non sorprende perciò che nel gennaio 1971 Moro si recasse a Bucarest: Continuava i rapporti già avviati, adempiva all'incarico che gli era stato affidato al Consiglio Atlantico di Roma dell'aprile 1970 di trasmettere ai paesi dell'est le posizioni atlantiche sulla CSCE. La visita veniva considerata a Bucarest la terza in ordine d'importanza, dopo quelle dei presidenti De Gaulle e Nixon, radio e televisione le riservavano molto spazio, mentre per Moro costituiva l'avvio del dialogo.

L'Italia godeva di particolare attenzione, perché nazione latina e perché paese confinante e in relazione con Belgrado, «cui Bucarest è profondamente legata da comuni interessi, quale alleata in pectore e baluardo contro le tendenze egemoniche del Cremlino», «Italia e Jugoslavia amiche costituiscono infatti un vasto hinterland di peculiare valore per un Paese come questo che anela a che lo si mantenga pacifico e fonte di aiuti potenziali». L'Italia aveva un ulteriore vantaggio: stava instaurando rapporti con la Cina Popolare, che per la Romania costituiva «tutela naturale in quanto contrappeso alla soffocante vicinanza sovietica».³⁰

Nel corso delle conversazioni che si svolgevano tra Moro e Manescu, Maurer e Ceausescu, emergevano le peculiarità della posizione rumena e le differenze con gli orientamenti italiani. Per i rumeni la sicurezza in Europa consisteva nell'assicurare a ciascun paese europeo il diritto di scegliere liberamente e mantenere il proprio regime politico-sociale senza interferenze interne dall'uno o l'altro stato egemone, essi perciò auspicavano una libertà che in Europa favorisse il confronto fra gli stati medi e piccoli e gli stati egemoni, e sul piano mondiale il multipolarismo. Contrari alla dottrina Brezhnev e ai blocchi, non avevano però progetti specifici di sistema alternativo a quelli esistenti.

Associavano alla distensione il pericolo che essa fornisse l'occasione per i sovietici per il riconoscimento di nuove sfere di influenza.

In questo contesto collocavano i negoziati per una conferenza sulla sicurezza: la conferenza rappresentava per i romeni il mezzo per aumentare i contatti con l'Europa occidentale, allentare i legami di blocco e vanificare i pretesti sovietici per future interferenze o interventi. Il perdurante pericolo di invasione sovietica rendeva i romeni interessati ad affrettare il passaggio alla fase multilaterale e perciò contrari a fare

³⁰ Telespresso urgente, *Aspetti della visita di S. E. il Ministro in Romania*, 19-01-1971, Telegrammi in partenza 1971, B.153, ACS, AM.

della soluzione del problema di Berlino una preconditione, pur riconoscendo il ruolo di Brandt. Per questo nel marzo 1970 avevano avanzato la affrettata iniziativa di ospitare una conferenza preparatoria come tentativo di prevenire un approccio da blocco a blocco. Chiusi infine alla prospettiva di unione politica europea, nel timore che essa offrisse all'URSS una giustificazione per inasprire i controlli nel blocco.³¹

Nonostante le posizioni rumene fossero in tanti aspetti, la distensione, il processo di integrazione europea, la conferenza sulla sicurezza, assai distanti da quelle italiane, Moro restava molto colpito dalle difficoltà in cui si trovava Bucarest, accettava le riserve e cercava i punti di contatto. Grazie a questa apertura l'Italia accrebbe le già buone relazioni e la cooperazione economica, tecnica, commerciale scientifica (dal 1969 era aperta a Bucarest una sede dell'ICE). Instaurò un dialogo anche su temi politici, nel corso di contatti e incontri si poté constatare che i rumeni condividevano l'attenzione italiana per il Medio Oriente e l'Asia, e sullo specifico della conferenza, l'interesse per il disarmo convenzionale, il codice di buona condotta, misure concrete circa la libertà di circolazione di persone e idee.³²

Gli incontri si ripetevano ravvicinati, nel 1973 e nel 1974 grazie anche al ruolo internazionale assunto dalla Romania; Ceausescu, ulteriormente rafforzato all'interno, cumulando la carica di presidente della repubblica a quelle di segretario generale del partito e presidente del consiglio di stato, in una posizione senza precedenti, apparentabile solo a quella di Tito, svolgeva una politica di presenza crescente nei fori multilaterali come le Nazioni Unite e nei paesi dell'Africa, dell'America latina e del Medio Oriente.³³

Anche in ambito CSCE la Romania aveva lanciato già a Helsinki e poi a Ginevra, varie iniziative procedurali: la regola del consenso as-

³¹ Nella fase in cui l'attività diplomatica si dedicava a escogitare metodi organizzativi, il governo rumeno, nel marzo 1970, aveva proposto una riunione preparatoria a livello di alti funzionari, mossa non concordata con altri paesi del patto di Varsavia per far sì che la Romania fosse presente in ogni fase del dialogo est-ovest. *Testimonianze di un negoziato* cit., pp 56-57; Telegramma riservatissimo, *Messaggio On.le Ministro per Signor Presidente della repubblica e per On.le Presidente Consiglio*, 14-1-71, segreto *Visita On. Ministro Moro a Bucarest*, 15-1-71, Telegrammi in partenza 1971, B.153, ACS, AM.

³² Telegramma, *Visita all'Aja Vice ministro Esteri rumeno Gliga*, 23-03-1972, Telegrammi in arrivo 1972, B.154, ACS, AM.

³³ Appunto dell'ambasciata italiana a Bucarest, *Situazione interna e politica estera rumena*, 10-05-1974, B.158 in ACS, AM.

soluta, l'insistenza sull'assoluta eguaglianza di tutti i partecipanti, il criterio della rotazione negli incarichi di presidenza e nella sede della conferenza. L'Italia aveva appoggiato le richieste, cercando collaborazione per affermare punti che le stavano a cuore: il mutamento pacifico delle frontiere e una dichiarazione sulla rinuncia all'uso della forza. Nella seconda commissione l'Italia si mostrò sensibile all'interesse rumeno a dare considerazione ai paesi europei in via di sviluppo. I romeni si astennero da iniziative nella terza commissione, lasciando all'URSS e agli altri alleati l'ingrato compito di posizioni negative e conservatrici.

Le ottime relazioni fruttavano infine che Bucarest, benché legata a Belgrado, si astenesse dall'assumere posizione sulla polemica italo-jugoslava relativa alla zona B.³⁴

Diversi ma non meno rilevanti i rapporti tra Roma e Budapest; in modo più discreto della Romania anche l'Ungheria stava cambiando. Il pragmatico János Kádár che dopo il 1956 aveva guidato il processo di «normalizzazione», nella seconda metà degli anni sessanta, avviò la diplomazia ungherese verso negoziati bilaterali con i partner occidentali prima di tutto con la Francia e la Gran Bretagna, ma in seguito anche con stati minori europei. Nel 1967 un memorandum del ministro degli esteri János Péter affidava alla politica estera ungherese il compito di intensificare il processo di distensione e favorire un radicale miglioramento delle relazioni est-ovest. Péter credeva nella possibilità di cooperazione tra sistemi sociali diversi, aspirava a una collaborazione tra i paesi della valle del Danubio e del Centro Europa, proponeva di approfondire le relazioni bilaterali.³⁵

Lo sforzo ungherese di partecipare attivamente e in modo innovativo al processo di trasformazione delle relazioni est-ovest, appariva soprattutto con l'appello di Budapest del 1969, appello che fu il risultato di una posizione virtuale congiunta sovietico-romeno-ungherese, prevalsa sui dissensi degli altri membri. Gli ungheresi svolsero un ruolo attivo nella proposta di conferenza paneuropea, pensando che la loro lealtà potesse permettere un margine più largo di contatti con gli occidentali; essi infatti nella campagna dopo l'appello, apparvero

³⁴ Appunto dell'ambasciata italiana a Bucarest, *Situazione interna e politica estera romana*, 10-05-1974, cit.

³⁵ C. Békés, *Hungary and the making of the CSCE process 1965-1970*, in *The Helsinki process A historical reappraisal*, cit., pp. 29-44; *Testimonianze di un negoziato* cit., pp. 27-29.

come i più stretti collaboratori, i partner più leali e obbedienti della diplomazia sovietica di cui condividevano l'interesse a favorire un avvicinamento tra est e ovest.

Sul versante interno, nell'ambito dei paesi del patto di Varsavia, l'Ungheria rappresentava la storia di successo in termini di libertà politica e personale e di riforme economiche. Pur attenti nel concertare con Mosca ogni loro mossa, gli ungheresi, forse più di ogni altro paese dell'est, avevano sviluppato un'economia legata ai contatti e alla tecnologia occidentale. Erano perciò interessati a *joint ventures* che procurassero loro capitali occidentali, tecnologia e *marketing know-how*, avendo maggiore esperienza di varie forme di cooperazione degli altri paesi del patto di Varsavia, intendevano rimanere in prima fila.³⁶ Il clima positivo della metà degli anni sessanta indusse Budapest a rinnovare lo status di osservatore al GATT e nel 1969 a chiedere la *full membership*. Anche nel caso ungherese la richiesta fu accolta con favore dall'occidente che valutava positivamente il processo interno, lo considerava uno sviluppo interessante e lo incoraggiava nel quadro di una politica di differenziazione.

Nel 1969, all'inizio del mandato di Moro, l'interesse a dare nuovo impulso ai rapporti bilaterali «dopo nota fase ristagno» era reciproco.

Incontrando a Roma il vice ministro ungherese Szilagy nell'ottobre 1969, Moro si concentrava sul tema della conferenza, cercando di convincere l'ospite e forse attraverso lui, anche Mosca, della necessità di non avere fretta, di preparare accuratamente la conferenza, di tener conto di alcune precondizioni irrinunciabili per gli occidentali.

Trovava però gli ungheresi fermi sulla richiesta di non considerare gli avvenimenti cecoslovacchi presupposto del dialogo est-ovest e sulla convinzione che, vista la favorevole accoglienza riservata alla proposta dei paesi europei, fosse possibile convocare la conferenza entro il 1970. I suoi interlocutori si mostravano molto più interessati ai problemi economici: chiedevano appoggio in merito alla richiesta di ammissione al GATT, nutrivano la speranza di entrare a far parte

³⁶ Confidential *European security perspectives from the east*, cit.,

Nel 1968 János Kádár introdusse il «Nuovo Meccanismo Economico» articolato su una pianificazione solo programmatica, sull'autonomia delle imprese, sulle differenziazioni salariali in base alla produttività, su un certo automatismo di mercato che prevedeva taluni prezzi liberi o semiliberi.

C. Békés, *Hungarian foreign policy in the soviet alliance system, 1968-1989*, www.coldwar.hu; Appunto del Ministero degli esteri, *Lineamenti della politica ungherese*, 1974, B.158, ACS, AM.

della Banca Mondiale e aspiravano a concludere con l'Italia accordi commerciali con validità quinquennale, mentre segnalavano i limiti economici che impedivano all'Ungheria di trattare con i paesi della CEE.³⁷

Negli anni seguenti, si instaurò la prassi di incontri periodici, Moro continuò a lavorare pazientemente, nonostante le rigidità ungheresi, convinto che l'Ostpolitik oltre che contributo alla distensione, fosse un valido complemento al processo di costruzione europea.³⁸

Nel corso del processo sia a Helsinki che a Ginevra non fu facile trovare una convergenza tra le due delegazioni: la delegazione ungherese svolse un ruolo di appoggio a Mosca ancor più ligio che per il passato, ignorando i punti che più stavano a cuore all'Italia, dando invece, dei principi in discussione nei primi due cesti, interpretazioni corrispondenti agli interessi dell'URSS e tenendo atteggiamenti restrittivi e ostruzionistici sul terzo cesto.³⁹

L'interesse reciproco però non era venuto meno, nel corso della visita a Budapest nel 1974, Moro si incontrava col collega Frigyes Puja, col presidente del consiglio Jenő Fock e con Kádár stesso. Il ministro italiano ricordava l'amicizia secolare tra i due paesi, la comunanza di tradizioni, la cooperazione che durava dal rinascimento e si era fatta più stretta nel risorgimento, nei legami tra Kossuth e Mazzini. A conclusione dell'incontro, sul piano della conferenza non si andava oltre le dichiarazioni, il ministro Puja affermava che il processo di distensione era irreversibile, mentre il ministro italiano auspicava che i due paesi sviluppassero relazioni, specie nel campo dei rapporti umani, fornendo un esempio di cooperazione tra paesi e sistemi sociali diversi e dimostrando quanto fossero ingiustificate «le preoccupazioni di coloro che temono un contatto fra gli uomini, le culture, la gioventù». Infine passando in rassegna i più importanti problemi internazionali, Moro ne approfittava per cercare di coinvolgere la diplomazia ungherese in una posizione comune con l'Italia sul Mediterraneo.

³⁷ Telegramma riservato, *Visita Vice Ministro ungherese Szilagy*, 21-10-1969, Telegrammi in partenza 1969, B.148, ACS, AM.

³⁸ *Resoconto del discorso tenuto a Trieste, Gorizia e Udine per la campagna elettorale*, 22-04-1972 in Archivi on line, Fondo Aldo Moro cit., sottoserie 16, anno 1972, UA 553.

³⁹ Di fronte ad accuse di eresia da parte di Mosca, Budapest aveva corretto il nuovo corso avviato in politica interna, applicando maggiore controllo anche nell'ambito della politica culturale. *Lineamenti della politica ungherese* appunto del Ministero degli esteri 1974, cit.

I rapporti commerciali registravano invece un successo, i due paesi firmavano un accordo decennale riguardo lo sviluppo della cooperazione economica, industriale e tecnica in cui si riconoscevano il trattamento della nazione più favorita.⁴⁰

Le relazioni instaurate tra est e ovest, nel corso del processo di Helsinki, non si esaurirono dopo la conclusione della conferenza, con la firma dell'Atto Finale, ma continuarono e si intensificarono come segno di un'Europa trasformata.

Per quanto riguarda l'Italia, se contatti con i paesi dell'est erano già avviati nel corso degli anni sessanta, fu Aldo Moro a dare contenuto politico alla distensione, accrescendo la cooperazione con l'«altra Europa», nel convincimento che fosse necessario trovare le vie «per superare le barriere artificiali di diffidenza e di ostilità».⁴¹

Negli anni in cui fu responsabile della politica estera italiana, il ministro ebbe una particolare attenzione per tutti i paesi dell'est europeo, essendo prima di tutto convinto che la pace non fosse monopolio di alcuni stati ma un patrimonio comune e un obiettivo di fondo per tutti i popoli. Ogni stato poteva contribuire alla ricerca di un più stabile e avanzato assetto internazionale.

Oltre a ciò egli sentiva i paesi dell'est europeo profondamente vicini per i comuni retaggi storici e culturali, sapeva che le relazioni economiche e sociali fra le due Europee appartenevano alla tradizione storica del passato, contava sul loro ristabilimento, arrivando a disegnare anche, contro ogni evidenza, contatti fruttuosi tra Comecon e CEE e, nel futuro, un'Europa allargata.

Dedicò perciò i suoi sforzi a sviluppare relazioni economiche, commerciali e culturali coi paesi dell'est, a coinvolgerli nei programmi multilaterali promossi dalle organizzazioni internazionali e a indurli ad aperture politiche.

L'azione internazionale di Moro, rivalutata negli studi più recenti e vista come anticipatrice, alla luce degli sviluppi del dopo 1989 e degli allargamenti a est dell'Unione europea, trova in questa lucida visione una conferma.

⁴⁰ Telegramma, *Viaggio dell'on. Ministro in Ungheria*, 23-25 maggio 1974, B.158, ACS, AM.

⁴¹ *Dichiarazioni programmatiche al Senato della Repubblica e alla Camera dei deputati* 28-11-1974 Archivi on line, Fondo Aldo Moro cit., sottoserie 18, anno 1974, UA 634.

Gerardo Guccini

SCENE DELLA NOTIZIA:
INTERAZIONI FRA TEATRO
E INFORMAZIONE¹

Riferimenti contemporanei e cenni storici

L'informazione alla quale il teatro si sta attualmente rapportando non è di natura scenica. I teatranti, infatti, in questo periodo di traumatici e imprevedibili mutamenti storici, hanno moltiplicato le possibilità di relazione con diversificate realtà del mondo contemporaneo, prospettando esigenze conoscitive analoghe a quelle delle inchieste giornalistiche sulle vicende e i lati oscuri della cronaca e della storia recente.

In Inghilterra, tale esigenza conoscitiva ha generato le pratiche del *Verbatim Theatre*, basate su sintesi di atti processuali oppure su interviste direttamente condotte da nutriti *ensembles* di attori che alternano le modalità del dialogo drammatico (specie per rimanifestare certi interrogatori) e quelle della recitazione epica². I fatti di

¹ I primi due paragrafi del saggio integrano e ampliano precedenti contributi: l'Editoriale *Teatro/informazione: riscontri storiografici e un rapporto attuale* scritto a quattro mani con Claudio Meldolesi («Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 3) e il mio *Quando il teatro ci racconta* (*Ivi*, pp. 4-5).

² Vista la contemporaneità del fenomeno sono ancora pochi i testi a disposizione, fra questi cfr. Derek Paget, «*Verbatim theatre*»: *Oral History and Documentary Techniques*, in «NTQ», Nov. 1987, pp. 317-336; Delia Giubeli, «*Verbatim Theatre*». *Nuova voce della scena politica inglese*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, pp. 32-35; Tara McAllister-Viel, *Passato e futuro del «Verbatim Theatre»*, *Ivi*, pp. 36-37.

cui si occupa il *Verbatim Theatre* sono soprattutto legati ad eventi di cronaca o relativi alla politica interna ed estera del governo. Attraverso questi, i teatranti del *Verbatim* mettono in scena un paese in crisi che critica se stesso, e sceglie di farlo col teatro. Negli spettacoli chiave del *Verbatim Theatre* si può notare come l'immagine positiva e propagandata di Londra venga del tutto ribaltata, e come i simboli sociali della cultura inglese si risolvano in situazioni in forte crisi. Dietro le ferrovie c'è un settore trasporti divenuto ingestibile e pericoloso per gli utenti (*The Permanent Way*, York, Theatre Royal, 13 Novembre 2003, drammaturgia: David Hare; regia: Max Stafford-Clark), dietro l'integrazione c'è il razzismo e il problema delle *gangs* metropolitane (*The Colour of Justice*, Londra, Tricycle Theatre, 6 gennaio 1999, drammaturgia: Richard-Norton Taylor, regia: Nicholas Kent), dietro la politica estera ci sono il terrorismo, la guerra in Iraq e, infine, la crisi dei Labour di Blair (*Talking to Terrorists*, Bury St. Edmunds, Theatre Royal, 21 Aprile 2005, drammaturgia: Robin Soans; regia: Max Stafford-Clark; cast: Out of Joint Company).

Queste modalità hanno inoltre attecchito in Russia dove il TEATR.DOC (Teatro Documentario), fondato nel 2000 da Elena Gremina e Michajl Ugarov in seguito a un seminario sulla tecnica del *Verbatim* tenuto a Mosca dal Royal Court, rappresenta una delle realtà teatrali più attive nel panorama moscovita. Molti giovani autordrammaturghi si sono formati alla sua scuola, elaborando personali stili di scrittura che impongono una radicale revisione dei procedimenti scenici. Il teatro documentario si contrappone, in Russia, alle parzialità e alle lacune di sistemi di informazione estremamente politicizzati e sottoposti a censura. I suoi interventi prevedono, come per il *Verbatim*, la raccolta di fonti dirette – interviste e colloqui – e di documenti ricavati da internet: materiali che vengono successivamente rielaborati *per* e *sulla* scena. Di volta in volta, sono stati affrontati fatti che non hanno avuto adeguata copertura dai sistemi di informazione: il massacro della scuola di Beslan, ad esempio, ha ispirato lo spettacolo *Settembre.doc* (Gremina, Ugarov, Malikov), costruito su materiale tratto da blog e forum ceceni, osseti e russi. Ma il più vivo interesse è suscitato dalle tematiche sociali: la condizione degli operai russi è al centro del progetto *Sono un operaio* di Rodionov, il mondo penitenziario femminile si mostra a sguardi esterni attraverso un montaggio di colloqui e interviste ne *Le patate* di Narshi-Romanovskaia, le condizioni degli immigrati clandestini a Mosca ha

ispirato un lavoro collettivo tra autori e attori ne *La guerra dei Moldavi* (Rodionov-Ugarov-Malikov)³.

Diversamente, in Italia, le funzioni informative del teatro sono state nuovamente evidenziate, dopo la fase dell'impegno politico degli Sessanta e Settanta, dal «teatro di narrazione» degli anni Novanta, che ha riattivato qualche funzione arcaica del performer solista integrandola con inchieste sul campo e dossier personali da cui attingere sia durante la composizione del racconto scenico che per alimentare i momenti di improvvisazione⁴.

Vista la vastità, l'importanza e la spinta propulsiva delle attuali compenetrazioni fra teatro e giornalismo, conviene dunque dedicare qualche rapido accenno alla «storia antica» dei rapporti fra i mestieri della performance e le funzioni dell'informazione.

Il giornalismo attivo, aperto al fantastico, nasce con i mestieri dell'intrattenimento: i giullari, infatti, erano anche importanti mezzi di comunicazione. Fra i compiti che giustificavano la loro scabrosa

³ Per un inquadramento drammaturgico del TEATR.DOC cfr. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Écrire pour le théâtre russe aujourd'hui*, in «La Revue Russe», 2005, n. 26, pp. 35-52, e in particolare il paragrafo *Nouvelle objectivité, nouveau naturel*. Per un inquadramento storico e teatrale del fenomeno cfr. Tania Moguilevskaia, *Le théâtre documentaire russe, phénomène de l'époque Poutine*, in «Théâtre/Public», 2006, n. 181, Id., *Réinventer l'écriture dramatique par le jeu scénique: L'expérience de La Guerre des Moldaves de Mikhaïl Ougarov et collectif au Teatr.doc*, in «Chroniques slaves», 2008, n.4, Id., *Le théâtre en Russie aujourd'hui: naissance d'un système alternatif et A propos de tendances dans la dramaturgie russe actuelle*, in «UBU Scènes d'Europe», ottobre 2001, nn. 22/23, Erica Faccioli, *Contro uno sguardo imperturbabile: fare esperienza attraverso le immagini del Belarusse free theatre*, in «Art'o», 2010, n. 29.

⁴ Sul «teatro di narrazione» vi sono ormai numerosi contributi monografici e studi d'insieme. Fra i primi v. Fernando Marchiori, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi, 2003; Andrea Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli (UD), Il principe costante Edizioni, 2005; Silvia Bottiroli, Marco Baliani, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2005, Patrizia Bologna, *Tuttestorie/Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007. Fra i secondi v. Gerardo Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in Ilona Fried – Elena Baraton (a cura di), *Il Novecento – un secolo di cultura: Italia e Ungheria*. Atti del Convegno, 5-6 aprile 2001, Budapest, Elte TFK, 2002, pp. 211-242, con un primo tentativo di contestualizzazione storica; Id., *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005; Simone Soriani, Mistero buffo, *Dal Varietà al teatro di narrazione*, in Concetta D'Angeli – Simone Soriani, *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 103-130; Nicola Pasqualicchio, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

professione, dice un documento duecentesco della Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 14859), c'era cantare per la ricreazione e l'informazione degli spettatori: «Sed si cantant [joculatores] cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem, vicini sunt excusationi». Più tardi, nel Seicento, il giornale nasce come foglio di piazza e, in quanto tale, presenta una duplice modalità d'uso: è una pubblicazione da comprare, ma è anche un testo da recitare per sollecitarne l'acquisto. A Bologna, per esempio, è Giulio Cesare Croce che diffonde le notizie importanti. Una collezione di giornali dell'epoca – mi scrive Beniamino Sidoti, che ringrazio per il contributo – «è conservata all'Archiginnasio, e le notizie che vi si leggono sono quelle che vendono: fatti di sangue e di gelosia, guerre, misteriose cronache, invettive ai politici». «In quel momento – prosegue Sidoti – il venditore di giornali è anche colui che li scrive e poi li recita davanti al pubblico».

Nel Settecento, quando il giornale si distacca dalla piazza, il giornalista assume statuto di letterato: non è più un trasmettitore fisico di dati scritti, non amplifica con il gesto e con la parola le notizie del giorno, ma non per questo si separa dal teatro. Il suo farsi testimone della vita quotidiana anticipa infatti lo sguardo del drammaturgo borghese. Il secolo dei Lumi, in altri termini, sostituisce all'arcaica unità funzionale dell'informatore/performer due distinti tipi di osservatori del sociale: il giornalista e il commediografo. Il Gasparo Gozzi dell'*Osservatore veneto* e Carlo Goldoni.

Da questo momento le storie del teatro e quella del giornalismo proseguono lungo distinte direttive di sviluppo. Oggi, però, dopo tanti anni di divorzio, pare invece che teatro e giornalismo possano ritrovarsi. Sempre più spesso, infatti, gli uomini di teatro suscitano nel pubblico prese di posizione e inopinate percezioni di realtà, adottando sistemi di ricerca e indagine strettamente analoghi a quelli del dossier giornalistico, mentre, d'altra parte, i giornalisti tendono a rappresentare con criteri drammaturgici le situazioni della realtà.

Riccardo Iacona, parlando di «televisione aperta», spiega che, per il giornalista televisivo, è importantissimo rappresentare il prima e il poi delle persone intervistate perché quest'articolazione narrativa fa di loro dei «personaggi», suscitando nello spettatore un rapporto empatico che veicola una conoscenza più profonda e partecipata degli argomenti. L'inchiesta, dunque, non solo scopre e riporta dati, ma include i testimoni dei fatti in sviluppi narrativi che richiamano le dinamiche essenziali del teatro. Scrive Iacona:

La «teatralità» in gioco in un lavoro come questo è quasi da ur-teatro, e sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione. Qui la cosa importante è che le persone entrano a pieno titolo nel carattere dei personaggi perché non solo interpretano un ruolo a partire dalla loro specifica identità sociale, ma cambiano nel momento in cui lo interpretano. [...] La televisione aperta mette in circolo esperienze personali che acquisiscono un valore politico, e a quel punto si è nelle condizioni di non poter tradire la parte che si è giocata⁵.

I linguaggi dell'informazione e del teatro si sono incontrati al livello dei percorsi individuali e decisamente mescolati nelle prassi del *Verbatim* e del *teatro documento*. La gamma delle interazioni dipende dalla diversità dei reciproci statuti: proprio le specificità che separano teatro e giornalismo consentono, infatti, integrazioni, «furti», utili attraversamenti da cui ognuno può trarre quanto gli manca in partenza. Così i teatranti trovano negli strumenti e nelle tecniche dell'inchiesta un modo per acquisire nuclei di verità cui impenniare gli autonomi sviluppi del linguaggio scenico, mentre i giornalisti individuano nel teatro un contesto di socialità condivisa, che amplia la ricezione informativa in esperienza mediata del reale. Considerato da questo punto di vista, il teatro «amplifica, mitizza, dà il giusto sfondo [...] agli angoli di mondo dimenticati dall'informazione»⁶; contrappone vitali compenetrazioni di comunicazione, identità e presenza ai «giornali senza giornalisti» fatti di notiziari «basat[i] sugli algoritmi»⁷; evidenzia l'ur-teatralità (fatta di personaggi, tempi, spazi e segni sonori) che «sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione»⁸.

Per sviluppare le cognizioni sul fenomeno servono comunque problematiche teoriche che recuperino «il senso attuale di ciascuno di questi concetti [teatro e informazione]»⁹, coinvolgendo altresì le nozioni di «media» e «moderno», giacché l'inclusione del dato informativo nella performance trasmette allo spettatore «un antidoto rispetto al virus della modernità che, attraverso i mezzi di comunicazione di

⁵ Riccardo Iacona, *La televisione aperta*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 25.

⁶ Matteo Scanni, *Quel che resta dell'informazione: il fantasma della notizia*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 9.

⁷ Gerardo Bombonato, *Quali prospettive?*, in *Ivi*, p. 17.

⁸ Riccardo Iacona, *op. cit.*, p. 25.

⁹ Roberto Grandi, *Il giornalismo, il teatro e la ricostruzione della realtà*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 9.

massa, tende a trasformare l'individuo in utente passivo o consumatore dell'informazione»¹⁰.

Nonostante la scarsità dei rilievi critici e l'assenza di sistematizzazioni storiografiche, gli innesti di teatro e informazione permeano una parte consistente delle nuove proposte sceniche. Non si tratta di esperienze di nicchia, d'insorgenze localizzate e nemmeno d'un fenomeno di tendenza. L'impulso che porta a presentare e a recepire in quanto spettacolo i dati e gli eventi del mondo reale non è, infatti, prerogativa di gruppi delimitati (cordate, comunità, cerchie artistiche e intellettuali); ha piuttosto a che fare con una funzione primaria del teatro. E cioè col suo essere zona liminare di contatto fra la concreta presenza dell'assemblea riunita e l'avvolgente estensione del reale, che viene conosciuto, celebrato e memorizzato attraverso miti, imitazioni e simboli.

Per questo, seguire le peripezie sceniche dell'informazione non è un'operazione specialistica ma costituisce, tutto all'opposto, un criterio di evidenziazione storica che registra i rapporti contemporanei fra 'teatro' e 'mondo'.

Poetiche dell'informazione teatrale

Nel 1997, il mensile *ETInforma* pubblica un articolato dossier su *Teatro e comunicazione*. Vi prendevano la parola pedagoghi, autori e attori televisivi, responsabili di uffici stampa e capi di redazione. Il testo di apertura spiegava che l'indagine non avrebbe potuto che registrare e commentare gli inevitabili rapporti di incongruità e lontananza fra le categorie implicate:

Teatro e comunicazione: sono due termini che oggi stridono, contrastano fra di loro, e non solo perché esiste una tendenza sempre più diffusa da parte dei mezzi di comunicazione [...] di trattare sempre meno l'argomento teatro, ma proprio perché i due concetti, i loro ambiti di applicazione e di sviluppo non hanno mai avuto e non riescono ad avere un terreno di confronto comune¹¹.

Da allora sono passati più di dieci anni e il quadro è profondamente mutato; non tanto perché i media abbiano dedicato al teatro maggiori

¹⁰ Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in Ivi, p. 17.

¹¹ Anna Cremonini, *Teatro e comunicazione*, in «ETInforma, mensile d'informazione dello spettacolo», anno II, n. 7, 1997, p. 10.

spazi, ma perché nuove e numerose leve di teatranti hanno appreso a connettere ai linguaggi delle scena e della drammaturgia dati di realtà estrapolati dalla cronaca e dalla storia, avvicinando alle pratiche mediatiche «la differenza comunicativa del teatro»¹². Un ruolo importantissimo nell'avviare questa tendenza non formalizzata, è stato svolto dai narratori dei primi anni Novanta (Baliani, Curino e Paolini). Tuttavia, oggi, i processi informativi innervano molteplici tipologie spettacolari molteplici ed originali esperienze di «drammaturgia individualizzata» (Claudio Meldolesi). Ricordiamo, ad esempio, *Genova 01* di Fausto Paravidino e il recentissimo *Alfabeto birmano* di Stefano Massini, opera al contempo documentaria e lirica (è in versi) che ci mostra come l'informazione non sia, per l'artista di teatro, un linguaggio incompatibile all'esercizio dell'inventiva letteraria, ma, tutto all'opposto, uno stimolo a sperimentare veicoli linguistici che possano trasformare i dati in esperienza conoscitiva e visione. Lascerai dunque la parola a Massini, riportando alcuni frammenti del suo *Alfabeto birmano*: «A come Anticamente./Anticamente la Birmania era un Impero./Un impero potente./Durò per secoli./.../B come Barili./Barili di petrolio./Perché la Birmania – ebbene sì – ha petrolio da vendere./.../C come condotte./Condotte di gas./Perché la Birmania – ebbene sì – ha gas da vendere./.../D come Delta./Delta del fiume Irrawaddy dove abbonda il riso./Perché la Birmania – ebbene sì – ha riso da vendere./.../F come “Figuriamoci se un paese così ricco può star male”./F come ‘Fatto impreveduto’/Perché la Birmania – ebbene sì – è uno dei posti più poveri al mondo./F come ‘Fornire i dati’/36% della popolazione sotto la soglia di povertà./.../F come “Fatemi capire: come è possibile?”».

Massini trasforma l'alfabeto in un gigantesco acrostico, le cui lettere iniziali introducono ognuna un montaggio di riferimenti che ribadisce i criteri dell'artificio compositivo (per cui si ritorna sistematicamente alla lettera/guida), ricercando al contempo la congruità semantica dello sviluppo complessivo. La lettera A parla del passato della Birmania, le lettere B, C, D, E, delle ricchezze del paese, la F della povertà, la G delle violenze, la lettera H delle malattie (HIV), la I introduce le motivazioni del disastro, e così via fino alla Z, che parla del silenzio della stampa e di noi tutti: «Z come zitti./Che è quel che siamo stati».

¹² Per un esame d'insieme delle peculiari funzioni comunicative del teatro cfr. Anamaria Cascetta – Laura Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 9-47.

I rapporti fra il teatro e l'informazione si sono intensificati nel periodo che va dal crollo del blocco sovietico (1989-1991) ad oggi: un ventennio in cui i media non sono riusciti a elaborare conoscenze adeguate alle trasformazioni in atto, e le macro-strutture del mondo reale hanno preso a incresparsi secondo dinamiche accelerate e violente.

Considerate in rapporto alla situazione storica generale, le integrazioni di teatro e informazione evidenziano significative analogie con esiti d'altro genere come, ad esempio, i film/documento di Michael Moore, *Gomorra* di Roberto Saviano, le inchieste lunghe condotte dalle équipes di Michele Santoro e di *Report*. Operazioni accomunate da una stessa etica della comunicazione, per cui gli operatori/mediatori cercano linguaggi (teatrali, filmici, narrativi o giornalistici) atti a trasmettere sia le dinamiche degli accadimenti – vale a dire, le pulsioni e gli svolgimenti sottesi dai dati informativi in sé – che il modo in cui si sono acquisite tali conoscenze.

Dunque, le carenze dei media sono state bilanciate, all'esterno, da spettacoli che sollecitano nello spettatore precise prese di coscienza e, al proprio interno, dalle drammaturgie del dossier. In queste, scrive Carlo Sorrentino, «il reporter non raccoglie soltanto storie da raccontare, ma crea, con il proprio racconto, un luogo d'intermediazione attiva, in cui il cittadino-pubblico [...] si mette in moto per partecipare alla vita della comunità, e condivide con altri soggetti interessati ciò che lo spazio sociale mediale fa succedere»¹³.

Tuttavia, le analogie fra gli apporti informativi del teatro e le narrazioni di matrice giornalistica non devono far passare in sottordine le differenze reciproche. Se le analogie rimandano al contesto delle trasformazioni storiche e sociali, le differenze illuminano la specificità del teatro e le contemporanee evoluzioni dei suoi strumenti e delle sue abilità.

Mentre il giornalista espone i documenti raccolti, il narratore teatrale trattiene in sé la documentazione, ne è il portatore. Le componenti del dossier, nel suo caso, sono state incorporate: il corpo, cioè, è diventato il loro strumento di comunicazione:

La differenza fondamentale [fra il giornalismo e il teatro di narrazione] – osserva Marco Paolini – è il corpo. Nell'inchiesta non c'è un corpo che parla, come c'è invece a teatro. La testimonianza a teatro si produce perché c'è un corpo in scena. Quando lavoro, cerco di fare in modo che il mio corpo

¹³ Carlo Sorrentino, *Il giornalismo, che cos'è come funziona*, Roma, Carocci, 2002, p. 163.

sia adatto a quello che racconto: ad esempio, che corpo serve per interpretare Vajont? Non si tratta solo di creare un corpo che racconta vari personaggi, ma di un corpo che racconta i paesaggi, un tempo. [...] Molto di quanto racconto è fisicità: questa è la differenza abissale tra l'informazione giornalistica e una comunicazione che passa attraverso un attore, a teatro¹⁴.

Da questa diversa modalità di coinvolgimento personale discende un'altra distinzione: mentre il reporter raccoglie documentazioni e realizza inchieste da cui si distacca nell'atto di esporle, il narratore, che ha fisicamente assimilato la propria storia, inizia da questo momento un viaggio assieme alle voci ascoltate e alle immagini sedimentate. Condizione che gli consente di conquistare «sul campo» una sorta di autorevolezza, che indirizza la ricezione del racconto.

Infine, per il giornalista gli attraversamenti del mondo reale sono propedeutici alla sua «rappresentazione»; per il teatrante, invece, queste stesse operazioni sfociano in eventi che non rappresentano necessariamente la realtà, ma le sue percezioni. Alle indagini sul «reale» s'innesta la condivisione delle «verità» esperite. Scrive al proposito il regista/dramaturg Gianluigi Gherzi:

L'attore racconta qualcosa che per lui ha un valore particolare, per esempio un'inchiesta mai pubblicata di cui è venuto in possesso, e sente che la tensione del pubblico sale. Non è solo la passione dello svelamento, dello smascheramento: è la domanda sulla verità. Il pubblico vuole conoscere le fonti, chi di noi ha davvero vissuto quella storia, se le persone di cui si parla sono vere.

Il rapporto tra realtà e verità diventa l'elemento fondamentale. Ma questo non significa solo raccontare un fatto o uno scandalo, ma sperimentare modalità diverse di narrazione, che ci restituiscano il fatto nella sua logica reale¹⁵.

Nella descrizione di Gherzi, le verità mostrate coincidono con lo svelamento d'oggettive realtà della storia o del sociale, ma questa non è che una facce del «vero» teatrale che si manifesta con altrettanta coerenza anche nella rifrazioni fantastiche dei significati sottesi fra le pieghe degli eventi reali. Ascanio Celestini, ad esempio, riconduce le «forzature» delle sue narrazioni all'intento di esplicitare col racconto dimensioni interne all'esistente:

¹⁴ Marco Paolini in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. Colloqui con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, in corso di stampa.

¹⁵ Gianluigi Gherzi, *Il giornale a teatro: una nuova narrazione del presente*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2008, p. 6.

Non fotografo l'avvenimento, ma cerco di attraversarlo per cercare quello che gli strumenti che possiedo mi permettono di trovare. È un procedimento più simile alla radiografia che alla fotografia. Il radiografo cerca l'osso, ma non lo va a prendere scortecciando la pelle e la carne dalla superficie corporea del paziente come farebbe il macellaio. Fa un lavoro di contrasto. Ha una macchina che non riproduce quello che si vede, ma conduce una ricerca eliminando i tessuti visibili per evidenziare l'osso. E se una fotografia può essere considerata come un oggetto che mi rappresenta e guardandola molti potrebbero dire: questo è Ascanio. Nessuno scambierebbe una lastra al ginocchio per qualcosa che mi assomiglia. E mi sembra che potrebbe essere proprio questo il senso del mio lavoro¹⁶.

Le condizioni che permettono al teatro contemporaneo di intrecciare la rappresentazione del reale alle verità esperite dai teatranti sono

- le proprietà transitive acquisite dalle tecniche e dai generi (epico, lirico, drammatico), che non si sono propriamente dissolti, ma coesistono nel flusso del processo teatrale manifestando specificità indicative;
- il radicarsi della comunicazione dal vivo fra le modalità della performance;
- l'affermarsi d'una attorialità a più registri, che integra narrazione e interpretazione, colloquio col pubblico ed azione corporea.

Prima che si sviluppassero tali condizioni, l'inquadramento drammatico degli apparati informativi era un'operazione tutt'altro che prevista e scontata, come risulta dal testo d'uno dei primi e più importanti esempi di teatro dossier: *Cinque giorni al porto* (1969), opera dedicata allo sciopero seguito alla soppressione della Camera del lavoro di Genova nel 1900, e scritta dal magistrato Vico Faggi e dal regista Luigi Squarzina. Nell'edizione a stampa gli autori affiancavano al dramma i documenti utilizzati nel corso della stesura, fra cui gli atti parlamentari di Camera e Senato e lo studio storico di Giulio Einaudi. Scrive Squarzina: «Riunire, nello stesso libro, un dramma come *Cinque giorni al porto* e la serie di saggi e documenti che di esso costituiscono le fonti [...] significa proporre al lettore un certo tipo di teatro e, insieme, invitarlo a compiere [...] un'operazione critica sul dramma e sui suoi significati»¹⁷.

¹⁶ Ascanio Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005, p. 186.

¹⁷ Luigi Squarzina – Vico Faggi, *Cinque giorni al porto*, Genova, Teatro Stabile, 1969, p. 7.

Indispensabili alle ricognizioni del lettore, gli apparati documentari contenevano però informazioni altrettanto necessarie allo spettatore dell'evento scenico. Per fargliele pervenire durante lo spettacolo, il regista/dramaturg prevedeva, nelle didascalie al testo, integrazioni di vario tipo: «Le notizie che si reputano utili le diranno in buona parte Einaudi e Gobetti; in parte potranno essere affidate ad altri personaggi, o enunciate in coro, o diffuse da altoparlanti, o stampate su giornali e volantini diffuse fra gli spettatori, o proiettate, e comunicate con qualunque mezzo audiovisivo»¹⁸. Nell'edizione televisiva di *Cinque giorni al porto* (1972) tutte le parti di carattere informativo vennero, però, affidate all'attore che interpretava Gobetti, il quale le diceva come voce *fuori scena*¹⁹.

Fra progetto spettacolare, spettacolo televisivo e testo edito, le informazioni vennero dunque vennero dunque comunicate in diversi modi. C'erano le scene/cornice fra Einaudi e Piero Gobetti (entrambi autori di studi sulla sciopero di Genova); la possibilità di utilizzare volantini, autoparlanti, proiezioni; la voce fuori scena d'un attore riconoscibile come Gobetti; le riedizioni dei documenti e dei saggi utilizzati per la composizione del testo.

A giorni nostri, la comunicazione dei dati storici non avrebbe implicato analoghe soluzioni d'ascendenza brechtiana e sarebbe stata semplicemente effettuata dagli attori, senza perciò escludere interpretazioni di personaggi, racconti o movimenti drammatici d'insieme. L'informazione non limita infatti i linguaggi scenici, ma li stimola a interagire sperimentando modalità relazionali che restituiscano il senso delle verità esperite. Nei teatri che informano, il tempo e lo spazio extra-scenici coincidono con l'esistente, il mondo reale pervade organicamente la performance e l'attore si mette personalmente in gioco, assumendosi, a fronte degli eventi trattati, la responsabilità di comunicarli, di tradurli in forme dell'immaginario, di radicarli nella memoria. La nozione, spesso fraintesa, di «teatro civile» non implica, di per sé, recinzioni d'area, ma segnala come le esperienze sceniche presentino, al di là degli indirizzi estetici, la singolare proprietà d'indurre un senso d'appartenenza aperto a collettività variabili e con-

¹⁸ *Ivi*, 117.

¹⁹ Ricavo questa informazione da Matteo Salsedo, *Interventi sociali del teatro: tre esempi degli anni Sessanta*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in DAMS, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Anno Accademico 2004-2005, p. 43.

crete, che si definiscono a misura dell'umanità pensata. Ci sentiamo vicini alle persone delle quali rechiamo un'impressione, che possiamo immaginare, sicché il teatro, moltiplicando per empatia tracce, ferite ed orme, si presta a confermare o ad allargare costellazioni di contatti. In questo lavoro di connessione, l'informazione svolge un ruolo fondamentale essendo uno dei fili che cuciono il mondo narrato a quello degli spettatori.

Tre fasi storiche

Nel corso del Novecento, *l'informazione teatrale ha sviluppato nuovi formati scenici e soluzioni comunicative in corrispondenza della finalità politiche dello spettacolo*; questa quasi-regola si è mantenuta valida a partire dal teatro operaio degli anni Venti fino alla Comune di Dario Fo e al teatro dei «collettivi», poi, più che esaurirsi o corrompersi, si è semplicemente modificata sostituendo il secondo termine del rapporto, e cioè la politica, con l'impegno civile. Il decennio chiave della transizione sono gli anni Ottanta: il riflusso nel privato, la disillusione ideologica, la specializzazione parlamentare dell'azione politica, rendono allora meno stretta l'associazione fra militanza partitica e intervento culturale sulla società. Così, quando il teatro degli anni Novanta torna a rivolgersi al contesto civile proponendo le problematiche della memoria collettiva, dei rimossi storici, della ricostruzione del vissuto e del conoscere per via d'esperienza, gli elementi culturalmente trainanti non sono più l'ideologia e la politica, ma la loro decantazione in forme di umanesimo individualizzato e sperimentazione nel sociale.

Considerando i rapporti fra teatro e informazione dagli anni Sessanta ad oggi, possiamo dunque distinguere, in Italia, tre fasi piuttosto nettamente connotate.

La prima, egemone negli anni Sessanta e Settanta, dimostra la perdurante validità della regola novecentesca che connette informazione teatrale e impegno politico.

La seconda vede riemergere, in teatranti che si erano formati nella precedente temperie ideologica, una nuova necessità di confronto che si esprime nelle soluzioni del «teatro di narrazione» e negli sviluppi del «teatro delle relazioni», intendendo con questa espressione i processi laboratoriali che, svolti con la guida d'un regista/dramaturg da comunità elastiche e variabili, realizzano spettacoli fondati su argomenti pregnanti e riconoscibili dallo spettatore.

La terza fase, ancora aperta, fluida e suscettibile di diversi sviluppi, è contraddistinta dagli spiazzanti peregrinazioni delle esperienze teatrali, che attraversano le problematiche del sociale: gli attori/narratori evadono dalla forma/racconto per osservare assieme al pubblico la frammentarietà, la violenza, l'anarchia etica e l'irriducibilità formale del presente; mentre il «teatro delle relazioni» assume al proprio interno attori sociali (o partecipanti-non-ancora-attori) che incarnano i temi drammatici nella misura in cui il regista/dramaturg li accorda alle loro identità, definendo personaggi che oggettivino e confessino in forma teatrale – e perciò protetta – i comportamenti, le pulsioni e il vivere dei propri interpreti. Abbiamo così spettacoli con carcerati, con immigrati, con adolescenti, con rifugiati politici, con disabili: eventi in cui l'immaginario drammatico traspare sulla concreta realtà delle componenti umane non venendone perciò sopraffatto, ma anzi rafforzato nella sua funzione di molteplice tramite espressivo che raccorda le componenti d'una teatralità al confine fra vita quotidiana e archetipi culturali. Marco Martinelli, convito ed eclettico esploratore di questi versanti dell'invenzione scenica, ha coniugato nelle ultime battute dell'*Ubu sotto tiro* (2007), «secondo movimento» del progetto *Arrevuoto* realizzato con i ragazzi di Scampia, immagini e parole scaturite dal vissuto dei partecipanti all'universo di senso dei monologhi di Shakespeare (probabile i riferimenti a due frammenti del *Macbeth* e della *Tempesta*: «la vita non è che un'ombra che cammina; un povero attore che si pavoneggia ed agita, sulla scena del mondo, per la sua ora, e poi non se ne parla più»; «noi siamo della stessa materia dei sogni»):

ANTONIO PICCOLO Nuie simme fantasmi. [...] Simme 'n massa 'e guarattelle cecate! [...] aizanne 'e cape nostre 'ro palcoscenico, 'nfaccia 'o popolo, spannenne 'a sceinza nosta. A nuie fantasme c'atocca ca 'stu soffio animate 'mmiezz'e 'a carne 'de dete... scorre²⁰.

Le intersezioni fra la tipologia epico/narrativa e quella relazionale/comunitaria stanno via via definendo, alla confluenza fra esperienze nel sociale e di ricerca, *linguaggi di realtà* che rilanciano le possibilità del dramma – inteso in quanto risarcimento rituale delle conflittualità – nei contesti d'una teatralità extra-mimetica e affatto avulsa dal principio di finzione.

²⁰ Marco Martinelli, *Ubu sotto tiro*, in Maurizio Braucci – Roberta Carlotto (a cura di), *Arrevuoto*, Napoli-Roma, l'ancora s.r.l., 2009, p. 129.

Vediamo di verificare le diverse caratteristiche e funzionalità che l'informazione teatrale ha assunto passando dall'egemonia dell'impostazione politica, all'umanesimo civile degli anni Novanta ai contemporanei *linguaggio di realtà*.

Informazione e teatro politico

Teatralmente, la matrice politica richiede l'inclusione di strumenti e contenuti informativi, nonché l'attivazione di codici linguistici ideologicamente connotati e utilizzabili come segno di appartenenza, poiché gli attori e gli spettatori che si riuniscono sotto la sua influenza costituiscono un'unità assembleare, che, attraverso l'occasione teatrale, riafferma le proprie posizioni nel riguardi del contesto storico e sociale. Piscator, uno dei protagonisti del teatro politico novecentesco, ha spiegato come, in quest'ambito, l'assunzione scenica di elementi della realtà portasse gli spettatori a considerare lo spettacolo un'evidenziazione del divenire storico cui essi stessi partecipano in quanto collettività partitica e rappresentativa d'una massa infinitamente più estesa. Il regista fa riferimento a *Trots alledem* (1925) (Nonostante tutto!), una 'rivista storica' sulla lotta rivoluzionaria della Lega Spartakus dove vennero per la prima volta utilizzati documenti di cronaca cinematografica:

[...] quello che [gli spettatori] vedevano svolgersi davanti agli occhi era veramente il loro destino, la loro personale tragedia. Il teatro era diventato per loro autentica realtà, e ben presto non avevano più un palcoscenico di fronte a una platea, ma un'unica immensa sala di riunione, un unico immenso campo di battaglia, un'unica immensa dimostrazione. Fu questa unità che quella sera ci dette la definitiva dimostrazione della forza propagandistica di cui dispone il teatro politico²¹.

I dati di realtà, filmicamente oggettivati, come nei grandiosi spettacoli di Piscator, oppure esposti attraverso la lettura di statistiche e documenti ufficiali, come avveniva nelle essenziali «scene satiriche» degli attori-operai²², contribuivano all'efficacia propagandistica degli

²¹ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1960, p. 65.

²² Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 140.

spettacoli e al consolidamento delle convinzioni politiche di parte. Trattando il reale, non ci si proponeva di penetrare teatralmente i meandri della Storia (come avverrà nell'opera di Brecht), ma di ricavare dalla documentazione consultata efficaci conferme alla griglia ideologica con cui la si dissodava.

Quando, negli anni della contestazione sessantottina, il teatro d'ispirazione politica riprese a manifestarsi con energia e inventiva, alle sue connaturate funzioni propagandistiche e di liturgia sociale, se ne aggiunse un'altra, latente fin dalle origini, ma, ora, rinvigorita ed evidenziata dalla presenza di mezzi di informazione di massa capillarmente diffusi e parzialmente controllati dal potere politico. Si trattava del ruolo esercitato del teatro in quanto organismo di controinformazione. Scrive Cristina Valenti in un recente contributo:

Quando, negli anni Sessanta-Settanta, il teatro aveva alla base la finalità della controinformazione [...] gli spettatori non andavano a teatro per ottenere informazione, ma per contribuire al processo di costruzione di un'informazione alternativa, condividendone a priori contenuti e obiettivi.

In forme più o meno mediate e risolte teatralmente, [...] gli spettatori dividevano nello spazio pubblico del teatro una cultura e una pratica della controinformazione alla quale partecipavano con la propria presenza, agendo insieme agli attori l'esperienza teatrale. Esserci significava condividere l'esperienza (del teatro e della controinformazione) in forma di azione partecipata. Significava manifestare una condivisione, una forma di partecipazione, da parte degli spettatori, simile a quella delle manifestazioni politiche²³.

Eventi indicativi della controinformazione teatrale sono, per non fare che qualche esempio, lo spettacolo *Sei Atti Pubblici* (1975) del Living Theatre che si sviluppava in forma itinerante come una processione laica denunciando le diverse forme di soggezione dell'individuo; il Teatro Forum di Augusto Boal che prevedeva lo svolgimento di una vera e propria assemblea teatrale partecipata e agita a tutti gli effetti da spettatori; l'esperienza di decentramento teatrale della Compagnia Blu nel popolare quartiere romano di Centocelle. Collaborando con questo autonomo collettivo di attori, Dacia Maraini scrive e rappresenta un testo drammatico – *Centocelle: gli anni del fascismo* (1970) – dove le incombenze strettamente informative vengono affidate, in brani per più versi affini allo Sprechchor operaio²⁴, a tre Voci, che,

²³ Cristina Valenti, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ Cfr. Eugenia Casini Ropa, *op. cit.*, p. 137.

all'inizio dello spettacolo, si intrecciano a battute didascaliche fra personaggi simbolici (il carabiniere, Giuseppe, Mussolini, D'Annunzio, Lenin): anche questa una modalità praticata dal teatro politico di propaganda. Riporto, a titolo d'esempio, la prima battuta della VOCE I:

16 maggio 1915, riunione della direzione del Partito Socialista Italiano del gruppo parlamentare e della CGIL. A grande maggioranza viene adottata la formula «né aderire né sabotare». Vengono condannate tutte le manifestazioni popolari contro la guerra²⁵.

L'opera più celebre del periodo è *Mistero buffo* (1969) di Dario Fo dove l'attore/autore intervallava le parti preparate con lunghe improvvisazioni dedicate ai fatti della cronaca politica. Così le narrazioni pantomimiche d'argomento medievale si alternavano a satirici e graffianti commenti alle notizie della stampa quotidiana²⁶, ricomponendo l'insieme di abilità e funzioni informative che, come abbiamo visto all'inizio di questo contributo, costituiva il patrimonio dei giullari medievali.

Informazione e teatro civile

Alla fine degli anni Sessanta, Pier Paolo Pasolini ha analizzato nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) il panorama dei teatri antagonisti e di svolta, ricavandone l'impressione d'una sterilità preoccupante e principalmente dovuta al fatto che gli eventi spettacolari riflettevano le opinioni e la cultura dei propri destinatari, suscitando così giudizi istantanei che sterilizzavano alla fonte le feconde possibilità d'un incontro dialettico con l'esistente. Le sue valutazioni rivestono un'importanza particolarissima nella ricostruzione storica della diverse funzioni assunte dell'informazione teatrale fra politica e impegno civile. Da un lato, costituiscono un documento di prima mano sui contesti della controinformazione. Dall'altro, ipotizzano un «Teatro di Parola»

²⁵ Dacia Maraini, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, p. 297.

²⁶ Sulla dialettica fra i «recitativi» di Fo e il continuo riemergere del performer dall'artificio scenico cfr. Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2007, e in particolare il paragrafo *Teoria e prassi del fabulatore epico*, pp. 291-318.

distantissimo dai contenuti autobiografici della drammaturgia pasoliniana, e vicino, per contro, alla narrazione degli anni Novanta, della quale anticipa l'essenzialità performativa, il valore comunicativo e dialettico della parola, il bisogno di condividere processi conoscitivi *in progress*:

Il teatro del Gesto e dell'Urlo – nella clandestinità dell'underground – ricerca coi suoi destinatari una complicità di lotta o una forma comune di ascesi: esso dunque, tutto sommato, non rappresenta, per i gruppi avanzati che lo producono e lo fruiscono come destinatari, che una *conferma*, rituale, delle proprie convenzioni antiborghesi [...]. Al contrario, negli spettacoli del teatro di Parole, se pure si avranno molte conferme e verifiche [...] ci sarà soprattutto uno scambio di opinioni e di idee, in un rapporto molto più critico e rituale²⁷.

Nella fase dell'impegno civile, con le narrazioni a sfondo letterario di Baliani, con le esplorazioni attraverso il femminile di Laura Curino, con le «orazioni» di Marco Paolini, con la sicilianitudine notomizzata da Davide Enia, con i romanzi oralizzanti e le inchieste sul campo di Ascanio Celestini, si è passati dall'acquisire esperienze «in forma di azione partecipata», come accadeva negli anni dell'ideologia politica, ad una compenetrazione di conoscenza/memoria/esperienza che orienta le relazioni fra il narratore e il pubblico e, conseguentemente, la percezione della storia. La realtà, in questo rapporto, è doppiamente presente. Da un lato, si configura in quanto contenuto mediato dalla presenza del narratore e assimilabile per empatia. Dall'altro, è la stessa realtà delle vicende avvenute, che – rivisitate, attraversate, divenute esperienza – vengono ritualmente risarcite dall'evocazione comunitaria: le pulsioni che le animano, le fratture che le scuotono, i loro protagonisti e le loro vittime, si dispongono nel tempo del nartrato ricomponendo epicamente tragedie della storia che erano invece rimaste come sospese, prive di conclusione.

Mentre l'ideologia postula gli esiti delle trasformazioni sociali ed è essenzialmente una forma arrogante di speranza, le esperienze del teatro civile si sono spesso confrontate con storie irrisolte e punteggiate di zone oscure: dal Vajont al disastro di Ustica, dall'assassinio di Aldo Moro alla strage della stazione di Bologna. Poiché la realtà non chiude i suoi drammi, il teatro ha preso a narrare queste storie aperte,

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), in Id, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, II, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2486-2487.

condividendo col pubblico il bisogno d'affermare il proprio desiderio di giustizia a fronte del caos degli eventi.

Riformulando l'ipotesi di Pasolini, possiamo dire che il teatro civile ha ritualizzato scambi di idee e rapporti critici, affermando la comune appartenenza di teatranti e spettatori, non già a una parte politica, ma a un esistente da comprendere e su cui agire.

Distribuite nel contesto narrativo, le informazioni perdono l'incisività unilaterale della propaganda per assumere molteplici mansioni: sono parte della storia, certificati di verità, esiti di inchieste e ricerche trasmessi al pubblico, dati da trasformare in impressioni. Così, ad esempio, Marco Paolini, comunicando i dati quantitativi del Vajont predispone nello spettatore uno scenario mentale che suscita immagini ancora confuse e sentimenti di agitata impotenza di fronte all'immensità del disastro. *Il racconto del Vajont* (1994) inizia con questa domanda:

Quanto pesa un metro cubo d'acqua?

No, no, non preoccuparti di rispondere esattamente. Basta che ci mettiamo d'accordo.

Un metro cubo d'acqua? Mille chili, una tonnellata va bene?

Le frane le misurano a metri cubi. Il metro cubo è l'unica cosa che resta fissa, perché poi la densità, e il peso, cambiano. Allora bisogna prendere quest'unità di misura, l'unica cosa abbastanza certa, bisogna prendere i numeri, però poi bisogna metterli vicini alle cose, ai nomi, per vedere se scatta qualcosa.

[...] Vajont. Ti dice niente Vajont?

9 ottobre 1963. Dal monte Toc, dietro la diga del Vajont, si staccano tutti insieme 260 milioni di metri cubi di roccia. [...]

Duecentosessanta milioni di metri cubi di roccia cascano nel lago dietro alla diga e sollevano un'onda di cinquanta milioni di metri cubi. Di questi cinquanta milioni, solo la metà scavalca la diga: solo venticinque milioni di metri cubi d'acqua... Ma è più che sufficiente a spazzare via dalla faccia della terra cinque paesi: Longarone, Pirago, Rivalta, Villanova, Faè.

Due mila i morti²⁸.

Informazione e linguaggi di realtà

Ora siamo entrati in una terza fase, quella del rapporto diretto con la realtà, la cui posizione teatrale è radicalmente mutata. Rispetto allo spettacolo, la realtà non si definisce più in quanto contenuto narra-

²⁸ Marco Paolini – Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 1997, p. 7.

tivo, ma come contenente esplicitato. Oscillando fra affermazione e superamento della forma scenica, il teatro contemporaneo sperimenta relazioni col reale che sfociano, attraverso gli spettacoli, in movimentazioni del sociale ed esiti concreti. *Pinocchio nero* (2004) di Baliani si conclude con un gesto emblematico e limpido: i giovani attori, ragazzi di strada di Nairobi, alzano in alto il proprio passaporto, documento che nessuno di loro avrebbe mai avuto se non avesse fatto teatro, e che mostra come il teatro possa conferire a chi lo fa un'umana identità non avuta, perché, nel caso di Pinocchio, ceppo di legno e, nel loro, «chokora» (spazzatura).

Alla rottura dell'involucro drammatico, che dava forme fittizie a vicende verosimili, è storicamente seguita, negli anni Sessanta, quella dell'«involucro teatrale»²⁹ che ha liberato l'attore «dalla tirannia della rappresentazione» e lo spettatore «dalle costrizioni di una visione unica e predeterminata dello spettacolo»³⁰; a questa si aggiunge ora la rottura dell'involucro narrativo, sicché il teatro, sfuggendo tanto la specularità mimetica che le trasposizioni epiche (ma valendosi delle tecniche di entrambe), si confronta senza strutture di mediazione con il proprio referente primario, vale a dire con la realtà stessa, che si affaccia sul mondo delle realizzazioni sceniche instaurando un dialogo tanto più intenso e rivelatorio quanto più queste si strutturano per frammenti non suturati. Le sconessioni fra le parti, i loro sconfinamenti formali, il relazionarsi del performer con pubblico, denunciano infatti l'immanenza scenica dell'esistente, rendendolo suscettibile di interazioni e rilanci sul suo stesso terreno.

Miserabili. Io e Margaret Thatcher (2006) di Marco Paolini affronta nei modi di un *work in progress* ragionato ad alta voce le metamorfosi della società italiana a partire dagli anni Ottanta. Fra un intervento musicale e l'altro, vengono toccati macro-eventi (la liberalizzazione economica della Thatcher, quella reaganiana, il ritorno di Komeini in Iran) e micro-personaggi. Pasoliniana, la definizione che Paolini dà di questo lavoro: «*Miserabili* è anche uno spettacolo di pensiero».

Appunti per un film sulla lotta di classe (2006) nasce da interviste fatte da Ascanio Celestini ai lavoratori precari di un *call center* alla periferia di Roma, ma è anche ciò che dice il titolo: un insieme di ap-

²⁹ Cfr. *Colloquio con Eugenio Barba*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, II, *Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 72.

³⁰ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 203.

punti per una storia sulla lotta di classe oggi. Non c'è lieto fine, anzi, non c'è proprio una fine. Le lotte sindacali possono poco o nulla, e le richieste di miglioramenti vengono svuotate dal timore di perdere il posto di lavoro. Anche qui, come in *Miserabili*, gli interventi musicali strutturano la distribuzione dei segmenti narrativi, che può cambiare di sera in sera. A cantare, con voce penetrante e modulata dagli intenti, è lo stesso Celestini.

Ancora più radicale la scelta fatta da Pietro Floridia e Gianluigi Gherzi con *La strada di Pacha* (2009) dove non c'è nemmeno una narrazione, ma un repertorio di storie assimilate dal relatore scenico – Gianluigi Gherzi – a seguito di ore di colloqui con Pacha, straordinaria operatrice culturale di Managua. Queste costituiscono un orizzonte dell'immaginario, che Gherzi ripercorre e connette con improvvisati passaggi per rispondere alle domande e alle impressioni del pubblico. Sicché lo spettatore è destinatario, non già d'una narrazione su Pacha (e di cui Pacha sarebbe un contenuto), ma della memoria che il relatore ha della Pacha vera, che parla, si racconta, agisce e non è mai personaggio, ma vita riferita, e cioè realtà conservata all'interno dello spettacolo, che, rispettandone l'identità irrimediabilmente esterna alla scena, evita di narrarla o rappresentarla in forma drammatica.

Donatella Cherubini

«THE VANISHING NEWSPAPER».
IL GIORNALISMO ITALIANO
DI FRONTE ALLA CRISI
DELLA CARTA STAMPATA

La storia del giornalismo è stata costantemente segnata da cambiamenti cruciali, anche se non sempre i contemporanei ne avvertono le potenzialità future¹. Sono poi gli storici e gli altri studiosi della comunicazione a riconoscerli come veri e propri spartiacque, che possono risultare rilevanti sotto molteplici punti di vista².

¹ Cfr. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962 [*La Galassia Gutenberg*, Armando Editore, Roma 1976 (5a ediz. 1995)]; *La biblioteca di Repubblica-L'Espresso*, Roma 2006]. Data l'ampiezza dei temi a cui si rimanda in gran parte del testo, si è scelto di riferirsi principalmente alla bibliografia più nota, diffusa, autorevole o comunque particolarmente significativa sul piano internazionale. Si sono altresì segnalate le traduzioni italiane o viceversa si sono citate queste ultime segnalando le edizioni originali.

² In particolare sull'invenzione della stampa come «la rivoluzione inavvertita», sottovalutata nella storiografia sul Rinascimento, sulla Riforma e sulla rivoluzione scientifica, cfr. Asa Briggs, Peter Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 31. [*A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*, Polity Press, Cambridge 2005]. Cfr. inoltre Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 Voll., Cambridge University Press, Cambridge 1979 [*La rivoluzione inavvertita: la stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino 1986], Ead., *The Printing Revolution in Early-Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 [*La rivoluzione del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, il Mulino 1995].

In primo luogo le innovazioni si sono delineate nel tempo sul piano tecnico e in seguito tecnologico, dal comparire della stampa a caratteri mobili, alla nascita della radio, del cinema, della televisione, fino all'avvento dell'Internet, un *canale* che racchiude in sé tutti gli altri *media* finora esistiti³. Una decisa influenza si registra inoltre nella gestione economica dei periodici e delle imprese editoriali, con il passaggio dalle prime aziende artigianali al sempre più complesso sistema di concentrazione aziendale, e oggi anche di articolazione multimediale⁴. Infine – per quanto riguarda il giornalismo degli ultimi secoli –, va tenuto presente anche, e soprattutto, l'impatto delle innovazioni tecniche e tecnologiche sui tempi, modi e termini di reazione dell'opinione pubblica⁵.

Si tratta quindi di un processo che affonda le radici fin dalle origini della comunicazione di informazioni, ma che soprattutto nei tempi recenti è diventato più incalzante e frequente⁶. Di fatto gli stessi storici del giornalismo si trovano ormai ad inseguire le novità che si susseguono incessantemente in questo settore, sforzandosi di individuarle, definirle e classificarle in termini scientifici, per collocarle appunto in un più ampio contesto storico.

Del resto, se quella attuale viene considerata l'*era della comunicazione* (e quindi dell'informazione)⁷, in realtà risulta più appropriato

³ Cfr. Manuel Castell, *Internet Galaxy*, Oxford University Press, Oxford 2001 [*Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2006].

⁴ Cfr. Thomas F. Baldwin, D. Stevens McVoy, Charles W. Steinfeld, *Convergence: Integrating Media, Information and Communication*, Thousand Oaks, California 1996; William H. Dutton, with the assistance of Malcolm Peltu etc., *Society on the Line: Information Politics in the Digital Age*, Oxford University Press, Oxford 1999. [*La società on line. Politica dell'informazione nell'era digitale*, Baldini & Castoldi, Milano 2001].

⁵ Cfr. Walter Lippmann, *Public Opinion*, Macmillan, New York 1922 [*L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma 1999]; Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Neuwied 1962 [Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990; *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2001].

⁶ Cfr. Nicholas Negroponte, *Being digital*, Alfred A. Knopf Inc., New York 1995 [*Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano 2004].

⁷ Cfr. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I, Blackwell, Cambridge, MA-USA; Oxford, UK 1996; [*La nascita della società in rete*, Università Bocconi editore, Milano 2002]; *The Power of Identity, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. II, Blackwell, Cambridge, MA-USA; Oxford, UK 1997; *End of Millennium, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. III, Blackwell, Cambridge, MA-USA; Oxford, UK 1998.

parlare di *consapevolezza* della comunicazione, richiamando gli studi di Harold Innis e Marshall McLuhan⁸.

Nonostante l'indubbia presenza di passaggi di informazioni fin dalle epoche più antiche, «il vero grande privilegio del nostro tempo, secondo MacLuhan, è infatti di essere [...] non la prima epoca in cui la comunicazione è al centro della vita sociale, ma la prima in cui lo è *esplicitamente*, la prima [...] che può, guardandosi indietro, rendersi conto con chiarezza della presenza della comunicazione nelle epoche che ne erano inconsapevoli»⁹.

Proprio la diffusione di istituzioni e sedi specificamente riservate alla comunicazione e all'informazione ha consentito dunque di distinguere i mutamenti che hanno investito la storia nel giornalismo, fin dal '700 e soprattutto con il superamento dell'*ancien regime* e l'affermazione dei diritti individuali¹⁰. Una affermazione che muove dal contributo del giornalismo inglese nel '600 – con l'*Areopagitica* di John Milton in nome della libertà di stampa –, passando poi dall'illuminismo, dalla Rivoluzione francese e dalla vicenda dell'indipendenza americana.

Tra i principali effetti di questo percorso si colloca il definitivo consolidamento dei grandi quotidiani cosiddetti *indipendenti*, che nel corso dell'800 si sono radicati in Europa, negli Stati Uniti d'America e in altre aree geografiche, diventando un riferimento fondamentale per l'organizzazione del consenso e l'influenza sull'opinione pubblica¹¹. Nell'ambito per lo più dei regimi costituzionali o

⁸ Cfr. Harold Adams Innis, *The Bias of Communication*, University of Toronto Press, Toronto 1951. [Intro. Marshall McLuhan, University of Toronto Press, Toronto 1964; Intro. Paul Heyer & David Crowley, University of Toronto Press, Toronto 2003]; Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, cit.; Id., *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mentor, New York 1964 [Gli strumenti del comunicare, Prefazione di Peppino Ortoleva, il Saggiatore, Milano 2008]; Marshall McLuhan (with Quentin Fiore), *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York 1967 [Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage* Gingko Press, Berkeley 2005] [*Il medium è il massaggio*, Feltrinelli, Milano 1968]; Marshall McLuhan (with Quentin Fiore), *War and Peace in the Global Village*, Bantam Books, New York 1968 [Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village*, Gingko Press, Berkeley 2001; *Guerra e pace nel villaggio globale*, Apogeo, Milano 1995].

⁹ Cfr. *Introduzione*, Asa Briggs, Peter Burke, *Storia sociale dei media.*, cit., pp. 9-23.

¹⁰ Cfr. Jean-Noël Jeanneney, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Points, Parigi 1990 [*Storia dei media*, Editori Riuniti, Roma 2003].

¹¹ Cfr. Alejandro Pizarroso Quintero, *Historia de la prensa*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., Madrid 1994; Giovanni Gozzini, *Storia del giornalismo*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

parlamentari, in tutto il mondo occidentale il lettore borghese da allora in poi avrebbe compiuto ovunque lo stesso rito quotidiano della lettura del giornale, che Fiedrich Hegel stigmatizzò nel caso della Germania¹².

Nel '900 la mappa dei quotidiani indipendenti si è andata progressivamente allargando – e intrecciando con la comparsa di nuovi *media* che ne hanno condizionato i contenuti, la struttura, la diffusione, la gestione editoriale. Mi limito a sottolineare la tendenza a dare maggior spazio ai *commenti* piuttosto che alle *notizie*, a fronte della rapidità e immediatezza su cui si basano la radio e in seguito la televisione. Nel caso italiano gli storici hanno per esempio segnalato la *settimanalizzazione* dei quotidiani, come reazione all'avvento della televisione e dei telegiornali fin dagli anni '50¹³.

Di una tale mappa si possono richiamare facilmente i principali componenti, che tali sono rimasti fino a questo inizio del nuovo millennio. Basti pensare al ruolo ricoperto in Inghilterra dal «Times», e poi anche da altri quotidiani di diverse ascendenze politico-culturali come il «Guardian» o il «Daily Telegraph»¹⁴; in Francia dai 4 grandi quotidiani della Belle Epoque («Le Petit Journal», «Le Petit Parisien», «Le Matin», «Le Journal»), da «Le Figaro» e «Le Temps» e soprattutto dal 1944 da «Le Monde»¹⁵; negli Stati Uniti dai grandi quotidiani di New York dall'epoca della Guerra civile, fino alla definitiva su-

¹² Cfr. Oliviero Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 109.

¹³ Cfr. Paolo Murialdi, *La stampa italiana dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

¹⁴ Cfr. Dennis Griffiths (ed.), *The Encyclopedia of the British Press, 1422–1992*, MacMillan, London 1992. Tra le diverse ricostruzioni storiche della vicenda del «Times», cfr.: *The History of the Times*, Vol. 1, «The Thunderer» in the making 1785–1841, The Times, [s.l.] 1935; Vol. 2, *The Tradition Established 1841–1884*, The Times, [s.l.] 1947; Vol. 3, *The twentieth century test: 1884–1912*, The Times, [s.l.] 1947; Vol. 4, *The 150th Anniversary and Beyond 1912–1948*, The Times, [s.l.] 1952; Vol. 5, Iverach McDonald, *Struggles in war and peace, 1939–1966*, HarperCollins, London 1984; Vol. 6, John Grigg, *The Thomson years 1966–1981*, Times Book, London 1993; Vol. 7, Graham Stewart, 1981–200: *the Murdoch years*, HarperCollins, London 2005.

¹⁵ Cfr. Giancarlo Salemi, *L'Europa di carta. Guida alla stampa estera*, Franco Angeli, Milano 2007; Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou (éds), *Histoire générale de la presse française*, Voll.1-5, Presses Universitaires de France, Paris, 1969–1976; Albert Pierre, *La presse française*, La Documentation française, Paris 1998.

premazia del «New York Times» e di altri autorevoli fogli come il «Washington Post»¹⁶.

Con questo sintetico quadro del contesto internazionale, risulta facilmente intuibile come nel caso italiano vengano chiamati in causa in particolare il «Corriere della sera», la «Stampa», e poi la «Repubblica»¹⁷, affiancati da tanti altri quotidiani spesso profondamente radicati in uno specifico ambito geografico regionale (dalla «Nazione» di Firenze, al «Piccolo» di Trieste, al «Resto del Carlino» di Bologna, al «Mattino» di Napoli ecc.)¹⁸. Si tratta cioè di giornali in gran parte nati nel periodo immediatamente post-unitario, che hanno avuto un diffuso sviluppo nell'Italia liberale, mantenendo la continuità della testata (e a lungo tempo anche della proprietà) durante il regime fascista e infine nel secondo dopoguerra¹⁹.

Tutti i giornali citati sono stati assai influenti nei loro paesi o nelle loro regioni, al di là delle grandi differenze che separano le singole vicende, anche in relazione alla effettiva indipendenza rispetto al potere politico ed economico²⁰. La loro influenza è inoltre condivisa con altri quotidiani e periodici settoriali, da quelli economici come il

¹⁶ Meyer Berger, *The story of the New York Times 1851–1951*, Simon & Schuster, New York 1951; Carlo Barbieri, *Quarto Potere negli Stati Uniti*, Cappelli, Bologna 1967; Sofia Basso, Pier Luigi Vercesi, *Storia del giornalismo americano*, Ed. Mondadori Università, Milano 2005.

¹⁷ Cfr. Glauco Licata, *Storia del Corriere della sera*, Rizzoli, Milano 1976; Denis Mack Smith, *Storia di cento anni di vita italiana visti attraverso il Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano 1978; Gaetano Afeltra, *Corriere primo amore*, Bompiani, Milano 1984; Enzo Bettiza, *Via Solferino*, Mondadori, Milano 1999; Valerio Castronovo, *La Stampa di Torino e la politica interna italiana (1867–1903)*, Società Tip. Editrice Modenese-Mucchi, Modena 1962; Eugenio Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto: storia di un gruppo dal «Mondo» alla «Repubblica»*, Mondadori, Milano 1986 [Einaudi, Torino 2009]; *Come si scrive il Corriere della sera*, a cura di Francesco Cevasco, Demetrio De Stefano, Rizzoli, Milano 2003.

¹⁸ Cfr. Valerio Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1995.

¹⁹ Cfr. Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Il Mulino, Bologna 2006.

²⁰ Cfr. Daniel C. Hallin, Paolo Mancini, *Modelli di giornalismo. Mass media e politica nelle democrazie occidentali*, Laterza, Roma-Bari 2004 [Comparing Media System. Three Models of Media and Politics, Cambridge University Press, Cambridge 2004].

«Financial Time», l'«Economist», il «Sole 24 ore»²¹, a quelli sportivi come l'«Equipe» o la «Gazzetta dello Sport»²².

La continuità, la diffusione, il radicamento territoriale, in sostanza il *prestigio acquisito e consolidato nel tempo*, sono però oggi investiti – *come avviene per tutta la carta stampata* –, da una crisi apparentemente irreversibile. Perciò da ormai alcuni anni l'impegno dei quotidiani tradizionali è quello di sopravvivere mantenendo il proprio marchio inconfondibile e salvaguardando l'edizione cartacea.

A differenza di tanti altri mutamenti intercorsi nella storia del giornalismo, la crisi della carta stampata è apparsa come una minaccia da fronteggiare con specifici mezzi e risorse, innanzitutto *integrando* il quotidiano tradizionale proprio con quei *media*, quei canali, e quell'applicazione delle nuove tecnologie – specialmente attraverso l'Internet –, che sono proprio la causa diretta della crisi stessa. I costi sempre più alti per la stampa dei giornali, il dirottamento degli investimenti pubblicitari verso altri *media* e canali, la possibilità di accesso sempre più rapido, personale ed ora anche interattivo alle notizie²³, hanno cioè portato a sollevare la domanda cruciale: *potrà sopravvivere la carta stampata*, potranno sopravvivere quei giornali che da decenni sono presenti nel panorama internazionale, forti di una *riconoscibilità* che in alcuni casi aveva già superato numerose e pesanti fasi critiche²⁴?

²¹ Piero Bairati, Salvatore Carrubba, *La trasparenza difficile. Storia di due giornali economici: «Il Sole» e «24 Ore»*, Sellerio, Palermo 1990; *140 anni del Sole 24 Ore. Innovazione, economia e sviluppo di un giornale milanese*, a cura di Salvatore Carrubba, Prefazione di Innocenzo Cipolletta, Il Sole 24 ore s.p.a, Milano 2005.

²² Antonio Ghirelli, *La stampa sportiva*, in Paolo Murialdi... [et al.], *La stampa italiana del neocapitalismo*, [Vol. VI], *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 313-376; Gianpaolo Ormezzano, *La stampa sportiva*, in Alberto Abruzzese ... [et al.] *La stampa italiana nell'età della TV, 1975-1994*, Vol. VII, *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1994 [*La stampa italiana nell'età della TV: dagli anni Settanta a oggi*, Vol. VII, *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 2002]; Candido Cannavò, *Una vita in rosa*, Rizzoli, Milano 2002; *Un secolo di passioni. Giro d'Italia 1909-2009*, a cura di Pier Bergonzi, Elio Trifari, Prefazione di Candido Cannavò, Rizzoli, Milano 2009.

²³ Cfr. Lorenzo Fabbri, *I quotidiani: politiche e strategie di marketing*, Carocci, Roma 2007, pp. 40-41.

²⁴ Cfr. Richard Maisel, *The Decline of Mass Media, Public Opinion Quarterly*, 2, 1972, pp. 159-170, citato in Philip Meyer, *The Vanishing Newspaper. Saving Journalism in the Information Age*, University of Missouri Press, Columbia and London 2004.

Il primo a porre la domanda in termini aperti e basandosi su una capillare analisi interdisciplinare, è stato l'americano Philip Meyer, docente di giornalismo alla University of North Carolina. Nel 2004 è uscito infatti il suo studio dal significativo titolo «The Vanishing Newspaper», dedicato appunto al futuro del giornale cartaceo, ormai apparentemente in via di graduale estinzione²⁵. Muovendo da dati e proiezioni sulla diffusione e le vendite dei quotidiani statunitensi *fin dagli anni '70*, Meyer conclude che l'edizione cartacea del giornale forse più rappresentativo, il «New York Times», scomparirebbe intorno al 2040. La soluzione al problema viene eloquentemente esposta nel sottotitolo: *Saving Journalism in the Information Age*.

L'assunto di partenza risiede cioè nel valutare quei caratteri di *credibilità* che i quotidiani si sono conquistati nel tempo, riuscendo a mantenere un *profitto economico*, e nel contempo a svolgere una *funzione sociale* nei confronti dell'opinione pubblica, a seconda dei casi nazionale, regionale o locale.

Nella profonda trasformazione già in corso da vari decenni – segnata dal passaggio delle proprietà familiari ai grandi gruppi quotati a Wall Street – perché gli investitori e i pubblicitari dovrebbero continuare a finanziare i quotidiani cartacei, garantendo così la loro sopravvivenza?

La risposta di Meyer si fonda sulla necessità di un impegno dei quotidiani stessi ad assorbire le novità tecnologiche, a dare spazio alle nuove risorse e alla formazione di personale adatto ai nuovi ruoli richiesti nella trasmissione di informazione. Nel contempo è però fondamentale garantire la *continuità* dei caratteri che nel tempo hanno distinto il loro *brand*, il loro *marchio* – come *qualità*, *accuratezza*, *attenzione ed equilibrio* in quello che gli anglosassoni definiscono *newshole* (pozzo delle notizie), ovvero il rapporto tra le notizie e la pubblicità all'interno di una pagina²⁶.

²⁵ Philip Meyer, *The Vanishing Newspaper*, cit.

²⁶ «The amount of print-space or air-time available to report the news. The size of the newshole is affected by the amount of advertising, which not only takes up print-space, but also determines the number of pages in the paper (how much the news organization can afford). At a daily newspaper, the newshole changes each day, and editors and their reporters are given a certain number of column inches to fill. The articles that are printed are prioritized according to newsworthiness. Thus, reporters not only attempt to complete a story by the press deadline, but they also compete with other reporters to have their stories printed», *Ibidem*.

Il volume di Meyer ha aperto un ampio dibattito, coinvolgendo studiosi, operatori del settore e proprietari di giornali, per lo più concordi sulla scomparsa del giornalismo cartaceo. Un video della Scuola di giornalismo della Columbia University ha anticipato la fine del «New York Times» al 2014²⁷; l'«Economist» ha confermato che «la crisi della carta stampata è solo questione di tempo»; il gruppo editoriale dello stesso «New York Times» ha puntato sempre più sulle edizioni *on line*, a fronte della crisi di testate storiche e prestigiose come il «Boston Globe»²⁸; il maggiore editore al mondo, Rupert Murdoch, ha drasticamente sostenuto che per i giornali tradizionali si pone una sola alternativa: *cambiare o morire*²⁹. E la prospettiva oggi più dibattuta riguarda l'informazione *on line a pagamento*, ormai attivata o in via di sperimentazione da parte di alcune grandi testate.

Parallelamente sul piano internazionale è cresciuto il ruolo di un giornalismo digitale autonomo dalla carta stampata, che è in parte erede dell'informazione alternativa nata negli anni '60³⁰. Le innovazioni tecnologiche contribuiscono quindi anche a garantire una più ampia libertà di informazione, proprio rispetto alla concentrazione e omologazione della stampa *indipendente*, e contro quella generalizzata «fabbrica del consenso» da anni denunciata da Noam Chomsky³¹.

Nell'ambito della stampa quotidiana *indipendente*, l'impegno a salvare il quotidiano cartaceo sembra intanto legarsi ancora all'importanza del suo *marchio*. Anche se ormai la dimensione editoriale ha assunto contorni progressivamente più vasti e in via di ulteriore sviluppo futuro.

²⁷ Cfr. www.cjr.org/feature/two_tents.php.

²⁸ «Davvero, non so se da qui a cinque anni continueremo a stampare il *Times*. E sapete una cosa? Non mi interessa». Così Arthur Ochs Sulzberger Jr, editore e presidente del «New York Times», in un'intervista al quotidiano israeliano «Haartzet», che ha scioccato le redazioni di mezzo globo, «il manifesto», 9 febbraio 2007. Cfr. Eytan Avriel, *NY Times publisher: Our goal is to manage the transition from print to internet*, «Haartzet.com», February 08, 2007.

²⁹ Vittorio Sabadin, *L'ultima copia del del «New York Times». Il futuro dei giornali di carta*, Donzelli, Roma 2007.

³⁰ Cfr. Gennaro Carotenuto, *Giornalismo partecipativo. La storia del giornalismo e dei nuovi media come bene comune*, Edizioni Simple, Macerata 2009.

³¹ Cfr. Noam Chomsky, Edward S. Herman, *La fabbrica del consenso. La politica e i mass media*, Marco Tropea, Milano 1998 [*La fabbrica del consenso. Ovvero la politica dei mass media*, il Saggiatore, Milano 2008; *Manufacturing Consent: the Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York 1988]. Cfr. inoltre Davide De Michelis, Angelo Ferrari, Raffaele Masto, Luciano Scalettari, *L'informazione deviata. Gli inganni dei mass media nell'epoca della globalizzazione*, Zelig, Milano 2002.

Guardando al caso dell'Italia³², conviene collegarsi ad una serie di fattori interni ben precedenti all'avvento dell'Internet, a partire dalla crisi petrolifera dei primi anni '70. L'aumento dei costi e il declino delle vendite ha visto nel tempo il ricorso ad una serie di correttivi per risolvere il problema, di volta in volta intrecciati con scandali finanziari e politici, oppure legati ad interventi pubblici, o infine nati come diretta conseguenza della rottura del monopolio pubblico televisivo³³. Il tutto inserito in un mercato dei quotidiani che tradizionalmente non è stato mai ricco e sviluppato come quello di altri paesi, dalla Germania, al Regno Unito, al Giappone, agli Stati Uniti, e dove particolarmente forte è il ridimensionamento in corso oggi³⁴.

La storia del giornalismo italiano degli ultimi 40 anni è punteggiata da vicende in gran parte scaturite dalla difficoltà di gestione economica dei giornali³⁵. Il crac della Rizzoli – con il ruolo ambiguo della Loggia massonica P2 e poi la lunga crisi del «Corriere della sera»³⁶ – apriva l'epoca dei giornali «comprati e venduti»³⁷. Se da un lato si rafforzava il ricorso ai finanziamenti statali per la stampa quo-

³² Cfr. Giovanni De Luna, Nanda Torcellan, Paolo Murialdi, *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Vol. V, *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1980; Paolo Murialdi... [et al.], *La stampa italiana del neocapitalismo*, cit.; Alberto Abruzzese ... [et al.], *La stampa italiana nell'età della TV, 1975–1994*, cit.

³³ Cfr. Oliviero Bergamini, *Il giornalismo italiano oggi*, in Id., *La democrazia della stampa*, cit., pp. 429–446; *Giornali e Tv negli anni di Berlusconi*, a cura di Giancarlo Bosetti, Mauro Buonocore, Marsilio, Venezia 2005.

³⁴ Oliviero Bergamini, *Periodici e carenze strutturali*, in Id., *La democrazia della stampa*, cit., pp. 442–446.

³⁵ Cfr. Carlo Sorrentino, *Il giornalismo in Italia. Aspetti, processi produttivi, tendenze*, Carocci, Roma 2003.

³⁶ Cfr. Giancarlo Carcano, *L'affare Rizzoli: editoria, banche e poteri*, De Donato, Bari 1978; Gianluigi Da Rold, *Da Ortone alla P2*, SugarCo, Milano 1982; Franco Di Bella, *Corriere segreto. 1951–1981. Misteri e retroscena del più grande giornale italiano dai diari di trenta anni del cronista che ne divenne direttore*, Rizzoli, Milano 1982; Giuseppe Leuzzi, *Mediobanca editore: poteri di fine millennio: giornalismo e affari nella crisi Gemina-Rizzoli Corriere della sera*, Edizioni SEAM, Roma 1997.

³⁷ Cfr. Ferruccio Borio, Clemente Granata, Sergio Ronchetti, *Giornali nella tempesta*, EDA, Torino 1975; Giampaolo Pansa, *Comprati e venduti. I giornali e il potere negli anni '70*, Bompiani, Milano 1977; Id., *Carte false. Peccati e peccatori del giornalismo italiano*, Rizzoli, Milano 1986; Gabriele Mastellarini, *Assalto alla stampa*, Dedalo, Bari 2004; Nicola Tranfaglia, *Ma esiste il quarto potere in Italia?*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005.

tidiana, dall'altro tornavano a presentarsi le concentrazioni editoriali. Tra tutte spiccava il caso della Mondadori, per il suo sviluppo e poi la sua suddivisione interna – paralleli all'emergere del gruppo televisivo che fa capo a Silvio Berlusconi. Si è così delineato il panorama attuale³⁸, con la presenza di grandi gruppi editoriali e multimediali.

È indubbio che l'avvento di Internet ha segnato anche in Italia la svolta decisiva, come dimostra la pronta risposta a Philip Meyer con il volume del giornalista della «Stampa» Vittorio Sabadin, *L'ultima copia del «New York Times»*, uscito nel 2007³⁹. Se il nemico del giornalismo cartaceo viene individuato nella tecnologia, l'autore analizza i modi in cui i quotidiani tradizionali hanno reagito a questo attacco, inglobando al proprio interno le opportunità offerte dalle nuove risorse⁴⁰.

Alquanto significativo risulta il caso dei gruppi editoriali cresciuti intorno ai due quotidiani più venduti negli ultimi decenni, «Repubblica» e il «Corriere della sera».

Il gruppo *Repubblica-L'Espresso* e quello *Rizzoli-Corriere della sera* (Rcs) hanno infatti seguito un percorso diverso, fino ad allinearsi su una pressoché identica scelta. Il quotidiano fondato da Eugenio Scalfari è stato tra i primi a dotarsi di una emanazione *on line* della propria redazione fin dal 1997⁴¹. In breve tempo «Repubblica.it» ha saputo offrire una serie di opzioni che comprendono link sempre più vasti, aggiornamenti e approfondimenti mirati per segmenti specifici di pubblico, rendendosi sempre più autonoma dal giornale su carta, ed estendendo il proprio raggio d'azione⁴². Gli investimenti pubblicitari sono quindi aumentati sul giornale *on line*, così come si è sviluppato un rapporto più stretto con i lettori attraverso i sondaggi, i forum, i blog, l'offerta di informazione e servizi specifici (sportivi, musicali, cinematografici ecc.), i circuiti radiofonici e televisivi, i collegamenti con gli altri siti

³⁸ Cfr. Paolo Mancini, *Il sistema fragile. I mass media in Italia tra politica e mercato*, Carocci, Roma 2002.

³⁹ Vittorio Sabadin, *L'ultima copia del «New York Times»*, cit.

⁴⁰ Alberto Abruzzese...[et al.], *Dall'edicola al web*, a cura di Claudia Hassan, I libri di Reset, Roma 2001.

⁴¹ Cfr. *www.repubblica.it*.

⁴² Cfr. *Il libro dei trent'anni. La Repubblica, 1976–2006*, La Repubblica, Roma 2006, pp. 28–31.

del gruppo sul piano locale e nazionale⁴³. Il giornale cartaceo punta piuttosto sul commento e sugli *approfondimenti* culturali, pur inseguendo la veste grafica di quello *on line* e mirando ad una interazione e uno scambio di lettori tra le due testate. Ma non è facile sapere se chi clicca su «Repubblica.it» sarà poi invogliato a comprare il giornale in edicola, mentre invece è sempre più diffuso il percorso inverso.

Per il «Corriere della sera» lo sviluppo della redazione *on line* è stato assai più tardivo e lento, tanto che per alcuni anni ci si limitava per lo più a riprodurre l'edizione cartacea. Il gruppo Rcs ha saputo però colmare la distanza nei confronti del diretto concorrente, con il potenziamento di tutte le forme di collegamenti e di interattività con i lettori⁴⁴. Ciò è avvenuto in parallelo con l'espansione sul piano interno e internazionale – che vede il gruppo particolarmente attivo nelle innovazioni tecnologiche adottate dalla «Gazzetta dello Sport» e da altri giornali, operando anche in Spagna, collegandosi alla telefonia ed inserendosi in una articolata struttura editoriale multimediale⁴⁵.

Nel complesso entrambi i gruppi hanno cioè dato vita ad un vero e proprio giornale *allargato*⁴⁶, che oggi comprende radio, Tv, Ipod e altri strumenti⁴⁷, prevedendo registrazioni a pagamento per servizi supplementari⁴⁸.

⁴³ Cfr. www.espresso.it, www.Kataweb.it; [www\[...\]gelocal.it](http://www[...]gelocal.it); www.miojob.repubblica.it; www.seidimoda.repubblica.it; www.ilmiolibro.kataweb.it; www.deejay.it; www.capital.it; www.m2o.it; www.tv.repubblica.it; www.allmusic.tv; www.trovacinema.repubblica.it; www.temi.repubblica.it; www.xl.repubblica.it.

⁴⁴ Cfr. www.corriere.it; www.rcs.it.

⁴⁵ Cfr. www.rcsdigital.it, www.gazzetta.it, www.rcsmobile.corriere.it, www.fueps.com, www.elmundo.es, www.marca.com, www.dada.it, www.rcsmediagroup.it.

⁴⁶ Cfr. Antonio Dipollina, *Il giornale allargato*, in *Giornalisti in Facoltà*5, a cura di Donatella Cherubini e Mario De Gregorio, Dipartimento di Scienze Storiche Giuridiche Politiche e Sociali, Università degli Studi di Siena, Cantagalli, Siena 2008.

⁴⁷ Cfr. *Multigiornalismo. La nuova informazione nell'età di Internet*, a cura di Mario Morcellini, Geraldina Roberti, Prefazione di Sergio Zavoli, Guerini Associati, Milano 2001; Marco Pratellesi, *New Journalism, teorie e tecniche del giornalismo multimediale*, Mondadori, Milano 2004; Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Laterza, Roma-Bari 2007. Cfr. inoltre Gianni Lucarini, *Le nuove frontiere dell'informazione: giornalismo e tecnologia*, in *Giornalisti in Facoltà*7, a cura di Donatella Cherubini e Mario De Gregorio, Dipartimento di Scienze Storiche Giuridiche Politiche e Sociali, Università degli Studi di Siena, Siena, in corso di stampa.

⁴⁸ Per un recente intervento sul dibattito relativo ai servizi di informazione a pagamento, Federico Rampini, *Murdoch sfida la crisi «ora tutti pagheranno le mie notizie on line»*, in «la Repubblica», 7 agosto 2009.

Non basta però tutto questo a frenare il declino dei quotidiani stampati, con la diminuzione delle vendite, le difficoltà per l'occupazione dei giornalisti, la crisi ora in corso anche nell'altra recente risorsa dell'informazione cartacea, la *free press*⁴⁹. Distribuita gratuitamente e per lo più collegata ai grandi gruppi editoriali, essa infatti non sembra più rispondere adeguatamente al suo scopo principale: sovvenzionare il giornale in edicola attraverso la vendita dei propri spazi pubblicitari⁵⁰.

Per tutti i grandi quotidiani italiani – dai più prestigiosi e autorevoli come la «Stampa» e il «Sole 24 Ore»⁵¹, ai fogli regionali e locali – continua intanto la crescita della dimensione multimediale e interattiva. Una dimensione che ruota intorno alla tradizionale testata originaria, in competizione diretta con tutte le altre forme di *new journalism* accessibile ai nostri giorni, che passano attraverso le pagine web, le e-mail, la telefonia mobile, le TV tematiche e altri canali sempre più sofisticati⁵².

Le opportunità infinite di questo *new journalism* si sviluppano soprattutto sul piano della interattività con i lettori – lontana erede delle lettere al direttore. Nell'epoca del Web2.0⁵³, di Facebook e dei diari della rete offerti dai Blog, è ormai possibile che ogni lettore scriva e gestisca il proprio giornale. Ma sul piano di una informazione completa e attendibile resta l'importanza della credibilità, riconoscibilità, accuratezza, che ha accompagnato negli ultimi secoli i quotidiani tradizionali. Autorevoli commentatori come Jürgen Habermas sottolineano che i giornali tradizionali sono necessari per un equilibrato sviluppo delle opinioni pubbliche nazionali⁵⁴, così come Umberto Eco si dichiara convinto della sopravvivenza dei libri stampati⁵⁵.

⁴⁹ Cfr. *Quotidiani – Eurisko. Ma che bei lettori ha la free paper!*, «Primaonline.it», febbraio 2004 (www.primaonline.it/2008/12/17/62293/...; *Prima Comunicazione*, n. 337, febbraio 2004).

⁵⁰ Cfr. Stefano Carli, *Free Press: fuori dall'edicola la crisi ha colpito più duro*, «Affari & Finanza», 20 aprile 2009.

⁵¹ Cfr. www.stampa.it/; www.ilsole24ore.com.

⁵² Cfr. Francesca Pasquali, *I nuovi media*, Carocci, Roma 2003.

⁵³ Cfr. Riccardo Stagliano, *Giornalismo 2.0. Fare informazione al tempo di Internet*, Carocci, Roma 2002. Cfr. inoltre Mario De Gregorio, *Informazione e Web 2.0, in Giornalisti in Facoltà*/5, cit.

⁵⁴ Cfr. Jürgen Habermas, *Sos giornali*, «la Repubblica», 23 maggio 2007.

La sfida rimane quindi aperta sul futuro della carta stampata, o meglio sul ruolo che essa saprà mantenere affinché si continui a compiere il rito quotidiano evocato da Hegel.

⁵⁵ Cfr. Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, *Non sperate di liberarvi dei libri*, Bompiani, Milano 2009. Cfr. inoltre Philip G. Altbach, Edith S. Hoshino (eds.), *International Book Publishing: An Encyclopedia*, Garland Publishing, Inc., New York 1995; Geoffrey Nunberg (ed.), *The Future of the Book*, University of California Press, Berkeley 1996; Jason Epstein, *Publishing Past, Present, and Future*, W. W. Norton & Company, New York 2001.

Claudio Vicentini

TEORICHE DELLA RICERCA TEATRALE
IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO.
D'ANNUNZIO ALLA PRESE CON WAGNER

Quando D'Annunzio, nel 1885, teneva diligentemente sulla «Tribuna» la sua rubrica *Piccolo corriere*, Wagner era indiscutibilmente una delle figure più eminenti nel panorama culturale europeo. Per quanto riguardava il teatro costituiva il punto di riferimento essenziale per la prima fase del movimento di rinnovamento destinato a trasformare nel giro di un paio di decenni i presupposti stessi dell'arte della scena. La sua teoria esposta in *Das Kunstwerk der Zukunft*, apparso nel 1849 e poi in *Oper und Drama* del 1851, riproponendo in modo nuovo il problema della connessione delle arti – poesia musica danza architettura pittura scultura – nella creazione dell'opera totale prodotta da un artista unico, capace di schiudere sulla scena la visione di un mondo diverso dalla quotidianità e di rappresentare le figure del mito in cui un'intera stirpe si ritrova, era destinata ad alimentare la ricerca dei più significativi settori della sperimentazione teatrale nell'ultimo squarcio del secolo. E la realizzazione del teatro di Bayreuth, costruito secondo i principi dell'estetica wagneriana e inaugurato nell'agosto del 1876 con la rappresentazione dell'intera *Tetralogia* si imponeva alla società colta d'Europa come l'evento dell'epoca.

D'Annunzio, dal canto suo, non mostrava per il compositore tedesco un eccessivo entusiasmo. Nel '76, quando iniziava l'attività del Festspielhaus di Bayreuth, D'Annunzio, a tredici anni, era ancora un ragazzo. Intorno all'85, nel periodo della collaborazione alla «Tribuna», il teatro non rientrava tra i suoi principali interessi. Così quando il nome di Wagner appare nelle righe della sua rubrica si tratta soltanto

di un accenno, inserito in una rapida notazione dedicata a Maupassant e ai suoi ricordi di viaggio in Italia, e poi alla morte di Ferdinand Hiller «musicista di gran valore» nonché autore di una significativa biografia di Mendelssohn.¹ Poi, sempre di sfuggita, il nome di Wagner ritorna un mese dopo in uno degli articoli dannunziani ospitati dal «Fanfulla».²

Ma già nell'86 la figura wagneriana viene evocata, sia pure di passaggio, con una maggiore attenzione toccando il problema del rapporto di musica e poesia nella composizione dell'opera lirica. «Come Arrigo Boito», Wagner – riconosce D'Annunzio – possiede «tanta cultura letteraria» da poter comporre senza l'aiuto di un poeta una «duplice» opera d'arte, poetica e al tempo stesso musicale.³ Un anno dopo D'Annunzio è pronto quanto meno ad ammettere che Wagner possedeva «un concetto assai chiaro e preciso» delle riforme che intendeva attuare.⁴ Ma si tratta di riconoscimenti modesti, accompagnati da una buona dose di diffidenza. Se Wagner, come Boito, è in grado di scrivere il testo delle sue opere liriche, la pretesa avanzata dalla sua teoria dell'artista unico capace di fornire da solo musica e poesia, resta comunque assurda.⁵ Per quanto riguarda poi le riforme da attuare in campo artistico, l'idea wagneriana di realizzare la nuova opera d'arte attraverso la trasformazione della moderna opera lirica appare addirittura «pazza e illogica». Di fronte al dramma musicale moderno «troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito», è assai meglio, scrive D'Annunzio, rifarsi ai modi nostri, dell'«antica *opera seria* italiana», o dell'«antica *burletta*».⁶

La posizione di d'Annunzio muta però qualche anno dopo, intorno al '93. Il suo interesse per la teoria di Wagner si approfondisce e trova una singolare applicazione. La dottrina della sintesi delle arti, fondamento dell'opera totale, scopre infatti per D'Annunzio la sua realizzazione in un genere insospettabile, il genere del romanzo.

¹ *Piccolo corriere*, «La tribuna», 18 maggio 1885, ora in *Scritti giornalistici*, v. I, 1882-1888, Mondadori, Milano 1996, pp. 334-336.

² *A proposito di spropositi*, «Fanfulla», 29-30 giugno 1885, ora in *Scritti giornalistici*, cit., p. 65.

³ *Un poeta melico*, «La tribuna», 28 giugno 1886, ora in *Scritti giornalistici*, cit., p. 592.

⁴ *A proposito della «Giuditta»*, «La tribuna», 14 marzo 1887, ora in *Scritti giornalistici*, cit., p. 855.

⁵ *Un poeta melico*, in *op. cit.*, pp. 592-593.

⁶ *A proposito della «Giuditta»*, in *op. cit.*, pp. 854-855.

Anzi, del romanzo dannunziano. In un articolo del gennaio del '92 D'Annunzio descrive infatti il «romanzo futuro» come un libro che avrebbe dovuto essere «dalla prima linea all'ultima organico armonico ritmico a similitudine d'un corpo perfetto, ma esistente d'una esistenza immortale».⁷ Il «ritmo» e «l'armonia» non sono per altro nozioni generiche, sono caratteri propri della «musicalità» che il testo letterario non può non possedere. Si apre allora, nell'ardimentosa ottica dannunziana, la via per cogliere nella prosa narrativa la possibilità di realizzare la sintesi di musica e poesia, auspicata da Wagner per la creazione dell'opera totale. Così, celebrando in un'autorecensione del 1893 la prosa dell'*Innocente* apparso l'anno prima, D'Annunzio si dilunga sulla «musicalità» del proprio testo per giungere alla fine a dichiarare, senza un'ombra di incertezza, che il libro sembra concepito «secondo la teoria esposta e praticata da Riccardo Wagner nell'elaborazione dell'opera d'arte».⁸ E nel 1894, insiste: nella celebre lettera al Michetti premessa al *Trionfo della morte*, dove illustra l'idea «d'un ideal libro di prosa moderno», sottolinea l'intenzione «di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica», ricca tanto «d'immagini» quanto «di musiche». E in proposito la lingua italiana appare preziosa, possedendo «elementi musicali così vari ed efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna».⁹

Il modello Wagneriano è destinato però ad assumere per D'Annunzio ben altra importanza quando si apre, nel '95, la sua stagione teatrale. È un lungo periodo in cui il suo interesse per la scena diventa predominante. Nel giro di dodici anni, tra il 1895 e il 1906, dalla concezione della *Città morta* alla rappresentazione di *Più che l'amore*, scrive e mette in scena ben undici drammi assumendo sovente un impegno diretto e minuzioso nella produzione, tanto da poter essere annoverato in Italia tra le più interessanti figure di «protoregista». Nel 1900, poi, proprio al centro di questo intenso periodo di lavoro, pubblica *Il fuoco* che costituisce com'è noto la più importante e ampia esposizione della sua estetica teatrale.

⁷ *Il romanzo futuro*, «La Domenica del Don Marzio», 31 gennaio 1892, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, 1889-1938, Mondadori, Milano 2003, pp. 19-20.

⁸ *Gabriele D'Annunzio e la sua opera*, a firma Dr. Ugo Cafiero, «La tavola rotonda», 17 dicembre 1893, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, cit., p. 148.

⁹ *Trionfo della morte*, in Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, v. I, Mondadori, Milano 1988 pp. 639-640, 642.

Il modello wagneriano, in questa fase, opera in una duplice direzione. Da un lato c'è l'imponente esempio del teatro di Bayreuth e il tentativo di D'Annunzio di appropriarsene, mentre lavora alla *Città morta*, contaminandolo con l'esempio delle rappresentazioni all'aperto che dal 1869 vengono allestite in Francia nell'antico teatro romano di Orange, e in particolare degli esperimenti di ricupero della tragedia greca, iniziati nel 1888 con la messa in scena dell'*Edipo re* interpretato da Monet Souilly. Da questa contaminazione nasce appunto l'idea dannunziana di un'istituzione teatrale ritagliata sulle proprie esigenze, che viene elaborata intorno al '97 e poi ripresa nelle pagine del *Fuoco*. Si tratta di un teatro all'aperto dove troverebbe una collocazione ideale la rappresentazione della tragedia moderna, quale appunto *La città morta*, radicata nelle forme e nel mito dell'antica tragedia classica. Ed è un progetto che – nello stesso tempo – mima l'idea del teatro di Bayreuth e vi si contrappone esplicitamente, rivendicando la nobiltà della tradizione latina di fronte ai modi e alle forme della cultura germanica.

Il nuovo teatro concepito da D'Annunzio, «più raffinato» di quello di Bayreuth, dovrà sorgere innanzi tutto sulle rive del lago di Albano, posto «ben altrimenti incantevole». Più tardi D'Annunzio penserà alle pendici del Gianicolo, collocazione ancora più illustre, un colle romano, si preoccupa di precisare, «dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi».¹⁰ Ma il luogo non basta, bisogna scegliere anche i materiali della costruzione. E anche qui la superiorità sarà evidente. «Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia», proclama Stelio Efrena, l'alter ego di D'Annunzio protagonista del *Fuoco*, «noi avremo sul colle romano un teatro di marmo».¹¹

Ma, ciò che più importa, il nuovo teatro sarà destinato a realizzare opere non già fondate sul genio germanico: incarna i valori, le tradizioni e la genialità della stirpe latina.

L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella di Lutero. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non

¹⁰ Vedi in proposito l'intervista concessa a Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 80-83, e *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, v. II, Mondadori, Milano 1989, pp. 286, 295.

¹¹ Ivi, p. 286.

è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali [...] Se voi immaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi [...] io annunzio l'avvento di un'arte novella, o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore dei suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio d'essere un latino e [...] riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso.¹²

D'altronde, insiste D'Annunzio, il tentativo wagneriano di un'opera drammatica nuova, capace di recuperare la sintesi originaria delle arti propria della tragedia greca, era già stato operato con spirito assai più acuto e profondo dai compositori e dagli artisti italiani che sul finire del cinquecento avevano promosso la nascita dell'opera lirica. Furono i fiorentini di Casa Bardi, dichiara Effrena in una pagina del *Fuoco*, «a penetrare assai più profondamente l'essenza della tragedia greca».¹³ È sempre nella tradizione italiana è già possibile trovare tanto l'esposizione dei principi che hanno guidato la realizzazione del teatro di Bayreuth, quanto il modello stesso dell'artista unico creatore dell'opera d'arte totale, teorizzato da Wagner.

Nel discorso preposto alla *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole [...] Il Bernino [...] fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò.¹⁴

Insomma, Bayreuth non potrebbe risultare che una variante, in chiave minore e di spirito meramente germanico, dell'autentico nuovo grande teatro progettato da D'Annunzio: «rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio», e testimonianza del «privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue».¹⁵

¹² Ivi, pp. 286-287.

¹³ Ivi, p. 287.

¹⁴ Ivi, p. 288.

¹⁵ Ivi, p. 295.

Ma nonostante tutti i proclami un dato restava inoppugnabile. Il teatro di Bayreuth esisteva, quella sulle rive del lago di Albano o sulle pendici del Gianicolo rimaneva, al massimo, un auspicio, che si risolveva alla fine nella frustrazione di una competizione impossibile. E non restava che ammetterlo. Come Stelio Effrena nel *Fuoco*, D'Annunzio non può non provare per Wagner, accanto a una sincera ammirazione, «una specie di rancore istintivo, una oscura ostilità» che «lo sollevava avverso quel Germano pertinace che era riuscito a infiammare di sé il mondo».¹⁶

Il sogno mancato del teatro in cui celebrare la propria creazione della nuova tragedia latina non è comunque che una delle due direzioni in cui opera su D'Annunzio il modello wagneriano. L'altra, ben più importante, è la ricerca di un'effettiva realizzazione di una compiuta sintesi delle arti, che non si riduca modestamente nella musicalità della prosa del romanzo ma coinvolga, secondo il progetto wagneriano, tutte le espressioni artistiche nella concreta produzione teatrale. E in questa direzione nella nuova ottica dannunziana la dimensione musicale della parola anziché risolversi nello stile della pagina scritta, come appariva all'epoca dell'autoesaltazione della prosa dell'*Innocente*, viene riconosciuta nella effettiva sonorizzazione del testo operata dalla voce dell'attore, che traduce la frase del poeta in un dato concreto, oggettivo, all'interno del prodotto scenico. «Vi spedirò fra cinque o sei giorni» scrive D'Annunzio a Hérelle, il suo traduttore francese, «il primo atto [della *Città morta*]». E aggiunge, «vi è specialmente nei roles delle due donne una ricerca musicale che non vi sfuggirà. Ho nell'orecchio le frasi francesi pronunciate dalla voce incomparabile [di Sarah Bernhardt]».¹⁷

Dunque è nella voce dell'attrice l'esito della sonorità musicale della parola, e questo esito guida e ispira l'autore nell'atto stesso della composizione del testo. Ma la ricerca della sintesi della parola e del suono, impostata dallo stile del poeta e realizzata dalla voce reale dell'interprete, si estende poi all'impiego della musica, in una complessa e tormentata operazione che accompagna costantemente l'intera produzione drammatica dannunziana coinvolgendo, com'è noto, compositori come Pizzetti, Honegger, Debussy, Mascagni e via dicen-

¹⁶ Ivi, p. 294.

¹⁷ Lettera a Georges Hérelle, s.d., riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 118.

do. Non solo: accanto alla sperimentazione in forme diverse dell'intervento musicale come componente essenziale dello spettacolo, si colloca poi l'attenzione e l'impegno diretto di D'Annunzio nell'impiego delle immagini visive prodotte dalla scenografia, dai costumi, e dagli oggetti usati nell'azione. Per la *Francesca da Rimini* ossessiona Mariano Fortuny. «Dobbiamo costruire», gli scrive nell'estate del 1901, «armi, strumenti, arnesi donneschi. (Per esempio, su la loggia, ho trovato un effetto di grandi conocchie con pennecci multicolori, che a un certo punto si agitano come faci o tirsi, mentre le donne cantano). Dobbiamo trovare una forma speciale di rocche da filare. Ve n'erano d'avorio, meravigliose, nel Medio Evo».¹⁸ E per la *Figlia di Iorio* ossessiona invece Michetti. «Le venticinque pelli», lo informa in una lettera dell'autunno del 1903, «saranno pronte – conciate squisitamente – fra quattro o cinque giorni». E incalza:

Hai trovato la foggia per i pastori su la montagna? Ricordati di dare ai costumi un carattere arcaico, qualche cosa di barbarico e di remoto, che trasporti subitaneamente l'animo dello spettatore in un tempo lontano, quasi di leggenda [...] Hai pensato all'angelo scolpito nel ceppo? Dev'essere scolpito rozzamente fino alla cintura, e il resto involuppato nel tronco nudo. E per la mazza che si deve fare? La mazza è di crognale, di corniolo, scolpita minutamente. Ci pensi tu?».¹⁹

Tanta cura è del resto indispensabile perché negli effetti combinati di tutti gli elementi della rappresentazione il dramma deve porsi, appunto, come «una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine», e «l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita».²⁰ Ciò verso cui D'Annunzio muove è insomma – dichiaratamente – la realizzazione sulla scena della sintesi delle arti nei più stretti termini wagneriani, che si ritrovano puntuali in una riflessione consegnata proprio a una pagina del 1906, dopo dodici anni di impegno teatrale.

La triade geometrica delle arti, che si manifestano nello spazio, già tende a ricomporsi [...] L'architettura la scultura la pittura si ricongiunge-

¹⁸ Lettera a Mariano Fortuny dell'estate del 1901, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 171.

¹⁹ Lettera a Francesco Paolo Michetti, s.d. ma dell'autunno del 1903, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 194-195.

²⁰ Intervista concessa a Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, cit., ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit. p. 81.

ranno in armonie durevoli. La ricerca faticosa dei nuovi temi decorativi n'è un indizio manifesto. Su la scena dovrà necessariamente ricomporsi la triade aritmetica delle arti, che si manifestano nel tempo [...] Quale forma semplice e complessa nascerà dalla musica dalla danza e dalla poesia? Taluno oggi la intravede, senza raggiungerla. Ma è certo che non potrà essere il risultato di una collaborazione ineguale. Il genio d'un solo artista, sapiente nell'arte triplice, potrà crearla attingendo la sua ispirazione alle più vive fonti popolari.²¹

Tuttavia, al di là delle dichiarazioni esplicite e dell'attivismo spesso affannoso nella cura di ogni dettaglio della messa in scena, i principi dell'impianto teorico wagneriano, alla prova dei fatti, nel concreto processo operativo di D'Annunzio, appaiono estremamente labili e provvisori. Funzionano come una sorta di estetica di comodo che occulta tensioni diverse, che agiscono in profondità nella concezione dannunziana del teatro senza giungere a una piena consapevolezza e a una coerente formulazione esplicita.

La nozione wagneriana della sintesi delle arti, realizzata nella creazione dell'autentica opera teatrale affidata a un autore unico, appare del resto compromessa fin dall'atto iniziale della gestazione. Per D'Annunzio la creazione dell'opera comincia con la composizione del testo verbale, e ciò di per sé sarebbe perfettamente legittimo. Ogni componente dell'opera totale può porsi come inizio del processo creativo. Ma ciò che importa è poi la sua capacità di sollecitare le arti diverse, in un processo di cooperazione inscindibile. E questo, per l'appunto, non avviene: il testo verbale composto dal poeta sembra rifiutare la piena coincidenza con la parola destinata a confluire sulla scena nell'intreccio di gesti, movimenti, suoni, musiche e immagini vive. Il dramma scritto, il tessuto della battute fissate sulla carta dall'autore e consegnate alla lettura, esige infatti una lunghezza impossibile al testo recitato. «Caro Giorgio», scrive D'Annunzio a Hérold nell'autunno del '96, «spedisco oggi il terzo atto e spedirò domani il quarto e il quinto [...] Non vi preoccupate per la *lunghezza*. Questa è la forma fissa *per il libro*. Alla rappresentazione potrò facilmente fare le "*coupsures*" necessarie».²²

²¹ *Della malattia e dell'arte della musica*, in *Le faville del maglio*, t. II., Milano, Treves, 1928, pp. 360-361.

²² Lettera a Georges Hérold, s.d. ma scritta verso il 22 novembre 1896, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 119.

Non meno importante è la questione delle didascalie, che costituiscono un momento fondamentale della connessione tra il linguaggio verbale e gli altri linguaggi della scena. È nota l'importanza delle didascalie nel testo dannunziano, ed è lo stesso D'Annunzio per altro a dichiararlo. «Ho spedito», scrive a Mario Fumagalli che si occupa dell'allestimento della *Fiaccola sotto il moggio*, «i primi due atti. Ripeto che il testo non è definitivo, e mancano le didascalie; le quali Ella sa quanto siano importanti nei miei drammi». ²³ E la dichiarazione è illuminante: mentre ribadisce l'importanza delle didascalie rivela come D'Annunzio abbia concepito e scritto il testo dei due atti senza precisarle: le aggiungerà dopo. Non solo. Può spedire i due atti al capocomico perché li utilizzi nello studio della rappresentazione, così come sono. Puro testo, senza relazione alla scena.

E poi c'è il problema della musica, costantemente studiata, meditata, sperimentata da D'Annunzio nel corso della sua attività teatrale come elemento fondamentale dell'opera. Ma nonostante tutti gli sforzi teorici e dichiarazioni d'intenti, la musica di fatto resta sempre pericolosamente esposta a ridursi ad elemento decorativo. Lo si vede quando anziché mettere opportunamente a posto le nozioni e i concetti teorici all'interno dei testi «ufficiali» della sua poetica, D'Annunzio spiega direttamente le sue intenzioni a intervistatori, amici, collaboratori. La musica, precisa illustrando ad Angelo Orvieto il suo progetto di nuovo teatro, «potrà adornare la tragedia con poemi e intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro.» E anche la danza potrà «adornare», nello stesso modo, la tragedia. ²⁴ E pure tutti gli altri elementi, gli elementi visivi, come i costumi e gli oggetti di scena, così attentamente studiati e curati, possono sempre essere considerati ornamenti. Come, ad esempio, l'arca bizantina, elemento essenziale nella prima scena della *Francesca da Rimini*, su cui si dilunga D'Annunzio in una lettera a Fortuny.

è un'arca bizantina scoperchiata – e precisamente quella che è nel sepolcro di Braccioforte, ceduta anticamente la tomba del profeta Eliseo, nella quale fiorisce

²³ Lettera a Mario Fumagalli, 8 aprile 1904, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 231.

²⁴ Angelo Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897, ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 86.

un gran rosaio di rose purpuree. È importante la collocazione di quest'arca. Probabilmente dovrebbe esser collocata non troppo lontana dalla scala e dalla chiusura marmorea che separa il giardino dalla corte coperta.

Ma l'arca, nonostante tanta cura di dettagli, viene comunque definita, nel corso della lettera, un «importante *accessorio*», un «motivo decorativo».²⁵ L'attenzione dedicata all'apparato scenico rischia del resto diventare, nelle concrete procedure dannunziane, l'analogo dell'attenzione che l'autore rivolge alla grafica del volume destinato ad accogliere il testo: una sorta di confezione teatrale della parola, che si colloca *accanto* alla confezione editoriale. E in questa chiave appare emblematica una lettera che D'Annunzio scrive ad Adolfo De Karolis nel momento della preparazione della *Francesca da Rimini*. Le indicazioni per la messa in scena si prolungano naturalmente – e nello stesso modo – nelle disposizioni per la messa a punto del volume da stampare.

La scena nuova, con la *colonna, la sedia, e la cassapanca* [...] deve trovarsi a Milano il 5, al Teatro Lirico, anzi il 4 [...] Ma quel che urge, mio caro, è l'ornamento del libro. A che punto sei? Si rinunci ai *finali* [le decorazioni in chiusura della pagina] degli atti, tanto più che l'atto primo finisce *in fin di pagina esattamente*. Ci vorrà un finale per l'ultimo atto: uno solo [...] Frontespizio, testata della Canzone, fregi dei sonetti, *incipit crimen amoris*, e la copertina. Se puoi, fai anche il Pegaso sulla cima del monte. Per grandezza, ti puoi regolare su *la mezza pagina all'incirca*.²⁶

In questo modo la sintesi delle arti ripetutamente indicata da D'Annunzio come presupposto e obiettivo dell'autentica creazione teatrale, nella concreta realizzazione dell'opera tende immancabilmente a sgretolarsi. Le musiche composte per *La Città Morta* destinate, come spiega un articolo apparso su «L'illustrazione italiana» nel marzo del 1901, a «inquadrare gli atti tra due sinfonie sceniche in cui tutti i motivi vi concordino ad esprimere l'intima essenza interiore dei caratteri che lottano nel dramma, a rivelare il fondo dell'azione», tendono a essere omesse per la difficoltà di integrare una vera orchestra in

²⁵ Lettera a Mariano Fortuny dell'estate del 1901, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 171. Il corsivo non è nell'originale.

²⁶ Lettera ad Adolfo De Karolis, 28 febbraio 1902, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 188.

uno spettacolo di teatro di prosa.²⁷ La *Fedra*, concepita come dramma musicale in stretta collaborazione con Pizzetti, si scinde in una *Fedra* «metrica» che va in scena nel 1909 e in una *Fedra* «musicale» prodotta nel 1915.²⁸ La *Francesca da Rimini* va in tournée, e l'esecuzione della musica con tutta l'orchestra diventa difficile. Bisogna rinunciare. Così come bisogna rinunciare al sipario appositamente dipinto da Alessandro Morani. Ma si va avanti lo stesso. «Dolorosamente», commenta D'Annunzio, «le tre arti – che avevamo ricongiunte – si sono disgiunte!»²⁹ In quanto alla cura maniacale per i costumi e gli oggetti della produzione della *Figlia di Iorio* – dalle pelli «conciate squisitamente» ai costumi dei pastori, all'angelo scolpito nel ceppo e alla «mazza di crognale scolpita minutamente» – alla fine bisogna pur concludere, e in fretta, perché il tempo stringe. «Ogni giorno di ritardo», scrive D'Annunzio a Michetti, «segna una perdita grave di denaro». Dunque «conviene rinunciare alle ricerche, e metter banda a ogni esitazione».³⁰

Certo tutto ciò – tutte queste facili rinunce di D'Annunzio, nel momento della messa in scena, al rigoroso rispetto di un progetto tanto accuratamente studiato – può essere interpretato come testimonianza delle immane difficoltà materiali in cui si scontra ogni progetto teatrale appena un po' complesso quando si tratta di realizzarlo davvero, in una sala, davanti agli spettatori. Ma non basta. Per quanto ogni autore possa essere disposto ad ammettere un numero considerevole di compromessi pur di veder rappresentata la sua opera, è assai difficile che accetti quelli che dissolvono il significato e il nucleo vitale del progetto. Sarebbe del resto impossibile immaginare Wagner, di fronte alle rinunce imposte da qualsiasi difficoltà pratica, constatare che le tre arti «congiunte» nella sua opera si sono disgiunte, e poi andare avanti lo stesso.

L'atteggiamento di D'Annunzio suggerisce perciò una spiegazione diversa, che rinvia a una concezione implicita, nascosta, e neppure del

²⁷ A. Tedeschi [Leporello], *La città morta*, «L'illustrazione italiana», 24 marzo 1901, citato in Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, p. 174.

²⁸ Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 295.

²⁹ Lettera ad Antonio Scontrino, 29 dicembre 1901, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 187.

³⁰ Lettera a Francesco Paolo Michetti, 14 gennaio 1904, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 199.

tutto consapevole del fatto teatrale, dove può certo venir realizzata la sintesi delle arti, ma in una forma assai distante da quella immaginata da Wagner.

In un articolo apparso in tre puntate sulla «Tribuna» tra il luglio e l'agosto del 1893 e dedicato all'attacco di Nietzsche alla musica wagneriana, D'Annunzio si lascia andare a una singolare profezia.

Io penso che nel teatro di Bayreuth, quando il gusto della musica sarà più profondo, l'azione drammatica sarà velata e occultata come l'orchestra, ridotta a un'apparenza vaga, quasi retrocessa in una lontananza chimerica³¹

In un altro passo, in una lettera ad Angelo Conti del 1898, nell'indicare «l'essenza» della tragedia greca, osserva che «l'azione» vi è «sempre *extra*», è sempre «raccontata, *rappresentata* dalla parola, dal ritmo». ³² Dunque non è l'azione compiuta sulla scena a costituire il cuore dell'opera teatrale. L'azione è raccontata, «rappresentata dalla parola», non tanto «agita» quanto evocata e indicata dalle frasi del testo poetico. L'opera drammatica è infatti la «forma vitale» con cui «i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita». ³³ L'opera teatrale, insomma, non consiste nella resa di un'azione sulla scena ma *nella comunicazione attraverso la parola di una visione trasfigurata*. È un rapporto a due, in cui il poeta «si manifesta» alla folla, e tramite le sue parole trasmette una visione di bellezza superiore alle immagini della quotidianità.

In questa prospettiva l'apparato tipicamente teatrale riduce il suo significato e la sua funzione. Il rapporto ideale per trasmettere alla folla la visione di una bellezza superiore consisterebbe nel contatto immediato, diretto con il poeta nell'atto di porgere la sua parola. Ed è questa in effetti la percezione dell'evento teatrale che sembra attirare irresistibilmente D'Annunzio. Quando lavora al suo dramma *La gloria* progetta una rappresentazione gratuita preceduta da un suo

³¹ *Il caso Wagner. III*, «La tribuna», 9 agosto 1893, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, cit., p. 248.

³² Lettera ad Angelo Conti, s.d. ma del 1898, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 258.

³³ *La rinascenza della tragedia*, «La tribuna», 2 agosto 1897, ora in *Scritti giornalistici*, v. II, cit., p. 265.

discorso al popolo.³⁴ Ma soprattutto è noto quanto tenesse a far conoscere il dramma agli attori che dovevano rappresentarlo, leggendolo lui, di persona, a tutta la compagnia riunita: quasi che la recitazione sul palco non dovesse essere altro che l'eco della sua voce. Della lettura della *Figlia di Iorio* alla compagnia di Virgilio Talli restano, in proposito, diverse testimonianze.

D'Annunzio *disse* i tre atti con cadenze ritmiche. E di scena in scena, d'atto in atto, quelle cadenze rifuggenti da ogni speciale armonia, si foggiano invece in un crescendo di armonie, fino a diventare musica, musica liturgica, canto fermo. Nessun commento durante i silenzi degli intermezzi. Ognuno avrebbe voluto liberarsi della propria emozione, ma nessuno lo osò per rispetto a quelle ore di raccoglimento che assunsero imponenza di cerimonia.³⁵

E Irma Gramatica, interprete di Mila di Codra, la protagonista, avrebbe significativamente ricordato:

Risento ancora il modo con cui, mentre il poeta scandiva o mirabilmente cantilenava gli accenti della sua saga abruzzese, quelle cadenze letteralmente si imprimevano nella mia memoria [...] Posso dire, con modestia e orgoglio insieme, che la mia creazione fu opera sua: io fonografai sulla scena i suoi ritmi.³⁶

Nell'aspirazione a risolvere l'evento teatrale nel rapporto diretto dell'autore con la folla, la figura dell'attore assume una funzione ambigua. Da un lato viene esaltata, insieme al pubblico, come principio cardine della rappresentazione. L'attore, «persona vivente in cui si incarna il verbo di un rivelatore», e «la folla» costituiscono infatti «i due elementi essenziali» dell'evento scenico inteso come un «culto», una «cerimonia», un «mistero».³⁷ Ma poi l'attore non fa, appunto, che incarnare il verbo dell'autore. E non è chiaro in che cosa consista la sua arte. Produce gesti, atteggiamenti, tonalità, movimenti e ogni sorta di espressioni esteriori che vivono e vibrano «come le melodie

³⁴ Vedi la lettera a Ermete Zacconi, 20 novembre 1900, riportata in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 164.

³⁵ Virgilio Talli, *La mia vita di teatro. Memorie*, Treves, Milano 1927, pp. 199-200.

³⁶ Irma Gramatica, *Nascita di Mila di Codra*, «Scenari», aprile 1938.

³⁷ Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, cit.. ora in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit. p. 80, e vedi anche *Il fuoco*, cit., p. 286.

intorno alle corde che sogliono ripeterle».³⁸ Ma chi agisce sulle corde è comunque il poeta: l'attore non è che un sofisticato strumento in cui risuona l'arte dell'autore, calata nelle parole che ha composto e che attraggono, animano, trasportano l'interprete in una zona di vita superiore in cui viene ammesso provvisoriamente, ma che non controlla e non possiede. È questa l'esperienza della Foscarina, la grande attrice emblematica coprotagonista del *Fuoco*, le cui sensazioni nel mondo inteso e allucinato dell'arte non sono che il riflesso momentaneo della sensazioni provate e regolate dal poeta.

Le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diventava difficile. Attratta in quell'atmosfera ardente come il campo d'una fucina, ella si sentiva passibile di tutte le trasformazioni che l'animatore volesse operare su lei per appagare il suo continuo bisogno di bellezza e di poesia [...] Non l'attraeva egli forse a vivere in quella stessa zona di vita superiore e, perché ella vi potesse figurare immemore della sua persona quotidiana, non la copriva egli di splendide larve? Ma mentre a lei non era dato persistere in un tal grado d'intensità se non per uno sforzo supremo, ella vedeva l'altro mantenersi facilmente come nella sua naturale maniera di essere e senza fine gioire d'un mondo portentoso ch'egli rinnovava con un atto di continua creazione.³⁹

Nient'altro che preziosa «vivente materia» adatta «a ricevere i ritmi dell'arte» e «a esser foggata secondo le figure della poesia», l'attore non appare mai nelle descrizioni dannunziane come una fonte di ispirazione per il poeta. Se la Foscarina ispira con la sua figura, con il suo abbigliamento, con i suoi gesti, le creazioni di Stelio Effrena è in quanto viene percepita come donna, nei suoi concreti comportamenti, nelle comuni situazioni della vita reale, e non in quanto attrice, padrona di un'arte propria capace di sollecitare e arricchire la creazione del poeta. E ciò che più conta, nel succedersi delle pagine dedicate alla figura dell'attrice in tutto lo svolgimento del *Fuoco* e, per altro, in genere nei testi di taglio più vario, D'Annunzio non si sofferma mai sulla comunicazione che interviene tra attore e pubblico nel momento della rappresentazione. L'attore è una *presenza* sulla scena, come gli oggetti e la scenografia; un elemento tra gli altri all'interno della «visione» creata dal poeta.

Tutto ciò suggerisce appunto come nell'ottica di D'Annunzio l'opera teatrale destinata a realizzare la sintesi delle arti si configuri in

³⁸ *Il fuoco*, p. 282.

³⁹ *Ivi*, p. 205.

termini assai diversi dalla *Gesamtkunstwerk* wagneriana. La sua descrizione si può trovare proprio all'inizio del *Fuoco*, quando Stelio Effrena pronuncia il suo celebre discorso di fronte a un pubblico d'occasione nella sala del palazzo ducale di Venezia.

Effrena è a tutta prima turbato dalla folla che lo attende, «mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani», e l'evento si delinea immediatamente come un rapporto a due, intenso, immediato, diretto, tra il poeta e il suo pubblico.⁴⁰ Poi, appena comincia a parlare, le parole di Effrena assumono il carattere di una forma visiva e musicale. «Le parole», precisa D'Annunzio, «fluivano senza impedimento e la linea ritmica del periodo si chiudeva a similitudine di una figura disegnata con un solo tratto da una mano libera». Ciò che gli ascoltatori percepiscono immediatamente è una «fluidità armoniosa».⁴¹ Ma poi le parole, proiettate nella modulazione della voce, innescano il movimento delle mani di Effrena che rendono visibili, con il loro gesti, le scene e gli oggetti descritti, e addirittura le sensazioni che le parole suscitano nella folla.

Le mani dell'animatore resero visibile quell'atto del concupiscente, come se in verità esprimessero l'essenza dalla foglia aromale; e il modo della voce diede alla figura evocata un rilievo così forte che quanti erano giovani ad ascoltare crederettero di veder esternato il loro desiderio indicibile, di veder palesato il loro intimo sogno di piacere senza tregua e senza fine.⁴²

Ma non basta. L'incanto delle parole di Effrena, proiettate nei ritmi, nelle tonalità di voce e nei gesti da loro stesse suscitati, dopo aver reso visibili le scene ed oggetti immaginari e le sensazioni degli ascoltatori, illuminano e animano anche gli affreschi che ornano la sala e tutto l'ambiente circostante,⁴³ che riflette poi a sua volta la propria bellezza sul discorso che viene pronunciato.

L'eloquenza del poeta era secondata dalle espressioni di tutte le cose circostanti: essa pareva riprendere e continuare i ritmi a cui obbedivano tutta quella forza e quella grazia effigiare [...] Per ciò la voce aveva un tal potere; per ciò il gesto ampliava facilmente i contorni delle immagini; per ciò in ogni parola proferita la virtù suggestiva del suono innalzava di tanto il significato della lettera [...]

⁴⁰ Ivi, p. 214.

⁴¹ Ivi, p. 234.

⁴² Ivi, p. 248.

⁴³ Ivi, p. 236.

Il palpito della folla e la voce del poeta sembravano rednere alle mura secolarila vita primiera e rinnovellar nel freddo museo lo spirito originario: un nucleo d'idee possenti, concretate e organate nelle sostanze più durevoli a testimoniare la nobiltà d'una stirpe.⁴⁴

E si giunge così all'effetto finale. Lo spettatore coglie la bellezza della realtà che lo circonda, esaltata in una visione trasfigurata,⁴⁵ e nella comunicazione con il poeta il pubblico rivela in baleni improvvisi una propria segreta bellezza.

V'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni [...] La parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto, come il gesto dell'eroe. Era un atto che creava dall'oscurità dell'anima un'istantanea bellezza, come uno statuario portentoso potrebbe da una mole d'argilla trarre con un sol tocco del suo pollice plastico una statua divina.⁴⁶

Il processo che in cui si svolge il discorso di Effrena si scandisce quindi attraverso una successione di momenti accuratamente individuati. Le parole dette dal poeta acquistano il profilo di una figura e l'armonia di una musica, dettano i gesti e le tonalità dell'autore che si rivolge alla folla, animano illuminano fanno vibrare l'ambiente circostante rivelandone la bellezza architettonica e pittorica, entrano in contatto con l'anima del pubblico manifestandone in baleni la bellezza nascosta e dischiudendogli la visione trasfigurata di se stesso e della realtà. Ciò che Effrena in conclusione realizza con il suo discorso nella sala del palazzo ducale è dunque *l'opera d'arte totale*, capace di collegare il potere delle arti verbali, musicali e visive. Ma fa tutto lui, attraverso la parola che si fa suono, gesto, disegno, che anima la dimensione artistica dell'ambiente in cui il discorso si svolge, e apre visioni «trasfigurate» alla folla che assiste. È quindi solo la presenza fisica, attiva, immediata, reale, dell'autore che istituisce e garantisce tramite la sua parola la sintesi di tutte le arti. Tolta la sua presenza magnetica la sintesi appare provvisoria, labile, e del tutto precaria. Si disfa. Come capita alle faticose rappresentazioni delle opere dannunziane lasciate sulle scene, dove il testo scritto rinuncia alla dimensione che gli

⁴⁴ Ivi, p. 241.

⁴⁵ Ivi, p. 256.

⁴⁶ Ivi, pp. 297-298.

è propria divaricandosi nel più breve e succinto testo detto, la musica viene sacrificata alle difficoltà di sistemare un'orchestra in un teatro di prosa, i dettagli delle scene e dei costumi sfumano nell'approssimazione imposta dai tempi e dai costi di produzione, e via dicendo.

Sotto la proclamazione di principi estetici che riprendono in buona parte la lettera delle enunciazioni di Wagner, all'interno dell'estetica teatrale dannunziana opera quindi una semiconscia aspirazione a realizzare la sintesi delle arti e la creazione dell'opera nuova in una forma diversa, in cui tutti gli elementi della scena si risolvono nelle virtù magnetiche dell'arte oratoria esercitata dall'autore. Ed è proprio per questa duplicità nascosta che il tentativo esplicito, minuziosamente e appassionatamente illustrato da D'Annunzio, di tradurre le proposte wagneriane nei modi di uno spettacolo improntato non più alle esigenze dello spirito germanico, ma a quelle più nobili e antiche dell'anima latina, è destinato a fallire. Non solo per problemi d'ordine pratico. Ma per l'aspirazione a cercare la realizzazione della sintesi delle arti e dell'opera nuova, altrove, in un campo diverso, fundamentalmente estraneo alla complessità dei modi e delle forme proprie dell'arte del teatro.

Enikő Haraszti

L'OPERA LIRICA ITALIANA AL TEATRO
DELL'OPERA DI BUDAPEST
*Opere liriche e compositori veristi a Budapest
alla fine dell'Ottocento*

Questa relazione si pone come fine quello di esaminare l'accoglienza delle opere veriste nei primi decenni dopo l'inaugurazione del Teatro dell'Opera Reale di Budapest, con particolare riguardo all'epoca del direttore Gustav Mahler, a cui si deve la rappresentazione dei pezzi del verismo in Ungheria pochi mesi dopo le prime esecuzioni assolute in Italia. Può aggiungere alle informazioni riguardanti la ricezione dell'opera lirica di questo filone il soggiorno a Budapest di quasi tutti i compositori di questo filone, motivo per cui la seconda parte del saggio sarà dedicata a questo tema. Ho svolto le mie ricerche presso l'Archivio del Teatro dell'Opera di Budapest prendendo in esame le critiche ottocentesche e altre utili testimonianze del tempo.

Prima dell'inaugurazione del Teatro dell'Opera, che avvenne nel 1884, il palcoscenico più importante per le rappresentazioni operistiche era quello del Teatro Nazionale. La compagnia di quel teatro, non essendo adatta alla recita di numerosi spettacoli lirici, doveva collaborare con un gruppo limitato di cantanti – attori di prosa con qualche competenza musicale. Per le scarse possibilità, la compagnia era costretta a scegliere per la rappresentazione soprattutto le opere del *bel canto* in cui il successo dipende prevalentemente dalla cantante principale. La prima opera rappresentata al Teatro dell'Opera

fu *Il barbiere di Siviglia*, inscenato il 29 agosto 1837,¹ con Schodelné nel ruolo di Rosina. Schodelné era la 'prima donna' assoluta del suo tempo con cui nessun'altra era in grado di competere. In seguito vennero messi in scena numerosi pezzi di Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini. Una successiva data importante è il 2 gennaio 1846, quando fu messa in scena il *Nabucco* di Giuseppe Verdi. Negli anni seguenti vennero rappresentate tutte le opere importanti di quest'ultimo – il patrono che sollecitava queste rappresentazioni fu Ferenc Erkel. Il compositore e direttore d'orchestra si sentiva attratto da Verdi non soltanto per le comuni tendenze politiche, ma anche per essere stato educato nell'atmosfera della musica italiana (il suo modello era proprio l'opera italiana). Il pubblico si entusiasmava, oltre che per le opere di Verdi, per i pezzi di Wagner – nello stesso tempo erano molto popolari alcune opere di Erkel e quelle di altri autori ungheresi meno significativi.

Il Teatro dell'Opera Reale venne inaugurato il 27 settembre 1884 con l'*ouverture* del *Bánk bán* e del *Hunyadi László*, opere di Ferenc Erkel, e con il primo atto del *Lohengrin* di Richard Wagner, diretto dallo stesso Erkel e da suo figlio Sándor, primo direttore d'orchestra dell'epoca.

Dopo il fortunato esordio, l'enorme interesse da parte del pubblico scemò radicalmente. Il teatro doveva scontrarsi con problemi artistici e finanziari. Il repertorio, che ricalcava quasi senza modifiche quello del Teatro Nazionale, assecondò il gusto del grande pubblico della prima metà dell'Ottocento, ma non era più in grado di attrarre il pubblico d'allora. Anche la compagnia era sostanzialmente identica a quella del Teatro Nazionale e, come tale, non poteva rispondere alle nuove esigenze: un «ringiovanimento» diventò presto necessario. A tale scopo l'intendente Ferenc Beniczky, nel gennaio del 1888, nominò direttore artistico il giovane Gustav Mahler, direttore d'orchestra e compositore, che però acquistò fama mondiale soltanto dopo il suo breve soggiorno a Budapest.

Il programma del nuovo direttore si propose lo sviluppo della compagnia per evitare di dover invitare cantanti esterni alla compagnia e per poter presentare gli spettacoli non in lingua originale o mista, bensì interamente in ungherese. Ulteriori obiettivi erano infine

¹ Le date delle rappresentazioni saranno d'ora in poi desunte dalla sintesi intitolata *A budapesti Operabáz 100 éve*, Caporedattore: Staud Géza, a cura di Gelencsér Ágnes, Körtvélyes Géza, Staud Géza, Székely György e Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest 1984.

l'allargamento e l'aggiornamento del repertorio, in modo da riuscire ad attirare il pubblico. Per Mahler era importante non soltanto rappresentare le opere in ungherese ma anche educare i cantanti: invitò Ede Újházi, maestro d'arte drammatica del Teatro Nazionale.

Ede Újházi istruisce ai cantanti gesti vivaci ed espressivi, in tal modo che giammai si era potuto vedere i nostri artisti recitando così energicamente [...] Insegnano ai cantanti la declamazione percepibile e la recitazione ragionevole.²

I giovani talenti scoperti in quegli anni (Arabella Szilágyi, Károly Szirovatka, Mihály Takáts, Itala Vasquez) rimasero per molto tempo esponenti di spicco del teatro.

Mahler riteneva importante introdurre le novità dell'opera lirica contemporanea. Uno degli eventi più significativi della sua permanenza a Budapest fu la *première* della *Cavalleria rusticana*, che seguì di pochi mesi la prima assoluta di Roma. La *Cavalleria* venne rappresentata per la prima volta su un palcoscenico non italiano e fu proprio questo spettacolo ad avviare il verismo sulla via della fama mondiale. Mahler aveva acquistato i diritti per poter importare il pezzo subito dopo la prima romana ma, a causa di problemi giudiziari e finanziari, riuscì a metterlo in scena soltanto il 26 dicembre 1890. La *Cavalleria* restò in programma per tre mesi consecutivi; successivamente Mahler la portò ad Amburgo, dove fu rappresentata in tedesco. Il 6 gennaio 1891 molti giornali riferirono che Mascagni aveva ringraziato in una lettera Mahler della rappresentazione di Budapest, alla quale non aveva potuto assistere solo a causa della malattia di uno dei figli.³ Il loro rapporto di stima e di rispetto non si interruppe neppure negli anni successivi – come viene testimoniato dalle loro lettere.⁴

Nella *première* le parti furono assegnate agli attori come di seguito: Santuzza – Arabella Szilágyi, Lola – Margit Ábrányiné Wein, Turidán (!) – Károly Szirovatka, Alfio – Sándor Veress, Lucia anyó – Helén Henszler; il direttore d'orchestra – Gustav Mahler stesso, traduzione – Antal Radó.

² *A budapest Operabáz 100 éve, op. cit.*, p. 166.

³ Németh Amadé, *Gustav Mahler életének krónikája*, Zeneműkiadó, Budapest 1984, p. 126.

⁴ Come la «Lettera con firma autografa inviata da Mahler a Mascagni», Studio Bibliografico Pera, n° Z:354/1905.

Il pubblico si entusiasmava per lo spettacolo, la critica fu piuttosto fredda. La stampa⁵ del giorno successivo alla prima commentò gli avvenimenti nel modo seguente:

La musica di Mascagni è il pezzo di un giovane talento degno di notevole attenzione. È un compositore del tutto moderno che accorda la sua orchestra con il palcoscenico e possiede la necessaria sensibilità per descrivere le passioni e le situazioni. Un talento originale e forte da cui si possono aspettare cose grandi e preziose.⁶

Il nostro pubblico di ottimo gusto ha quasi rifiutato questo grazioso pezzo. In realtà la bellezza dell'opera ha trovato piena espressione soltanto nell'orchestra e nel coro.⁷

Da noi, dove il teatro lirico reale ungherese si occupa più di un piccolo compositore italiano che del maggiore compositore ungherese, si accorsero subito di Mascagni e si affaticarono a rappresentare la sua prima opera.⁸

Il chiasso che gli italiani fanno per il loro Mascagni a causa di un piccolo pezzo in un atto, anche se è orribilmente esagerato, è rispettabile. Dimostra che questa nazione sa stimare i suoi artisti e dà loro tutto ciò che bramano.⁹

In verità fu il «Pester Llyod» a riconoscere maggiormente l'importanza dello spettacolo, tessendo le lodi e sottolineando la drammaticità della recitazione di Arabella Szilágyi – che avrebbe forse dovuto ringraziare Mari Jászai, l'attrice tragica più famosa e stimata del suo tempo, che l'aveva aiutata nella preparazione per il ruolo di Santuzza. Tale fatto dimostra che Mahler, protettore della cantante, mise l'accento sull'aspetto teatrale dell'opera, accanto all'aspirazione a un'esecuzione musicale perfetta. È interessante notare che la prima Santuzza fu Gemma Bellincioni, cantante che, prima di ottenere un riconoscimento mondiale con il ruolo di protagonista in diversi pezzi veristi (come la *Cavalleria rusticana* di Mascagni e la *Mala vita* di Giordano all'Esibizione Musicale di Vienna¹⁰), si

⁵ Tutte le critiche delle rappresentazioni vengono prese dalla raccolta di recensioni dell'Archivio del Teatro dell'Opera (nel testo segnalato con la sigla «ATO»), in cui si possono trovare le critiche in ripartizione giornaliera. (Le traduzioni delle recensioni sono mie.)

⁶ Béldy Izor, *Parasztbecsület*, «Pesti Hírlap», 27 dicembre 1890, in ATO, vol. 1890/II.

⁷ k. a., *Parasztbecsület*, «Budapesti Hírlap», 27 dicembre 1890, in ATO, vol. 1890/II.

⁸ Erdős Armand, *Paraszt-becsület*, «Egyetértés», 27 dicembre 1890, in ATO, vol. 1890/II.

⁹ +, *Parasztbecsület*, «Hazánk», 27 dicembre 1890, in ATO, vol. 1890/II.

¹⁰ Josef-Horst Lederer, *L'accoglimento del verismo a Vienna*, in *Stichwort: Verismo in «Maske und Kothurn»*, a cura di Schmid-Reiter, Isolde, Vienna, Böhlau Verlag, 2003, 49.

presentò anche in Ungheria: nell'autunno del 1887 cantò Desdemona e con questo ruolo scrisse il suo nome nella storia dell'opera lirica ungherese.

Negli anni successivi la *Cavalleria rusticana* rimase uno dei pezzi favoriti dal pubblico. In quattro anni venne ripreso 19 – 32 – 19 – 15 volte: diventò l'opera più frequentemente rappresentata nel primo ventennio del Teatro dell'Opera (per il ruolo di protagonista compe-terono le «prime donne» tra le attrici drammatiche).

Nel 1896 la *Cavalleria* raggiunse la sua centesima esecuzione a Budapest: il direttore d'orchestra fu Mascagni stesso. Il suo soggiorno in Ungheria viene ricordato in numerosi aneddoti e storielle. Negli anni '30 il compositore venne invitato anche a Szeged per allestire e dirigere la *Cavalleria* agli Spettacoli all'Aperto.¹¹

L'Ungheria può ancora vantarsi di aver rappresentato per prima in Europa altri due pezzi di Mascagni: *L'Amico Fritz* (Budapest, 1892)¹² e *Il piccolo Marat* (Szeged, 1924, accompagnato dallo slogan «rappresentazione precedente a quella di Parigi»¹³). Con questi pezzi non riuscì tuttavia a ripetere la fortuna della prima sua opera:

già durante la seconda rappresentazione tra le fila dei posti si sentivano correnti di moderato calore e di freddezza.¹⁴

Lo strepitoso successo della *Cavalleria* non servì a risolvere i problemi artistici della compagnia del Teatro dell'Opera: le 32 repliche all'anno dello stesso pezzo esclusero la possibilità di proporre un programma più vario. Oltretutto si trattava di un pezzo in un unico atto che, come tale, doveva essere abbinato ad altri pezzi. Nella maggior parte dei casi questi ultimi erano balletti, motivo per cui la stampa ostile a Mahler poteva, non a torto, rimproverare il direttore. Mahler, dopo numerosi diverbi con il nuovo intendente, lasciò Budapest e il Teatro dell'Opera, interrompendo il suo contratto di sei anni (gennaio 1891).

¹¹ Gli Spettacoli all'Aperto si svolgono davanti al Duomo di Szeged, cui partecipano cantanti di fama internazionale sia nazionali che stranieri. La Piazza del Duomo dà luogo agli spettacoli dal 13 giugno 1931.

¹² Con la recitazione di Kaczér Margit, Szirovatka Károly e Ney Dávid.

¹³ *Magyar Színbáztörténet, 1920–1949*, formato online, dal sito www.tbeck.beckground.hu/szinhaz, capitolo: A Magyar Állami Operaház és a hazai operaját-szás története.

¹⁴ x, *Fritz barátunk*, «Fővárosi Lapok», 23 gennaio 1892, in ATO, vol. 1892/I.

Con i direttori che lo seguirono¹⁵, l'opera parve diventare una vera moda: fervente vita culturale, nuove rappresentazioni, nuovi compositori provenienti dall'estero...

La *première* de *I Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo ebbe luogo un anno dopo la prima assoluta di Milano, il 28 marzo 1893.¹⁶ Il pubblico accolse con entusiasmo il capolavoro di Leoncavallo, come aveva fatto con quello di Mascagni nel 1890, ed anzi, la critica ungherese gli dimostrò maggiore benevolenza.¹⁷

Un effetto più convincente dei *Pagliacci* non si può neanche immaginare. Un'opera d'arte vera e propria. [...] Oggi il massacro non è solo visibile sul palcoscenico, ma anche la musica riesce a esprimere la tortura fisica.¹⁸

Azione drammatica di naturale svolgimento, facilmente comprensibile a tutti, in grado di suscitare un effetto spontaneo nel pubblico, come la Cavalleria.¹⁹

Mettono in scena la vita reale senza abbellimenti. [...] la musica ha una forte valenza drammatica perché caratterizza fedelmente le situazioni e i personaggi. Il testo, scritto dal compositore stesso, è verista, ovvero pieno di vita, naturale, logico, interessante.²⁰

Il testo, scritto con un routine teatrale stupefacente, svia l'attenzione dalla musica: lo spettatore talvolta presta attenzione soltanto al dramma e si dimentica del fatto che in spettacoli di questo genere si canta.²¹

Leoncavallo, visto il grande successo de *I Pagliacci*, venne a Budapest nel novembre del 1890 per assistere allo spettacolo. L'altra sua opera, *La Bohème*, venne rappresentata nel 1897, accolta con calore e riproposta 19 volte nel corso dell'anno, ma poi tolta dal repertorio. La rappresentazione della *Zazà*²² invece ottenne un discreto successo.

¹⁵ Máder Rezső, poi Nikisch Artúr.

¹⁶ La distribuzione dei ruoli: Canio – Signorini Ferenc, Nedda – Vasquez Itala, Tonio – Ódry Lehel, Silvio – Beck Vilmos, Beppo – Dálnoki Béni; il direttore d'orchestra era Erkel Sándor; con la traduzione di Radó Antal.

¹⁷ Antonio Legno, *Pagliacci*, il «Titano», 56° Fiera regionale di Galatina, formato online.

¹⁸ k. a., *A bajazzók*, «Budapesti Hírlap», 29 marzo 1893, in ATO, vol. 1893/I.

¹⁹ Erdős Armand, *Bajazzók*, «Egyetértés», 29 marzo 1893, in ATO, vol. 1893/I.

²⁰ Béldy Izor, *Bajazzók*, «Pesti Hírlap», 29 marzo 1893, in ATO, vol. 1893/I.

²¹ g. a., *Bajazzók*, «Magyar Újság», 29 marzo 1893, in ATO, vol. 1893/I.

²² Il 18 maggio 1923, direttore d'orchestra: Ábrányi Emil, traduzione: Vidor Dezső.

Dopo il successo della *Cavalleria* e de *I Pagliacci* i pezzi veristi vennero sempre rimproverati per il contenuto, per le novità drammaturgico-musicali. Lo vedremo nei seguenti casi:

Due anni dopo, il 30 gennaio 1897, il Teatro dell'Opera mise in scena l'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano.²³ Nonostante le condizioni favorevoli, l'opera non esercitò l'effetto sperato. Neppure con la *Fedora*, rappresentata il 27 maggio 1902,²⁴ Giordano riuscì a ottenere risultati soddisfacenti.

I critici accusarono l'*Andrea Chénier* di essere troppo violento:

non lo consigliamo agli uomini dal sistema nervoso debole [essendo] un dramma inquietante e sanguinoso.²⁵

pezzo composto con pugnale e veleno [...] Il pubblico lo rifiutò più rigidamente di quanto meritasse.²⁶

il pubblico guarda la scena con aria sconsolata e talvolta si dimentica di star ascoltando della musica.²⁷

Le altre opere veriste, dopo alcune rappresentazioni, vennero messe da parte, come avvenne all'opera di Spinelli, *A basso porto* (1895), o alla *Tiefeland* di Eugen d'Albert, o ancora alle già menzionate opere minori di Mascagni (*L'Amico Fritz*), di Leoncavallo (*La Bohème*), e di Giordano (*Fedora*).

Il nome di Giacomo Puccini apparve nel repertorio con la *Manon Lescaut*, rappresentata il 17 marzo 1894, un anno dopo della prima de *I Pagliacci* – ma il successo non fu paragonabile a quello dell'opera di Leoncavallo. Il compositore venne rimproverato per l'immoralità del testo del libretto. L'altra ragione del successo moderato va ricercata nella mancanza a Budapest di una cantante-attrice richiesta dalle opere di Puccini. Nel ruolo di Manon si esibì l'eccellente Margit Ábrányiné Wein, ella fu però un soprano lirico – le mancavano le

²³ Con Perroti Gyula, Takács Mihály, Vasquez Itala; direttore d'orchestra: Erkel Sándor, traduzione: Radó Antal.

²⁴ Con Krammer Teréz, Szoyer Ilonka, Burián Károly, Beck Vilmos, direttore d'orchestra: Máder Rezső, traduzione: Várady Sándor.

²⁵ g. a., *Andrea Chénier*, «Magyar Újság», 31 gennaio 1897, in ATO, vol. 1897/I.

²⁶ Bély Izor, *Andrea Chénier*, «Pest Hírlap», 31 gennaio 1897, in ATO, vol. 1897/I.

²⁷ +, *Andrea Chénier*, «Hazánk», 31 gennaio 1897, in ATO, vol. 1897/I.

capacità vocaliche ed artistiche per poter interpretare il ruolo della donna perduta così come era stato concepito dal compositore.

Non si è trattato di un vero fallimento, in cui gli italiani strepitavano e i nostri uomini stavano zitti – ma gli atti si sono succeduti l'uno all'altro nel silenzio.²⁸

Il compositore venne invitato a Budapest per assistere alla messinscena della sua opera: egli accettò l'invito e il 15 aprile 1894, al termine della rappresentazione, se ne dichiarò molto soddisfatto. Nonostante l'accoglienza fredda del pezzo, il pubblico rispettò il compositore che a quei tempi godeva già di una grande popolarità:

dopo ogni atto Puccini venne richiamato davanti al sipario. [...] dopo l'intermezzo tutti applaudivano volgendosi verso il palco di Puccini.²⁹

La *Tosca*, invece, il 1 dicembre 1903³⁰ conquistò subito il pubblico di Budapest, cancellando il ricordo doloroso della *Manon*. La critica però fu piuttosto prudente. La mancanza del nuovo tipo di attore-cantante richiesto dai pezzi pucciniani apparve ormai evidente: secondo le critiche, soltanto la protagonista Teréz Krammer riuscì ad immedesimarsi nel suo ruolo, mentre gli altri due protagonisti ne erano rimasti estranei. La musica fu troppo moderna per essere apprezzata da «orecchi tradizionalisti». Secondo il compositore e critico Pongrácz Kacsóh³¹: «è una vera negazione della tonalità [...] ed è addirittura brutta».³²

innaturalismo in ogni cosa – il motto degli allievi del verismo. Per un poco dobbiamo ancora sopportare queste cose incredibili a costo della perforazione dei timpani.³³

²⁸ k. a., *Manon Lescaut*, «Budapesti Hírlap», 18 marzo 1894, in ATO, vol. 1894/I.

²⁹ Ábrányi Kornél, *Manon Lescaut*, «Pesti Napló», 18 marzo 1894, in ATO, vol. 1894/I.

³⁰ Con Krammer Teréz, Anthes György, Takács Mihály, direttore: Máder Rezső, traduzione: Várady Sándor.

³¹ Oltre al suo lavoro di critico di musica presso il «Pesti Napló» e il «Zenevilág», Kacsóh compose numerosi drammi lirici tra cui il *János vitéz*, è il pezzo più conosciuto – prima esecuzione assoluta: il 18 novembre 1904, Teatro dell'Opera Reale.

³² Aa.Vv., *A budapest Operaház 100 éve, op.cit.*, p. 112.

³³ *Ivi*.

La storia sanguinosa, talvolta brutale, venne rimproverata da tutti i quotidiani.

Un intreccio atroce, orribile e sanguinoso.³⁴

[...] in effetti la tortura avviene in tre luoghi: dietro le quinte, sul palcoscenico e nella platea. [...] è un sogno soffocante e terribile.³⁵

Ma, nello stesso tempo, all'opera vennero riconosciuti alcuni meriti. Un giornale lodò l'invenzione melodica della musica di Puccini:

dopo Mascagni la *Tosca* è il pezzo più riuscito dal punto di vista del verismo.³⁶

Tante volte è soltanto la musica a idealizzare e a smorzare l'effetto del dramma. Oggi invece si è avverato l'opposto di tutto ciò. La musica ha reso credibile l'incredibile.³⁷

La scena della tortura suscita un effetto raccapricciante – ma la messinscena non è accettabile.³⁸

Il «Magyar Nemzet» accusò Puccini di essere un «cacciatore di effetti» e definì l'opera un «pezzo senza arte» – ma d'altra parte profetizzò la permanenza del nome di Puccini tra i compositori dell'opera verista.³⁹

La Bobéme di Puccini, venne rappresentata a Budapest il 27 aprile 1905, soltanto dieci anni dopo la *première* assoluta di Torino. Grazie ad un simile ritardo nella presentazione, il pezzo giunse a Budapest dopo aver acquistato una fama mondiale, un riconoscimento da parte del grande pubblico ma anche della critica. È interessante notare che, mentre dopo la prima di Torino la critica⁴⁰ considerò la nuova opera come una via sbagliata, alla prima di Budapest essa venne unani-

³⁴ Béldy Izor, *Puccini Toscája*, «Pesti Hírlap», 2 dicembre 1903, in ATO, vol. 1903/II.

³⁵ Lándor Tivadar, *Tosca*, «Pesti Napló», 2 dicembre 1903, in ATO, vol. 1903/II.

³⁶ Dombay Artúr, *Tosca*, «Alkotmány», 2 dicembre 1903, in ATO, vol. 1903/II.

³⁷ k. a., *Tosca*, «Budapesti Hírlap», 2 dicembre 1903, in ATO, vol. 1903/II.

³⁸ Poldy Elemér, *Tosca*, «Egyetértés», 2 dicembre 1903, in ATO, vol. 1903/II.

³⁹ Ágai Bella, *Tosca*, «Magyar Nemzet», 2 dicembre 1903, in ATO, vol. 1903/II.

⁴⁰ Tra gli altri era ad avere quest'opinione proprio Carlo Borsezio, il critico più autorevole di Torino (Batta András: *La Bobéme*, opuscolo dei programmi, Teatro Lirico di Budapest, 1997).

mamente lodata dalla critica, che la antepose all'omonimo pezzo di Leoncavallo:

Il mondo della musica ha già deciso che tra le due *Bohème* la vera è quella di Puccini⁴¹

è più espressiva, più forte, più vivace⁴²

mentre Leoncavallo va a caccia degli effetti, Puccini cerca di commuovere le anime fragili⁴³

l'opera di Leoncavallo è più cruda e non vale di più⁴⁴

il nome di Puccini perpetua la scuola fallita dei giovani italiani che non riescono a superare il loro primo grande successo. Puccini invece vive e regna. [...] Forse Puccini è il talento più originale e più individuale e tutti i giovani maestri italiani lo imitano⁴⁵

Il giornale «*Alkotmány*» riconobbe a Puccini che «la sua forza principale è la giusta conoscenza psicologica dei suoi personaggi» e vede che il compositore, essendo il cantore delle «piccole cose»,⁴⁶ «anche negli episodi più irrilevanti mostra qualcosa di interessante».⁴⁷

Il «*Budapesti Napló*» citò la lettera in cui Puccini, dopo aver assistito allo spettacolo di Budapest, ringraziò la compagnia per la riuscita della rappresentazione:

Il grande successo della *Bohème* mi ha fatto felice. Vogliate gradire i miei più sentiti ringraziamenti per la vostra premura e per gli artisti che hanno partecipato.⁴⁸

⁴¹ Béldy Izor, *Puccini és a Bohém élet*, «*Pesti Hírlap*», 28 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

⁴² Ágai Bella, *Bobémélet*, «*Magyar Nemzet*», 28 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

⁴³ Poldy Elemér, *Bobém élet*, «*Egyetértés*», 28 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

⁴⁴ g., *Bobém élet*, «*Az Újság*», 28 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

⁴⁵ Lándor Tivadar, *Bobém élet*, «*Pesti Napló*», 28 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

⁴⁶ Come confessa il compositore stesso: «Non sono un musicista di cose grandi, io sento le cose piccole, e non amo di trattare altro che di cose piccole». Gino Monaldi, *Puccini e la sua opera*, Libreria editrice Mantegazza, Roma 1924, p. 41.

⁴⁷ Dombay Artúr, *Bobémélet*, «*Alkotmány*», 28 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

⁴⁸ Lumbig Jenő, *Bobém élet*, «*Budapesti Napló*», 30 aprile 1905, in ATO, vol. 1905/I.

Il fatto che il teatro avesse progettato di mettere in scena la *Bobéme* con un duplice cast suggerisce la misura del successo che ci si aspettava dalla rappresentazione. Bisogna ricordare un nome importante non solo per il pubblico ungherese ma anche per Puccini stesso: Elza Szamosi, la sua cantante preferita ungherese che si esibì per la prima volta nel ruolo di Mimì.

Ma tutto ciò costituiva soltanto il preludio ad un successo molto maggiore: quello riscosso dalla *Madama Butterfly*, il 12 maggio 1906.⁴⁹ Al successo contribuì la presenza del compositore stesso, che prese parte dell'allestimento del pezzo sin dall'inizio. Puccini, essendo stato informato dalla direzione della nuova prima di Budapest, si fece invitare ufficialmente dal Teatro e si buttò a capofitto nel lavoro. Non poté tuttavia collaborare a lungo all'allestimento del nuovo pezzo, dal momento che appariva spesso agitato e modificava di continuo le sue stesse disposizioni. L'autore venne con garbo persuaso ad abbandonare le prove – decisione che egli stesso condivise, comprendendo di aver disturbato il tranquillo lavoro degli artisti⁵⁰ – ma rimase a Budapest fino alla *première*.

Il pubblico della platea era grato non soltanto ai cantanti: anche il compositore stesso, che era presente, venne chiamato quasi trenta volte davanti al sipario.⁵¹

Puccini restò incantato dall'esibizione di Elza Szamosi. Secondo la critica:

per il ruolo della piccola gheisha, che è fragile ma assai forte nel suo amore non si sarebbe potuta trovare un'interprete migliore.⁵²

Come è noto, la prima assoluta di Milano della *Madama Butterfly* parve un fallimento totale – e di questo insuccesso anche la stampa ungherese aveva informato dettagliatamente i lettori. Non restò però alcuna eco dello sfortunato esordio. Al di là del pubblico affascinato, neppure la critica ungherese poté esimersi dal riconoscere:

⁴⁹ La distribuzione dei ruoli: Szamosi Elza, Arányi Dezső, Várady Margit, Beck, Déry, Bernát, Ney; direttore d'orchestra: Máder Rezső; traduzione: Várady Sándor.

⁵⁰ Sebestyén Ede, *Magyar operajátászás Budapesten, 1793–1937*, Somló Béla, Budapest 1937, p. 155.

⁵¹ Sz. A., *Pillangókisasszony*, «Vasárnapi Újság», il 13 maggio 1906, in ATO, vol. 1906/I.

⁵² Sz. A., *Pillangókisasszony*, ivi.

Puccini compose una musica psicologica. Ogni fase del sentimento e della passione, dell'emozione e della sofferenza diventa un accento drammatico.⁵³

La stampa, nonostante tre anni prima avesse definito Puccini un compositore dal talento non più che discreto, ora riteneva che egli fosse l'unico astro dell'opera italiana. I tre pezzi (*Tosca*, *la Bobème*, *Madama Butterfly*) occupavano una notevole parte del repertorio, per cui si dovevano aspettare anni per una nuova rappresentazione pucciniana.

Il 28 febbraio 1912 venne messa in scena la *Fanciulla del West*,⁵⁴ che però non ottenne il successo desiderato. Elza Szamosi, di ritorno dal suo soggiorno americano, non riusciva più a eguagliare le prestazioni canore di un tempo, e neppure il tenore Viglione Borghese, raccomandato ed invitato da Puccini stesso, venne apprezzato dal pubblico.

[Puccini] non ha più pensieri, soltanto episodi a caccia di effetto, usa i mezzi di una volta, ma ora li implica in modo affettato.⁵⁵

Temperamento bruciante che, esplodendo, porta con sé l'ascoltatore. La sua drammaticità è sanguigna e burrascosa.⁵⁶

Il *Trittico*, il 10 novembre 1922,⁵⁷ riscosse un successo notevole. *Il tabarro* venne rimproverato dalla critica per il suo tono *grand-guignolesco*:

La trama e la musica sono stentate. L'intreccio è costruito con intenzioni da regista cinematografico.⁵⁸

Puccini sapeva che il pubblico è un po' nevrotico e reagisce soltanto di fronte ad effetti molto forti.⁵⁹

⁵³ Kálmán Imre, *Pillangókisasszony*, «Pesti Napló», 13 maggio 1906, in ATO, vol. 1906/I.

⁵⁴ Con Szamosi Elza, Borghese Viglione, Környey Béla, Venczell Béla, Rózsa Lajos, direttore d'orchestra: Kerner István, traduzione: Várady Sándor.

⁵⁵ Gajáry István, *A nyugat lánya*, «A Zene», 1 marzo 1912, in ATO, vol. 1912.

⁵⁶ -I, *A nyugat lánya*, «Budapesti Napló», 1 marzo 1912, in ATO, vol. 1912.

⁵⁷ La distribuzione dei ruoli: Marcello – Farkas Sándor, Georgette – Walter Rózsi, Luigi – Székelyhidny Ferenc, La Frugola – Bársony Dóra, Il Tinca – Toronyi Gyula, Il Talpa – Komáromy Pál, Amanti – Kiss Edit, Szügyi Kálmán, Cantate – Pataky Kálmán, direttore d'orchestra: Máder Rezső, traduzione: Graff Kálmán.

⁵⁸ s. k., *Három egyfelvonásos*, «Új Barázda», 10 dicembre 1922, in ATO, vol. 1922.

⁵⁹ Kern Aurél, *A köpeny – Angelica nővér – Gianni Schicchi*, «Magyarság», 10 dicembre 1922, in ATO, vol. 1922.

È un dramma verista di sangue con il suo colpo magistrale [...] Puccini è l'artista «del pubblico», osserva la platea con agitazione. Ma io chiedo: abbiamo bisogno di un dramma verista?! No, perché avevamo già la *Tosca*. *Il tabarro* non può raggiungere lo stesso livello.⁶⁰

Molti articoli istituirono un paragone tra *I Pagliacci* e *Il tabarro*:

In effetti è la ripetizione dell'intreccio dei *Pagliacci*. [...] Se il piccolo dramma non ottiene l'effetto che meriterebbe è colpa della rappresentazione e non è un demerito del compositore.⁶¹

Appartiene alle opere criminali donate dal verismo. Si ripete qui la tragedia dei *Pagliacci*, la differenza consiste nella scelta del luogo messo in scena: siamo a bordo di una barca.⁶²

Ma il commento più interessante forse è quello del «Nemzeti Újság», che rimprovera all'opera di aver portato la gente semplice sul palcoscenico:

scaricatori, marinai, venditori... Tutto ciò è uno sbaglio fatale! La nostra epoca, le immagini della nostra vita grigia e laboriosa non possono essere adatte alla scena. La differenza è così forte e dura che non possiamo accettare di vederla rappresentata sul palcoscenico. [...] Qui manca il legame artistico che potrebbe collegare il genere delicato dell'opera con la quotidianità. [...] L'ultima scena è cruda e stridente – gli antecedenti non ci risarciscono del finale 'cacciatore di effetti'.⁶³

L'ultima grande ondata dell'opera lirica e il risveglio del genere lirico – avendo superato il ristagno successivo all'era di Verdi e ai compositori del 'bel canto' – sono dovuti proprio ai pezzi e ai compositori della Giovane Scuola Italiana.

Questo fu l'ultimo filone capace di attirare numerosi spettatori, un pubblico di massa – in seguito l'opera non riuscì più a riacquistare una simile popolarità. Ancor oggi le opere di Mascagni, di Leoncavallo e di Giordano, ma soprattutto quelle di Puccini, occupano una parte notevole del repertorio del Teatro dell'Opera e con le loro te-

⁶⁰ Spur Ferenc, *Bemutató az Operabázban*, «Szózat», 10 dicembre 1922, in ATO, vol. 1922.

⁶¹ Lumbig Jenő, *Vegyes érzelmek egy premieren*, «Budapesti Napló», 10 dicembre 1922, in ATO, vol. 1922.

⁶² -y, *Puccini triptichonja*, «Az Est» 10 dicembre 1922, in ATO, vol. 1922.

⁶³ Radnai Miklós, *Trittico*, «Nemzeti Újság», 10 dicembre 1922, in ATO, vol. 1922.

matiche, talvolta atroci, ma anche sentimentali, conquistano nuovi spettatori e assicurano la sopravvivenza dell'opera lirica nel panorama culturale. Oltretutto, questi decenni furono decisivi anche per la storia del Teatro dell'Opera Reale.

Volendo dare omaggio al compositore il cui 150° anniversario della sua nascita venne celebrato nel corso dell'anno 2008, e per concludere il saggio, citerei un'intervista di Puccini, pubblicata durante il suo quinto soggiorno a Budapest:

Mi aspetto molto dalla nuova rappresentazione di Budapest. Davanti al pubblico ungherese non vorrei dovermi vergognare. Questo pubblico, che ha sempre accolto i miei pezzi con calore, è molto importante per me, anzi, è più importante di tutto.⁶⁴

Il pubblico del Teatro dell'Opera non era mai stato e forse non sarà mai così apprezzato e stimato.

Bibliografia

Staud G. redattore capo,
A budapesti Operaház 100 éve, Gelencsér Á., Körtvélyes G., Székely Gy., Tallián T., redattori, Zeneműkiadó, Budapest 1984.

Monaldi, G.
Puccini e la sua opera, Libreria editrice Mantegazza, Roma 1924.

Németh, A.
Gustav Mahler életének krónikája, Zeneműkiadó, Budapest 1984.

Sebestyén, E.
Magyar operajátszás Budapesten, 1793–1937, Somló Béla, Budapest 1937.

⁶⁴ x, *A nyugat lánya – Puccini próbál*, «Polgár», 9 febbraio 1912, in ATO, vol. 1912.

Ilona Fried

CULTURE TEATRALI
NEGLI ANNI DEI TOTALITARISMI
– IL CONVEGNO VOLTA
SUL TEATRO DRAMMATICO DEL 1934

Premessa¹

Il Convegno Volta si svolge in un momento cruciale per l'Europa, dodici anni dopo l'arrivo al potere di Mussolini, subito dopo l'ascesa del nazismo, e in piena dittatura staliniana, ma ancora negli ultimi anni di «pace» prima della guerra.

Il Convegno rappresenta un crocevia tra modernità e totalitarismo: da una parte c'è il riconoscimento delle innovazioni teatrali, (con l'alto prestigio di «maestri» come Craig, Meyerhold, Stanislavski, Reinhardt) e la necessità di una nuova architettura con Gropius e altri architetti-ingegneri (dovuta anche all'avvicinamento al teatro di massa, cioè all'uso propagandistico del teatro) e infine con scrittori e drammaturghi importanti come Maeterlinck, Yeats, ecc. Dall'altra c'è il cedimento alla politica per il graduale sfruttamento del teatro a scopi propagandistici, per la sacralizzazione del fascismo nella forma

¹ Grazie alla Andrew Mellon Foundation, come «visiting scholar» all'American Academy in Rome dal dicembre 2008 fino al marzo 2009, ho potuto fare ricerche nell'Archivio dell'Accademia dei Lincei e nelle biblioteche di Roma. Ringrazio l'American Academy in Rome e la Sig.ra Rita Zanatta per il gentile aiuto offertomi all'Archivio dell'Accademia dei Lincei.

del teatro di massa («masse» come le definivano) – anche se poi in realtà quest'ultimo si diffonde in misura piuttosto limitata².

Gli intellettuali – pur desiderosi di difendere la propria autonomia, personale e professionale, a volte senza rendersene conto, altre volte per trarne profitto o per altre ragioni complesse – fanno parte di giochi politici, si lasciano strumentalizzare, mentre credono di utilizzare la politica al proprio servizio e godere i vantaggi, derivanti dai favori della stessa, il prestigio e i privilegi che, in quanto élite culturale, ritengono giusto possedere.

Il convegno, e in particolare la documentazione concernente i preparativi dietro le quinte, è utile per capire da una parte quali fossero i contatti culturali e politici che intercorrevano fra l'Italia e l'estero, e anche come l'Italia veniva considerata dagli uomini di cultura europea, e dall'altra come gli italiani consideravano i colleghi stranieri. Sarebbe piuttosto interessante confrontare l'elenco di coloro originariamente invitati a partecipare al convegno con quello di coloro che vi intervennero, ma vediamo sia nell'uno che nell'altro elenco una lista elegantissima con Premi Nobel e personalità di fama internazionale. Se, infatti, tra i grandi assenti troviamo: George Bernard Shaw, Ferenc Molnár, Max Reinhardt, Eugene O'Neill, Meyerhold, Stanislavski, Gorki, Hauptmann, Garcia Lorca, Paul Claudel, Franz Werfel e Stefan Zweig tra i presenti ci sono Gropius, William Butler Yeats, Maeterlinck, Gordon Craig, Jules Romain e altri, per citare solo gli appartenenti alla vita culturale internazionale.

L'Accademia d'Italia e il Convegno Volta sul teatro drammatico.

L'Accademia d'Italia che organizzò il convegno era un'istituzione nuova: fu fondata nel 1926 con l'intenzione di sostituire una delle istituzioni più prestigiose della scienza italiana, l'Accademia dei Lincei, come parte integrante della politica di fascistizzazione delle istituzio-

² Su modernità e totalitarismo, sul teatro e il fascismo, cfr. Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre. 1922–1946* Oxford University Press, Oxford and New York, 1998; Günter Berghaus (a cura di), *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945* Berghahn Books, London and New York 1996; Mary Ann Frese Witt, *The Search for Modern Tragedy* Cornell University Press, Ithaca and London 2001; Emilio Gentile (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008.

ni condotta da Mussolini. Lo scopo era conservare il «puro carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato». Di fatto, l'Accademia d'Italia iniziò la sua attività nel 1929³.

Presidente della nuova accademia divenne Guglielmo Marconi⁴ uno degli scienziati italiani di maggior prestigio internazionale, mentre il segretario, nel periodo del Convegno Volta sul teatro drammatico, era un altro importante scienziato Gioacchino Volpe⁵. Gli accademici erano nominati da Mussolini e comprendevano intellettuali importanti che il regime riteneva dalla sua parte, fra gli altri scrittori, drammaturghi (ricordiamo che fra gli uomini di teatro numerosi erano i firmatari del Manifesto degli intellettuali Fascisti) – il campo umanistico a quanto pare aveva un peso notevole – come Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Ettore Romagnoli e F.T. Marinetti – il primo e l'ultimo divennero rispettivamente presidente e segretario del IV Convegno Volta di cui tratteremo in seguito.

Per la realizzazione dei convegni fu istituita la «Fondazione Volta» che organizzò un convegno annuale in campi e temi conformi agli interessi delle quattro classi costituite all'Accademia. Possiamo considerare come segno dell'importanza del teatro il fatto che divenne l'argomento del primo convegno organizzato dalla Classe delle Lettere. Nel 1932 aveva avuto luogo un altro convegno, nell'ambito della Classe delle Scienze Morali e Storiche, sul tema *L'Europa*⁶. A proposito di questo convegno è interessante notare che tra i partecipanti c'erano sia Stefan Zweig sia Hermann Göring, il neo eletto Presidente del Reichstag, che fu chiamato a presiedere proprio la sessione in cui intervenne Zweig.⁷ L'anno seguente entrarono in vigore le leggi

³ <http://www.lincci-celebrazioni.it/i1926i.html>.

⁴ Marconi rimase presidente dell'Accademia fino alla morte avvenuta nel 1938.

⁵ Fino al 1934.

⁶ La seduta inaugurale si svolse il 14 novembre 1932 in Campidoglio nella sala Giulio Cesare, alla presenza, tra gli altri, di Guglielmo Marconi, di Benito Mussolini, del Governatore di Roma, principe Francesco Boncompagni-Ludovisi, e del Presidente del Senato Luigi Federzoni. La presidenza del Convegno fu affidata al senatore Vittorio Scialoja, Ministro di Stato e Presidente della Reale Accademia d'Italia. Cfr. *Accademia dei Lincei. Convegno di scienze morali e storiche: 14 – 20 Novembre 1932: tema: l'Europa*. Reale Accademia d'Italia, 1933.

⁷ In base agli atti, Göring non fece commenti di nessun tipo sulla relazione di Zweig o di altri.

razziali e Zweig, Werfel, Reinhardt e altri intellettuali ebrei poterono considerarsi fortunati per essere riusciti a emigrare dalla Germania. Il convegno del 1932 fu importante anche per aver creato un precedente a causa del coinvolgimento del corpo diplomatico negli inviti, nella selezione dei personaggi di spicco della cultura di paesi poco noti agli organizzatori e per aver agito da tramite in casi, come quelli della Germania e dell'Unione Sovietica⁸.

Nel corso dell'organizzazione del IV Convegno Volta a quanto pare non c'è nessun coinvolgimento diretto né da parte del Presidente della Reale Accademia né da parte del Segretario. L'autorità maggiore dell'Accademia sembra essere il Cancelliere Arturo Marpicati: è lui a essere interpellato in caso di decisioni importanti ed è sempre lui a tenere i contatti con il Conte Ciano⁹. E non solo, ma il tono delle sue lettere a Ciano sembra piuttosto alla pari. A proposito dell'invito a Stefan Zweig è Marpicati che serve da tramite per ottenere il consenso di Mussolini¹⁰. Anche D'Amico si rivolge a Marpicati per aiuto, quando dopo il convegno viene attaccato dalla stampa fascista ultraortodossa: «mi si denuncia come una specie di nemico politico! Una critica, d'altronde estremamente cauta, mossa da me al modo barbarico con cui si concepisce il Teatro di Propaganda nella nuova Russia e nella nuova Germania, vien riportata quasi io l'avessi fatta al nostro Regime!»¹¹. A quanto sembra Marpicati svolgeva il suo compito cercando di ottenere il maggior consenso possibile da parte di tutti.

Il ruolo di Marpicati è particolarmente interessante per quanto riguarda l'Ungheria, come avremo modo di accennare più in avanti. Tra gli altri funzionari dell'Accademia coinvolti nell'organizzazione, ricordiamo Antonio Bruers, Vice Cancelliere dell'Accademia, interpellato

⁸ Cfr. Angela Paladini Volterra, *Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia. Il carteggio con le ambasciate*, «Biblioteca Teatrale», (Nuova Serie, Ottobre-Dicembre 1999, pp. 25-68); Ilona Fried, *Pirandello, Sua Eccellenza Presidente: Pirandello and the Convegno Volta*, «Pirandello Studies», n° 29, (2009).

⁹ Marpicati vice segretario del Partito Fascista, intellettuale che conosciamo dagli anni 1923-24 da Fiume, quale caporedattore della rivista letteraria interculturale «Delta», amico di Giuseppe Prezzolini, in contatto con la vita letteraria fiorentina, con la cerchia della «Voce». Anche Pirandello a quanto pare aveva cercato l'appoggio di Marpicati tornando dalla Germania.

¹⁰ Bruers a D'Amico, 24 agosto 1934, «Domani il Conte Ciano sarà a Roma e Marpicati, che ha preso a cuore la cosa, gli parlerà subito, e subito io ti darò notizia», Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/123.

¹¹ D'Amico a Marpicati, 16 ottobre 1934, Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/22.

anche per le decisioni riguardanti i problemi finanziari. Rispetto a Bruers, Carlo Formichi, Presidente della Classe delle Lettere, partecipò in misura minore all'organizzazione, mentre gli aspetti finanziari e burocratici erano competenza degli alti funzionari dell'Accademia (del resto studiosi importanti nei loro campi ma non in quello del teatro). Luigi Pirandello, eletto Presidente, ebbe il compito di approvare tutti i provvedimenti e poi di esaminare i testi degli interventi prima del Convegno. Marinetti benché Segretario del Convegno, non sembra molto attivo nei preparativi, mentre partecipò poi molto attivamente durante le sedute del Convegno, sia in qualità di relatore sia nelle discussioni. Fu interpellato da Pirandello il quale gli chiese di fare da intermediario in un momento delicato: Pirandello, insieme a Silvio D'Amico, critica duramente la relazione di Prampolini (cioè praticamente la rifiuta). Dalla documentazione non risulta una risposta da parte di Marinetti, ma c'è invece quella di Prampolini che rinuncia a partecipare.

Silvio D'Amico (non essendo accademico) fu nominato dall'Accademia assistente di Pirandello¹². Non è facile capire se egli agisse per conto proprio – ottenendo solo l'approvazione di Pirandello – o se fosse Pirandello ad agire in prima persona. Quale dei due esercitava veramente la funzione amministrativa? La cancellazione di Prampolini dai relatori, con giudizi negativi sulla relazione da lui presentata, potrebbe essere stata un'idea di D'Amico e non di Pirandello. D'Amico e Pirandello però in modo particolare nelle settimane precedenti al Convegno, che passarono a Castiglioncello, s'incontravano spesso senza la necessità di comunicare per iscritto – cioè senza lasciare tracce delle loro decisioni. A parere di alcuni studiosi il vero organizzatore del Convegno, colui che selezionava i temi e i relatori, era Silvio D'Amico che sotto tanti punti di vista aveva una conoscenza ampia del teatro europeo e optava per la modernità del teatro, anche se sostanzialmente tendeva a consolidare il proprio potere in quanto studioso del teatro.

¹² A proposito della carriera di S. D'Amico, A. Mancini ricorda che D'Amico aveva già partecipato alla riunione della Société Universelle du Théâtre nel 1931 e aveva organizzato un incontro di tale Società a Roma nel 1932, per cui aveva già pratica nell'organizzazione d'incontri internazionali sul teatro, cfr. *Tramonto del grande attore*, cit.

Ecco i particolari della sua nomina¹³.

1°) (*Confidenzialissima*) Era stato deciso di non nominare più Presidente o Segretari estranei all'Accademia. D'A. non sarà, è vero, Segretario, ma nella sua qualità di coadiutore e fiduciario di Pirandello, la sua posizione sarà delicatissima nei rapporti con gli Accademici e con gli uffici dell'Accademia e, affinché tutto proceda senza incidenti e malintesi molto dipenderà dal suo tatto, dalla sua comprensione.

2°) Se egli scriverà lettere a nome di Pirandello, faccia attenzione di limitarsi a lettere di carattere personale, non impegnative; mai scrivere lettere che direttamente o indirettamente o in qualsiasi misura costituiscano impegni finanziari. Tutte le lettere di carattere impegnativo debbono essere rese note, preventivamente, agli uffici dell'Accademia ed essere inoltrate a mezzo degli uffici.

3°) Non assumere impegni espliciti d'inviti al Convegno senza avere prima sottoposto i nomi al Comitato e al Cancelliere; a quest'ultimo, specialmente, per gli aspetti politici della cosa.

4°) Non dimenticare che il Segretario del Convegno è Marinetti.» Nei punti seguenti a D'Amico è vietato di intromettersi nelle faccende finanziarie.

Possiamo costatare una stretta concordanza tra i saggi di D'Amico¹⁴, i temi del convegno e le sue eventuali preferenze negli inviti – come la sua visione sulla crisi del teatro, sul «tramonto del grande attore» che può avere a che fare con l'eliminazione totale degli attori dal convegno sul teatro. Può essere inoltre un suo punto cruciale quello di evidenziare la figura del «maestro» di scena, dello studioso di teatro – problemi che saranno alla base della fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica nel 1936 della quale D'Amico diventa poi presidente. Tutto sommato Silvio D'Amico sembra il personaggio chiave del Convegno, il vero regista dietro le quinte.

Troviamo ben pochi riferimenti al Convegno nella corrispondenza tra Pirandello e Marta Abba. Pirandello diresse personalmente i preparativi per la rappresentazione de *La figlia di Jorio* di D'An-

¹³ Oltre all'enorme compenso in termini di prestigio e alla possibilità di far prevalere i suoi interessi, D'Amico ricevette probabilmente un compenso di 6 mila lire. Cfr. lettera firmata dal Vice Presidente Anziano del 24 novembre 1934, che parla di aerodinamica, ma è una brutta copia che doveva essere usata come modello per stendere il contratto a D'Amico. Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/21.

¹⁴ S. D'Amico, *La crisi del teatro*, Edizioni di Critica Fascista, Roma 1931; *La storia del teatro drammatico*, Rizzoli, Milano, Roma 1939-40; ID, *Il tramonto del grande attore*, 1929 e altri.

nunzio con Marta Abba e Ruggero Ruggeri come protagonisti.¹⁵ La rappresentazione doveva essere l'avvenimento centrale del Convegno. Pirandello seguiva con grande cura gli interessi di Marta Abba come testimoniano le numerose lettere, riguardanti le sue questioni economiche, tra Pirandello e i funzionari dell'Accademia.

2 La ricerca

Recentemente ho avuto modo di consultare la documentazione riguardante l'organizzazione del IV Convegno Volta sul Teatro Drammatico nell'Archivio dell'Accademia dei Lincei, documenti finora studiati solo parzialmente¹⁶. Nel presente saggio intendo sintetizzare i primi risultati delle mie ricerche sulle tre buste conservate presso l'Archivio dell'Accademia dei Lincei, materiale che sembra comprendere gran parte della documentazione originale¹⁷. I documenti oltre agli atti pubblicati possono integrare le nostre conoscenze sul Convegno, un avvenimento importante oltre che per l'Italia, anche nei riguardi dei contatti tra l'Italia e il mondo teatrale europeo e permettono di capire meglio quello che succedeva dietro le quinte¹⁸. Si tratta dunque di una panoramica sia sul teatro italiano, con i suoi rapporti complessi fra i vari gruppi d'interesse, sia sulla struttura dell'Accademia e sul mondo culturale in rapporto alla politica, al potere e al regime

¹⁵ Con la collaborazione di Guido Salvini – dalla documentazione non risultano i particolari di questa collaborazione.

¹⁶ Per quel che riguarda ricerche precedenti vorrei citare due saggi di A. Barbina, «Dietro le quinte del Convegno Volta», *Ariel*, 2-3 (1993), 71-79; *Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia. Il carteggio con le ambasciate*, «Biblioteca Teatrale», (Nuova Serie), Ottobre-Dicembre 1999, pp. 25-68.

¹⁷ Archivio Accademia dei Lincei, Reale Accademia d'Italia, «Teatro» organizzata dalla classe di lettere, 1934 ott. 8-14, 1933-1934, Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/864-865.

¹⁸ Gli atti vennero pubblicati in due momenti: prima del convegno solo i testi presentati dai relatori in forma di manoscritto, cfr. promemoria Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/822 «Come è noto i Convegni Volta hanno per caratteristica quella di stampare e distribuire prima del Convegno le Relazioni, le quali si danno per lette.» Gli atti definitivi e i riassunti delle discussioni uscirono l'anno dopo: cfr. *Reale Accademia d'Italia. Fondazione Alessandro Volta. Convegno di Lettere. 8-14 Ottobre 1934 – XII. Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII.

fascista. D'altra parte il Convegno, a distanza di 75 anni, può essere interpretato anche come una tappa emblematica del passaggio tra la cultura democratica e quella della dittatura. Nel 1934, ricevono l'invito a partecipare al convegno sia i rappresentanti del teatro della Germania ufficiale, sia alcuni fra i personaggi della cultura ormai tragicamente esclusi dalla vita culturale – mentre alcuni personaggi di spicco dell'Unione Sovietica non ottennero il permesso – i maggiori poi caddero vittime delle persecuzioni politiche poco dopo la conclusione del Convegno.

L'attuale saggio si concentra prima di tutto sui preparativi del convegno, seguiranno in un altro momento l'analisi degli interventi, delle discussioni e delle notizie sulla stampa.

Premesse per l'organizzazione

L'organizzazione del Convegno Volta sul Teatro inizia alla fine del 1933 con la designazione del Presidente e del Segretario, seguono poi le tematiche e gli elenchi degli invitati – quest'ultimi cambiano in continuazione, prima a causa delle varie decisioni degli organizzatori, poi a causa dei problemi degli invitati a partecipare.

È datato «Roma aprile 1934»¹⁹ il Promemoria per il Capo dello Stato che stabilisce le regole del convegno dimostrando anche il suo alto prestigio, cioè la dichiarazione del carattere elitario. Il promemoria è anche la viva testimonianza del controllo esercitato dalla politica sul convegno:

Qui unito è un elenco di persone, che il Consiglio della Fondazione Volta avrebbe in animo di invitare, su proposta della Classe delle Lettere della Reale Accademia, al Convegno Volta per il Teatro (drammatico), che si terrà in Roma il prossimo ottobre, sotto la Presidenza dell'Accademico Luigi Pirandello.

L'articolo 7 dello Statuto della Fondazione stabilisce che ai Convegni Volta siano invitati "italiani e stranieri VENUTI IN CHIARA FAMA per sapere e dottrina intorno all'argomento da discutersi"; e che "gli invitati" siano "esonerati da ogni spesa" sia di viaggio che di soggiorno. Effettivamente, nei precedenti Convegni, gli inviti sono stati sempre limitati a personalità di altissimo rango (Premi Nobel, o studiosi di notorietà internazionale)²⁰.

¹⁹ Su carta intestata Reale Accademia d'Italia.

²⁰ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/812.

Gli inviti di conseguenza furono fatti «a un piccolo e sceltissimo numero di persone»²¹.

Sono considerati separatamente gli invitati italiani e quelli stranieri, ma tutti seguono gli stessi principi. Fra gli italiani si prevedono sei autori, due registi, due scenografi e tre critici. Scelti secondo il criterio: «notorietà anche oltre i confini»²².

Per rispettare il numero limitato erano precisate anche le categorie dei partecipanti:

«si è pensato di non invitare attori, né italiani né stranieri». Su questa prima stesura si vede ancora la cancellazione: «dacché il Convegno ha per scopo quello di compiere studi severi, e non già di esibire personali vanità»²³.

Si vede che non è possibile limitarsi agli addetti ai lavori, e che non si deve risparmiare sulle associazioni professionali, chiaramente di stampo politico, anche se si tratta solo d'inviti ad «assistere» e non a «partecipare»: «Sembrirebbe invece opportuno invitare il Presidente della Confederazione Nazionale Fascista Professionisti e Artisti, il Presidente della Corporazione dello Spettacolo, il Presidente della Società Italiana Autori ed Editori, il Commissario del Sindacato Nazionale Scrittori e Autori drammatici. In conclusione, fra quattro Accademici e diciassette congressisti, gli italiani presenti al Convegno sarebbero ventuno»²⁴.

Vengono indicati anche i criteri per la scelta dei partecipanti stranieri, prima di tutto il grado d'importanza dei singoli paesi:

il problema più delicato si riferisce forse alla Germania, che in seguito alla recente sua crisi politica ha bandito la massima parte degli esponenti del suo Teatro di ieri, perché semiti (come più autori, molti registi, e il suo più celebre critico Alfred Kerr), o comunisti (come altri autori e registi fra i meglio noti). Si è quindi ritenuto opportuno interrogare, s'intende in via riservata e assolutamente amichevole e senza assumere il minimo impegno in nessun senso, l'Ambasciata germanica in Roma. I cinque nomi di tedeschi che si propongono, sono stati elencati in seguito a tali indicazioni²⁵.

²¹ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/812.

²² Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/813.

²³ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/813.

²⁴ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/812-813.

²⁵ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/813.

Probabilmente sarebbe il caso di studiare in maniera più approfondita i rapporti tra l'Italia e la Germania in quel periodo, ma dai documenti risulta un atteggiamento ambiguo da parte della politica italiana: si parte da una certa permissività di Mussolini e dei suoi ministri nel valutare gli inviti ai partecipanti, e si accenna solo a una «recente sua crisi politica» ma alla fine si accettano i candidati ufficiali pur tenendo conto anche degli uomini di teatro che si ritengono importanti (anche se non si parla di «comunisti»). Fra i relatori non c'è nessuna donna, ma non ce ne sono neppure fra gli altri convegnisti.

Il documento prosegue con l'indicazione dell'importanza dei vari paesi: «Più numerosi i francesi anche per il fatto che il loro Teatro drammatico è, almeno quanto a produzione, quello oggi più diffuso in Europa». Quanto agli ungheresi «Parimenti si è creduto di abbondare con l'Ungheria, la cui vita teatrale oggi è assai fiorente»²⁶. Mentre «Fra gli spagnoli, si è ritenuto opportuno rinunciare, per ragioni politiche, al nome di Miguel de Unamuno»²⁷. Alla fine però tanta abbondanza suscita qualche dubbio e quindi il documento conclude: «Inoltre, non è improbabile che, dati i limiti finanziari del bilancio, si renda necessaria una riduzione di nomi nelle singole liste, fermo restando il principio di avere il maggior numero possibile di nazioni rappresentate».

«L'elenco non è ancora completo: mancano Polonia, Svezia, Norvegia, Danimarca, Olanda, Romania, Bulgaria, per le quali il Presidente del Convegno ha chiesto confidenzialmente e, al solito senza nessun impegno, informazioni sul luogo ai nostri diplomatici; avute le quali, la Fondazione Volta si riserva di presentare eventualmente un brevissimo elenco suppletivo.»²⁸

Le lingue ufficiali del convegno sono: il francese, l'inglese, il tedesco, il russo e lo spagnolo – lingue in cui saranno pubblicati gli atti con riassunti in italiano e in francese.

Una cultura sempre più dominata dalla politica

Lo spazio a disposizione non mi permette di approfondire le condizioni del teatro italiano in quel momento ma vorrei accennare al grande

²⁶ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/814.

²⁷ Inserito a mano, Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/814.

²⁸ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/16/814.

dibattito di quegli anni sulla crisi del teatro²⁹. Gli uomini di teatro, temendo l'aggravarsi della crisi e il sopravvento ulteriore del cinema e dello sport, cercavano di agire a favore del loro campo convincendo il mondo politico a venire incontro alle esigenze del teatro. Il convegno sembrava l'occasione adatta per dimostrare l'importanza e il prestigio del teatro e per chiedere sovvenzioni a suo favore. A distanza di 75 anni, si possono notare gli avvicinamenti e i compromessi (spesso inconsapevoli) da parte degli intellettuali nei confronti della politica per ottenere i risultati desiderati. È interessante notare che gli organizzatori già al momento di iniziare il loro lavoro decisero di invitare solo drammaturghi e «maestri» di scena, oltre agli architetti, ed esclusero per principio gli attori: ciò in un paese conosciuto in Europa proprio per i suoi attori e meno per i suoi drammaturghi, ad eccezione forse di Pirandello e di D'Annunzio, e dove la figura del regista quasi non esisteva. Paradossalmente alcuni grandi maestri dell'epoca, come Copeau³⁰, Reinhardt e Craig, avevano stretti rapporti con l'Italia; quest'ultimo come è noto visse per molti anni in Italia e, fino al 1929, pubblicava a Firenze la rivista «The Mask».

Intorno al 1934, anno del Convegno, il potere politico mostrava un crescente interesse per il teatro, (che era anche segno dell'estendersi del regime totalitario). Il teatro attirava ancora un grande pubblico, cioè esercitava una notevole influenza culturale, malgrado l'aumentata influenza del cinema, che negli incassi superava ormai notevolmente il teatro, e ragione per cui la maggior parte degli uomini di teatro lo considera un rivale. Anche se poi molti di loro non perdevano l'occasione di lavorare per tale rivale assicurandosi in quel modo un reddito maggiore.

In segno dell'aumentato interesse e del desiderio di maggior controllo da parte del governo nei confronti del teatro, nel 1931 ci fu l'istituzione della censura centralizzata, (in pieno vigore dal 1934, anno in cui scadevano i permessi precedenti concessi dai prefetti) per tenere

²⁹ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore* con presentazione di Luigi Squarzina e un saggio di Andrea Mancini, La Casa Usher, 1985, Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, (2° ed. Riveduta), Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Milano 2004.

³⁰ Copeau ricevette l'invito, non partecipò personalmente, ma mandò una relazione che fu letta e inclusa negli atti.

sotto controllo a livello nazionale i testi destinati alla rappresentazione – una notevole differenza rispetto al passato quando le decisioni erano prese localmente dai prefetti in base a criteri più permissivi³¹. (All'inizio degli anni Trenta, furono promossi anche provvedimenti a favore del teatro come ad esempio l'istituzione dei Carri dei Tespi).

Quanto all'interesse del Capo del Governo per il teatro dobbiamo forse considerare anche le sue ambizioni d'intellettuale, letterato e drammaturgo, parallelamente a quelle di politico, oltre naturalmente alla volontà di sfruttare il teatro per scopi propagandistici.

Come abbiamo già accennato possiamo anche considerare il Convegno quale dimostrazione del funzionamento della dittatura fascista nel campo culturale. Prima di tutto è interessante seguire il coinvolgimento di Mussolini, in parte tramite Galeazzo Ciano allora a Capo dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo, e il loro costante controllo sull'organizzazione e sullo svolgimento del Convegno³². In secondo luogo dobbiamo valutare gli scopi degli intellettuali e capire fino a che punto riuscivano ad ottenerli. Si trattava in realtà di ridefinire la funzione del teatro in rapporto all'ordine costituito da parte degli uomini di teatro, e del coinvolgimento sempre maggiore da parte dello stato nella cultura in generale e nel mondo del teatro in particolare.

Per ottenere finanziamenti statali per il teatro gli organizzatori non solo dovevano (o almeno si sentivano in dovere di) giustificare l'importanza del teatro, il bisogno della cultura teatrale nella vita del paese, ma anche offrire i modelli stranieri del coinvolgimento dello stato nel teatro a dimostrazione delle loro tesi. Per ottenere i loro scopi approfittavano del loro peso culturale e politico e nel frattempo cercavano di ampliare i loro spazi chiedendo, ad esempio, la protezione da parte della politica contro il potere della stampa, il divieto cioè per la stampa di fornire in anticipo notizie sul Convegno³³.

³¹ L'unico censore, Leopoldo Zurlo, per tutto il periodo – fino al 1943 – lesse nemmeno di 16 mila drammi. Cfr. Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili: la censura teatrale nel Ventennio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952; Patrizia Ferrara, *Censura teatrale e fascismo (1931–1944)*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale degli Archivi, Roma 2004.

³² Ciano a sua volta sembra un intermediario senza volto: nel corso dei contatti non accenna al suo passato con il teatro, non si intromette in questioni professionali.

³³ Cfr. promemoria di Marpicati, Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/5/155, sulla richiesta di vietare ai giornali la pubblicazione di notizie riguardanti il Convegno.

Il Capo del Governo doveva approvare ogni invito. In alcuni casi gli veniva chiesto un permesso speciale, un «nulla osta» per la partecipazione di intellettuali ebrei ormai perseguitati in Germania, come il già citato Stefan Zweig³⁴, o Franz Werfel, casi nei quali Mussolini decise a favore della persona da invitare³⁵.

I temi del Convegno

I temi concordati con Mussolini erano i seguenti:

1. Condizioni presenti del teatro di prosa, in confronto con gli altri spettacoli: cinematografo, sport, opera, radio
2. Architettura dei teatri: teatri di masse e teatrini
3. Scenotecnica
4. Lo spettacolo nella vita morale dei popoli
5. Il teatro di stato (esperienze delle organizzazioni esistenti – necessità – programmi – scambi)³⁶.

Alcuni relatori italiani fra i quali Bontempelli nei loro interventi accennano al discorso tenuto da Mussolini nel 1933 in occasione del cinquantenario della Società italiana degli autori ed editori.³⁷ Le tematiche del convegno se da una parte rispecchiano le problematiche trattate dal Duce, dall'altra i temi selezionati riflettono lo spirito dei saggi di Silvio D'Amico, i suoi scopi, le sue posizioni (per lo più concordemente al discorso di Mussolini). Quanto ai legami con il discorso di Mussolini, penso in modo particolare alla questione del teatro di

³⁴ 23 agosto 1934, Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/106 a Carli, Carli risposta a D'Amico; Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/121 con la data del 24 agosto – include 3 nuovi inviti compreso quello di Lorca, mentre scrive: «L'invito a Zweig occorre tenerlo in sospenso ancora per qualche giorno, per ragioni politiche».

³⁵ Roma, 10 Settembre – XII, Il Capo dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo, indirizzato ad Arturo Marpicati, «ti comunico che nulla osta a che Stefano Zweig sia invitato a partecipare al Convegno Volta sul teatro», cfr. anche www.lincci.it.

³⁶ In alcune delle copie indicanti i titoli figurano anche relatori ipotetici: così in una delle copie senza data troviamo i nomi seguenti: tema 1: Simoni e Amiel, Germania?; tema 2: Bontempelli, Gregor, Gropius; tema 3: Prampolini, Marchi, Gordon Craig; tema 4: Shaw, Marinetti, Romagnoli, Copeau, Hauptmann; tema 5: Fabre, Pirandello, Germania?, Meyerhold; Titolo VIII, Busta 23, fasc. 46/23/830.

³⁷ Roberto Forges Davanzati, *Mussolini parla agli scrittori*, «Nuova Antologia» 1933, pp. 187-193.

massa, l'approccio che risultava nell'invito di architetti o ingegneri per esporre le loro teorie sulla costruzione degli edifici teatrali di massa³⁸ come anche agli interventi da parte di drammaturghi, autori di teatro, o anche al tema «Lo spettacolo nella vita morale dei popoli» che sottolinea l'importanza, la missione del teatro nella società.

Per quel che riguarda D'Amico possiamo pensare alla selezione degli invitati e al tema a lui più caro, che viene particolarmente preparato secondo la testimonianza della corrispondenza: il rapporto tra il teatro e lo stato, le sovvenzioni offerte al teatro dallo stato in altri paesi³⁹ – con uno spazio notevole dedicato a tale tema anche negli atti. Le sue valutazioni positive coincidono con quelle di gran parte dei personaggi invitati al Convegno Volta. Per capire il parere di D'Amico a proposito dei cambiamenti necessari nel mondo del teatro basta citare il suo saggio del 1931⁴⁰. Un convegno di grande prestigio al quale partecipano fra i maggiori rappresentanti del teatro internazionale sembra un'ottima occasione per dimostrare le sue tesi.

Una questione scottante rimaneva quella dei partecipanti italiani: con alcuni personaggi di spicco del mondo teatrale italiano emarginati o esclusi – un Bragaglia o un Prampolini con ogni probabilità considerati come rivali da D'Amico (è noto lo scontro tra D'Amico e Bragaglia) che in seguito alla dura critica di Pirandello alla sua relazione non partecipò al convegno. Pirandello, come dimostra anche la sua corrispondenza con Marta Abba, dopo il fallimento del suo teatro per mancanza di fondi (un duro colpo che Pirandello probabilmente non riuscì mai a perdonare a Mussolini), cercava la possibilità di cre-

³⁸ Da parte italiana l'ingegnere Gaetano Ciocca partecipò su invito degli organizzatori: Silvio D'Amico aveva letto che Ciocca era stato lodato da Mussolini. Su Ciocca cfr. Jeffrey Thompson Schnapp, *Between Fascism and Democracy: Gaetano Ciocca – Builder, Inventor, Farmer, Engineer*, «Modernism/modernity», Volume 2, Number 3, September 1995, pp. 117-157 and *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy, Gaetano Ciocca – Architect, Inventor, Farmer, Writer, Engineer*, Stanford University Press 2004.

³⁹ La domanda ai convegnisti su quanto lo stato spendeva per il teatro figura in molta della corrispondenza con gli invitati stranieri, cfr. Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/77. Per esempio: in data Castilgoncello 13 settembre 1934 D'Amico chiedeva a Bruers di inserire nelle lettere la frase: «Quali somme spende lo Stato – ed eventualmente altri enti pubblici – per il vostro Teatro drammatico? E come le ripartite?»

⁴⁰ *La crisi del teatro*, Edizioni di Critica Fascista, Roma 1931.

are un teatro stabile sovvenzionato dallo stato per Marta Abba. (Le sovvenzioni statali interessavano anche altri come ad esempio Marinetti o Anton Giulio Bragaglia)⁴¹.

La figlia di Jorio

Il coinvolgimento di Pirandello nel convegno si vede prima di tutto nella messinscena del dramma di D'Annunzio, *La figlia di Jorio*. È ben noto lo scambio di lettere tra D'Annunzio e Pirandello, che segnala una riappacificazione tra i due illustri personaggi che avevano passato una vita da nemici⁴².

Per quel che riguarda la messinscena Pirandello fu avvisato di non esagerare con la modernità delle scene il cui disegno fu affidato a Giorgio De Chirico. Ecco come Bruers, in qualità di funzionario dell'Accademia, avvertiva indirettamente Pirandello tramite D'Amico:

Vedo che S.E. ha affidato le scene all'amico De Chirico. Non come funzionario dell'Accademia, per carità, ma come studioso dell'opera dannunziana e, soprattutto, come semplice spettatore, oso pregare S.E. che disponga le cose in modo che De Chirico faccia sì, cosa nuova, ma non si abbandoni a stranezze, simili a quelle della messinscena dei Puritani a Firenze, dove egli in scene storiche di carattere romantico fece predominare il colore bianco in modo inverosimile: mobili bianchi che sembravano quelli di una clinica, personaggi e masse vestiti in bianco che sembravano usciti dal crollo di sacchi di un mulino; guerrieri con spadoni di legno bianco che suscitavano ilarità. A mio parere bisogna che egli, pur uscendo dalla tradizione michettiana non dimentichi che siamo nell'Abruzzo, sia pure or è molt'anni e che la tragedia ha un suo ambiente mistico che non deve essere turbato dal proposito di far cose strane per far cose nuove. Per mio conto ritengo che la tonalità generale deve essere il nero e il rosso. Sono sicuro di interpretare l'opinione della grande maggioranza dei futuri spettatori supplicando Pirandello di sorvegliare la misura e l'equilibrio delle scene e delle vesti⁴³.

La documentazione sullo spettacolo tratta poco di eventuali concetti artistici, ma piuttosto di problemi finanziari da parte dell'impresario –

⁴¹ Sul Convegno Volta cfr. anche Ilona Fried, *Sua Eccellenza, Presidente*, op. cit.

⁴² *Lettera di Gabriele D'Annunzio a Luigi Pirandello*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Storico, Fondo Reale Accademia d'Italia, Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/31/71, cfr. anche <http://www.lincci-celebrazioni.it>.

⁴³ 5 settembre 1934, Bruers conclude la lettera dicendo che il giorno dopo sarebbe andato al Vittoriale. Nella risposta D'Amico dichiara di aver ammirato le scene

che, infatti, fu sostituito all'ultimo momento: alla fine la protagonista, Marta Abba, riesce a riscuotere 15 mila lire – mentre il grande attore Ruggero Ruggeri, che teoreticamente offre il suo lavoro gratis, riceve un «regalo» di cinquemila lire. Recita anche la sorella di Marta, Cele, la quale però incassa «solo» tremila lire. Il nuovo impresario è niente meno che il padre di Marta Abba, un avvocato che non ha niente a che fare con il teatro. Pirandello subito dopo il Convegno (ormai quasi Premio Nobel) chiede di concedergli un'onorificenza con la giustificazione che aveva lavorato gratis. Pompeo Abba sarà, infatti, insignito di una benemerenzza. Quello che Pirandello invece non riuscì a ottenere per Marta Abba, fu un teatro, sovvenzionato dallo stato, da lei tanto e a lungo desiderato e al quale Pirandello aveva ormai rinunciato per se stesso.

Pirandello sembra aver insistito sull'invito di personaggi con i quali era in contatto e che erano ben noti anche in Italia: Max Reinhardt, Stefan Zweig e Franz Werfel. In un primo momento si prevedeva anche una messinscena di Reinhardt in occasione del Convegno, come viene confermato da una lettera, datata Sanremo 14 febbraio 1934, di Massimo Bontempelli a Formichi, Presidente della Classe delle Lettere e Vice Presidente Anziano. «Ieri sera – scriveva Bontempelli – mi sono trovato, qui, con Max Reinhardt e gli ho parlato; è stato molto felice e orgoglioso sentendo che l'Accademia lo inviterà a dare *I Sei personaggi* con la sua compagnia. Dunque ora aspetta l'invito»⁴⁴. Reinhardt in precedenza aveva fatto, con grande successo, una tournée in Italia con *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Ma in quest'occasione cancellò la sua partecipazione al convegno scusandosi con una tournée negli Stati Uniti.

All'inizio si era parlato anche della messinscena di un dramma greco da parte di Ettore Romagnoli ma in seguito questa proposta non fu ripresa. Romagnoli, accademico e membro della commissione organizzativa, era un regista di grande spessore, oltre a essere uno studioso; era creatore delle rappresentazioni di teatro antico a Siracusa, e personaggio di spicco del teatro dell'epoca, con buoni rapporti almeno in apparenza con Pirandello.

dei Puritani. «...contro il parere del 99% degli spettatori, le trovai bellissime.» 6 settembre 1934. Nella lettera D'Amico esprime anche il suo grandissimo dispiacere per via della «diserzione» di Claudel che chiama «la più dolorosa delle diserzioni». Nella stessa lettera chiede la sospensione della stampa delle relazioni di Prampolini e di Romagnoli. Titolo VIII, Busta 323, Fasc. 46/23/86.

⁴⁴ Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/22/22.

Non ho trovato fra i documenti giustificazioni per l'eliminazione dell'una o dell'altra proposta, l'unico riferimento (che potrebbe essere una scusa) fu che Pirandello, in qualità di Presidente, non voleva che fosse rappresentato un proprio dramma. Se le persecuzioni ebraiche in Germania e la sostituzione di Reinhardt come regista di teatro contribuirono alla cancellazione della tournée non risulta dalla documentazione. Ci sono invece riferimenti a incontri personali tra Pirandello e Reinhardt, il quale fra l'altro – com'è noto dagli studi su Pirandello – doveva girare negli Stati Uniti un film tratto da *Sei personaggi in cerca d'autore*⁴⁵.

Gli inviti nei quali fu coinvolto Pirandello riguardarono anche Stefan Zweig e Franz Werfel, con i quali Pirandello aveva rapporti personali, in quanto traduttori delle sue opere.

Per quanto riguarda la fama di Pirandello in Italia, già prima del convegno si alludeva alla possibilità che ottenesse il Premio Nobel, cosa che, in effetti, ottenne a dicembre.

3. Rapporti con il potere

Secondo le dichiarazioni degli accademici il convegno non doveva avere scopi politici ma essere un'organizzazione puramente scientifica, destinata a un pubblico selezionato di esperti. Contraddice quest'affermazione, spesso ripetuta, il rapporto stretto tra l'Accademia e Galeazzo Ciano, il Capo dell'Ufficio Stampa di Mussolini⁴⁶, e con lo stesso Mussolini con il quale dovevano essere concordati sia il programma, sia le date, come ad esempio quella della rappresentazione del dramma di D'Annunzio, sia gli inviti come abbiamo accennato sopra. C'era inoltre la collaborazione con le varie missioni diplomatiche in paesi con problemi particolari, come la Germania, l'Unione Sovietica o la Gran Bretagna, o altri paesi

⁴⁵ Cfr. Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia, 1991, il film non è stato realizzato.

⁴⁶ «avendo il Presidente del Convegno chiesto un colloquio al Conte Galeazzo Ciano, Capo dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo, per informarlo su quanto si vorrebbe preparare, il Conte Ciano gli ha fatto sapere che lo riceverà sabato 9 alle ore 17,30 a Palazzo Chigi; e che a tel. colloquio sarà gradita anche la presenza dei membri del Comitato» D'Amico al Prof. Carli chiedendogli di informarne i membri Conte Ciano riceve presidente commissione, membri verranno ricevuti da Ciano (3 giugno 1934) Cfr. Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/176.

che dovevano selezionare i propri partecipanti al convegno. Si capisce ad ogni modo, anche tramite l'organizzazione del convegno, l'ambizione di Mussolini di controllare tutto personalmente, come anche l'importanza (ovvero l'interesse personale) che attribuiva alla letteratura, alla cultura, al teatro, e il suo desiderio di stabilire (o mantenere) contatti personali con gli uomini di cultura – essere al centro in qualsiasi attività.

Possiamo vedere anche la gerarchia, i gradini del potere, attraverso i quali le informazioni o le richieste venivano formulate: partivano spesso da Silvio D'Amico, tramite il Vice Cancelliere, o erano decise da lui o erano riferite a Marpicati; il Cancelliere a sua volta o decideva personalmente o trasmetteva la domanda a Ciano⁴⁷.

Ho già accennato al fatto che in alcune lettere si fa riferimento a «il Capo». Ad esempio in quella a Bruers del 2 aprile 1934, D'Amico scrive: «ecco dunque, approvato da Pirandello, il promemoria per il Capo, e l'elenco definitivo (salvo, com'è detto in fondo un altro elenco propositivo, con qualche altro nome). Veda Lei adesso ciò che convenga fare – approvazione del Consiglio della Fondazione? – prima di sottoporre *tutto* al Capo». È chiaro che il «Capo» seguì gli elenchi degli invitati, e in pratica tutta la parte organizzativa del Convegno, anche tramite Ciano⁴⁸. Durante il Convegno poi, Arturo Marpicati ebbe il compito di inviare due volte al giorno a Ciano i riassunti delle relazioni e delle discussioni, e quest'ultimo a sua volta gli rispondeva accusando ricevuta. Guido Bonsaver vede nel metodo di lavoro di Mussolini la sua incapacità di distribuire i compiti e la definisce con termine tecnico: «a serious lack of delegating ability»⁴⁹, una caratteri-

⁴⁷ Nota del Vice Cancelliere del 27 febbraio 1934, nota di Marpicati a Ciano del 28 febbraio, Cfr. Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/5/154,157.

⁴⁸ La Commissione del IV Convegno intende aggiungere il nome di Luigi Antonelli all'elenco degli invitati e scrive a Marpicati chiedendogli di «sottoporre tale nome alla debita approvazione». Dalla corrispondenza di D'Amico risulta la data di uno degli incontri con Galeazzo Ciano, in data del 9 giugno 1934 – D'Amico propone anche di fare una riunione prima dell'incontro con Ciano: «Veda poi lei, caro prof. Carli, se a S.E. Formichi e a S.E. Pirandello non sembri opportuno che coloro i quali parteciperanno al colloquio, si scambino preventivamente qualche idea tra loro, per esempio incontrandosi al mattino dello stesso giorno.» Roma, 3 giugno 1934 XII, Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/176.

⁴⁹ «For Il Duce, it was clearly not just a matter of setting policies and putting systems in place. He had a passion for detail that contemporary management consultants might define as a serious lack of delegating ability.» Cfr., *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2007, p. 58.

stica che secondo altri rendeva invece Mussolini un capo carismatico. Mussolini del resto conosceva personalmente gli intellettuali coinvolti nell'organizzazione del convegno e in caso di eventuali problemi li riceveva, (era uso corrente chiedergli un colloquio per ottenerne l'appoggio). Alcuni degli accademici, come lo stesso Arturo Marpicati, erano suoi vecchi conoscenti, colleghi prima della sua ascesa in politica, per cui i loro contatti dovevano conservare ancora il ricordo dei precedenti rapporti⁵⁰. (Similmente al teatro anche nelle altre questioni come la censura, Mussolini spesso decideva personalmente i casi ritenuti più importanti o più complessi)⁵¹. La natura della dittatura si capisce anche attraverso le piccole cose – a volte anche dai rapporti infantili tra gli intellettuali alla ricerca dei favori del «Capo», il quale, a sua volta, rispondeva loro in alcuni casi concedendo privilegi e in altri con minacce e restrizioni (come nel caso di Sem Benelli).

Se da una parte gli organizzatori venivano controllati, dall'altra (come abbiamo già visto per i problemi con la stampa) il controllo poteva servire anche da protezione come viene testimoniato dalla lettera scritta a Luigi Bonelli in risposta al suo rimprovero per il mancato invito dei drammaturghi italiani. D'Amico gli risponde: «Sta di fatto che la lista dei partecipanti italiani fu compilata dalla R. Accademia d'Italia simultaneamente a quella degli stranieri, e l'una e l'altra approvate insieme da S.E. il Capo del Governo. Naturalmente, negli inviti agli Italiani, si è usata larghezza assai maggiore che in quelli agli stranieri; cosicché mentre la Francia non avrà più di cinque o sei congressisti, e le altre nazioni da uno a quattro, gl'invitati italiani sono precisamente ventisei, di cui oltre i sei accademici, nove autori, tre architetti e scenotecnici, due registi, tre critici, e quattro capi di organizzazioni sindacali professionali».

L'approvazione di Mussolini servirà come scusa anche per giustificare il mancato invito degli ambasciatori (ai quali in precedenza era stata chiesta la collaborazione per certi inviti stranieri): «Circa il mancato invito agli Ambasciatori dai Convegni Volta fu determinata sin dal Convegno 1932 in seguito a verbali disposizioni superiori»⁵².

⁵⁰ Com'è noto Arturo Marpicati dovette poi dimettersi dalla funzione del Vice Segretario del Partito Fascista, ma al momento del Convegno era ancora al massimo del suo potere.

⁵¹ Cfr., Leopoldo Zurlo, *op. cit.*

L'approvazione per qualsiasi mossa veniva chiesta regolarmente a Mussolini. In modo incredibile era necessaria la sua approvazione per ogni singolo invito anche se sembra che non abbia interferito sugli inviti; ciò forse avveniva nel corso degli incontri personali prima con la commissione organizzativa e poi probabilmente anche con Pirandello. Gli venne per esempio formulato il desiderio di non invitare più ospiti italiani. «Si è tuttavia largheggiato alquanto con gli Italiani, i quali – oltre i cinque Accademici che hanno scritto per il Teatro, e che del resto fanno tutti parte del Comitato del Convegno – dovrebbero essere: sei autori, due registi, due scenografi, e tre critici. Tutti sono stati scelti basandosi sopra un criterio di fatto, quello d'una loro reale notorietà anche oltre i confini. Estendere la lista con altri nomi sarebbe pericoloso»⁵².

4. Il Convegno nella stampa

Il problema della stampa, e il desiderio da parte degli organizzatori per un maggior controllo da parte dell'Accademia torna più di una volta. Come abbiamo visto il potere politico non solo esercitava un ruolo di controllo, ma veniva anche usato da scudo per difendere certi gruppi contro gli altri. Oltre a liti e rivalità interne, il potere politico venne coinvolto anche per difendere gli interessi della professione o del Convegno. Così gli organizzatori si rivolgevano a Ciano per vietare alla stampa di occuparsi del convegno, per evitare che circolassero voci per loro sfortunate a proposito la messinscena di *La figlia di Jorio* di D'Annunzio.

Caro Ciano, nel *Giornale d'Italia*, in data di ieri, è uscito un lungo articolo-intervista a firma L. A. contenente numerose indiscrezioni intorno al prossimo Convegno Volta sul Teatro. Poichè le indiscrezioni pubblicate sono tali da poter già compromettere una parte del programma che si stava elaborando, io temo la possibilità di altre indiscrezioni su altre parti dell'organizzazione in corso e specialmente sulle *liste degli invitati, alle quali sono connesse delicate situazioni anche politiche straniere*. Per questa ragione ti prego di disporre che sino a nuovo ordine (cioè, almeno, nella fase preparatoria), sia fatto divieto alla stampa di pubblicare sul Convegno Volta altre notizie che non siano quelle autorizzate

⁵² In data 20 novembre 1934, risposta a Telespresso 8177 Pos. 1112 Italia firmato «Per il Presidente Il Vice Presidente Anziano» indirizzato a Fulvio Suvich, Sottosegretario di Stato per gli Affari Esteri Titolo VIII, Busta 322, Fasc. 46/15/613.

⁵³ Pro memoria per S.E. IL CAPO DEL GOVERNO, Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/15/613.

dall'Ufficio Stampa del Capo del Governo e che t'inverò io stesso tempestivamente.

Con viva cordialità, Arturo Marpicati.

A penna: Unito comunicato «Stefani». (Stefani verrà poi invitato al Convegno.) Il 6 marzo Marpicati interpella di nuovo Ciano, a proposito di un articolo del «Messaggero» definendolo di carattere dannoso:

Ti faccio rilevare, fra l'altro che D'Annunzio non è ancora stato interpellato, e la lettura di simili notizie che danno per sicura una rappresentazione di cosa sua, ma per la quale non gli è stato chiesto il permesso, può indisporlo gravemente, e mandare a monte tutto»⁵⁴. Ciano risponde il 9 marzo «ti assicuro che ho rivolto invito alle direzioni dei giornali di non occuparsi della possibile rappresentazione della *Figlia di Jorio* in occasione del Convegno Volta»⁵⁵.

Qualche settimana dopo, Marpicati prende l'iniziativa di rivolgersi direttamente al «Messaggero», chiedendo di pubblicare una rettifica circa l'abbandono del «progetto di mettere in scena nel prossimo ottobre in occasione del Convegno Volta sul Teatro *La Figlia di Jorio*», sostenendo che «La Fondazione Volta e la Presidenza del Convegno non hanno preso deliberazioni definitive»⁵⁶.

Inviti vennero fatti alle associazioni professionali sia alle sedute del Convegno, sia poi, in numero più alto, alla rappresentazione teatrale. Alle sedute (considerate esclusivamente scientifiche) ebbero l'invito il Commissario dell'Associazione Nazionale Fascista Industrie dello Spettacolo, Nicola de Pirro, il Segretario dell'Associazione Nazionale Fascista Industrie dello Spettacolo, il Segretario della Federazione Sindacale dello Spettacolo, il Capo dell'Opera Nazionale Dopolavoro, e il rappresentante o il capo dell'Istituto Nazionale Cinema Educativo.⁵⁷

5 Invitati – le difficoltà dell'organizzazione – casi speciali

L'organizzazione procedeva abbastanza lentamente; vennero prima invitati i personaggi ritenuti più importanti, ma in seguito ai proble-

⁵⁴ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/5/152-3 in data del 6 marzo, firmato da Marpicati.

⁵⁵ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/5/151.

⁵⁶ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/5/147, 149.

⁵⁷ Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/75 D'Amico a Bruers 17 settembre.

mi circa le possibilità o le disponibilità di molti di loro a partecipare nuovi nomi furono chiamati a sostituirli.

L'invitato più gradito fra tutti, G. B. Shaw, non rispose neppure alle lettere. Nella corrispondenza di Shaw si trova la lettera che scrisse all'ambasciatore italiano a Londra, Dino Grandi, con la quale rifiutava un invito a cena dicendo che vista la sua età non usciva più la sera.

Agli italiani, poco prima del convegno, furono aggiunti alcuni nomi di grande prestigio non in veste di relatori ma di semplici convegnisti. I loro nomi, accompagnati da una breve biografia e una foto, figurano alla fine del volume degli atti. Fra i drammaturghi, oltre agli accademici, sono presenti Ugo Betti e Luigi Chiarelli.

Nel corso dell'organizzazione confrontandosi con il gran numero di impedimenti e di rifiuti da parte degli invitati, Silvio D'Amico esprime il suo grande dispiacere in una lettera scritta a Bruers: «Mi pare che la situazione si sia capovolta, in modo alquanto preoccupante: adesso che lo spettacolo è bene avviato, il Convegno minaccia di essere disertato da molti fra i grandi nomi. Infatti, di Shaw non si sa ancora nulla, O'Neill non ha risposto⁵⁸, Molnar e Claudel non vengono, e adesso mi comunichi che non viene neppure Benavente; senza parlare dell'incertezza in cui siamo tuttora riguardo ai Russi, a Craig e ad Antoine»⁵⁹.

Ci sono già persecuzioni in Spagna, per cui non è possibile invitare Unamuno; invitano Garcia Lorca, ma alla fine non potrà partecipare neanche lui. C'è anche la spiegazione del desiderio di invitare Lorca «nome meno noto, ma persona interessante perché ha fondato i Carri di Tespi spagnoli». Lorca, infatti, organizzò spettacoli della compagnia degli studenti universitari, Teatro Universitario la Barraca con lo scopo di girare per la Spagna portando anche in paesi piccoli i drammi classici spagnoli – con messinscene modernissime, per cui il suo lavoro poteva interessare anche il regime fascista pronto a diffondere la sua propaganda attraverso il teatro.

D'Amico ritiene molto importante, malgrado le difficoltà, invitare «quel pazzo di Craig». ⁶⁰ Non crede, però, che Mussolini sia disposto a riceverlo, cosa che Craig aveva posto come condizione per accettare

⁵⁸ Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/20/346.

⁵⁹ Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/73, 15 settembre, D'Amico a Bruers.

⁶⁰ D'Amico a Castiglioncello 1 agosto, Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/150-153.

l'invito. «Che fare? Siamo d'accordo che, come ho detto a Furst più volte, Gordon Craig non è Shakespeare, e il Convegno si può tenere benissimo anche senza di lui. Tenedo conto, però, del fascino che fra la gente di teatro esercita il nome di questo artista, che giustamente vien considerato come il maestro di quasi tutti i moderni registi; e del fatto ch'egli è stato sempre grande amico? e ammiratore e volgarizzatore? dell'arte nostra, e infine dell'altro fatto che il convegno non riesce ad avere partecipanti inglesi; io ti pregherei di riparlare con estrema precisione della cosa a Marpicati»⁶¹.

A un certo punto gli viene anche chiesto di rappresentare la Gran Bretagna, (dopo i rifiuti o il silenzio degli invitati inglesi quando gli organizzatori temono che non venga nessuno da quel paese), lui però rifiuta con determinazione – oltre a tutto in pratica vive all'estero. Craig pur essendo amico dell'Italia, e a quanto pare anche del suo regime politico, tant'è vero che vuole essere ricevuto da Mussolini e farsi pubblicare le sue opere con i suoi finanziamenti (il segretario di Craig, Henry Furst, accenna al desiderio da parte del maestro di regalare copie delle sue opere al Convegno, sottolineando il fatto che esse sono già uscite in paesi importanti mentre non sono state pubblicate in Italia).

L'altro grosso problema oltre a quello della Germania, al quale abbiamo già accennato, è costituito dall'Unione Sovietica che apparentemente non risponde agli inviti, e non si capisce se gli invitati riceveranno o meno il permesso di venire. Dato che per molto tempo non si riesce a ottenere una risposta, D'Amico suggerisce di minacciare le autorità sovietiche: «si potrebbe – scrive – diplomaticamente farle un piccolo ricatto. E cioè dichiarare amichevolmente al suo rappresentante diplomatico che, siccome il Convegno per esaminare l'odierna situazione del teatro mondiale non può assolutamente fare a meno di considerare le condizioni del Teatro Russo, se l'U.R.S.S. non ci farà sapere entro il giorno X di qualcuno dei nostri invitati bolscevichi, noi saremo assolutamente costretti a invitare qualcuno dei russi fuorusciti»⁶². Tu sai che ce n'è parecchi, e di prim'ordine, e informatissimi, i quali potrebbero essere preziosi nel nostro Convegno»⁶³. Alla fine ar-

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Bruers a D'Amico 145 – 16 agosto 1934 – bisogna assicurare i sovietici che nessun fuoruscito è stato invitato al convegno.

⁶³ D'Amico a Bruers, 13 settembre 1935, Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/77.

rivarono Tairov, Dancenko e Amaglobeli. Tairov sembrava impaurito e negava tutta la sua opera o almeno non fece altro che parlare della grandezza dell'Unione Sovietica.

A proposito degli inviti ci sono poi anche particolari piuttosto divertenti, come il finale di una delle lettere di D'Amico nel promemoria per il Prof. Carli: «che ne dice S.E. Formichi sulla richiesta di Jules Romains, il quale vuol condurre, in luogo della moglie, la segretaria?»⁶⁴.

Alla fine all'elenco dei partecipanti vengono aggiunti i nomi delle persone che sono invitate a seguire il convegno, anche quello sembrava di grande privilegio, come per esempio il rappresentante della Commissione Nazionale Italiana per la Cooperazione Intellettuale; a quanto pare l'organizzazione internazionale era ancora tollerata – l'invito arrivava non perché come nel caso delle organizzazioni fasciste offrivano loro gli inviti, ma perché il rappresentante si era interessato per lettera presso l'Accademia: «La Società delle Nazioni, la quale, fra l'altro pubblica un Bollettino di notizie sull'opera svolta dalle Organizzazioni internazionali, ci ha espresso il desiderio di avere le sottoindicate informazioni circa il Congresso Volta tenutosi a Roma dall'8 al 14 ottobre u.s.: Lista dei paesi che contavano dei partecipanti al Convegno; Questioni trattate e principali decisioni prese; Data e luogo della prossima riunione»⁶⁵.

Uno sconosciuto ungherese al Convegno Volta

In Italia in quegli anni la posizione del teatro ungherese era ottima. Prima di tutto i drammi di Ferenc Molnár (spesso denominato Franz Molnár) ebbero notevole successo sui palcoscenici italiani, ma anche altri drammaturghi e commediografi ungheresi, come Ferenc Herczeg, erano ben noti. Nei primi documenti sono presenti anche altri nomi da invitare, come László Lakatos e Radó (che però non è stato commediografo, ma un traduttore e uno studioso della lettera-

⁶⁴ Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/23/172, corrisp. D'Amico, in data 14 luglio 1934.

⁶⁵ Roma 5 dicembre 1934, indirizzata alla Reale Accademia d'Italia, firmata da Paolo Toschi – con la matita: mandato elenchi, relazioni, ecc, Titolo VIII, Busta 323, fasc. 46/18/74.

tura italiana in Ungheria). Si manifesta anche il desiderio di invitare il direttore del Teatro Nazionale Ungherese (come viene fatto anche in altre occasioni quando non conoscono i personaggi di spicco della vita teatrale di un determinato paese), ma in quel momento, a quanto pare, il Teatro Nazionale non aveva un direttore ma solo un intendente nominato dal Governo.

Al convegno, però, appare tra i relatori il nome di un giovane, Antal Németh, del tutto sconosciuto negli ambienti teatrali italiani (e probabilmente anche sul piano internazionale). Difficile capire come mai avesse ottenuto l'invito fra gli altri personaggi di spicco; ciò avrebbe potuto eventualmente accadere nel caso di paesi non familiari per gli organizzatori, ma con l'Ungheria i rapporti erano abbastanza intensi. Quel giovane sconosciuto, ottimo studioso e uomo di teatro come avrebbe dimostrato più in avanti, divenne l'anno dopo, inaspettatamente, direttore del Teatro Nazionale Ungherese. L'arcano si spiega leggendo una lettera su carta intesta della Legazione di S.M. il Re d'Italia di Budapest, scritta da Antonio Widmar a Marpicati. In tono amichevole, molto diverso dal tono ufficiale delle altre lettere, Widmar iniziando «Caro Arturo» suggerisce a Marpicati, di invitare il giovane Dott. Németh, «valente intenditore di teatro», che «ha il grande merito di essere giovane, di esser moderno e di aver dato un grande contributo alla conoscenza del nostro teatro in Ungheria». Widmar allega il curriculum del giovane e per giustificarsi scrive di aver ottenuto a Roma, dove si era recato personalmente (e aveva incontrato Marpicati), il consenso della messa in scena del dramma quasi nazionale ungherese *La tragedia dell'uomo* di Imre Madách con la regia di Németh. «Grazie al Cielo, – conclude – ha già avuto l'alta approvazione di massima di S.E. il Capo del Governo»⁶⁶. Ma come mai Widmar aveva rapporti così amichevoli con Marpicati? La chiave dell'enigma, la si trova a Fiume, dove Marpicati nel primo dopoguerra insegnava al liceo, e durante l'impresa di D'Annunzio ebbe la delicata missione di fare da intermediario tra D'Annunzio e Mussolini – quest'ultimo suo conoscente dai tempi del giornale. Fra il 1923-24 Marpicati e Widmar, insieme a Bruno Neri, erano i redattori della bella rivista interculturale, «Delta». Nel 1924 Widmar arrivò a Budapest, divenne dipendente della Legazione Italiana e mantenne rapporti amichevoli con Marpicati, tant'è vero, che poi nella stessa lettera

⁶⁶ Titolo VIII, Busta 322, fasc. 46/15/670-671.

in cui Widmar accenna a Németh, parla anche del romanzo di Marpicati che stava per uscire anche in Ungheria come, infatti, avvenne. Fu così che Németh arrivò al convegno dove fece ben due interventi⁶⁷.

Il dopo

Se ci fosse stata una chiromante fra gli organizzatori, e avesse potuto prevedere il futuro, avrebbe previsto cose tragiche. Qualche anno dopo il convegno molti fra gli invitati erano ormai emigrati, la maggioranza perdendo il suo paese, la sua cultura e la lingua non riuscì più a produrre opere di così alto livello come precedentemente. Nel 1934 siamo al crepuscolo di un'intera generazione che nel giro di pochi anni per lo più scomparirà o per età, o per via della perdita delle proprie radici.

Pirandello morì nel 1936 poco più di due anni dopo il Convegno. I tedeschi e gli austriaci Gropius, Franz Werfel, Max Reinhardt, il regista che portò al successo i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello nell'Europa Centrale e Settentrionale, Kaiser, Kerr emigrarono. Zweig (anche traduttore di Pirandello) emigrò e poi nel 1941 si suicidò in Brasile. Ferenc Molnár emigrò anche lui negli Stati Uniti, dove non riuscirà più a produrre opere importanti. Antal Németh qualche mese dopo il convegno divenne direttore del Teatro Nazionale, ma nel secondo dopoguerra, proprio come punizione per quell'incarico ritenuto anche politico, fu emarginato nel mondo teatrale ungherese dal regime socialista.

Nel 1936 morì anche Gorki in circostanze più che sospette come già precedentemente il figlio, sorvegliati politici; Meyerhold fu arrestato, condannato a morte nel 1940, muore per «disturbi cardiaci»; Stanislavski morì nel 1938, per «attacco cardiaco»; Dancenko nel 1943. Nella Spagna di Franco morì Garcia Lorca.

In Italia negli anni successivi al convegno morirono D'Annunzio, Marinetti, Sem Benelli, e nel 1943 anche il grande assente Roberto Bracco. Nel 1944 scomparve anche Bragaglia.

Scomparve così una grande generazione di drammaturghi e di registi parte della cultura europea.

⁶⁷ Su Widmar cfr. Ilona Fried, *Fiume. Città della memoria*, Del Bianco Editore, Udine 2004.

Due anni dopo il Convegno, D'Amico ottenne (almeno in parte) quello che chiedeva: la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica di cui rimase direttore fino alla morte. L'Accademia però non fu abbinata a un teatro di stato come aveva sperato, ma gli assicurò una carriera di grande prestigio. Le sovvenzioni statali al teatro arriveranno solo nel secondo dopoguerra, nel 1947, con il Piccolo Teatro di Milano fondato da Giorgio Strehler e Paolo Grassi, la nuova generazione che arriva per sostituire i vecchi dopo il crollo del totalitarismo, dopo la guerra.

Giuliana Sanguinetti Katz

IL TEATRO DELLA GINZBURG

Il teatro della Ginzburg non è stato oggetto di grande interesse da parte dei critici e ancora meno da parte dei registi teatrali. In un paese come l'Italia per lo più tradizionale, dove Shakespeare e Goldoni sono i due commediografi più rappresentati, le commedie sconcertanti della Ginzburg non sono molto amate. Con il suo misto di realismo e surrealismo, commedia e tragedia e temi famigliari portati all'assurdo, l'autrice mette a disagio il pubblico borghese (quello che va a teatro) mettendogli davanti uno specchio deformante, che scava nell'ipocrisia e nel falso ottimismo della famiglia moderna.

Sono undici le commedie scritte dalla Ginzburg tra il 1965 e il 1991 e trattano in maniera sempre più tragica l'impossibilità di veri rapporti famigliari, la mancanza di legami d'affetto tra marito e moglie, genitori e figli con conseguente sbandamento dei giovani, divenuti o completamente vulnerabili nel loro bisogno di amore o impervi a qualsiasi responsabilità e legame. La circolarità delle vicende e il ripetersi di frasi e di situazioni, elementi tipici del teatro dell'assurdo, accentuano il lato tragico delle commedie, dove non c'è speranza di cambiamento o via d'uscita per i personaggi che restano chiusi nella loro sofferenza o nel loro egoismo.

Su questo sfondo così cupo, tipicamente moderno, la Ginzburg immette elementi derivati da varie fonti: alcuni comici di matrice goldoniana, come le chiacchiere tra padrone e le serve e i battibecchi tra i vari membri della famiglia, ripicche tra moglie e marito, sorelle e fratelli, suocera e nuora, nuora e cognata; altri farseschi che riprendono i lazzi della commedia dell'arte, come la perdita del cappello, lo scambio di persone o l'inchiostro versato su di una persona (*Ti ho sposato per allegria*), calci, schiaffi e lanci di oggetti (*La parrucca*), le freddure

(*L'intervista*). Altri elementi infine sono drammatici come il triangolo di marito, moglie e amante, tipico delle commedie dell'ottocento, ma il loro contenuto serio è spostato o nascosto da mille divagazioni e particolari insignificanti, e allo stesso modo i suicidi o i racconti di bambine abbandonate dai genitori, cresciute nella più abietta povertà o comunque trascurate, si mescolano ai dettagli delle vicende domestiche e alla chiacchiera di tutti i giorni.

Tale mescolanza di tragico e di comico ha indotto i critici a dare pareri diversi delle commedie della Ginzburg e a metterne in rilievo lati diversi. Davico Bonino, per esempio, nel suo articolo *Nel sussurro, un grido: il teatro di Natalia Ginzburg* mette in evidenza l'angoscia e la disperazione delle commedie della Ginzburg e scrive che «i personaggi della Ginzburg scendono giù passo dopo passo. . . lungo il tortuoso e stretto sentiero che dalla solitudine conduce all'angoscia, da questa all'abitudine e infine, alla rassegnazione».¹ La Grignani in *Dialoghi di Natalia* pur parlando della «crisi dell'istituzione familiare» nelle commedie della Ginzburg ne vede anche il lato comico: «La Ginzburg diventa un'interprete aspra ma divertita della nuova realtà». ² La Grignani esamina poi il linguaggio delle commedie ed elenca elementi tipici del comico nella scrittura teatrale della Ginzburg: tra cui la ripetizione di frasi-tipo, la ripresa delle stesse parole o quasi come «le botte e riposte a ping pong», i giochi di parole, le freddure, l'uso concreto di espressioni usate in modo generico nel linguaggio comune.³

In realtà anche la prima commedia *Ti ho sposato per allegria* (luglio 1965) contiene un lato potenzialmente tragico, malgrado l'apparenza allegra sottolineata dal titolo che ha indotto i critici a vederla soprattutto dal punto di vista del divertimento. Scarpa, per esempio, in «*Apocalypsis cum figuris*» (la postfazione che ha scritto alla sua splendida edizione di tutto il teatro della Ginzburg) ritiene che si tratti di una «commedia gaudiosa, smemorata di tutto tranne che del piacere

¹ Guido Davico Bonino. *Nel sussurro, un grido: il teatro di Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia, Atti del Convegno Internazionale San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993*, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura» 1995, p. 97.

² Maria Antonietta Grignani, *Dialoghi di Natalia*, in *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni 1998, p. 157.

³ M. A. Grignani, *op. cit.* pp. 164-165.

fisico di parlare»⁴ e la Morante, come la Ginzburg scrive nella Nota introduttiva all'edizione delle sue commedie del 1990 (*Teatro*, Einaudi), trovava la commedia addirittura «fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa»⁵ ed era arrabbiata con la Ginzburg, sua amica, per averla scritta. L'autrice stessa però ci mette in guardia sul significato della commedia quando nella stessa Nota ci avvisa: «Vedevo venir fuori una commedia allegra. Come mai fosse allegra, non lo so. Io non ero allegra.... forse veniva fuori allegra perché la scrivevo in fretta, senza piegarci a respirare malinconie, o fermandomi a respirarle solo per brevi istanti. . . mi sembrava di essere ripiombata nell'infanzia».⁶ Da questo punto di vista lo scrivere in fretta per evitare noia e malinconia e il ritornare all'infanzia possono significare il desiderio di evadere dal presente e di negare il lato serio della vita che pur trapela tra le righe.

Infatti, se osserviamo attentamente il personaggio di Giuliana, scopriamo subito il lato tragico della vicenda. Essa è cresciuta nella più nera miseria con una madre, «piccola piccola, storta» che, abbandonata dal marito, cerca di difendersi dalla fame cucinando minestri- ne di semola di latte e intrugli di prugne e di mele e mettendo tutto il cibo in pentolini e tazzine sul davanzale della finestra.⁷ Allo stesso modo si difende dalla povertà accumulando giornali vecchi sotto il letto e sotto i tavoli e soffre di fantasie paranoiche perché si chiude in cucina la sera fino a tarda notte e urla e grida se qualcuno le parla.⁸

Giuliana è fuggita da sua madre e da questa vita deprimente sognando di diventare una famosa ballerina o attrice, ma non è mai riuscita a diventare famosa e neppure a rendersi indipendente. Lei ha sempre cercato qualcuno che si prendesse cura di lei e le facesse da madre o da padre. Prima la sua amica Elena a Roma l'ha alloggiata e le ha trovato un lavoro, poi Manolo, uno scrittore molto ricco e narcisista, l'ha invitata a vivere con lui ma l'ha abbandonata dopo averla messa incinta. A questo punto è arrivata Topazia, la moglie di Mano-

⁴ Natalia Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi 2005 (p. 432). Tutte le citazioni delle commedie della Ginzburg, della Nota dell'autrice e dei suoi scritti e dei suoi commenti sul teatro, e della postfazione di Domenico Scarpa, sono tratti dall'eccellente edizione che questo studioso ha fatto dell'opera teatrale della Ginzburg.

⁵ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. VII.

⁶ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. VI.

⁷ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp. 14-15.

⁸ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp. 14-15, 30.

lo, una ragazza indipendente e spensierata, che fa delle fotografie per un settimanale. Lei si è curata di Giuliana, le ha trovato un dottore per farla abortire, l'ha portata con sé in automobile e in piscina, facendola divertire. Infine, dopo la partenza di Topazia per un reportage in America, Giuliana è finita per caso a una festa dove si è ubriacata e ha incontrato Pietro il suo futuro marito. Dopo aver passato con lui dieci giorni, lei gli ha chiesto di sposarla, in mancanza di altre persone disponibili a prendersi cura di lei e Pietro ha acconsentito.

Giuliana sembra passare facilmente da un'avventura all'altra, ma la sua disperazione di fondo appare nel suo tentativo di suicidarsi, buttandosi a fiume, dopo essere stata abbandonata da Manolo prima e da Topazia dopo, e nel suo modo di supplicare Pietro di sposarla, minacciando altrimenti di buttarsi dalla finestra. Anche se queste vicende sono narrate da Giuliana miste a dettagli marginali, la tentazione di saltare nel vuoto è ben presente nella sua vita così sradicata e senza senso. La sua «allegria» e la sua noncuranza sembrano una difesa da una condizione di profonda depressione.

Giuliana racconta le sue vicende a rotta di collo alla cameriera Vittoria, che prima descrive a sua volta la propria infanzia, povera di mezzi economici, ma ricca di affetti, ma poi si limita a incoraggiare la padrona a continuare con il suo fiume di confidenze. Giuliana che parla a letto, riluttante ad alzarsi malgrado gli inviti del marito, cerca di accentrare su di sé l'attenzione della cameriera con i suoi racconti continui e alla fine le chiede un bicchiere di latte. Lei ben rappresenta la bambina piccola che vuole l'attenzione e il latte della madre. Infatti vede nella cameriera assunta da pochi giorni la nutrice che può nutrirla fisicamente, cucinando per lei, ma che può anche confortarla e rassicurarla ascoltando le vicende travagliate della sua vita (si vedano i commenti sulle madri in genere da parte di Giuliana: «Com'è strano! queste madri che se ne stanno là, acquattate in fondo alla nostra vita, nelle radici della nostra vita, nel buio, così importanti, così determinanti per noi!»⁹).

Il personaggio di Giuliana, individualista e ribelle, pronta a batteggiare con il marito e con la suocera, ma allo stesso tempo bisognosa di affetto e sprovveduta, è la prima di tutta una serie di donne e ra-

⁹ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 60. Per l'importanza del personaggio materno nell'opera della Ginzburg si veda Teresa Picarazzi, *Maternal Desire. Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 2002.

gazzine che vengono da famiglie e situazioni ugualmente desolanti e che hanno difficoltà a sistemarsi nella vita (tra cui Teresa ne *L'inserzione*, Barbara in *Fragola e panna*, Silvana ne *La segretaria*, Betta in *Paese di mare*). E vicino a loro ci sono poi i numerosissimi personaggi, che, pur non venendo esplicitamente da infanzie e gioventù difficili, non sanno trovare un equilibrio interno e si aggrappano a figure di mitici esseri, che vedono come creature da imitare o da cui essere protetti. Questi esseri mitici non compaiono mai sulla scena e la loro importanza e la loro forza consistono nel fatto che vivono nella fantasia degli altri personaggi e sono oggetto della loro ammirazione, come Edoardo ne *La segretaria*, Gianni Tiraboschi ne *L'intervista*, Cencio ne *La porta sbagliata* e Alvisè in *Paese di mare*. La loro morte o la rivelazione della loro debolezza lasciano un senso di vuoto e di desolazione nei presenti, meno nel caso di Cencio, che è ammirato proprio per le sue qualità negative: il suo completo egoismo e la sua totale mancanza di responsabilità.

Se ora ritorniamo a *Ti ho sposato per allegria*, vediamo che il dialogo scintillante tra Giuliana e suo marito Pietro replica i modi delle commedie di De Filippo (in particolare *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano*) adattati ad un ambiente borghese. A De Filippo si rifanno molte situazioni comiche e farsesche: Pietro che non trova il suo cappello per andare a un funerale e che lo cerca puntualmente all'inizio del primo atto e alla fine del secondo e del terzo; Giuliana che è convinta di conoscere bene il dottore di famiglia del marito, morto improvvisamente, anche se gli attribuisce caratteristiche opposte a quelle vere; il malinteso tra Giuliana e Pietro, la prima che parla del morto e il secondo che parla del cappello; il pranzo per la suocera fatto di avanzi e la tavola apparecchiata con la tela cerata presa a prestito dalla portinaia; infine la rabbia di Giuliana che prima si scaglia contro la suocera che la osteggia e poi contro lo stesso Pietro, che non ha tempo di stare a sentire tutte le sue chiacchiere.¹⁰

In questi dialoghi tra marito e moglie si inseriscono le confidenze alla cameriera, di cui Giuliana si fida ciecamente pur conoscendola solo da quattro giorni, e che rappresenta per lei un'ancora di salvezza

¹⁰ Per la predilezione della Ginzburg per De Filippo si veda la sua risposta a *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*, a cura di M. Rusconi, in «Sipario», XX, n.229, maggio 1965, p. 412. La Ginzburg dichiara: «Vado a teatro molto di rado. Tra i contemporanei mi piace molto un commediografo inglese che si chiama Harold Pinter. In Italia mi piace andare a sentire De Filippo».

fisica e psicologica. Questa parte con i suoi lunghissimi monologhi è la più originale della Ginzburg, che permette al suo personaggio di narrare le sue vicende e sfogare i suoi sentimenti sia all'interlocutore sia al pubblico e nello stesso tempo ne mette in evidenza le debolezze, già menzionate prima.¹¹

Il personaggio di Giuliana si sviluppa già nel primo atto andando contro le aspettative tradizionali della moglie che ha sposato da poco un marito bello e ricco. Al contrario di Filumena Marturano che vuole sposarsi a tutti i costi per assicurare un nome e un avvenire ai suoi figli, Giuliana mette ripetutamente in dubbio la serietà e la validità del suo matrimonio pur ammettendone gli indubbi vantaggi economici e pensa continuamente alla possibilità di divorziare. Accusa suo marito di essere «sentenzioso, . . . sprezzante, e molto antipatico»¹² (26) e di avere un'alta opinione di sé quando dichiara: «Vedo chiaro e lontano» e la esorta a chiarirsi le idee facendo il bagno. Alla fine Giuliana asserisce che il matrimonio è «un'istituzione infernale»¹³ ma, contraddicendo il suo iniziale desiderio di libertà, conclude che suo marito non può liberarsi di lei ma deve tenercela com'è.

Nei due atti seguenti i battibecchi tra moglie e marito si allargano perché Pietro ha invitato a pranzo sua madre, per farle conoscere sua moglie che è completamente l'opposto di lei. La madre di Pietro è infatti una signora borghese di vecchio stampo, cattolica osservante, abituata a seguire le convenzioni della sua classe sociale. La dipendenza di Pietro dalla madre nevrastenica e ipocondriaca che egli difende chiamandola «povera vecchia donna»,¹⁴ la buffa ribellione di Giuliana che si vendica delle accuse della madre assumendo il ruolo che questa le attribuisce di donna di facili costumi e avida di denaro e minacciando di divorziare sono temi che ritornano in tono serio o addirittura

¹¹ Per l'importanza dei monologhi nell'opera della Ginzburg si vedano tra gli altri Alan Bullock, *Some Thoughts on Internal and External Monologue in the Writings of Natalia Ginzburg* Bullock, in *Moving in Measure. Essays in honour of Brian Moloney*, a cura di J. Bryce e D. Thompson, Hull University Press, Hull 1989, pp. 229-42; e Jen Weinstein, *Il telefono come espediente drammatico nelle opere teatrali di Natalia Ginzburg* in *Letteratura e industria, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. Torino, 15-19 maggio 1994*, Vol. II, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 1123-32.

¹² Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 26.

¹³ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 27.

¹⁴ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 31.

tura tragico nelle commedie seguenti. Nelle opere posteriori infatti i matrimoni falliti, i tradimenti e la dipendenza da figure parentali sono fonti non di allegria, ma di rabbia mortale o di grande dolore. In questo caso le frecciate di Giuliana sono accolte con buonumore dal marito che si diverte a sentire le battute della moglie e dichiara di averla sposata per allegria.

E anche il confronto disastroso tra suocera e nuora, potenzialmente drammatico, si risolve nelle risate degli spettatori perché la madre di Pietro salta di palo in frasca, è svanita e inconcludente come Giuliana, pur dandosi arie di essere molto saggia e di sapere come ci si deve comportare. Le lunghe e ripetute lamentele della suocera per i suoi supposti problemi di salute e per il matrimonio sbagliato del figlio si perdono nei suoi commenti sulle ragazze di servizio, sul dottore di famiglia morto da poco, sulla vedova del dottore e su Topazia, l'amica del cuore di Giuliana, e sono ulteriormente sviati dai ricordi di Giuliana di uno psicanalista che lei confonde con il dottore della famiglia del marito, e dai racconti della cameriera. Nell'ultimo atto siamo insomma nel mezzo di un'operetta dove tutte le donne cantano la loro aria, senza preoccuparsi l'una dell'altra. L'unico ad ascoltare e a fare da spalla e da paciere e a tentare invano di controllare la situazione è Pietro, sempre alla ricerca del suo cappello, segno del suo vano tentativo di asserire la propria identità e virilità. (Si veda *Lo sceicco bianco* di Fellini dove il protagonista Ivan perde continuamente il cappello e la moglie). In questa commedia i temi tragici sono dunque negati dalle situazioni comiche.

Se passiamo alla commedia seguente, *L'inserzione*, scritta pochi mesi dopo (novembre 1965), ci troviamo molti dei temi visti prima. In un'intervista del 1965 con L. Gemini *Sono per il teatro i suoi nuovi interessi* la Ginzburg paragonando *L'inserzione* alla commedia precedente dichiara: «Ho appena finito di scrivere una seconda commedia, triste questa volta. Il titolo è *L'inserzione*: qui finalmente succede qualcosa. Nella prima no, non accade nulla».¹⁵ E in *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi* (maggio 1990), la Ginzburg asserisce: «*L'inserzione* è una commedia cupa, con dei risvolti comici».¹⁶

Nel personaggio di Teresa ritornano tratti e situazioni già visti in Giuliana: la ragazza cresciuta in miseria in campagna, con un padre che la trascura, cerca di far fortuna diventando attrice a Roma, ma ri-

¹⁵ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 402.

¹⁶ *Ibid.*

esce soltanto a ottenere particine di comparsa. Nel corso del suo lavoro a Cinecittà incontra un giovane ricco che prima sta con lei, poi l'abbandona, poi la ritrova e la sposa. L'infanzia di Teresa però è ben più tragica di Giuliana, perché suo padre non vuol saperne di lei in quanto figlia illegittima e si cura solo del fratello minore e la madre non può occuparsi di lei perché deve far da serva prima al marito che la picchia e poi ai suoceri che la maltrattano. Teresa a differenza di Giuliana che mostra spesso un'allegria e un'aggressione maniacale è depressa e pronta a farsi sfruttare e comandare, così com'era successo alla madre.

L'incontro di Teresa con Lorenzo non è così fortunato come quello di Giuliana con Pietro. Questi ha il suo lavoro di avvocato e un forte senso di responsabilità. Una volta incontrata Giuliana, non la abbandona. Anzi prima le porta da mangiare e poi addirittura si impegna a sposarla e vuole far funzionare il suo matrimonio. Lorenzo invece prima abbandona Teresa dopo averle mangiato tutte le provviste. Poi la lascia e si dimentica di lei. Poi la ritrova, ma dice che per lui lei è solo un'ombra e infine la sposa perché lei si è innamorata di lui e crede di essere incinta. Anche Lorenzo come Pietro ha una madre molto convenzionale a cui è attaccato e a cui nello stesso tempo vuole ribellarsi, ma diversamente da Pietro non vuole conciliare suocera e nuora, ma gode nel mortificare la moglie ripetendole tutto quello che sua madre dice contro di lei. Non vuole responsabilità e non vuole neppure lavorare. Lui è l'eterno studente che passa da una laurea in ingegneria ad una di fisica, così come passa da una donna all'altra. Fa una vita allegra circondato da amici di cui paga i divertimenti; spende e spande il suo denaro per qualsiasi motivo e agisce in modo balzano e capriccioso.

Con la moglie si comporta malissimo perché la domina in tutte le sue azioni e la umilia continuamente, facendola sentire stupida, ignorante e brutta. Lui ne controlla ogni movimento, le ordina di leggere, di andare a trovare la suocera, di limitarsi nel mangiare i grassi, non ha attenzioni per lei e si dimentica di tornare a casa se incontra degli amici. Lei dal canto suo è molto disordinata e rinfaccia al marito tutti i suoi difetti. I loro litigi sono ben diversi da quelli «allegri» di Pietro e Giuliana: loro non si limitano alle parole ma addirittura passano ai morsi, agli schiaffi, ai graffi.e in una particolare occasione Teresa, schiaffeggiata a sangue dal marito, gli tira dietro le forbici e vuole persino sparargli con la pistola che si è comprata contro i ladri.¹⁷

¹⁷ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 105.

L'angoscia del rapporto tra Teresa e Lorenzo è ben resa dalle fantasie infernali di Lorenzo che sente di vivere con Teresa «come in una bufera di sabbia» e che ha l'impressione di «calare in un pozzo d'acqua nera, torbida e putrida e di perdere a poco a poco se stesso» immagini prima riportate da Teresa e poi ripetute con alcune varianti da Lorenzo.¹⁸ Dal canto suo Teresa esprime il suo senso di abbandono e di angoscia nel sogno di trovarsi in un cortile, con un muro «cieco, altissimo» dietro cui lei sa quello che c'è, forse le persone il cui affetto desidera invano.¹⁹

Nel mezzo di questo rapporto così sadico e violento interviene Elena, un'ingenua studentessa piena di buona volontà, che in cambio dell'alloggio è pronta a prendersi cura di Teresa, ormai separata dal marito, a farle compagnia e a prepararle dei buoni pranzetti. Teresa si appoggia a Elena e si affida a lei come a una madre, così come Giuliana si appoggiava a Vittoria. Elena ascolta pazientemente le lunghe confidenze della donna matura e a sua volta si confida con lei ricordando i bei tempi passati con la famiglia in campagna. Ma ecco apparire Lorenzo, che Teresa ama ancora, e che con i suoi modi di studente e con le sue arie da intellettuale affascina Elena e la porta via a Teresa. A questo punto Teresa che già aveva minacciato di sparare a Lorenzo prima e poi a se stessa per disperazione, rivolge la sua furia omicida contro Elena e la uccide e poi chiede a Lorenzo di aiutarla come una bambina sperduta.

Il finale di tipo surrealista è stato giustamente paragonato a *La leçon* di Ionesco, in particolare da Anderlini-D'Onofrio.²⁰ Un'altra ragazza bussa alla porta di Teresa in cerca di una stanza pronunciando le stesse battute dell'inizio della commedia, e fa prevedere uno sviluppo simile a quello che è già accaduto. In realtà ne *La leçon* di Ionesco troviamo un rapporto sadico tra maestro e allieva, con un maestro che in modo assurdo e meccanico tormenta l'allieva per i suoi errori e alla fine la stupra e l'uccide, ed è pronto a ripetere tutto con la ragazza seguente. Il rapporto tra Teresa, Elena e Lorenzo invece è di tipo naturalista: Teresa maltrattata dai nonni e dal padre e trascurata in parte anche dalla madre, poi abbandonata dal marito e infine da

¹⁸ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp. 86, 91, 92.

¹⁹ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 87.

²⁰ Serena Anderlini-D'Onofrio, *The Weak Subject*, Madison Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 1998, pp. 250-269.

Elena, vede in quest'ultima l'ombra dei genitori che le hanno causato un'infanzia così infelice e anche l'ombra del fratello minore favorito dal padre e si vendica uccidendola. Tuttavia l'esito tragico della vicenda è negato due volte, prima dall'assurda telefonata di Teresa che si rivolge a Lorenzo per farsi proteggere da lui per l'uccisione commessa e poi dal bizzarro finale che replica l'inizio, e che fa di Teresa non più una vittima ma una farsesca «signora omicidi».

Bisogna aspettare *Fragola e panna* scritta l'anno seguente (ottobre 1966) per trovare vicende simili alle due commedie precedenti, ma trattate in modo completamente serio, senza nessun tentativo di trovare il lato comico della vicenda.

Anche qui le donne si appoggiano l'una all'altra, in cerca di comprensione e di aiuto. La cameriera Tosca, a differenza di Vittoria in *Ti ho sposato* che ha mille conoscenti e impegni, si lamenta di lavorare in un posto isolato, in una villa in campagna, al servizio di due coniugi, Cesare e Flaminia, dove regna un silenzio di tomba, dove nessuno le parla o mostra di apprezzare la sua cucina e dove il gatto è la sua unica compagnia. Lei si confida con la diciottenne Barbara che è appena scappata di casa, abbandonando suo marito e il suo bambino di un anno e mezzo per raggiungere Cesare, il maturo avvocato che le ha fatto perdere la testa. Barbara a sua volta si confida con Flaminia, la moglie di Cesare, per indurla ad aver pietà di lei e permetterle di rimanere a casa sua. Flaminia prima e sua sorella Letizia dopo, e anche Tosca provano molta pena per lei perché la vedono come una ragazzina sbandata e sperduta, cresciuta senza affetti famigliari e vittima di uomini cinici ed egoisti, che approfittano di lei e poi la abbandonano.

Barbara, figlia di un padre ignoto e orfana di madre, è cresciuta con la nonna alcolizzata, che si chiudeva nella sua camera e lasciava che la bambina dormisse sul tappeto per terra e non si occupava affatto di lei. In cerca di un affetto, a sedici anni è stata messa incinta dal suo ragazzo che poi l'ha sposata. Troppo giovane per prendersi la responsabilità di un bambino, essendo lei stessa una bambina, si è lasciata sedurre dai modi affabili e dalle promesse di Cesare, che all'inizio si divertiva con lei e poi l'ha abbandonata. Il suo bisogno di trovare qualcuno che la nutra e la ami si è concretato nel suo desiderio spropositato di gelati di fragola e panna (quelli che danno il titolo alla commedia), equivalenti ai bicchieri di latte richiesti da Giuliana. Scappata di casa per timore della violenza omicida del marito geloso, si sente presa da una disperazione che può condurla al suicidio e cerca invano protezione a casa di Cesare e presso una sua amica. Lei scappa

sempre di luogo in luogo senza trovare requie, spinta dalla paura, ma anche dal rimorso di quello che ha fatto e dall'amore per Cesare.

Flaminia e sua sorella Letizia sono molto preoccupate per lei, mentre Cesare prende tutto in ridere e prima rassicura le donne che non è successo nulla a Barbara, ma poi conclude che è stufo di lei e se si è buttata nel Tevere non vuole più sentirla nominare. Flaminia si accorge solo ora della natura cinica e vuota del marito, che la lascia sola per la maggior parte del tempo e quando ritorna le racconta le sue avventure amorose. Lei si rispecchia nella condizione isolata di Barbara e ne ripete ossessivamente la stessa domanda «Dove vado?»²¹

All'angoscia di Barbara così piena di sentimenti laceranti, corrisponde l'angoscia di Flaminia, che si ritrova senza famiglia e senza affetti. Di contro a queste donne disperate abbiamo Cesare che vuole solo divertirsi a spese degli altri e che prendendo in ridere tutte le situazioni dichiara: «La vita è molto avara di tragedie, e ci regala invece una fioritura di barzellette».²² Ma in realtà l'allegria della prima commedia è diventata tragedia e solo un personaggio egoista e insensibile come Cesare può negarlo. Anche le battute della cameriera Tosca, che cerca disperatamente di attirare l'attenzione della padrona parlandole di cibi per il pranzo nel mezzo di una situazione così seria, non è più motivo di riso ma serve a sottolineare l'isolamento delle donne nella commedia.

Vediamo come nel giro di un anno la Ginzburg passa dal tono iniziale in apparenza frivolo ad una visione apertamente pessimista della vita. Da ora in poi le commedie della Ginzburg trattano temi sempre più desolanti, dove l'occasionale distrazione delle faccende di ogni giorno, rende ancora più angosciato il senso di alienazione dei personaggi e la loro incapacità di stabilire rapporti duraturi. I monologhi si fanno sempre più estesi, e la tristezza di relazioni finite o mai intraprese domina le commedie. Siamo dunque in un universo senza speranza, dove alla banalità della vita quotidiana si mescolano le tristi vicende che i personaggi vivono come pena giornaliera e che lasciano un'eco duratura nell'animo dello spettatore.

²¹ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp.120, 130, 133, 134, 135.

²² Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 135.

Opere citate

Anderlini-D'Onofrio, S.

The Weak Subject, Fairleigh Dickinson University Press, Madison. Teaneck 1998.

Bullock, A.

Some Thoughts on Internal and External Monologue in the Writings of Natalia Ginzburg, in *Moving in Measure. Essays in honour of Brian Moloney*, a cura di J. Bryce e D. Thompson, Hull University Press, Hull 1989, pp. 229-42.

Davico Bonino, G.

Nel sussurro, un grido: il teatro di Natalia Ginzburg, in *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia, Atti del Convegno Internazionale San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993*, a cura di G. Ioli, edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1995, pp. 95-98.

Gemini, L.

Sono per il teatro i suoi nuovi interessi, in «Il Lavoro Nuovo», 9 dicembre 1965.

Ginzburg, N.

Tutto il teatro, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2005.

È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi (maggio 1990), a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1999, pp. 143; 148-71; 212-17.

Grignani, M. A.

Dialoghi di Natalia, in *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Bulzoni, Roma 1998, pp. 155-67.

Picarazzi, T.

Maternal Desire, Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and Sisters, Fairleigh Dickinson University Press, Madison. Teaneck, 2002.

Rusconi, M., a cura di

Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro, in «Sipario», XX, n. 229, maggio 1965.

Wienstein, J.

Il telefono come espediente drammatico nelle opere teatrali di Natalia Ginzburg, in *Letteratura e industria, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. Torino, 15-19 maggio 1994*, Vol. II, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 1123-32.

Giampaolo Salvi

COME SOPRAVVIVERE ALLE CATASTROFI:
IL PASSIVO NELLE LINGUE ROMANZE

Scopo specifico di questo contributo è di mostrare, nelle sue linee fondamentali, come la costruzione medio-passiva latina sia sopravvissuta nelle lingue romanze. Più in generale, questo ci permetterà di vedere che cosa succede quando una lingua perde una categoria morfologica: nel nostro caso vedremo che le lingue romanze inizialmente hanno semplicemente scaricato sulle categorie morfologiche e sintattiche esistenti le funzioni svolte dalla categoria scomparsa; questo ha comportato un aumento della ambiguità semantica di queste strutture, la cui disambiguazione è stata affidata a componenti della facoltà linguistica diverse dalla grammatica vera e propria (lessico, organizzazione del discorso) o a fattori extralinguistici (conoscenza del contesto); l'ambiguità semantica delle strutture grammaticali in seguito è stata ridotta, ma in genere non eliminata, con la creazione di nuove strutture grammaticali specifiche per l'espressione di alcuni dei contenuti accumulatisi su un'unica struttura.¹

¹ Nel corso dell'esposizione esemplificherò in genere con l'italiano, ma quanto detto vale normalmente per tutte le lingue romanze.

1. Passivo

In latino il passivo era espresso in due modi diversi: nei tempi imperfettivi da forme sintetiche, cioè da un tipo specifico della flessione verbale:²

1. a. lat. *aperitur* «è/viene aperta»

nei tempi perfettivi da una perifrasi, cioè da una costruzione sintattica, composta dal participio perfetto e dal verbo *sum*:

1. b. lat. *aperta est* «è stata aperta»

Nelle lingue romanze, invece, il passivo è sempre perifrastico e ha la stessa struttura di quello perifrastico latino:

2. it. *è aperta*
 è stata aperta

Nel passaggio dal latino alle lingue romanze, dunque, la costruzione perifrastica si è estesa a tutti i tempi e, inoltre, il sistema è diventato più «coerente»: nella perifrasi, infatti, il tempo dell'ausiliare corrisponde sempre al tempo della perifrasi: *è aperta* è presente come anche la forma dell'ausiliare *è*; in latino, invece, il tempo dell'ausiliare non corrispondeva mai a quello della perifrasi: mentre *est* è presente, *aperta est* è passato.

² Le categorie di *perfectum* e *infectum* della coniugazione latina corrispondono solo in parte a categorie aspettuali e vanno piuttosto considerate categorie morfologiche: le forme del *perfectum* e quelle dell'*infectum* sono formate su temi verbali distinti. In quanto segue userò i termini di tempi imperfettivi e perfettivi in questo senso. Si esemplificherà in genere con il presente per i tempi imperfettivi e con il perfetto semplice o composto per i tempi perfettivi.

Nella traduzione del passivo latino e romanzo in italiano userò sistematicamente la perifrasi con *venire* per i tempi imperfettivi e, in mancanza di meglio, quella con *essere* per i tempi perfettivi (nonostante il pericolo di confusione con l'interpretazione di stato). Per la costruzione di stato (v. subito sotto) userò per chiarezza il verbo *rimanere*, nonostante l'evidente differenza semantica. Le forme participiali del verbo (lat.) *aperio* / (it.) *aprire* sono date al femm. sing., sottintendendosi un soggetto femm. sing. del tipo *ianua* / *la porta*.

Il modello formale per la perifrasi romanza era però presente già in latino: si tratta della costruzione che in latino descriveva uno stato come risultato di un evento precedente ed era composta dal verbo *sum* e da un participio. La descrizione di stato è messa a confronto in (3) con la costruzione passiva:

3. lat. *aperitur* «viene aperta» ~ *aperta est* «rimane aperta»
aperta est «è stata aperta» ~ *aperta fuit* «rimase aperta»

Si noterà che la costruzione di stato mostra le stesse caratteristiche che abbiamo individuato sopra come tipiche della costruzione passiva delle lingue romanze. Nel passaggio dal latino alle lingue romanze, dunque, la costruzione passiva è stata riformata sul modello della costruzione di stato, ovviando con questo alla perdita delle forme sintetiche. Con questo però la costruzione passiva e la costruzione di stato diventano formalmente indistinguibili:

4. it. *è aperta* «viene aperta / rimane aperta»
è stata aperta «è stata aperta / è rimasta aperta»

Prima però di esaminare più in dettaglio le conseguenze di questa evoluzione, vediamo brevemente che cosa la ha resa possibile. Si dovrà partire da casi in cui la differenza di significato tra costruzione passiva e costruzione di stato non doveva essere rilevante per la comprensione della situazione descritta. Un caso di questo tipo potrebbe essere quello rappresentato dall'es. (5a) in cui *fixa fuerant* è costruzione di stato e significa «erano rimaste fissate»; se però interpretassimo la costruzione come un passivo («erano state fissate»), questo non cambierebbe molto quanto all'interpretazione della situazione: sia l'evento in cui le armi erano state fissate alle pareti, sia l'evento durante il quale le armi erano rimaste fissate alle pareti, precedono l'evento descritto nella frase principale, e questo è quello che conta. Possiamo quindi pensare che i parlanti, in casi di questo genere, fossero portati a non sentire la distinzione tra costruzione passiva e costruzione di stato, e quindi ad estendere la costruzione di stato a scapito di quella passiva (forse perché più coerente dal punto di vista temporale). La mancata distinzione è evidente nell'es. latino tardo (5b), dove *fuerunt adlatae* è sicuramente un caso di passivo ed ha la stessa interpretazione del classico *inclusae sunt* che lo precede: in ambedue i casi si tratta di passati perfettivi, e la forma innovativa (dove anche l'ausiliare è al passato perfettivo) mo-

stra già la coerenza temporale della perifrasi romanza. Se le forme con l'ausiliare perfettivo avevano valore di passivo perfettivo, per analogia le forme con l'ausiliare imperfettivo assumeranno anch'esse valore di passivo, questa volta imperfettivo, come si può vedere nell'es. latino tardo (5c), dove la perifrasi *auditus sit* sta per il classico *audiatur*: la sostituzione è così completa e la lingua parlata poteva accusare il colpo della perdita delle forme sintetiche del passivo senza troppi danni, disponendo di una forma sostitutiva equivalente:

5. a. *arma quae fixa in parietibus fuerant, ea sunt humi inventa* (Cicerone) «le armi che erano rimaste/state fissate alle pareti, furono trovate per terra»
- b. *picturae (...) inclusae sunt in ligneis formis et in comitium (...) fuerunt adlatae* (Vitruvio) «le pitture furono poste in cornici di legno e furono portate al comizio»
- c. *tantus mugitus et rugitus totius populi est cum fletu, ut forsitan porro ad civitatem gemitus populi omnis auditus sit* (*Itinerarium Egeriae*) «i gemiti e le grida di tutto il popolo, misti di pianto, sono tanto grandi che i lamenti di tutto il popolo si sentono forse fino in città»

La sostituzione del vecchio sistema con il nuovo non è però avvenuta da un giorno all'altro: anche dopo che la perifrasi con l'ausiliare imperfettivo si era cominciata a usare per l'espressione di un tempo imperfettivo, la stessa perifrasi continuò a essere usata anche per esprimere i tempi perfettivi, secondo lo schema in (6) e come testimoniato dagli ess. romanzi antichi in (7):

6. lat. *aperitur* ~ it. ant. *è aperta* «viene aperta»
aperta est ~ *è aperta* «è stata aperta»
7. a. it. ant. *intendo «fatto» quello che fece o che ssi crede ragionevolmente che elli abbia fatto, avegna che fatto non sia* (Brunetto Latini)
- b. fr. ant. *a l'endemain vint la novele laienz que li set frere estoient ocis* (*La Queste del Saint Graal*) «l'indomani giunse là dentro la notizia che i sette fratelli erano stati uccisi»

Soltanto più tardi si creano e si fissano perifrasi in cui la perfettività è segnalata in maniera univoca dall'ausiliare, secondo lo schema:³

8. it. ant. *è aperta* ~ it. mod. *è aperta*
 è aperta ~ *è stata aperta*

Nel tipo *è aperta*, quindi, all'ambiguità ereditata dal latino tra costruzione di stato imperfettiva e costruzione passiva perfettiva, si aggiunge inizialmente la nuova interpretazione passiva imperfettiva:

9. it. ant. *è aperta* «rimane aperta / è stata aperta / viene aperta»

Questa ambiguità, con lo sviluppo rappresentato in (8), si riduce nelle varietà moderne a una ambiguità tra costruzione di stato imperfettiva e costruzione passiva imperfettiva:

10. it. mod. *è aperta* «rimane aperta / viene aperta»

I tentativi di ridurre l'ambiguità continuano con la creazione di nuove costruzioni: in italiano la perifrasi con *venire* esprime univocamente il passivo, ma non scalza la costruzione con *essere*, che rimane ambigua (11), mentre in spagnolo e in portoghese l'uso sistematico di due ausiliari diversi permette oggi di distinguere la costruzione di stato da quella passiva (12):

11. it. *è aperta* ~ *viene aperta*
 12. port. *está aberta* «rimane aperta» ~ *é aberta* «viene aperta»

Attraverso lo studio di questo primo esempio possiamo dunque vedere come, per supplire alla perdita di una categoria morfologica (il passivo sintetico), le lingue romanze antiche abbiano cominciato a usare una costruzione che esisteva già (la costruzione di stato) ma con una nuova interpretazione. Questa nuova interpretazione si aggiunge però alla interpretazione precedente, senza eliminarla, per cui i mezzi grammaticali usati dalla lingua perdono in univocità e i significati che prima erano espressi da categorie grammaticali distinte, possono essere tenu-

³ Prescindiamo qui dal tipo *aperta fuit / fu aperta*, ereditato dal latino, che ha sempre permesso la segnalazione della perfettività.

ti distinti solo in maniera indiretta attraverso mezzi non grammaticali: in (7b), per es., è un'informazione lessicale, il valore non risultativo del participio *ocis* (che per questo non può essere imperfettivo), che ci indirizza verso l'interpretazione perfettiva; in (7a), invece, ci fa scegliere l'interpretazione perfettiva l'informazione contestuale (*fatto sia* è accompagnato da forme verbali chiaramente perfettive: *fece*, *abbia fatto*); in altri casi sarà stato il contesto extralinguistico a disambiguare l'interpretazione. Allo stesso modo, in italiano moderno è *aperta* è potenzialmente ambigua (v. (10)), ma basta l'uso di un verbo non risultativo (per es. è *baciata*) per attivare l'interpretazione passiva («viene baciata») rispetto a quella di stato (*«rimane baciata»), o la presenza di un avverbiale del tipo adatto per disambiguarla in un senso o nell'altro.

La perdita di una categoria morfologica causa dunque in genere una diminuzione del ruolo della grammatica nel funzionamento della lingua: questo ruolo viene assunto da altre componenti della facoltà del linguaggio, mentre la creazione di nuovi mezzi grammaticali, se mai avviene, prende un certo tempo.

2. Riflessivo

La costruzione passiva di cui abbiamo studiato alcuni sviluppi nella parte precedente, non era presente in tutte le lingue romanze antiche: mancava nel rumeno (la sua presenza nel rumeno moderno viene spiegata come un calco sulle lingue romanze occidentali). Questo va probabilmente interpretato come una conseguenza del fatto che nei territori occidentali le lingue romanze si sono sviluppate attraverso un lungo periodo di diglossia latino-romanza, e questo ha permesso la conservazione più estesa di costruzioni latine, anche se eventualmente con nuove interpretazioni. La costruzione passiva perifrastica testimonia quindi di un livello linguistico più alto. Essendo mancata questa diglossia nei territori balcanici, il rumeno non possiede molte di queste strutture.

Ma qual è allora la sorte del passivo ai livelli linguistici più bassi? Il passivo sopravvive anche qui, anche se solo alla 3. pers., ma in una veste linguistica completamente nuova, quella della coniugazione pronominale (che si ha quando il verbo è sistematicamente accompagnato da un pronome personale atono (clitico) riflessivo):

13. a. lat. *aperitur* «viene aperta» ~ it. *si apre*

Prima di affrontare questo nuovo aspetto della sopravvivenza e sostituzione del passivo nelle lingue romanze, dobbiamo ricordare un fatto su cui abbiamo sorvolato nella parte precedente (perché non era rilevante): la forma del passivo in latino non esprimeva solo il passivo, ma anche il medio, dove per medio intendiamo un tipo di evento che non presuppone un agente causante (come in *La porta si apre (da sé)* rispetto a *Piero apre la porta* / *La porta viene aperta (da Piero)*). Ora, anche a questo valore del passivo latino nelle lingue romanze corrisponde la coniugazione pronominale (questa volta estesa a tutte le persone):⁴

13. b. lat. *aperitur* «si apre» ~ it. *si apre*

In (14) abbiamo esempi dalle lingue romanze antiche dell'uso della coniugazione pronominale con il valore di medio, in (15) con il valore di passivo:

14. a. rum. ant. *Și deschiseră-se ochii amândurora (Palia de la Orăștie)*
«E si aprirono gli occhi di tutti e due»
b. it. ant. *si raunaro i demoni di ninferno* (Bono Giamboni)
c. fr. ant. *Por coi li rois ne se levoit (...)? (Guillaume d'Angleterre)*
«Perché il re non si alzava?»
d. port. ant. *adormeceu, / e espertou-s'* (Fernan Garcia Esgaravunha) «si addormentò e si svegliò»
15. a. rum. ant. *său început această carte a se tipări* (Coresi) «questo libro è stato cominciato a stampare»
b. it. ant. *i regni non si tengono per parole* (Novellino)
c. fr. ant. *par lui se desconfirent la gent le roi Artu (La Mort le Roi Artu)* «da lui furono sconfitti gli uomini del re Artù»
d. port. ant. *a quall numqua se quebrantasse por nem hum (Portugaliae Monumenta Historica)* «la quale non fosse mai annullata da nessuno»

Anche nel caso di questa costruzione le lingue romanze hanno utilizzato una costruzione latina preesistente, quella riflessiva, di cui hanno

⁴ La corrispondenza non è in questo caso completamente regolare, dato il carattere essenzialmente lessicale del fenomeno.

Nella traduzione del medio latino e romanzo userò, nei limiti del possibile, la costruzione pronominale, nonostante la sua ambiguità.

esteso man mano l'ambito d'uso. La costruzione riflessiva esprimeva un evento in cui il soggetto agente agisce su se stesso: così *sanat se* significava in origine «**guarisce se stesso**», mentre la **guarigione spontanea** o quella dovuta a un agente esterno erano espresse dal passivo (*sanatur* «guarisce / viene guarito»). Dal punto di vista del risultato finale (la guarigione), però, il tipo preciso dell'evento che vi ha portato può essere indifferente e i parlanti possono avere al proposito interpretazioni diverse: quello che uno ritiene essere il risultato dei suoi sforzi per curarsi, per un altro può essere il risultato di un processo naturale o dell'intervento di una terza persona (già il latino non distingueva formalmente questi due ultimi casi, espressi ambedue con il passivo). Il confine tra le due costruzioni diventa quindi incerto e pian piano la costruzione riflessiva comincia a essere usata anche con interpretazione mediale e passiva, forse in due distinte fasi successive, come rappresentato in (16):

16. a. *sanat se* «guarisce se stesso» ~ *sanatur* «guarisce / viene guarito»
 b. *sanat se* «guarisce se stesso / guarisce» ~ *sanatur* «viene guarito»
 c. *sanat se* «guarisce se stesso / guarisce / viene guarito»

Anche in questo caso le forme del passivo latino vengono dunque sostituite con una costruzione diversa, e anche in questo caso si ha un'estensione d'uso della costruzione di partenza, che conserva anche il suo significato originario, con il risultato che la costruzione pronominale romanza è portatrice di tre significati distinti (17a), anche se in molti casi, per varie restrizioni semantiche e lessicali, questi si riducono a due (17b):

17. a. it. *si chiude* «chiude se stesso / si chiude / viene chiuso»
 b. fr. *se ferme* «si chiude / viene chiuso» («chiude se stesso» = *se renferme*)
se dit «dice (di) se stesso / viene detto» (*«si dice (da sé)»)

La disambiguazione è affidata a proprietà semantiche e lessicali dei verbi interessati (come parzialmente in (17b)), o a elementi del contesto linguistico: (*la porta si è chiusa da sé / si è chiusa a chiave*, oppure a elementi del contesto extralinguistico.

È interessante notare che, in questa sostituzione del medio e del passivo con la coniugazione pronominale, in un primo momento questa avviene solo nei tempi imperfettivi, cioè quando il passivo era

espresso da una forma sintetica; nei tempi perfettivi medio e passivo erano espressi da una perifrasi (1b), e dal punto di vista strutturale questa si inseriva bene nel sistema delle nascenti lingue romanze, per cui non c'era nessuna ragione per sostituirla. Nella sua fase iniziale, dunque, la coniugazione pronominale delle lingue romanze compare solo nei tempi imperfettivi, nei tempi perfettivi il clitico riflessivo è assente: cfr., per l'interpretazione media, (18) e gli ess. in (19), in particolare il contrasto tra (19a) e (19a')

18. lat. *aperitur* ~ it. ant. *si apre* «si apre (/ viene aperta)»
aperta est ~ *è aperta* «si è aperta (/ è stata aperta)»
19. a. it. ant. *che'lli* erano rubellate (*Cronica fiorentina*) «che gli si erano ribellate»
 a'. *per ciò che terre* si rubellavano (*Fiori e vita di filosafi*)
 b. fr. ant. *quant vers lui* fu tornez (*La chevalerie Vivien*) «quando si fu voltato verso di lui» (*se torner*)
 c. port. ant. *A alma non* era partida *ainda do corpo* (*Diálogos de São Gregório*) «l'anima non si era ancora separata dal corpo» (*partir-se*)

La simmetria del paradigma viene realizzata solo più tardi, con l'estensione dell'uso del clitico riflessivo anche ai tempi perfettivi:

20. it. ant. *si apre* ~ it. mod. *si apre*
è aperta ~ *si è aperta*

Possiamo ora completare il quadro schizzato nella parte precedente a proposito della polisemia della costruzione *aperta est / è aperta*: questa già in latino era portatrice di tre significati (costruzione di stato imperfettiva / passivo perfettivo / medio perfettivo), significati che diventano quattro nelle lingue romanze in conseguenza della ristrutturazione della costruzione passiva discussa prima (costruzione di stato imperfettiva / passivo imperfettivo / passivo perfettivo / medio perfettivo):

21. a. lat. *aperta est* «rimane aperta / è stata aperta / si è aperta»
 b. it. ant. *è aperta* «rimane aperta / viene aperta / è stata aperta / si è aperta»

Come già notato nella parte precedente, le lingue romanze hanno poi in parte ridotto questa polisemia con le innovazioni discusse sopra, ma, come si vede da (22) per l'italiano, la riduzione è in genere solo

parziale: la struttura del tipo è (*stata*) *aperta* è sistematicamente ambigua tra interpretazione passiva e interpretazione di stato, la costruzione pronominale tra interpretazione passiva e interpretazione media:

22. it. mod. è *aperta* «rimane aperta / viene aperta» ~ *viene aperta* ~ *si apre* «si apre / viene aperta» ~ è *stata aperta* «è stata aperta / è rimasta aperta» ~ *si è aperta* «si è aperta / è stata aperta»

3. Conclusioni

Le lingue sono sistemi complessi in cui la struttura grammaticale, nonostante la sua posizione centrale, è solo una delle varie componenti, per questo, quando in conseguenza di un cambiamento diacronico, una categoria grammaticale va perduta, il sistema può continuare a funzionare anche senza che questa categoria grammaticale venga sostituita da una categoria equivalente. In casi come questi abbiamo in genere una diminuzione del peso della grammatica a favore di altre componenti.

Nello sviluppo dal latino alle lingue romanze, in cui sono avvenute perdite catastrofiche soprattutto nella morfologia nominale, ma anche in quella verbale, abbiamo vari esempi di questo tipo: oltre a quello esposto in questo studio, possiamo citare il caso della perdita dell'imperfetto congiuntivo, sostituito dal piuccheperfetto congiuntivo, che mantiene però anche il suo antico valore (in portoghese fino a oggi): lat. *cantarem* / *canta(vi)ssim* «cantassi / avessi cantato» > port. *cantasse* «cantassi / avessi cantato»; oppure il caso della declinazione nominale: nonostante la perdita della distinzione tra i vari casi obliqui, in francese antico un sintagma nominale non preceduto da preposizione poteva continuare a svolgere le diverse funzioni svolte in latino da accusativo (23a), ablativo (23b), genitivo (23c) e dativo (23d):

23. a. *Por moi (...) ne tueriés pas un poulet (Courtois d'Arras)* «Per me non uccidereste un pollo»
 b. *la vient le trot (Chrestien de Troyes, Li Contes del Graal)* «ecco che viene al trotto»
 c. *ou la niece le duc manoit (La Chastelaine de Vergi)* «dove abitava la nipote del duca»
 d. *Son oncle conta bonement / son couvenant et son afere (Huon Le Roi, Le Vair Palefroi)* «Raccontò sinceramente a suo zio il suo accordo e il suo affare»

Questi esempi ci permettono di vedere che, oltre ai fattori non grammaticali che abbiamo più volte citato, spesso il compito della disambiguazione viene affidato ad altri aspetti della grammatica: in (23a) il sintagma nominale viene interpretato come oggetto diretto perché ricorre con un verbo transitivo, in (23b) come un avverbiale perché ricorre con un verbo intransitivo (oltre che per il suo significato), in (23c) come un possessore perché ricorre come complemento di un nome, in (23d) come un oggetto indiretto perché ricorre come secondo argomento di un verbo ditransitivo (e perché ha un referente umano).

Anna Laura e Giulio Lepschy

TRADUZIONE E AUTOTRADUZIONE.
SU UN ROMANZO
DI CAROLINA INVERNIZIO

Traduzione e autotraduzione¹

In situazioni di bilinguismo si incontrano espressioni considerate equivalenti, senza che una si presenti come originale e l'altra come tradotta, per esempio in istruzioni per l'uso, etichette, avvertenze quali «vietato fumare» e «no smoking», accordi o trattati internazionali in cui testi in lingue diverse vengano giudicati ugualmente validi e autorevoli, e non ritenuti uno originario (o *traducendo*), e l'altro derivato (o *traducente*).²

Un caso particolare, ben noto nella tradizione europea, sia nella cultura classica, sia in quella medioevale e moderna, riguarda singoli autori bilingui che usino lingue diverse, come greco e latino, latino e volgare, o volgari diversi, o, in contesto italiano, lingua letteraria e uno o più dialetti.

Possiamo anche trovare autori che producono una stessa opera in due idiomi diversi, come Pirandello che scrive *Liolà* prima per la scena, in siciliano (1916), poi, l'anno successivo, in italiano per chi aveva difficoltà a seguire il dialetto, e infine, sempre per il teatro, in italiano

¹ Questo testo italiano si fonda su una versione del saggio presentato in inglese alla Miscellanea in onore di Franco Marengo.

² Giulio Lepschy, *Tradurre e traducibilità. Quindici seminari sulla traduzione*, Aragno, Torino 2009, pp. 10-11.

(1928).³ Un altro esempio, di un testo scritto in due lingue, ci è offerto da Annie Vivanti che pubblica *The Devourers* prima in inglese (1910) e poi in una versione italiana intitolata *I divoratori*.⁴

Qui parleremo di un romanzo di Carolina Invernizio, uscito in piemontese col titolo *Ij delit d'na bela fia* (1889-1890) e in italiano come *Storia d'una sartina* (1892).⁵ In un articolo dedicato a questi due romanzi circa trent'anni fa, uno dei due autori di questa comunicazione notava che, forse per la diversità dei titoli, a quanto pare non era stato osservato (neppure nella moderna ristampa del testo piemontese),⁶ che si trattava dello stesso romanzo. Sembra che *Ij delit*, pubblicato in 21 puntate settimanali su «L birichin», sia l'unico romanzo in piemontese di Carolina Invernizio. Si è manifestata qualche incertezza riguardo alla lingua di un altro romanzo, *Il piccolo di Vanchiglia* (*L cit d'Vanchija*) (1895). Le parole piemontesi nel titolo si riferiscono a un noto criminale della zona di Vanchiglia a Torino, conosciuto come *L cit d'Vanchija*, ma il testo del romanzo è integralmente in italiano.

Piemontese o toscano?

Dai suoi romanzi appare chiaro che Carolina Invernizio usava correntemente sia l'Italiano sia il Piemontese. Non ci è capitato di trovare dichiarazioni esplicite riguardo alla sua lingua materna, ma questo non sorprende nel contesto dell'Italia della seconda metà dell'Ottocento. Era nata a Voghera, che allora apparteneva al Piemonte, nel 1851 (sebbene desse come data di nascita il 1858 o il 1860). Il padre era un funzionario del dazio, e dopo una promozione la famiglia si spostò a Firenze nel 1865.⁷ Nel 1877 Salani pubblicò il suo primo romanzo, *Rina o l'angelo delle Alpi*. Ma esistono precedenti esperienze letterarie:

³ Si veda Anna Laura Lepschy, in corso di stampa in «Cuadernos de Filología Italiana» [Madrid].

⁴ Anna Laura Lepschy, *Are there rules of the game? Invernizio, Vivanti, Liala and the popular novel*, «The Italianist», 23, 2003, pp. 321-335.

⁵ Anna Laura Lepschy, *Carolina Invernizio's Ij delit d'na bela fia and Storia d'una sartina*, «Italian Studies», 34, 1979, pp. 93-104.

⁶ Carolina Invernizio, *Ij delit d'na bela fia*, Viglongo, Torino 1976.

⁷ Giovana Ioli, *I due volti di Carolina*, in Guido Davico Bonino, Giovanna Ioli, a cura di, *Carolina Invernizio. Il romanzo d'appendice*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983, p. 135.

l'autrice diciassettenne era stata espulsa dalle Scuole Normali di Firenze per aver scritto una narrazione considerata sconveniente,⁸ e nel 1876 aveva pubblicato con l'editore Barbini di Milano il «bozzetto sociale» *Un autore drammatico*.⁹ Nel 1881 sposò Marcello Quinterno, un tenente dei bersaglieri, con il quale rientrò in Piemonte, prima a Torino, nel 1896, e poi a Cuneo, nel 1914, dove morì due anni dopo.

Sembra ragionevole considerarla come una parlante di madre lingua sia italiana sia piemontese, anche se oggi un linguista troverebbe difficile documentare precisamente queste definizioni, e analizzare la sua competenza tanto nel Piemontese, parlato e scritto, usato a Voghera, Torino e Cuneo, quanto nell'italiano usato a Firenze, dove passò molti anni. La lingua letteraria nel periodo fra Otto e Novecento, quando Carolina componeva i suoi romanzi, era una lingua prevalentemente scritta piuttosto che parlata.

Umberto Eco ha osservato che Carolina Invernizio «ha il coraggio di inventare una lingua narrativa. La inventa in un modo singolare, dove non si sa se lodare maggiormente l'astuzia commerciale, l'innocenza incosciente, l'intuizione profonda [...] usa un italiano che, letto oggi, sembra ancora (benché brutto) abbastanza moderno [...] [È] questo italiano che rende l'Invernizio così popolare».¹⁰ Di fatto, se non fosse per l'ambiguità della designazione, si sarebbe tentati di considerarlo un esempio di «italiano popolare».

Fortuna critica delle galline

Nello *Pseudolus* (I, I, 30) di Plauto, riguardo a una grafia indecifrabile si dice: *has quidem gallina scripsit*. Oggi è quasi impossibile trovare un riferimento alla Invernizio e alla letteratura popolare senza un rinvio alla frase di Gramsci: «questa onesta gallina della letteratura»

⁸ Guido Davico Bonino, *Introduzione*, in Guido Davico Bonino, Giovanna Ioli, op. cit. p. 7.

⁹ Ricardo Reim, *Introduzione*, in Carolina Invernizio, *Nero per signora*, a cura di Riccardo Reim, Editori Riuniti, Roma 1986, p. xxiii; Riccardo Reim, *Introduzione*, in Carolina Invernizio, *Tre storie in giallo e nero*, Armando, Roma 2002, p. 5.

¹⁰ Umberto Eco, a cura di, *Tre donne intorno al cor...*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 22-23.

e «questa onesta gallina della letteratura popolare».¹¹ Edizioni diverse di *Letteratura e vita nazionale* differiscono leggermente nel citare questo passo. L'espressione è curiosa perché manca dell'acume e della penetrazione che normalmente ci aspettiamo da Gramsci. «Cervello da gallina» si riferisce di solito a una stupida meschinità che non è caratteristica della letteratura popolare né un tratto dei romanzi della Invernizio. Ci si chiede se Gramsci abbia creato lui questa frase infelice ma fortunata, o se avesse in mente altri critici. L'espressione non si trova nello sgradevole e presuntuoso saggio di ironia offerto da Giovanni Papini (1916),¹² a cui rinvia Gramsci.

A questo proposito ricordiamo un passo segnalatoci dal nostro collega Alessandro Carlucci che sta preparando un PhD su Gramsci all'Università di Londra. In una lettera alla madre del 25 aprile 1927 Gramsci scrive: «quelle galline, che non facevano mai l'uovo, mi hanno beccato e rovinato tre o quattro romanzi di Carolina Invernizio (meno male!)».¹³ Invernizio era tradizionalmente apprezzata per la regolarità con cui produceva romanzi come se fossero stati uova.¹⁴ Fino a non molti anni fa essa era stata disprezzata e trascurata dai critici accademici; ma aveva risposto tranquillamente: «Io ho dei critici un'allegria vendetta. Ché le mie appassionate lettrici ed amiche sono appunto le loro mogli, le loro sorelle».¹⁵

Cbi la leggeva?

Molti romanzi di Carolina Invernizio erano designati come «romanzo storico sociale» o «romanzo sociale», e a volte questo aspetto era particolarmente sensibile, come in *I drammi degli emigrati* (1910), che

¹¹ Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975: Quaderno III, 1930, p. 344; Quaderno XXI, 1934-1935, p. 2118.

¹² Giovanni Papini, *Scrittori e artisti* (Tutte le opere, IV), Mondadori, Milano 1959, pp. 1325-1330.

¹³ Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*. A cura di Sergio Caprioglio e Elsa Fubini, Einaudi, Torino 1965, p. 80.

¹⁴ Andrea Viglono, *La Invernizio e il romanzo in piemontese*, in Guido Davico Bonino, Giovanna Ioli, a cura di, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵ Riccardo Reim, Introduzione, in Riccardo Reim, a cura di, in Carolina Invernizio, *Nero per signora*, *op. cit.*, p. xxxviii.

fu ufficialmente criticato per aver illustrato la promiscuità e l'estrema miseria che dovevano tollerare gli italiani che emigravano per l'America all'inizio del secolo. Gli interessi sociali si erano già manifestati in una conferenza tenuta da Carolina Invernizio nel 1890 alla Società Operaia di Napoli su *Le operaie italiane* in cui deplorava lo sfruttamento subito in particolare dalle donne della classe lavoratrice. Il suo desiderio di rivolgersi con i suoi scritti a un pubblico popolare e sprovvisto di mezzi risulta anche dal biglietto con cui rispose ai complimenti di Sibilla Aleramo: «Grazie per le buone parole. Ho scritto per la gente che cammina a piedi».¹⁶

È probabile che i suoi romanzi in italiano fossero diffusi largamente nelle classi popolari, ma che un libro in piemontese avesse un pubblico per certi aspetti più limitato, di persone capaci di leggere sia l'italiano sia il dialetto. Chi sapeva solo il dialetto e non l'italiano a quell'epoca era probabilmente analfabeta, e quindi non era in grado di approfittare di romanzi in dialetto.

La trama dei due romanzi

Qui in uno schematico riassunto faremo seguire ai nomi e ai luoghi della versione piemontese (*Delit*) quelli della versione italiana (*Storia*).

Clarín / Giselda, la bella sartina, figlia di una madre cieca e di un padre alcolizzato, sedotta e abbandonata, partorisce segretamente una bambina, la strangola, e si disfa del cadavere gettandolo in un fossato / nell'Arno. Quando l'infanticidio viene scoperto, al processo essa rifiuta di rivelare l'identità del seduttore e viene condannata a tre anni di prigione. Mentre la ragazza sconta la pena, la madre non sopravvive al dolore, e il padre muore in un incidente stradale. Dopo la scarcerazione essa viene accolta da una vicina di buon cuore, Maddama Ghitin / Giulia. La protagonista si reca a Milano dove, travestita da uomo, riesce a farsi ricevere dall'amante che l'aveva abbandonata, Gerard / Gerardo, un conte, che sta per sposare la figlia di un marchese, Luisa / Amalia. La sartina indignata lo colpisce a morte con un acuminato pugnale, ma prima di morire il conte la perdona, e lascia una lettera per la sua fidanzata in cui dichiara di essersi suicidato.

¹⁶ A. Cantelmo, *Carolina Invernizio e il romanzo d'appendice*, Atheneum, Firenze 1992, p. 37.

Clarín / Giselda torna a Torino / Firenze e si annega gettandosi nel Po / nell'Arno.

Gli avvenimenti sono esattamente paralleli, ma come vedremo ci sono piccole differenze nella struttura e nella tecnica narrativa. Vale la pena di segnalare una minuta variante nei fatti narrati, che illumina di una luce diversa i rapporti fra la sartina e il conte. Durante l'incontro a Milano, dopo i tre anni passati da Clarín / Giselda in prigione, dalla versione piemontese emerge che i due protagonisti si erano incontrati cinque anni prima. Dalla versione italiana risulta invece che il loro rapporto risale a quattro anni innanzi e il conte dichiara di averla amata solo per qualche mese. Senza dichiarazioni esplicite, il testo piemontese sembra presupporre un legame più serio e un periodo più lungo che porta alla gravidanza, e quindi attribuisce al conte una maggiore responsabilità, mentre il testo italiano, pur senza assolvere il conte, presenta la relazione come più transitoria.

L'elemento più drammatico nella narrativa è forse l'uccisione della neonata, e va sottolineato che l'infanticidio era una questione vigorosamente discussa alla fine dell'Ottocento, come si può vedere tra l'altro dal testo di Francesco De Cola Proto del 1874 e dallo studio di Adriano Stoppato del 1887.¹⁷

Due brani a confronto

Confronteremo alcuni aspetti di un episodio da *Delit* e da *Storia* (notevolmente più lungo nel testo italiano) la notte in cui Clarín / Giselda elimina il cadaverino della neonata.

Delit, p. 49

Clarín l'è andait ant la soa stanssia.

L temp a l'era oribil, pròpi coi temp favorevoi ai delit: neir, piovos, tempestos: d'antant antant a losnava, 'l vent a smiava ch'a voreissa fe andè giù le muraie dle cà.

– A va giusta bin – a l'ha mormorà Clarín, ch'a l'avìa pressa 'd finila.

¹⁷ Francesco de Cola Proto, *L'infanticidio*, Capra, Messina 1878; Alessandro Stoppato, *Infanticidio e procurato aborto. Studio di dottrina, legislazione e giurisprudenza penale*, Drucker e Tedeschi, Padova 1887. Si veda anche Patrizia Guarnieri, *Madri che uccidono. Diritto, psicologia e mentalità sull'infanticidio dal 1810 ad oggi*, in Mimma Bresciani Califano, *Sapere e narrare. Figure della follia*, Olschki, Firenze 2005, pp. 145-174.

A s'è butasse an testa an fassolet, l'ha durvì 'l burò, l'ha pià 'l cadaverin 'd soa pcita; peui, pian pian, a l'è surtia d'an soa stanssia, a l'ha durvì la pòrta ch'a dasia sla scala, e, 'n moment dòp, a l'era 'nt la strà.

Clarín a l'ha subit goardasse antorn, a l'ha vist gnun, e lòn a l'ha daie corage, seben una specie 'd sudor freid ai coreissa pèr la vita, a s'è butasse a core verss i prà. Còsa diau voria fè? Sbarassesse 'd col mortin...

'Nvece 'd fichelo tranquilament an mes a l'erba, a l'ha campalo ant un fossal.

Sartina, pp. 43-44

Giselda era sola nella sua camera.

Batteva la mezzanotte.

– È l'ora, – mormorò la disgraziata che aveva fretta di finirla.

Si mise in capo una pezzuola di lana, si avvolse il corpo in un ampio scialle, ed aperto l'armadio, tolse l'involto che conteneva il cadavere della sua bambina.

La sensazione che provò a quel contatto, sarebbe impossibile descriverla. Fu uno squarciamiento dolorosissimo, ma non durò che un istante. Giselda finì per stringere con moto convulso quel funebre fagotto. Che passava nel suo spirito? Aveva conservato il suo sangue freddo o agiva sotto l'impeto di una ispirazione esaltata, folle?

Non lo sapremmo dire. Il fatto sta, che Giselda accese risoluta un cerino, spense il lume che era sulla tavola, e con una calma spaventosa, uscì dalla camera, aprì pian piano la porta che dava sulla scala, la lasciò accostata, e adagio adagio discese in strada, senza incontrare alcuno.

Il tempo era proprio orribile: il vento impetuoso fischiava cupamente, e pareva allo orecchio di Giselda di sentire come dei fremiti, delle grida di aiuto.

Ella aveva spento il suo cerino e per un minuto rimase ritta sul gradino, che era dinanzi alla porta di casa, guardando a dritta ed a sinistra. La strada era perfettamente deserta...

Allora Giselda si lanciò correndo dalla parte di via dei Serragli e costeggiando i muri delle case, si diresse verso l'Arno.

Chi l'avesse veduta, col volto animato, gli occhi brillanti, il corpo agitato da un tremito convulso, non avrebbe potuto far a meno di pensare, che qualche funesto pensiero passasse nell'anima di lei.

Il tragitto non era lungo. E l'andatura di Giselda si faceva sempre più rapida.

Giunse fino alla spalletta dell'Arno. Il fiume era gonfio, minaccioso; le acque si frangevano sotto gli archi del ponte, con un sordo e lungo frastuono.

Giselda volse un rapido sguardo all'intorno, e le parve di essere sola. Allora sollevò il fagotto che teneva sotto lo scialle, e con un gesto violento lo gettò nel fiume.

In *Delit* il brano si apre con Clarín che si rifugia nella sua camera, e il tono emotivo è appropriatamente preparato dal temporale e dalla violenza del vento. In *Storia* le intemperie vengono descritte, più convenzionalmente, solo dopo che Giselda è uscita di casa, e il suono del

vento pare ricordare «dei gemiti, delle grida di aiuto». *Delit* continua con Clarin che si getta in testa un fazzoletto, toglie il cadaverino dal cassetto dove l'aveva nascosto la notte prima, e scende in istrada. Notiamo il suffisso affettivo usato dal narratore per indicare le intime emozioni di Clarin: «l'cadaverin 'd soa pcita».

In *Storia* invece si trova un riferimento più lungo e formale ai sentimenti di Giselda. Quando essa solleva il corpicino, «la sensazione che provò a quel contatto, sarebbe impossibile descriverla». Seguono varie domande come: «Che passava nel suo spirito?», e la conclusione è che non siamo in grado di dirlo. C'è una descrizione particolareggiata della giovane che accende una candela, spegne il lume nella stanza, ecc. con specificazioni che rendono più esplicita la narrativa: «accese risoluta», «calma spaventosa», «apri pian piano», «adagio adagio discese». E solo a questo punto emerge la descrizione della notte.

In *Delit* Clarin, appena esce sulla strada, si preoccupa di controllare che non ci sia nessuno, e vengono introdotte considerazioni psicologiche che motivano le sue scelte: «lòn a l'ha daie corage, seben una specie 'd sudor freid ai coreissa për la vita», come premessa per l'azione successiva, che di nuovo tocca il lettore con il patetico diminutivo «mortin». Il narratore continua a guidarci, offrendo un'alternativa fra l'atto più controllato di nascondere il corpo (si noti l'avverbio sorprendente) «tranquillament an mes a l'erba», e il ricorso a un gesto più brusco e disperato, «campalo ant un fossal». Questa sequenza breve ed energica è invece resa in *Storia* con un resoconto più esplicito. Dopo che Giselda ha scrutato la strada, spegne la candela, si immerge nelle tenebre e si avvia verso l'Arno. Il narratore interviene di nuovo, descrivendo l'aspetto della protagonista e ricorrendo ad aggettivi più scontati: «volto animato [...] occhi brillanti [...] tremito convulso [...] funesto pensiero [...] fiume gonfio e minaccioso [...] rapido sguardo [...] gesto violento».

Come si è notato nell'articolo del 1979 che offriva un confronto complessivo fra i due romanzi, alcuni dei tratti che appartengono necessariamente al romanzo popolare sono più prominenti in *Storia* che in *Delit*. Le espressioni convenzionali che abbondano in *Storia* costituiscono un tratto positivo e non un difetto, perché i lettori volevano essere avvinti dalla trama, piuttosto che sorpresi dal linguaggio. *Delit* è un testo più spoglio e rigido e meno melodrammatico, ma il melodramma era un ingrediente importante nel romanzo popolare. *Delit* è un romanzo più originale, adatto al pubblico a cui si rivolge, ma *Storia* è meglio riuscito come esempio tipico nel suo genere.

Eliana Maestri

TRASPOSIZIONI INTERCULTURALI
DI PROBLEMATICHE DI GENERE
E GENERAZIONALI IN LINGUA ITALIANA
E FRANCESE

Da sempre le traduzioni hanno reso globale il locale e da sempre hanno nutrito la letteratura mondiale di testi nati in seno a culture differenti. Grazie al paziente lavoro dei traduttori, i lettori, passati e presenti, hanno potuto conoscere ed assaporare produzioni letterarie lontane tanto nello spazio quanto nel tempo. Alcune di queste traduzioni hanno brillantemente superato la prova del tempo e tuttora sono ritenute esemplari e paradigmatiche di una professione la cui ragione d'essere è sempre stata fondamentalemente quella di avvicinare il lettore a mondi altri ed a culture altre, non familiari ed affascinanti in quanto tali. Altre addirittura sono state influenzate e, al contempo, hanno influenzato generi letterari¹ e intere culture,² ampiamente parlando, che senza quelle stimolanti traduzioni, probabilmente ora

¹ Si veda, ad esempio, André Lefevere, *Translation: Its Genealogy in the West*, in *Translation, History and Culture*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Pinter, London 1990, pp. 14-28, in cui si ricorda che la traduzione ha introdotto il sonetto nella letteratura cinese, l'ode nella letteratura francese e il *Bildungsroman* nella letteratura tedesca.

² Emblematico è a questo proposito il titolo che Susan Bassnett e André Lefevere hanno dato alla loro seconda raccolta di saggi *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (1998) con lo scopo di esplorare i modi secondo i quali le culture costruiscono o sono costruite dalle traduzioni che entrano a far parte, marginalmente e/o centralmente, delle loro produzioni culturali. La definizione stessa di traduzione, afferma Lefevere nel primo capitolo di tale raccolta, dipende dalla cultura di

non esisterebbero (o esisterebbero sotto diversa forma). È alla luce di tali constatazioni che negli anni novanta i Translation Studies³ hanno conosciuto quello che Susan Bassnett e André Lefevere hanno battezzato come *cultural turn*. Si tratta, cioè, di un momento di svolta particolare in cui gli studiosi di traduzione abbandonano aridi studi fini a se stessi sull'equivalenza, accuratezza e fedeltà al testo di origi-

appartenenza (che l'autore definisce *capitale culturale*, concetto che prende a prestito da Pierre Bourdieu). Mentre nell'Occidente le traduzioni sono realizzate da singoli traduttori e lette individualmente in silenzio dai lettori, in Cina, ad esempio, hanno una natura orale, sono effettuate da un'équipe di traduttori e recitate davanti ad un'audience. L'idea della natura dialogica delle traduzioni (condizionanti e condizionate da culture altre) emerge anche in una precedente opera di Lefevere pubblicata nel periodo in cui il teorico di studi della traduzione tentava di delineare gli obiettivi teorici di questa nuova disciplina. Egli perciò scriveva: «si può ritenere che le traduzioni effettuate seguendo le direttive indicate provvisoriamente dalla teoria possano influenzare lo sviluppo della cultura che le riceve» (Lefevere citato in Edwin Gentzler, *Teorie della traduzione*, a cura di Margherita Ulrych, UTET libreria, Torino 1998, p. 88).

³ Con ciò uso l'espressione coniata da James S. Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies*, in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, Routledge, London 2000, pp. 172-185. In questo saggio realizzato tra il 1972 e il 1975, Holmes proponeva un approccio nuovo ed alternativo prendendo le distanze «dalle "teorie" della traduzione, che spesso riflettono semplicemente l'atteggiamento e il metodo del loro autore, e dalle "scienze" della traduzione, che possono non essere adatte a un'indagine dei testi letterari» (Edwin Gentzler, *Teorie della traduzione*, *op. cit.* p. 85). Secondo Holmes, questo nuovo approccio si era sviluppato in seguito ad un interesse nato dopo la seconda guerra mondiale, e divenuto sempre più marcato negli anni immediatamente successivi, verso la traduzione in quanto scienza teorica e pratica. Il nuovo nome *Translation Studies* proposto dallo stesso Holmes intendeva quindi inaugurare una disciplina emergente che si fondava sul contributo di esperti in campi disparati (linguistica, filosofia linguistica, critica letteraria ed anche teoria informatica, logica e matematica, etc...) e che intendeva beneficiare di tali apporti per rompere con una tradizione che la considerava quasi una sotto-disciplina o una disciplina prescrittiva utilizzata pressoché esclusivamente nella sfera della linguistica applicata. Questa nuova disciplina si articolava in due grandi filoni di ricerca: *descriptive translation studies* (DTS) e *theoretical translation studies* (ThTS). Il primo filone era impegnato nello studio delle traduzioni esistenti, della funzione socio-culturale delle traduzioni all'interno della cultura di ricevimento e dell'atto traduttivo come processo riprodotto in laboratorio. Il secondo era concentrato sull'uso dei risultati del primo per formulare nuove teorie e principi di ricerca. Nel suo saggio, Holmes sosteneva di aver scelto la designazione *Translation Studies*, nata nel mondo anglosassone, scartandone altre, che, a suo avviso, avrebbero potuto dare adito a confusione ed ambiguità. Si trattava ad esempio di *translatology* in inglese, *traductologie* in francese, *translatio* dal tardo latino, *traduction* dal francese rinascimentale o *Übersetzungstheorie* in tedesco.

ne. Il *cultural turn* segna, invece, l'inizio di studi sui «fattori coinvolti nella produzione testuale attraverso barriere linguistiche». ⁴ Alla luce di ciò, il testo tradotto non è più considerato secondario e derivato: un'appendice del testo originale, con primato assoluto. È invece visto come «testo verbale imbrigliato nella rete intricata di segni letterari ed extra-letterari delle culture di partenza e di arrivo». ⁵ E come tale è un'opera in costante dialogo con fattori culturali esterni determinanti l'approccio del traduttore al testo di partenza, i criteri di selezione dei testi da tradurre e le strategie di vendita da parte delle case editrici, i processi di manipolazione culturale esercitati da istituzioni politiche e sociali ⁶ (attraverso la promozione o meno dei testi tradotti) e la ricezione di questi ultimi all'interno del sistema culturale di arrivo. In breve, la traduzione, apprezzata in quest'ottica, offre uno stimolante corpus empirico per lo studio di mediazioni e trasposizioni interculturali di cui i complessi processi identitari sono parte rilevante. Particolare enfasi è stata, infatti, posta sulla costruzione identitaria in traduzione e, nel dettaglio, sui traduttori, in quanto identità professionali, e sul ruolo giocato dalla traduzione nella ricreazione di vari tipi di identità narratologiche (dall'io narrante all'autore e lettore impliciti).

È in questo clima effervescente e di valorizzazione dell'aspetto interculturale delle traduzioni che si inserisce il dottorato di ricerca che sto completando presso l'Università di Bath in Gran Bretagna. In modo più specifico, il mio studio si propone di mettere a confronto testi contemporanei scritti da donne in inglese e la traduzione italiana e francese degli stessi. Il centro dell'attenzione è quindi bifocale in quanto la mia ricerca verte sia su una lettura approfondita di testi *al femminile*, e per la precisione dei testi autobiografici di Jeanette Winterson, A.S. Byatt e Jamaica Kincaid, e sia su una lettura approfondita delle loro traduzioni italiane e francesi in quanto prodotti finiti. La dicitura qui di prodotto finito non intende avvicinare il libro, elemento che in sé trascende la sfera della materialità, esclusivamente

⁴ Susan Bassnett e André Lefevere citati in Susan Bassnett, *The Translation Turn in Cultural Studies*, in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Multilingual Matters, Clevedon 1998, pp. 123-140 (p. 123) (traduzione mia).

⁵ Susan Bassnett, *The Translation Turn in Cultural Studies*, *op. cit.* p. 133 (traduzione mia).

⁶ Si veda a tale scopo Theo Hermans, a cura di, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, St. Martin, New York 1985.

al mondo dell'editoria e delle vendite. Tale dicitura intende invece mettere in rilievo il libro in quanto prodotto di una specifica cultura: un crocevia, cioè, di stimoli esterni e di dinamiche interne che si confondono e confrontano nella lingua *in primis* scelta dal traduttore per tradurre e tradire il testo di partenza (il gioco di parole traduttore-traditore è ormai quasi d'obbligo). Il mio scopo è quindi di studiare *come* (e non perché) è stato tradotto un testo, come arriva al destinatario finale (il lettore italiano e francese) e con quali implicazioni soprattutto quando ad essere tradotto è un testo, come affermato poc'anzi, prettamente al femminile.

Il filo logico che accomuna questi testi autobiografici è la centralità della figura materna ed il rapporto madre-figlia, rapporto fondamentale attraverso il quale la figlia, protagonista ed io narrante, forma la propria identità, un'identità fluida, permeabile, malleabile e, soprattutto, relazionale. È in relazione alla madre, figura ora autoritaria, ora mitico-simbolica (come in Winterson), ora fatata e regale, ora loquace (come in Byatt), ora assente perché morta (come in Kincaid), allora è in relazione alla madre che la figlia costruisce, scrive e descrive la propria personalità, personalità multipla e prismatica, e riflettente una serie di smeriglianti sfaccettature che includono l'identità sessuale (nel testo di Winterson), quella artistica (nei racconti di Byatt) e quella post-coloniale (nell'autobiografia di Kincaid). Alla luce, quindi, di tali tematiche, questo studio analitico e sistematico delle differenze linguistiche, stilistiche, tematiche, retoriche e culturali tra testi di origine e testi di arrivo (tutti pubblicati e tradotti dalla metà degli anni ottanta) acquisisce una dimensione di genere ancora più complessa e cruciale in quanto prende il via e si inserisce in un filone di studi critici sul rapporto madre-figlia che, in questi ultimi decenni, è diventato sempre più prolifico. Due sono stati per me i testi ispiratori e che tuttora giustificano la mia ricerca: uno è *The Mother/Daughter Plot* (1989) di Marianne Hirsch e l'altro è *Writing Mothers and Daughters* (2002), curato da Adalgisa Giorgio. Quest'ultimo in particolare pone l'accento su come differenze nazionali a livello socio-culturale, economico e politico possono influire in modo specifico sulle dinamiche del rapporto madre-figlia nella letteratura. Le domande che guidano la mia ricerca tengono presente appunto questa dimensione: in che modo viene rinegoziata la ricerca identitaria sotto l'egida materna e propria dell'io narrante all'interno di nuove, in quanto tradotte (ricostruite e/o alterate) dinamiche socio-culturali ed ideologiche che emergono attraverso/dalla lingua di arrivo, l'italiano e

il francese, e che sono messe implicitamente in moto dal lettore stesso. Ed infine come si inseriscono questi nuovi testi, che, se pur tradotti, vivono di vita propria, all'interno di produzioni letterarie e teoriche delle culture riceventi, italiana e francese, e come si esplica il dialogo tra questi due corpus letterari e teorici intorno alla centralità del rapporto identitario madre-figlia. Se da questa prospettiva, nozioni tradizionali di frontiera e confine vengono abbattute, nuovi concetti di «realizzazione di un'estetica di pluralismo culturale»,⁷ di contaminazione e di compenetrazione con chiare implicazioni ideologiche vengono esaminati in quanto meccanismi innescati dalle traduzioni ed, al contempo, situazioni incoraggiate e poste in essere dalle figure materne protagoniste dei testi analizzati.

In questa luce, un quesito metodologico si pone ed impone: come conciliare la minuziosa analisi linguistica e comparativa con ampie tematiche di genere all'interno di uno studio critico e descrittivo degli originali e delle loro traduzioni? Si tratta qui di un interrogativo che accomuna molti ricercatori negli attuali Translation Studies. Maria Tymoczko, un'eminente teorica negli studi della traduzione, per esempio, parla di due universi apparentemente difficili da avvicinare. Il primo, infinitamente piccolo, è visibile solo sotto la lente di ingrandimento della microscopica analisi linguistica che frammenta il testo in parti sempre più minuscole ed impercettibili. L'altro, infinitamente grande, è visibile solo attraverso la telescopica lente dell'analisi culturale che contestualizza il testo all'interno di un'organica serie di costellazioni socio-culturali e politiche. Tali mondi corrispondenti ad infiniti ordini planetari dalle potenzialità inesauribili si rivelano difficili da esplorare poiché retti da forze centrifughe e centripete che li avvicinano ed allontanano *ad infinitum*. Come avventurarsi all'interno di entrambi i cosmi dalle dimensioni microscopiche e macroscopiche senza che l'uno inneschi meccanismi di esclusione dell'altro? Tymoczko crede nella possibilità di esplorarli contemporaneamente, possibilità che le è suggerita dalle fertili intuizioni seicentesche dai risultati speculari sia nel campo della microbiologia che in quello dell'astronomia. La forza che a suo avviso muove la crisi della conoscenza di fronte alla spaventevole spaccatura tra i due cosmi, tanto nel diciassettesimo secolo quanto nel ventesimo secolo, è: «il credo che in ogni ordine di

⁷ Simon Sherry citata in Susan Bassnett, *The Translation Turn in Cultural Studies*, *op. cit.* p. 129 (traduzione mia).

magnitudine [infinitamente piccolo ed infinitamente grande] la stessa organizzazione planetaria potrebbe essere replicata». ⁸ Una risposta più dettagliata a tale quesito viene offerta da un altro eminente teorico dei Translation Studies, Theo Hermans, il quale propone l'icona della spirale (presa a prestito da Gideon Toury) per far fronte alle difficoltà esplorative di Tymoczko. ⁹ Il movimento aperto e circolare della spirale percorre tappe obbligate tracciate lungo un percorso che mette continuamente in relazione il generale ed il particolare e che lega quindi osservazioni testuali a considerazioni co-testuali e contestuali passando attraverso una serie di analisi linguistiche dettagliate, prime giustificazioni dei dati scoperti, tentate generalizzazioni e somma delle corrispondenze tra i testi. Grazie a tale schema, secondo Hermans, i risultati di analisi aiutano a situare il testo tradotto all'interno di un ampio contesto culturale di ricevimento e ad identificarne gli approcci traduttivi.

La cultura di arrivo, intesa nel mio caso come insieme di produzioni critiche e teoriche sul rapporto madre-figlia, ha quindi giocato un ruolo fondamentale nella determinazione dell'approccio ai testi e della metodologia di analisi. Per la sezione italiana, ad esempio, il lavoro prodotto in questi anni da Diotima, il gruppo filosofico femminista con sede a Verona e con a capo Luisa Muraro, sulle implicazioni pubbliche e politiche del riconoscimento dell'eredità materna, è stato di fondamentale importanza. Per condurre l'analisi della traduzione italiana del racconto autobiografico *Sugar* (1987) di A.S. Byatt, realizzata da Anna Nadotti e Fausto Galuzzi con il titolo *Zucchero* (2000), ho approfondito concetti quali verità e realismo, categorie etiche ed artistiche di scrittura, soprattutto perché riguardano il ruolo di cantastorie/narratrice rivestito dalla madre e il suo approccio al narrare, approccio che emerge dalle storie raccontate alla figlia Byatt

⁸ Maria Tymoczko, *Connecting the Two Infinite Orders: Research Methods in Translation Studies*, in *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, a cura di Theo Hermans, St. Jerome, Manchester 2002, pp. 9-25 (p. 14) (traduzione mia).

⁹ Per maggiori informazioni si veda Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester 1999.

sui componenti della famiglia di origine.¹⁰ Le teorizzazioni di Diotima sulla verità decostruita in quanto fabbricazione prettamente maschile e sul realismo femminile inteso come «pratica di pensiero e di scrittura esplicitamente e consapevolmente sessuati»¹¹ sono state particolarmente utili. Tali teorizzazioni hanno messo in luce scarti linguistici che evidenziano concetti impliciti del testo originale e che impreziosiscono la traduzione italiana avvicinandola alla produzione teorica di Diotima degli ultimi vent'anni. Tali scarti emergono da un'approfondita analisi della coesione lessicale (territorio esplorato da teorici nei Translation Studies quali Mona Baker),¹² ed in particolare dalle corrispondenze linguistiche (nel mio caso sostantivi) e retoriche (nel mio caso metafore) all'interno della traduzione italiana e tra la traduzione ed i testi di Diotima. In parte questi rimandi sono giustificati dal fatto che la traduttrice, Anna Nadotti, conosce il lavoro di Diotima e di altre femministe, tra cui Jessica Benjamin.¹³ Tuttavia, al di là delle motivazioni che hanno potuto dirottare i traduttori verso un certo tipo di resa sensibile alle problematiche di genere, la traduzione di *Zuccherò* reinquadra il racconto italiano all'interno di un genere, quello dell'autobiografia femminile, così come inteso da Luisa Muraro, che dà cioè voce all'atopicalità femminile. La traduzione valorizza in modo linguisticamente visibile l'atteggiamento materno alla verità, inizialmente e provocatoriamente definito *menzognero*. Della madre viene messa in rilievo la sua volontà di problematizzare la verità, in quanto artificio maschile e patriarcale, e l'approccio realista alla vita ed al fabulare, approccio che appare molto affine al «realismo

¹⁰ Per un'analisi dettagliata dell'originale e della traduzione italiana di *Sugar* si veda Eliana Maestri, *The Passion for the Real: Empowering Maternal Precepts in the Italian Translations of A.S. Byatt's Short Stories*, in *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, a cura di Adalgisa Giorgio e Julia Waters, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 216-33.

¹¹ Luisa Villa, *Mettere al mondo il mondo: appunti sul realismo femminile tra filosofia e psicanalisi*, «Nuova Corrente», n. 105, 1990, pp. 39-74 (p. 40).

¹² Si veda *Textual Equivalence: Cohesion*, in Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London 1992, pp. 180-215.

¹³ Di Jessica Benjamin, Anna Nadotti ha tradotto *I legami d'amore: i rapporti di potere nelle relazioni amorose*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991 [titolo originale: *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*].

femminile»¹⁴ di Diotima. Il realismo femminile della madre viene esemplificato in *Zucchero* (più che nel suo corrispettivo inglese *Sugar*) come percezione soggettiva della realtà in cui soggettivismo ed oggettivismo non sono opposti, come nell'ordine simbolico (maschile), ma giustapposti e compenetranti. Si tratta di un realismo quindi che dà voce anche al corporeo, all'io in quanto corpo.

Affascinata dalla scoperta dell'eredità letterario-artistica di Byatt che si collega direttamente alle capacità di affabulazione materne che danno spazio a spazi di genere, mi sono chiesta se e come questa eredità artistica si esplica nella scrittura stessa di Byatt e soprattutto nelle traduzioni dei suoi racconti. Ho quindi preso in esame la fiaba *Cold* (2000) e la sua versione italiana *Freddo* (inserita anch'essa nella raccolta *Zucchero, ghiaccio, vetro filato* in cui è presente *Zucchero*) ed ho esplorato quello che l'autrice ha autodefinito, non a caso, il suo «self-conscious realism».¹⁵ Tale realismo per Byatt comporta un uso esteso di aggettivi qualificativi, che danno consistenza e spessore al reale e che Byatt impara ad apprezzare (così dice in *Sugar*) dalla madre. La fiaba di *Cold* si presta ad una estesa analisi aggettivale poiché è ricca di attributi che descrivono la crescita della protagonista, la principessa Fiammarosa, e la scoperta del piacere sessuale e sensuale, scoperta che avviene sotto l'egida materna. La neve, bianca e gelida come il latte materno (secondo quanto afferma Luce Irigaray),¹⁶ suscita sensazioni di *jouissance* e soddisfazione corporea nella principessa. Gli aggettivi legati alla vista (relativi al sangue e al latte materno nella fiaba) e al tatto (relativi a sensazioni di morbidezza) sono oggetto di modulazioni traduttive nella versione italiana. *Rosa e rosso* (simbolo del sangue) gradualmente spariscono e vengono sostituiti dal colore *bianco* che nella fiaba appartiene al campo semantico del latte e del ghiaccio. Gli aggettivi legati al tatto (*morbido*) invece rimangono, ma sono posti in posizioni marcate anche contro le regole di base della grammatica italiana. Queste ultime discrepanze acquistano valore alla luce dello studio di Nancy Chodorow *The Reproduction of Mothering* (1978) che sottolinea il piacere aptico e tattile che accomuna madre e figlio

¹⁴ Luisa Muraro, *La nostra comune capacità d'infinito*, in *Diotima. Mettere al mondo il mondo: oggetto ed oggettività alla luce della differenza sessuale*, a cura di Paola Azzolini et al., La Tartaruga, Milano 1990, pp. 61-77 (p. 66).

¹⁵ A.S. Byatt, *Passions of the Mind: Selected Writings*, Chatto & Windus, London 1991, p. 4.

¹⁶ Luce Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Editions de Minuit, Paris 1979.

durante i primi mesi di vita. Il realismo di Byatt, nella traduzione italiana, si carica quindi di un significato particolare. Non è inteso solo in senso canonico (come aderenza mimetica al reale), ma è inteso come percorso narrativo volto a dare rilievo all'esperienza e al piacere sensibile del corpo femminile, esperienza e piacere prettamente legati al materno. Tale risultato acquista ancora più rilevanza quando l'intero testo di *Freddo* viene letto alla luce di teorie relative al dinamismo comunicativo grazie alle quali il testo italiano sembra aver subito una seconda modulazione (o cambiamento di prospettiva). Le parentetiche (o proposizioni incidentali) che esprimono le vedute patriarcali del narratore subiscono dislocazioni frastiche e passano da posizioni primarie nella frase a posizioni terminali, ancillari e secondarie. In definitiva, in italiano, l'effetto polifonico e corale delle digressioni narratoriali si affievolisce e con esso la sua portata ideologica patriarcale. La prospettiva che acquista maggiore peso nel racconto è quella legata al materno, al sensibile e al valore che la madre acquisisce nella formazione identitaria e nella crescita sessuale della figlia.

Anche per la traduzione italiana di *The Autobiography of My Mother* (1996) di Jamaica Kincaid realizzata da David Mezzacapa con il titolo *Autobiografia di mia madre* (1997), il lavoro di Diotima è stato fondamentale. Il romanzo, dal titolo quasi paradossale, è il racconto delle miserie e sfortune di una donna, Xuela, e della gente dell'isola caraiba dove vive, intrecciato dal rimpianto nostalgico della madre morta. Anche qui l'analisi comparativa ha rintracciato ricorrenze linguistiche all'interno della traduzione e corrispondenze lessicali e metaforiche tra la traduzione ed il lavoro di Diotima, in particolare *La magica forza del negativo* (2005). Ne sono emerse vaste risonanze che rafforzano il dialogo polifonico ed intertestuale tra Diotima e la traduzione e che caricano il simbolismo di *Autobiografia di mia madre* di un gusto prettamente italiano. In *La magica forza del negativo* Diotima rielabora la teoria del negativo, che eredita da Hegel e soprattutto da Kristeva, dalla prospettiva del pensiero italiano della differenza sessuale. La lettura che il gruppo veronese offre aiuta a capire meglio il lavoro che il negativo esercita nella traduzione il cui approccio al testo di partenza è di assoluta fedeltà semantica ed estetica. Il traduttore italiano riproduce con assoluta accuratezza alcune importanti figure retoriche ed allegoriche nell'originale, addirittura ricreandone altre simili *ex novo*, il cui essere si traduce in messaggio ideologico grazie alla portata negativa sottostante alla costruzione di chiasmi, litoti e *mise en abîme*. In linea con Diotima, il negativo appare non essere sem-

plícemente ciò che secondo una logica contrastiva è associato a male e malvagità (tematica ricorrente nel testo). Il negativo è anche una pratica di opposizione all'egemonia coloniale, patriarcale e maschile e di recupero del marginale e periferico, connotato negativamente dalla centralità del potere. Tale lettura contribuisce inoltre a far luce sul simbolismo legato all'immagine allegorica negativa per eccellenza e presentata al lettore *en abîme*. Si tratta cioè dell'abisso, figura ricorrente ora in veste di precipizio, ora in veste di buco nero, ora in veste di vuoto, ed infine di morte, che acquista nel testo italiano un chiaro significato di genere. L'abisso è il vuoto crudele e desolato che separa «il corpo [della madre] e ciò che è stato il suo interno»,¹⁷ quello cioè del figlio dopo la nascita. Ripensare a tale baratro, rivivendone il trauma della separazione, significa riflettere sulle debolezze (subordinazioni e dipendenze) e su strategie di superamento delle stesse senza forzarne i limiti. Nella descrizione della sofferenza della protagonista in un mondo dove ancora impera il colonialismo risuonano le parole di Luisa Muraro, Diana Sartori e Chiara Zamboni che fanno loro l'immagine kristeviana dell'abisso per rappresentare il malessere femminile ma anche il punto di forza proprio delle donne che, contando sui propri limiti e potenzialità poco riconosciute, riemergono dall'abisso. I riferimenti (impliciti ed espliciti) all'opera di Diotima mi hanno infine permesso di capire che il legame con la madre morta non è solo nostalgico e sentimentale. È una spinta propulsiva per capire l'identità sessuata della figlia e per riflettere su meccanismi di subordinazione a falsi poteri.

L'unica traduzione italiana che non valorizza a pieno una lettura di genere del testo di partenza è quella di *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) di Jeanette Winterson realizzata da Maria Ludovica Petta con il titolo di *Non ci sono solo le arance* (1994). È la storia di una ragazza, adottata da una famiglia inglese di provincia, cresciuta all'interno di una comunità protestante molto religiosa, che scopre di essere omosessuale. In questo caso non mi sono avvalsa del lavoro di Diotima¹⁸

¹⁷ Julia Kristeva, *Stabat Mater*, in *The Kristeva Reader*, a cura di Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986, pp. 160-86 (p. 179) (traduzione mia).

¹⁸ La produzione teorica di Diotima mi è servita molto altrove, soprattutto in riferimento alla figura materna, ma non ha potuto aiutarmi a capire il contributo italiano al panorama critico dei queer studies che, in generale, come fa notare Eleonora Pinzuti, nell'intervento a questo convegno *I queer studies nel panorama teorico e critico italiano. Implicazioni di «una assenza»*, è piuttosto carente in Italia.

ma di letture che potessero chiarire le differenze religiose e politiche tra protestantesimo e cattolicesimo, l'uno caratterizzante il contesto del testo di partenza e l'altro la cultura di arrivo.¹⁹ Date le enormi differenze (sia concrete che a livello di «costrutti mentali»²⁰), ho ipotizzato una serie di problemi traduttivi legati alla caratterizzazione della figura materna, alla sessualità della protagonista e all'umorismo, inseriti all'interno di un panorama testuale socio-politico omofobico. Il testo di partenza è infatti saturo di parodie politico-religiose (che investono diversi personaggi, tra cui la madre) presentate con spirito ed ironia per criticare la religione protestante in quanto istituzione che condanna l'omosessualità. Il confronto dei due testi rivela non solo che umorismo ed ironia non vengono adeguatamente resi, ma anche che il testo italiano risulta più ricco di immagini religiose, legate al cattolicesimo e seriamente trattate. Vengono inserite ad esempio l'icona della *croce*, l'emblema della *guerra santa* e l'idea del *sermone* là dove non trovano corrispondente retorico-linguistico nell'originale inglese. La ragione dietro tali scelte non è stata esplicitamente investigata (poiché ciò esula dagli obiettivi di questo studio). Tuttavia, i risultati entrano in un circolo vizioso che se da un lato giustifica le scelte del traduttore (che non facendo parte di quella cultura non può condividerne e/o riprodurne i costrutti mentali), dall'altro incoraggia il lettore di arrivo a riattivare tali costrutti, che condivide con il traduttore, ed a percepire il messaggio autoriale da un punto di vista distorto. Questo rende difficile la comprensione dell'unica immagine religiosa che la madre fa propria come forma di protesta. La madre afferma di essere come la Madonna, ma non nel senso cattolico del termine (simbolo di

¹⁹ Per una più estesa analisi dell'originale inglese di Winterson e della traduzione italiana si vedano Eliana Maestri, *Assessing Humour, Characterisation and Receptivity in the Italian and French Translations of J. Winterson's Oranges Are Not the Only Fruit*, in *Laboratorio di Nuova Ricerca: Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, a cura di Monica Boria e Linda Risso, Troubador, Leicester 2007, pp. 199-215; Eliana Maestri, *Political Constraints on Sexual Identity in the Italian Translation of Jeanette Winterson's Oranges Are Not the Only Fruit*, «Norwich Papers: Studies in Translation», Vol. 13 *Ethics and Politics of Translation*, 2005, pp. 1-19.

²⁰ «strutture di conoscenza che rappresentano la visione del mondo di una particolare società, cioè i suoi valori, credo, emozioni, prototipi di persone e cose, di situazioni ed eventi, circostanze sociali e strutture metaforiche e metonimiche di pensiero», Ana María Rojo López, *Applying Frame Semantics to Translation: A Practical Example*, «Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», Vol. 47, n. 3, 2002, pp. 311-350 (p. 312) (traduzione mia).

maternità e di devozione al figlio maschio), ma nel senso sovversivo come rifiuto all'eterosessualità. A ciò non viene dato abbastanza peso nel testo italiano che si appoggia ad una cultura di ricevimento che a differenza del protestantesimo ha enfatizzato il culto della Madonna come simbolo di maternità e di sottomissione/devozione al figlio maschio (soprattutto dopo il Concilio Vaticano Secondo del 1945). Non a caso la dimensione materna che viene accentuata in italiano è quella privata, cioè la bravura della madre come casalinga etc... A riprova di tutto ciò, recensioni scritte da lettori italiani su *Non ci sono solo le arance* rivelano che le sottigliezze del testo inglese non sono state completamente colte ed i lettori credono persino che la religione della comunità e della madre sia il cattolicesimo e non il protestantesimo.

Per la sezione francese, i testi in esame subiscono destini differenti. Essendo immersi in una cultura che, se pure affine a quella italiana, è da considerarsi diversa, tali testi sono stati analizzati separatamente. La traduzione francese di *Sugar* (1987) realizzata da Jean-Louis Chevalier con il titolo di *Le Sucre* (1989) valorizza lo spazio narrativo, spazio inteso in senso dinamico, relazionale ed intersoggettivo. Mentre per la traduzione italiana la mia analisi si è concentrata sul realismo narrativo della madre e della figlia, per questa traduzione l'oggetto di indagine è rappresentato dal loro approccio spaziale all'affabulare. Avvalendomi di concetti narratologici ho individuato tre dimensioni/livelli spaziali. Il primo è lo spazio tra narratore ed audience, spazio drammatizzato nel testo in quanto la madre ha il ruolo di narratrice, cantastorie, e Byatt, la figlia, ha il ruolo di audience. Il secondo è rappresentato dalla casa come metafora del ventre materno. La teoria dello psicanalista inglese Donald W. Winnicott illustrata in *Transitional Objects and Transitional Phenomena* (1953) sullo *spazio transizionale*, lo spazio psico-motorio tra la madre ed il bambino durante la primissima fase di con/fusione allo specchio marcata dal gioco freudiano del *fort da*, è stata utile per capire che i localizzatori spaziali ed i dimostrativi usati nella traduzione francese accorciano lo spazio prossemico e deittico tra madre e figlia, poste all'inizio del racconto l'una di fronte all'altra. Questi risultati inseriscono la traduzione in un discorso francese più ampio, animato dalla *querelle* tra *autobiografia* (teorizzata da Lejeune) e *autofinzione* (teorizzata da Doubrovsky).²¹

²¹ Si vedano Serge Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Presses Universitaires de France, Paris 1988; Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Colin, Paris 1998 [1971].

L'immagine dell'io autobiografico faccia a faccia con la madre si oppone diametralmente all'immagine dello scrittore autobiografico, di Lejeune, seduto allo specchio e criticato da Doubrovsky in quanto spinto da un mero desiderio autodescrittivo narcisistico e di solitudine. Lo scrittore autofittizio (o autofinzionale) lodato da Doubrovsky, a cui l'io narrante francese di *Le Sucre* si associa, è invece lo scrittore che reinterpretava la sua immagine allo specchio in senso creativo attraverso una ricerca dell'altro da sé, che qui acquista una chiara prospettiva di genere in quanto l'altro da sé è la madre. Il terzo spazio è quello chimerico²² esplorato dalle metafore spaziali della madre che costituiscono una particolarità indistinguibile della traduzione francese. Il traduttore aggiunge frasi idiomatiche che utilizzano parti del corpo, come ad esempio *tourner les talons* invece di *to turn round*, o che rimandano a spazi altri, come ad esempio *chimérique* invece di *non-existent* o *avec panache* invece di *floridly* per caratterizzare il linguaggio materno. La teoria della *chora* kristeviana (che si avvicina al concetto di spazio transizionale o potenziale, ma che secondo Kristeva va oltre a ciò abbracciando spazi aperti ed illimitati)²³ mi ha aiutato ad esplorare la metaforicità del testo francese. Grazie ad un linguaggio altamente figurativo, la traduzione riterritorializza la dimensione spaziale del racconto aprendolo a spazi altri che contemplano il corpo e la creatività femminile e che riconcettualizzano il senso geografico ed artistico dell'io narrante, io narrante sempre più vicino al corpo della madre.

Per mettere invece in luce la particolarità di *Les Oranges ne sont pas les seuls fruits* (1991), traduzione francese di *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), realizzata da Kim Trân, ho esplorato le modalità di negoziazione dell'identità della madre e della figlia da posizioni differenti – il genere, la religione e la sessualità – e attraverso una

²² Per supportare questa analisi mi sono avvalsa di un concetto spazio-temporale, il *cronotopo*, che a mio avviso traduce in termini narratologici il principio di spazio potenziale o *chora*: «un'entità spazio-tempo semiotica in relazione reciproca con altre entità simili, sia intra- che extra-testuali» (Bakhtin citato in Marie Maclean, *Narrative as Performance: The Baudelairean Experiment*, Routledge, London, New York 1988, p. 112) (traduzione mia).

²³ Per la teoria di *spazio potenziale* si veda Julia Kristeva, *Place Names*, in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, Oxford 1980, pp. 271-94. La nozione di *chora* viene invece illustrata principalmente in Julia Kristeva, *The Semiotic and the Symbolic*, in *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York 1984, pp. 19-106.

serie variegata di istituzioni e disposizioni socio-culturali – la famiglia, l'educazione e il mercato del lavoro – le cui specificità emergono grazie anche all'utilizzo di studi etnografici condotti tanto nel panorama inglese attuale quanto in quello della cultura francese di ricevimento. Le ricorrenze testuali con effetti cumulativi sul contenuto nel testo francese fanno leva soprattutto sull'aspetto sociale di classe ed in particolare su come la classe operaia (da cui proviene la famiglia dell'io narrante) percepisce se stessa e viene al contempo definita da altre classi, soprattutto quella borghese. Nel libro la classe borghese si presenta tale in termini di pulizia, ordine, decoro e dignità, in termini etici per l'appunto, e mostruosizza, al contempo, la classe operaia per legittimare il suo potere ed il suo *status*. Il quesito guida della mia ricerca qui si è orientato verso la scoperta delle modalità secondo le quali i protagonisti agiscono in conformità o si ribellano alle suddette identificazioni classiste. I risultati sono stati sorprendenti. I pastori (l'élite) sottolineano la rettitudine e l'integrità morale delle donne della comunità in quanto, invece di usare attributi quali *good* per qualificarne il comportamento, utilizzano espressioni aggettivali quali *quelqu'un de bien*, «la cui condotta è conforme alla morale». ²⁴ La madre (di estrazione proletaria ma con desideri ed atteggiamenti borghesi) a volte si accosta a questi discorsi etici che caratterizzano l'ideologia di classe e a volte, molto più che nell'originale, se ne dissocia incoraggiando la figlia a fare altrettanto. E quello che succede solo nella traduzione francese (e che secondo me la rende unica) è proprio il fatto che la figlia usa questo linguaggio etico-morale non solo per criticare la classe borghese ma tutti coloro che non ammettono l'omosessualità, definiti ad esempio *ignobles*, cioè «ciò che non è nobile, di bassa estrazione». ²⁵ Tali conclusioni rafforzano la teoria di Nancy K. Miller ²⁶ secondo la quale le madri proletarie (molto più che quelle borghesi) incoraggiano le figlie a liberarsi di limitanti costrizioni socio-politiche che soffocano espressioni identitarie non conformiste.

²⁴ «Le Trésor de la Langue Française informatisé» consultato in linea (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>) il 5 agosto 2009 (traduzione mia).

²⁵ «Le Trésor de la Langue Française informatisé» consultato in linea (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>) il 4 agosto 2009 (traduzione mia).

²⁶ Nancy K. Miller, *Mothers, Daughters, and Autobiography: Maternal Legacies and Cultural Criticism*, in *Mothers in Law: Feminist Theory and the Regulation of Motherhood*, a cura di Martha Albertson Fineman and Isobel Karpin, Columbia University Press, New York 1995, pp. 3-26.

Infine per l'analisi comparativa di *The Autobiography of My Mother* (1996) e *Autobiographie de ma mère* (1997), realizzata da Dominique Peters, l'aspetto testuale preso in esame è il potenziale performativo che emerge particolarmente dal testo di partenza grazie alla «presenza fisica»²⁷ del narratore, ventriloquismo e polivocalità. Il testo in lingua inglese infatti appartiene ad una lunga tradizione di narrativa orale tipica del mondo Afro-Caraibico e contiene numerosi aspetti linguistici propri dell'oralità, della gestualità e della teatralità. Le tematiche affrontate dall'autrice rafforzano l'appartenenza a tale genere in quanto il simbolo della maschera e i travestimenti sono motivi ricorrenti nel testo. Gli aspetti linguistici analizzati fanno leva su un concetto allargato di performatività che abbraccia sia la teatralità del narratore che questioni più delicate identitarie e di genere. Mentre introduzioni di discorso indiretto libero enfatizzano in parte l'aspetto polifonico, la non completa riproduzione di *sineddoci* rivela falli in francese. La *sineddoche*, figura retorica altamente performativa secondo Maclean, non viene sempre resa nella traduzione e l'immagine ricorrente del volto (e, per eccellenza, del volto materno) saltuariamente si perde. Infine dislocazioni a sinistra di circostanziali di tempo e di luogo evitano di conferire rilevanza ed importanza al pronome personale *je* (io narrante donna che prende il possesso della parola scritta per raccontare la sua storia personale). Tali spostamenti, al contempo, *addomesticano* il linguaggio performativo del narratore inserendolo all'interno di una sintassi riorganizzata secondo le regole di base del francese standard. Di conseguenza la scrittura sperimentale di Kincaid nonché il desiderio di far emergere inflessioni della lingua locale nella lingua del colonialismo che lei stessa usa spariscono in francese, così come spariscono altre costruzioni frastiche con riferimenti al genere. Si tratta di frasi formulate al contrario (completamente ribaltate rispetto alla distribuzione informativa del tema-remà), che a detta di Judith Butler, riproducono una struttura a chiasmo: una struttura altamente performativa che evoca immagini riflesse e ribaltamenti speculari secondo il meccanismo dello specchio lacaniano nelle prime fasi di vita. I riferimenti impliciti alla madre, al suo volto e al suo ruolo nella scrittura di Kincaid si affievoliscono alquanto nella traduzione.

²⁷ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London 1996, p. 3 (traduzione mia).

In conclusione le traduzioni dimostrano che, in seguito ad approcci traduttivi ed editoriali ora mimetici ora di resistenza al testo originale, ai meccanismi di funzionamento delle lingue stesse ed alle culture in cui sono inserite, il rapporto madre-figlia si ridefinisce continuamente avvicinandosi o allontanandosi da modelli che sensibilizzano o meno il lettore a problematiche di genere. Il materno non è sempre e necessariamente celebrato. Esso costituisce a volte una zona d'ombra che, pur toccando sfere differenti (spaziale, performativa, politico-ideologica, di classe, etc.), talvolta non acquista il giusto peso. In conseguenza di ciò, la *quest* identitaria della figlia risulta sfasata. In *Non ci sono solo le arance*, la presa di coscienza dell'io sessuato della protagonista – con tutte le implicazioni politiche – è ritardata rispetto all'originale o alla versione francese. L'omosessualità risulta decentrata a favore di principi religiosi tradizionali e la ribellione contro la comunità e la madre non si attualizza a pieno. Non a caso la copertina del libro presenta la protagonista in questi termini: «adottata da una famiglia religiosissima [...] la piccola Jeanette impara tutto sulle Sacre Scritture ma niente sul resto del mondo». La madre ed i suoi insegnamenti religiosi continuano ad esercitare un enorme ascendente su di lei ed inseriscono la versione italiana all'interno di una serie di romanzi sul rapporto madre-figlia in cui la madre, come Giorgio dimostra, ha molta autorità e potere sulla figlia. Oltre a ciò, tale traduzione ha permesso a Mondadori (una delle più importanti case editrici italiane) di raccontare una storia di omosessualità senza criticare eccessivamente le istituzioni religiose ancora così potenti ed influenti in Italia. Al contrario, la traduzione francese rivela strategie traduttive mimetiche che esaltano la soggettività dinamica della protagonista la quale eredita la carica dirompente della madre ed incoraggia il lettore a contestare il potere politico e sociale. Il tono ironico che caratterizza *Les Oranges* inserisce tale versione all'interno di un filone filosofico moderno francese alimentato da scritti che utilizzano l'ironia per criticare il patriarcato. Le traduzioni italiane di *Zucchero* e di *Freddo* sembrano aver beneficiato e, al contempo, beneficiare del pensiero della differenza sessuale elaborato da Diotima. *Zucchero* esplicita l'implicito, i precetti materni, e *Freddo* li manifesta attraverso una pratica di scrittura sensibile alla corporeità e sensualità femminili. Le strategie traduttive individuate in questi racconti sono strategie di *spessore* contenutistico perché mirano a dare valore all'alterità rendendo visibile l'identità femminile. Di conseguenza, situano *Zucchero*, *ghiaccio*, *vetro filato* all'interno di una produzione teorica italiana che

sottolinea la necessità di esprimere gratitudine alla madre, alla devozione ed ai preziosi insegnamenti che fornisce alle figlie e ai figli. Anche per *Le Sucre*, il traduttore ha dimostrato attenzione particolare alla madre e alle sue creative strategie di affabulazione che emergono dalla fantasiosa retorica del testo francese. Quest'ultima del resto si sposa bene sia con lo stile dell'autrice che con le modalità di scrittura autofinzionale, oggetto di studio della produzione teorica francese sull'*autofiction* degli ultimi vent'anni. Diversi sono invece i destini a cui vanno incontro le traduzioni di *The Autobiography of My Mother* di Kincaid. Mentre quella francese rivela strategie di *addomesticamento*, quella italiana rivela fedeltà semantica ed estetica. Di conseguenza, nella prima il testo perde il suo essere altro, soppresso perché reinquadrato all'interno della cultura dominante/coloniale, nella seconda valorizza la diversità e l'alterità come componenti essenziali dell'identità, alimentando un fruttuoso dialogo polifonico con il femminismo italiano e con altre produzioni teorico-letterarie periferiche.

Appare visibile, quindi, che la *quest* identitaria così come la portata estetica dei libri che affrontano tematiche sul rapporto madre-figlia si attuano solo quando la traduzione avvalora il materno aprendo al contempo un dialogo con la letteratura della cultura ricevente. Come tradurre quindi? Aiutando il testo a dar voce e corpo al suo potenziale artistico e dirompente e mettendo in luce, direi io in modo quasi provocatorio, le zone d'ombra. Emblematico rimane a mio avviso l'insegnamento di Luigi Meneghello: «Per me tradurre significa spostare gli equilibri interni di un testo, che nel testo stanno lì, e nella vostra comprensione immediata del testo li vedete stabili, ma non appena tentate di tradurre vi può venire fuori dalla traduzione qualche cosa che non sapevate nemmeno che c'era nel testo».²⁸

²⁸ Meneghello citato in Cristina Marinetti, *From the Everlasting to Paron del Mondo: Considerations on the Translation of Poetic Metaphor with Reference to Meneghello's Dialect Version of Hamlet*, «Norwich Papers: Studies in Literary Translation», Vol. 11 *Translation and Metaphor*, 2003, p. 115.

Bibliografia primaria

Byatt, A. S.

Sugar, in *Sugar and Other Stories*, Vintage, London 1995 [1987], pp. 215-48.

Zuccherò, in *Zuccherò, ghiaccio, vetro filato*, Einaudi, Torino 2000, pp. 3-42 (traduzione di Anna Nadotti e Fausto Galuzzi).

Cold, in *Elementals. Stories of Fire and Ice*, Vintage, London 2000, pp. 115-82.

Freddo, in *Zuccherò, ghiaccio, vetro filato*, Einaudi, Torino 2000, pp. 110-51 (traduzione di Anna Nadotti e Fausto Galuzzi).

Le Sucre, in *Le Sucre et autres récits*, Seuil, Paris 1997 [1989], pp. 19-69 (traduzione di Jean-Louis Chevalier).

Winterson, J.

Oranges Are Not the Only Fruit, Vintage, London 2001 [1985].

Les Oranges ne sont pas les seuls fruits, Des Femmes, Paris 1991 (traduzione di Kim Trân).

Non ci sono solo le arance, Mondadori, Milano 1997 [1994] (traduzione di Maria Ludovica Petta).

Kincaid, J.

The Autobiography of My Mother, Vintage, London 1996.

Autobiografia di mia madre, Adelphi, Milano 1997 (traduzione di David Mezzacapa).

Autobiographie de ma mère, Michel, Paris 1997 (traduzione di Dominique Peters).

Bibliografia secondaria

Baker, M.

In Other Words: A Coursebook on Translation, Routledge, London 1992.

Bassnett, S.

The Translation Turn in Cultural Studies, in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevère, Multilingual Matters, Clevedon 1998.

Bassnett, S. e André, L. a cura di

Constructing Cultures: Essays on Literary Translation, Multilingual Matters, Clevedon 1998.

Benjamin, J.

I legami d'amore: i rapporti di potere nelle relazioni amorose, Rosenberg & Sellier, Torino 1991 (traduzione di Anna Nadotti).

Byatt, A. S.

Passions of the Mind: Selected Writings, Chatto & Windus, London 1991.

Carlson, M.

Performance: A Critical Introduction, Routledge, London 1996.

Chodorow, N.

The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender, University of California Press, Berkeley, London 1978.

Diotima

La magica forza del negativo, Liguori, Napoli 2005.

Doubrovsky, S.

Autobiographiques: de Corneille à Sartre, Presses Universitaires de France, Paris 1988.

Gentzler, E.

Teorie della traduzione, a cura di Margherita Ulrych, UTET libreria, Torino 1998 (traduzione di Maria Teresa Musacchio).

Giorgio, A. a cura di

Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women, Berghahn, New York, Oxford 2002.

Hermans, T. a cura di

The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, St. Martin, New York 1985.

Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained, St. Jerome, Manchester 1999.

Hirsch, M.

The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism, Indiana University Press, Bloomington 1989.

Holmes, J. S.

The Name and Nature of Translation Studies, in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, Routledge, London 2000.

Irigaray, L.

Et l'une ne bouge pas sans l'autre, Editions de Minuit, Paris 1979.

Kristeva, J.

Place Names, in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, Oxford 1980.

The Semiotic and the Symbolic, in *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York 1984 (traduzione di Margaret Waller).

Stabat Mater, in *The Kristeva Reader*, a cura di Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986 (traduzione di Leon S. Roudiez).

Lefevere, A.

Translation: Its Genealogy in the West, in *Translation, History and Culture*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Pinter, London 1990.

Lejeune, P.

L'autobiographie en France, Colin, Paris 1998 [1971].

López, A. M. R.

Applying Frame Semantics to Translation: A Practical Example, «Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», Vol. 47, n. 3, 2002.

Macleán, M.

Narrative as Performance: The Baudelairean Experiment, Routledge, London, New York 1988.

Marinetti, C.

From the Everlasting to Paron del Mondo: Considerations on the Translation of Poetic Metaphor with Reference to Meneghello's Dialect Version of Hamlet, «Norwich Papers: Studies in Literary Translation», Vol. 11 *Translation and Metaphor*, 2003.

Miller, N. K.

Mothers, Daughters, and Autobiography: Maternal Legacies and Cultural Criticism, in *Mothers in Law: Feminist Theory and the Regulation of Motherhood*, a cura di Martha Albertson Fineman and Isobel Karpin, Columbia University Press, New York 1995.

Muraro, L.

La nostra comune capacità d'infinito, in *Diotima. Mettere al mondo il mondo: oggetto ed oggettività alla luce della differenza sessuale*, a cura di Paola Azzolini et al., La Tartaruga, Milano 1990.

Maestri, E.

Assessing Humour, Characterisation and Receptivity in the Italian and French Translations of J. Winterson's Oranges Are Not the Only Fruit, in *Laboratorio di Nuova Ricerca: Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, a cura di Monica Boria e Linda Risso, Troubador, Leicester 2007.

Political Constraints on Sexual Identity in the Italian Translation of Jeanette Winterson's Oranges Are Not the Only Fruit, «Norwich Papers: Studies in Translation», Vol. 13 *Ethics and Politics of Translation*, 2005.

The Passion for the Real: Empowering Maternal Precepts in the Italian Translations of A.S. Byatt's Short Stories, in *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, a cura di Adalgisa Giorgio e Julia Waters, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007.

Tymoczko, M.

Connecting the Two Infinite Orders: Research Methods in Translation Studies, in *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, a cura di Theo Hermans, St. Jerome, Manchester 2002.

Villa, L.

Mettere al mondo il mondo: appunti sul realismo femminile tra filosofia e psicanalisi, «Nuova Corrente», n. 105, 1990.

Winnicott, D. W.

Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession, «International Journal of Psycho-Analysis», n. 34, 1953.

<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>: Le Trésor de la Langue Française informatisé.

Elvio Guagnini

IL GIALLO SI VESTE DI «NOIR».
I GENERI DEL MISTERO IN ITALIA FRA
NOVECENTO E DUEMILA

È finita l'epoca del pregiudizio verso il poliziesco inteso come genere paraletterario, e simili. Del poliziesco, come di tutti gli altri generi (compresi quelli che assumono la forma della sperimentazione d'avanguardia), fanno parte da un lato opere poco originali, ripetitive, di imitazione, da un altro lato opere che – invece – innovano, inventano, producono effetti inediti, cercano in direzioni ancora inesplorate.

Dal grande serbatoio delle opere per il pubblico «grosso» (come diceva Gadda), possono nascere opere originali quanto quelle che nascono dalle sperimentazioni per il pubblico «fino» (è ancora un termine di Gadda). Dipende da chi maneggia questi strumenti.

Saba, che era un poeta, uno scrittore esperto di tradizioni «alte» della parola (le «gocce d'oro» della poesia italiana) così come dei fenomeni dell'arte di massa (o per il largo pubblico: dal melodramma al cinema), aveva dedicato un'attenzione non banale ai «gialli», al romanzo poliziesco. Tra l'altro, stabilendo un confronto con i poemi cavallereschi. E concludendo che, come dal grande serbatoio della tradizione epico-cavalleresca era nato l'*Orlando furioso*, così non era escluso che – dal grande serbatoio del romanzo poliziesco – un giorno potesse nascere un'opera di rilievo «popolare e di stile»: che è poi il sogno e l'ambizione di ogni scrittore, non solo giallista.

Le note di Saba sui polizieschi vengono elaborate negli anni tra i Trenta e i Quaranta (e sono le *Scorciatoie*, molte delle quali uscite poi nel 1946: Milano, Mondadori). E dimostrano non solo l'intelligenza di un autore che aveva saputo guardare con attenzione, curiosità e

senza supponenza a un settore che molti letterati – allora – snobbavano (e guardavano dall'alto, sottovalutandolo), ma anche una capacità di previsione non indifferente, nella quale era compresa anche la considerazione dei vari livelli ai quali può essere utilizzato un «genere»: non solo consumo, non solo consumo corrente (per dire meglio), ma anche capacità di stile. Anche capacità di dar soddisfazione (diciamo, ancora con Gadda) al pubblico «fino» oltre che a quello «grosso».

Inutile ricordare che – quando si parla di giallo – non si possono escludere presenze di scrittori «di stile», come – per esempio –, per l'Italia, Gadda o Sciascia, spesso considerati marginali rispetto al genere, in quanto scrittori *tout court* e perciò ritenuti trascendenti rispetto alla «gabbia» del genere stesso. E ciò, benché, per esempio, Gadda avesse detto a chiare lettere, a proposito del *Pasticciaccio*, di aver voluto scrivere un «giallo» e di considerarlo tale, anche se *sui generis*, come lo sono (nei rispettivi generi) del resto, tutte le opere di qualche originalità. Vero è che si sono anche scritti dei saggi per distinguere i testi che adottano lo schema del «giallo» nei suoi fondamenti e altri che adottano solamente «elementi» (qualcuno dice «tracce») di questo schema, semplicemente al fine di arricchire o movimentare la fisionomia delle proprie opere. Si vedano, per esempio, a questo proposito, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazione allotropica nel romanzo del Novecento*, (Padova, Antenore, 1982) di Ilaria Crotti, che distingue il «canonico» dall'«allotropico» nella letteratura poliziesca; o Antonio Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della letteratura gialla ed esogialla*, Napoli, ESI, 1986, che indaga sull'uso di tecniche e meccanismi del «giallo» anche in opere non facenti parte del genere, ed elabora il concetto di «esogiallo». Opere – queste, considerate nei saggi citati – che sono, in ogni caso, da tener presenti per valutare non solo la fortuna e l'espansione del genere e delle sue tecniche nella letteratura del Novecento, ma anche le combinazioni di ingredienti singoli del genere in testi che, per altri versi, appaiono «fuori genere».

Tutte considerazioni (il dentro; il fuori), queste, che si collegano poi alla naturale evoluzione della specie (e del genere stesso), al fatto che oggi il «canone» del «giallo» non è più quello «classico» ma appare – ferme restando alcune caratteristiche di base – mutato. E non solo perché le varie regole che qualcuno ha tentato di fissare (S. S. Van Dine; Raymond Chandler; Reginald Knox; François Fosca) non siano più sentite come valide.

Sicché, oggi, vi è pure chi ha parlato di morte del «giallo», della fine naturale di un genere che avrebbe cambiato volto al punto da

non coincidere più con i canoni che avevano caratterizzato il genere stesso: «Il giallo è morto, è finito, requiescat in pace», riassumeva il cronista di un quotidiano, che riferiva l'intervento di un autorevole studioso del poliziesco, il quale negava la qualifica di giallo a libri di successo, intesi come «gialli», come quelli di Camilleri («E che, vi sembrano gialli quelli dove c'è un poliziotto che parla un orrido siciliano che nessuno capisce?»).

Forse, il senso di questa affermazione andava correttamente inteso proprio pensando alla inevitabile trasformazione subita da molta parte del genere rispetto a certe sue caratteristiche precedenti. E già se si pensi agli sviluppi che il genere ha subito dalle sue origini (a metà dell'Ottocento) all'ultimo Novecento, si vedrà che certe regole si sono modificate in corsa: il romanzo-enigma, il giallo «psicologico» e di atmosfera, la *hard boiled story*, il romanzo «infinito» o «inquietante», secondo alcune classificazioni diffuse.

Vero è che – oggi – il panorama è diverso e la stampa lo ha sottolineato bene: «Giallo, poliziesco, spy story: la letteratura d'intrigo – che da anni occupa i piani alti delle classifiche – è sempre meno riconducibile alle suddivisioni classiche. C'è un termine trasversale che unifica questi generi ormai strettamente vincolati al cinema, ed è *thriller*: comune denominatore, infatti, è la *suspense* unita all'azione (come richiesto dallo schermo) si tratti di mascherare un assassino, un serial killer, la polizia corrotta, un complotto scientifico, una trama internazionale criminale o politica. La letteratura d'intrigo, semmai, si presta ad essere catalogata in sottogeneri, dal thriller catastrofico a quello terroristico, a quelli legali, finanziari, biologici, psichiatrici». Era l'*incipit*, questo che ho citato, di un bilancio (*E il millennio finisce in thriller*) tracciato da Cesare Medail («Corriere della Sera», 9 settembre 1999). Qualche giorno prima, su «Repubblica», Edmondo Dietrich, parlando delle «tendenze» di fine millennio (4 agosto 1999), aveva così iniziato un suo bilancio dal titolo *Ma quanta voglia di suspense*: «Il fenomeno è sotto gli occhi di tutti. Basta scorrere le classifiche dei libri più venduti per rendersene conto o dare uno sguardo agli scaffali delle librerie che offrono sempre più spazio al giallo, al thriller, al noir. Comunque si vogliono classificare questi romanzi. La narrativa di genere (ma si può ancora chiamare di genere?) ha preso il volo assumendo in questi ultimi tempi l'aspetto di un vero e proprio boom editoriale, fino a surclassare qualsiasi altra produzione [...] Inoltre sotto la copertura del giallo i nuovi autori spaziano e parlano di tutto, raccontando le realtà sociali e i problemi del mondo d'oggi».

Con molto equilibrio, il «Diario della Settimana» (in un'inchiesta intitolata *Cronache del lato oscuro* – 23 settembre 1998 – riguardante la produzione italiana, francese, scozzese, anglosassone, metteva a fuoco il problema, in particolare nell'articolo di Sergio Pent dedicato all'Italia. E il sottotitolo sintetizzava efficacemente: «Poliziesco, giallo, thriller: dietro tante sigle stanno aumentando i romanzi che ruotano intorno a delitti e indagini. Accanto a nomi noti, si afferma una nuova generazione ben ispirata da storie, quotidianità e analisi di costume».

Un altro sottotitolo del servizio (*Fuori dal genere. Il giallo sta indossando gli abiti di festa*) ben individuava il problema di una dinamica metamorfica dei generi del mistero, che aveva avuto peraltro una sua storia anche nel passato. Del resto, e anche questo l'ho già detto, anche per ammettere Gadda nel panorama del giallo, nonostante le sue dichiarazioni, sono stati necessari molti anni (decenni) di studi e di polemiche.

Una volta, ancora qualche decennio fa (quando avevo cominciato a interessarmi al problema e al genere) c'era ancora chi si chiedeva se esistesse davvero un giallo italiano. Oggi nessuno metterebbe più in dubbio tale esistenza, non solo per l'oggi ma anche per il passato. Ricorrono, quest'anno, gli 80 anni dalla fondazione del «Giallo Mondadori» tuttora in servizio e – anzi – in fase di ripresa anche sul piano delle scelte e della qualità.

Ma oggi c'è, invece, chi si chiede se esista ancora il giallo. Saggiamente, l'articolista Sergio Pent affermava di riconoscere l'ampiezza di una sua presenza, naturalmente a patto di seguirne le evoluzioni, trasformazioni, e incontri e incroci di generi e sottogeneri con una ricerca letteraria anche fuori dagli spazi e dalle forme canoniche: «le nostre ombre scure – scriveva Pent – ci sono, e si fanno vedere: avanzano lentamente ma inesorabili [...] e chissà che si trovino insieme, prima o poi, a formare un vero progetto di «lavoro nero» per il millennio a venire. Intanto conosciamoli [...] proprio adesso [...] sarebbe [...] il momento di consolidare una dignità letteraria maiuscola così a lungo elemosinata» (p. 58).

Dunque, giallo sì, anche italiano, in crescita, con un suo pubblico. E, addirittura, riconoscimenti del peso di questo genere nel panorama generale della letteratura italiana. Come faceva un critico non certo sospetto di corrività verso il genere, come Roberto Cotroneo, autore di una nota tanto importante quanto significativa, apparsa sull'«Espresso» del 7 maggio 1998, intitolata *Il colore del futuro è il giallo*. Vediamone l'*incipit*: «Se noi scrittori, critici e giornalisti guardassimo meglio,

forse smetteremmo di seguire mode effimere, e tendenze inventate. Cannibali, pulp e altre amenità paraletterarie non sono una tendenza letteraria irresistibile di questi anni. Ma soltanto l'ottimo lavoro di bravi uffici stampa che hanno convinto tutti; così sembrava nient'altro che un salottino giovanile. In realtà, il filo da seguire è un altro: sarebbe il caso di fare attenzione ai gialli che escono in Italia negli ultimi tempi. Perché è quello il genere vero, quello che sposta copie veramente». E, con Lucarelli, citava Tiziano Sclavi, Andrea Pinketts – tra gli altri – e Andrea Camilleri, il cui successo «è di quelli veri, fatto di lettori che attraverso il passaparola hanno scoperto i suoi romanzi». E concludeva ricordando che, «contrariamente a quanto pensano certi critici con la fissazione dell'avanguardia», spesso sono proprio gli scrittori del giallo e del *noir* «i più bravi nel raccontare le contraddizioni e i cambiamenti veri di questo paese».

È un fatto che libri di questi generi «trainano», hanno lettori che si passano la parola, sanno interessare. Una volta, negli anni Trenta, si pubblicizzavano i «gialli» perché – si diceva – fanno evadere, aiutano a passare il tempo libero (e via dicendo).

Certo, ogni lettore desidera il libro «che prende», che lo fa entrare subito nel meccanismo del racconto. Ma, oggi, in questo interesse per il «giallo» (definiamo così i libri di generi che qualche studioso preferisce chiamare – in omaggio ai mutamenti – «generi del mistero», altri «di intrigo», altri «thriller», e via dicendo), in questo interesse per il giallo (dicevo) giocano altri elementi che non sono solo l'evasione, la soluzione di enigmi, la cronaca nera con i suoi problemi. Tanto più che, come ha detto Corrado Augias, la cronaca sembra talvolta aver superato il romanzesco: è la realtà a essere romanzesca, romanzeschissima (ricordava Gadda). La realtà ci presenta un quadro che è «più giallo del giallo» (è un titolo di Augias: della prima puntata di una trasmissione intitolata *Babele*). E, allora, perché l'interesse per il «giallo»?

Credo che Eco abbia ragione quando parla (nelle *Postille al Nome della rosa*, in «Alfabeta», 49, giugno 1983) della «metafisica poliziesca» e cerca di spiegare questo interesse: «Io credo che alla gente piacciono i gialli, non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si celebra il trionfo dell'ordine finale (intellettuale, sociale, legale e morale) sul disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una storia di congetture, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congetture. In fondo la domanda della filosofia (come quella

della psicanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa? Per sapere (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole. Ogni storia di indagine e di congetture ci racconta qualcosa presso a cui abitiamo da sempre (citazione pseudo-heideggeriana). A questo punto è chiaro perché la mia storia di base (chi è l'assassino) si dirada in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale.»

Il «giallo» è una metafora della realtà, che ci permette di entrare nelle connessioni tra gli eventi che la costituiscono, considerata sotto un determinato profilo (quello della violenza). Dunque, i traumi, gli strappi, le lacerazioni dell'ordine e dei patti, gli atti violenti, le ipocrisie, i mascheramenti, i sostrati (ciò che sta sotto l'agire umano). Quanto più la metafora è ricca e problematica (non automatica, né scontata), il nostro grado di conoscenza della problematicità del reale aumenta. Per la forza del suo stesso contenuto – talvolta –, ma (più) per la qualità del linguaggio che lo rappresenta, che ne definisce la problematicità, la mentalità, le contraddizioni, il «giallo» (il libro del mistero che propone congetture) sembra oggi attirare il pubblico, interessarlo, coinvolgerlo.

E questo «giallo», oggi (anzi il giudizio su di esso e sulle sue qualità), non possono non passare attraverso un giudizio sul suo linguaggio, sulle sue modalità espressive, sulle sue scelte linguistiche: che sono qualcosa di complesso, non solo l'organizzazione strutturale dell'indagine. Un problema di rapporto – psicologico e culturale – con il contesto, con l'ambiente, una prospezione della personalità dei personaggi, il ritratto di un mondo di qualità descrittive, la rappresentazione delle contraddizioni (perché la modernità letteraria è capacità di rappresentare le contraddizioni), il saper cogliere l'espressione ma anche i silenzi della realtà, la rappresentazione di atteggiamenti diversi e complessi attraverso i registri del discorso: l'ironia, l'umorismo, la parodia, la struttura dell'immaginario dei personaggi, le loro giunture deboli, i sogni, anche.

Ora, nel «giallo» di oggi si trova tutto questo molto più che nel passato. Azione sì, logica, anche, ma pure riflessione, approfondimento. Anche giochi di sfumature linguistiche, di nuove strutture rappresentative (Gadda, Sciascia, Macchiavelli, Lucarelli, Camilleri, tra gli altri). Anche in Francia, il riconoscimento del valore linguistico potenziale del *noir* è, ora, una delle prospettive di interesse verso il poliziesco.

Una presentazione editoriale di *Les pensées de San-Antonio* di Frédéric Dard (Parigi, La recherche midi éditeur, 1996) recitava: «La lingua francese – cito in traduzione – è una bella addormentata che un principe affascinante o un vandalo risveglia e viola periodicamente. Dopo Rabelais, Céline e Queneau, l'ultimo di questi amanti focosi si chiama Frédéric Dard. Da questi amori è nato il personaggio di San-Antonio. Milioni di lettori compresero subito che il famoso commissario era stato creato per ridere di tutto ciò di cui l'autore piangeva in segreto: l'infinito della bestialità umana, l'assurdità della vita, il mistero inesauribile delle donne, la morte».

Sono tutti problemi che riguardano la discussione sul giallo, oggi. Ma «giallo» è diventato, come si è visto: un «colore» (e un'etichetta) onnicomprensivi con cui si designano testi di genere diverso. Sergio (Alan D.) Altieri, direttore della collana Mondadori per le edicole («Il giallo», «Segretissimo», «Urania», «I romanzi»), autore di testi alcuni dei quali – in vario modo si inquadrano nel genere – diceva, pochi giorni fa a Trieste, di preferire il termine *thriller* (romanzo a *suspense*). E, infatti, egli scrive *action thriller*, *thriller bellici*, *thriller a sfondo storico*, per esempio.

Dunque, al «giallo» vero e proprio (più o meno tradizionale o innovativo), si va sostituendo una «galassia» (o un «arcipelago») di generi e registri diversi.

E «il millennio finisce in *thriller*». Lorian Macchiavelli viene ristampato nella collana «Stile libero noir». Nelle quarte di copertina viene elogiato come maestro del «giallo nazionale». Ma anche come uno dei fondatori del *noir* italiano.

Carlo Lucarelli, autore dei «Misteri d'Italia» propone – alla TV e in volumi – i casi di «Blu notte». Una collana («Verdenero») propone «storie di ecomafia», cioè gialli che riguardano l'ambiente.

Vi sono poi le *spy stories*, che propongono strutture di tipo diverso: noir, giallo, ecc. (la copertina della serie di «Segretissimo» – dedicata alle *spy stories* – è nera). Ma fondamentale, per il genere, è – come ha scritto Gabriele Veraldi (*Le roman d'espionnage*, Presses Universitaires de France, 1968) – che si tratta di «romanzo nel quale le diverse attività segrete, dei gruppi di potere, ecc., giocano un ruolo essenziale».

Quanto al «nero» (o *noir*), andrebbero fatte delle precisazioni preliminari. *Noir* in Francia voleva dire «giallo» (*Fleuve noir*; *Série noire*). Ma oggi il giallo si definisce *polar*. E *noir* è venuto a significare – anche in Francia – una storia d'azione a tinte marcate.

In Italia, oggi, il *noir*, viene quasi identificato col «giallo». Ma, ancora qualche anno fa, qualcuno protestava per l'«erronea» confusione. In realtà, precisava Massimo Moscati (nell'*Introduzione a 27 racconti metropolitani*, Milano, Mondadori, 1990), il «nero» non è «per forza legato alla rivoluzione di un meccanismo a sorpresa» (ossia alcuni «neri» possono seguire, e seguono, questo schema). «Di solito propone delle vicende all'inizio banali e personaggi come tanti che di colpo si trovano proiettati dal destino in situazioni apparentemente senza uscita, dai contorni violenti e disperati. Storie condizionate dall'alienazione prodotta dalla *vita metropolitana*, che sembra saper creare solo scenari di violenza e d'emarginazione».

Tutti questi generi oggi vengono spesso indicati come generi «del mistero». Intrecci ci sono sempre stati. Per esempio tra giallo e *spy story*, tra giallo e *noir*, tra giallo e *thriller*. Oggi più che mai. E' una sorta di evoluzione della specie, in cui è difficile rispettare le «regole», o – forse – in cui le esigenze di rappresentare la complessità dei «misteri» della realtà porta a combinare tecniche e modalità di visuale. Da ciò, gli scambi e le interazioni tra i generi che appaiono molto più marcati.

Del resto, oggi, molte cose appaiono cambiate sia sul piano del crimine, sia su quello dell'indagine, sia – ancora – sul piano della rappresentazione degli stessi. Un esempio: Camilleri ci mostra il suo commissario Montalbano alle prese non solo con l'invecchiamento, ma anche con trasformazioni psicologiche e reazioni morali e politiche di fronte a un mondo che cambia, dove dominano l'ipocrisia e gli stravolgimenti continui della verità; e pure con nuove configurazioni del crimine, non più legato solo al territorio: «E io come faccio con Internet? Chi sono questi miei avversari senza volto?», esclama Montalbano. E Camilleri commenta: «Montalbano non ha la *forma mentis* e le armi per indagare in questo campo nuovo e sconosciuto. Ma oscuramente intuisce che proprio questo è il nuovo campo di battaglia...» (*Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri. La linea della palma*, Milano, BUR, 2003). La tecnologia avanzata, lo sviluppo delle potenzialità della comunicazione accorperanno tutto, e tutto ne sarà condizionato. Dal locale al globale. Ecco perché Montalbano sembra in crisi. E' il salto delle metodologie investigative che corrisponde anche ad altrettanti sviluppi nelle pratiche del crimine, che costringono l'investigatore a uscire dal microcosmo del territorio per entrare nel macrocosmo delle collaborazioni criminali sul piano internazionale che richiedono nuove strumentazioni per le indagini.

Da un altro lato, l'allargamento della scena del crimine dalle aree metropolitane a una provincia che sempre più tende a far parte di (e a diventare, attraverso gli accorpamenti) aree metropolitane. Dagli anni Sessanta, gli anni del cosiddetto *boom* economico, la geografia e la fenomenologia del crimine sono mutate. La stessa capitale, Roma, sembra, aspirare – da questo punto di vista – a un ruolo diverso, meno «provinciale». Interessante, in questo senso, l'introduzione di Costanzo Costantini (*Anche Roma ha la sua mala*) a *La madama* (Garzanti 1974; la «madama», nel gergo della malavita, è la polizia) di Massimo Felisatti e Fabio Pittorru: «Gli studiosi di sociologia sostengono che la malavita rispecchia la struttura, il grado di organizzazione e il livello di efficienza di una città. La società civile e la malavita seguirebbero due tracciati paralleli, pressoché allo stesso stadio di sviluppo. Da questo presupposto deriverebbero alcune conseguenze: Milano sarebbe la sede di una vera “mala”, d’una “mala” a livello internazionale, Roma di una “mala” provinciale, incapace e ridicola. Ma ciò non risponde del tutto a realtà, per due ragioni precise: perché la malavita è ormai organizzata su basi internazionali e trasferisce via via la propria organizzazione – quadri dirigenti, metodi d’azione, mezzi, ecc. – nei settori in cui decide di operare; perché Roma ha subito (negli ultimi quindici anni) trasformazioni radicali. Già sul finire degli anni Cinquanta Roma non era più, o non era soltanto, una città provinciale, pastorale e godereccio rifugio e centro di attività, nella sua crescente fascia periferica e subperiferica, d’una popolazione d’acatto in cui pullulavano piccoli malviventi. Era anche, o si avviava rapidamente a diventarlo, una città cruda, dura, violenta». Nel 1963, continua l’analisi, «l’anno del “boom” economico», Roma diventa una metropoli «in cui maturano ed esplodono casi e delitti clamorosi, che trovano immediata eco sulla stampa internazionale». Vi «si impiantavano stabilmente mafiosi e criminali, il traffico della droga assumeva dimensioni sempre maggiori e si gettavano le basi perché la città diventasse anche uno dei centri del terrorismo politico internazionale».

Del resto, per passare al testo di Felisatti-Pittorru, la situazione era descritta con molta precisione: «La malavita non è più quella di una volta: la mafia ha portato l’organizzazione, la droga vi ha aggiunta la crudeltà, la società affluente e tecnologica ha fornito i mezzi e l’efficienza. La delinquenza tradizionale, casalinga e pacioccona, “de core e de cortello” è un ricordo del passato. E, poi, c’era il teppismo politico, il terrorismo, lo squadrismo.»

Altre città venivano promosse – negli stessi anni – allo stesso scenario o a uno scenario affine. Come la Bologna di Lorian Mac-

chiavelli, crocevia di intrecci delle strategie della tensione e luogo di esplosione di un terrorismo politico considerato in anticipo sui tempi – e in modo molto incisivo (*Le piste dell'attentato* sono del 1975) – e dell'annodamento di micro- e macro-criminalità. Non è un caso che, nella riedizione di questo libro nella collana «Stile libero noir» di Einaudi, Macchiavelli venisse celebrato come uno dei fondatori del *noir* italiano e che il suo libro venisse considerato come quello che aveva «rivelato il fascino nero della città»; e che Luigi Bernardi – nella postfazione di *Fiori alla memoria* (Torino, Einaudi, 2001; la prima edizione era del 1975) – vedesse in questo libro quasi il punto di passaggio tra due immagini diverse di Bologna, un crinale al di là del quale si sarebbe arrivati ad *Almost Blue* (Torino, Einaudi, 1997) di Carlo Lucarelli, certo uno dei testi significativi del nuovo *noir* italiano. Al quale vanno sicuramente ascritti i «gialli» di Scerbanenco della nuova fase iniziata da Scerbanenco nel 1966 con *Traditori di tutti* (Milano, Garzanti) caratterizzata dalle azioni di una malavita dura e cinica, da una violenza spesso efferata esercitata a Milano e nel suo *hinterland*. Non è un caso che non pochi dei nuovi narratori di polizieschi o di *noir* siano nati o vivano o si siano formati in Emilia Romagna, una regione chiave per riflettere sui problemi della transizione di modelli, culture, governo della città, ambiente. E il «giallo» – anche nella sua declinazione di *noir* – si presta, forse meglio di altri generi, a essere anche una narrativa di ricerca, una lente per osservare la realtà nei suoi diversi aspetti e nei suoi cambiamenti. Anche in termini di ciò che sta accadendo, che sta per accadere e che probabilmente accadrà.

In questo senso, possono essere considerati come esempi libri come quelli della serie «Storie di ecomafia» (serie «verde/Nero», prodotta da Legambiente). Come *Melma* (Milano, Edizioni Ambiente, 2007) del ravennate Eraldo Baldini, dove si immaginano disastri e catastrofi ambientali avvenuti nel 2050 nella zona dell'Alto Adriatico per colpa delle speculazioni e degli inquinamenti ad opera delle multinazionali in un clima di terrore, di malattia, di avvelenamento e di contaminazione dei terreni; o come *Rovina* (ivi, 2007) di Simona Vinci, pubblicato nella stessa serie, che racconta la distruzione di un pezzo di verde della provincia tra Reggio e Parma, lo scempio dell'ambiente, la spregiudicatezza di imprenditori improvvisati mossi dal solo obiettivo di «far soldi», le truffe, gli omicidi, gli incidenti sul lavoro, i comportamenti cinici degli operatori del settore.

Del resto, un altro maestro del genere è Carlo Lucarelli, già citato per *Almost Blue*, attento osservatore dei «misteri d'Italia» ma anche

narratore di storie di *serial killer*, come quelle di *Lupo mannaro*. *Un serial killer sulla via Emilia* (Roma-Napoli, Theoria, 1994) che veniva reclamizzato – in copertina – come «il primo serial-thriller dell'Italia berlusconiana». Dove il killer, sicuro di sé, sfida direttamente il commissario e parla un linguaggio «aziendale»: «[...] il mio è un target ben preciso e che risponde allo scopo col minimo investimento, impegno mentale e sforzo fisico». E che non si pone problemi morali, sicuro di essere – con la sua azienda – uno che manda avanti l'Italia. «La morale cambia, signor commissario, nuovi valori, nuova costituzione, nuova repubblica, nuovi obiettivi... Fare e non parlare e io mando avanti un'azienda che è un vanto per tutta l'Italia. Perché corro il rischio di finire in prigione, allora? [...] Io mando avanti un'azienda leader con grande efficienza...Io vinco e lei perde...». E, del resto, anche alla prostituta che vuole uccidere, l'assassino-imprenditore dice che lei è «il suo target».

Del resto, questo intreccio tra violenza e denaro emerge anche in alcune prove di grande incisività di scrittori di questi anni alle prese con opere che si iscrivono in questi generi. Nelle pagine, ad esempio, di Valerio Varesi che indaga su una Parma di gente apparentemente per bene implicata in traffici loschi, in giochi di omertà e di violenza difficile da contrastare, su una città che appare al commissario Sonneri come «una bella mela sempre più priva di polpa. Il verme stava lavorando senza che nessuno riuscisse a contrastarlo» (*A mani vuote*, Edizioni Frassinelli, 2006). E una tematica analoga viene rappresentata anche in *Nordest* di Massimo Carlotto e Marco Videtta (Roma, edizioni e/o, 2005), un *noir* che da un delitto si allarga al problema dell'incremento di certe ricchezze con mezzi illeciti e alla dilapidazione del territorio, un territorio ricco che vive il fenomeno della fuga di capitali e di imprenditori verso l'Est europeo. È la nuova veste del giallo, da considerare come una lente su un realtà che cambia: interessi, ricchezza, violenza, affari, politica, cinismo.

Maria Antonietta Grignani

NOSTALGIA
DELLA TRADIZIONE E MODERNITÀ
NELLO STILE DI LANDOLFI

Nella ricchezza di lavori critici sulla prosa di Tommaso Landolfi si segnala una ancora scarsa attenzione degli storici della lingua¹.

Eppure discrasie e salti di registro, cioè da una parte amore maniacale per la fisionomia di uno stile manieristicamente curato e dall'altra spregiudicata modernità di contenuti e tagli narrativi e sintattici, sono l'aspetto visibile di una personalità divisa tra nostalgia della tradizione e idea critica, a tratti perfino postuma, della letteratura. Ecco la propensione toscaneggiante di un non toscano, a partire dal dittongo mobile nei tipi *focone*, *moveva* ai vari *codesto*, *fo*, *spengere*, *grullo*, *diaccio*, *bubbole*, *punto* «niente affatto», *noi si va*, *sicché* conclusivo. Termini come *bellicolo* «ombelico», *bulima* «frotta confusa», *balbutendo*, *imo*, *comportevole*, *vagellamento* «vaneggiamento», *obiurgazioni* «rimproveri», dannunzianismi squisiti come *crambe*

¹ Si vedano Paolo Zublena, *Approssimazioni alla lingua «altra» di Tommaso Landolfi*, in *Gli «altrove» di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a c. di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Bulzoni, Roma 2004, pp. 155-161; Maurizio Dardano, *Una «ricchezza senza pari». Per un'analisi della lingua di T. Landolfi*, in *Un linguaggio dell'anima*, a c. di Idolina Landolfi e Antonio Prete, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 11-51, poi riformulato con titolo *L'aristocratico distacco di Tommaso Landolfi* in Id., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008, pp. 161-183; Maria Antonietta Grignani, «L'espressione, la voce stessa ci tradiscono», in *Un linguaggio dell'anima*, cit., pp. 57-78, poi riformulato con titolo *Landolfi e i giochi di penna* in Ead., *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 93-111.

e *rusco* sono all'ordine del giorno nella pagina landolfiana. I pronomi personali formali come *Ella*, gli anaforici *colui / colei*, il tipo *esso libro*, la presenza posposta del pronome nelle interrogative, la mancata risalita del clitico nei tipi: *doveva arguirsi, recatami*, oltre agli arcaici *al postutto, secondo a me parve* aumentano la vistosa patina anticheggiante. I participi presenti con funzione verbale, le gerundive, talvolta assolute, fanno da corredo al linguaggio forbito e antiquato², che viene messo in bocca anche a personaggi umili, con sprezzo per qualsiasi effetto di realismo e verisimiglianza dei registri sociali. Il che denuncia l'artificio autoriale, riducendo sovente al falsetto le singole voci. I blasoni vocabolaristici, le forme desuete o rare, farebbero di Landolfi un prestigioso esteta della lingua o addirittura un ottocentista eccentrico in ritardo (è la ben nota opinione di Gianfranco Contini³).

Ma, contestualmente e in connubio bizzarro, esiste una strategia di negazione o impazienza per la forma patinata, caratterizzata da riprese e correzioni, da una microsintassi turbata e fratturata, con esempi di stile nominale, improvvise sprezzature, forme compendiarie come *eccetera* e altre modalità informali o sbrigative del parlato. I segnali discorsivi come *Ebbé, tob*, i colloquialismi, tipo *non vale un fico*, espressioni come «quando siamo infognati, ci chiudono i tavoli sul muso» (*Faust* 67) abbassano di colpo il tenore della pagina, quasi che all'autore improvvisamente venisse a noia la propria maniera. Maurizio Dardano ha sottolineato certe convivenze ossimoriche negli antonimi figurativi e linguistici, per esempio i suoni scurrili emessi nientemeno che dalla luna nel *Racconto del lupo mannaro (Mar delle blatte)*: «flati sordi al pari di trulli»⁴.

A questa vocazione allo sbalzo di registro non presiede un disegno espressionistico, ma un'inquietudine dolorosa ben moderna, che accosta alla percezione dell'usurarsi del mezzo linguistico (tutto è già

² Un solo esempio fra i molti: «Le discussioni, le congetture, i consigli dati e ricevuti, montandosi il capo, calmandosi, convincendosi le tre reciprocamente, durarono tutto quel giorno», *Le due zittelle*.

³ Gianfranco Contini, *Italia magica*, Einaudi, Torino 1988, p. 249, edizione italiana della sua *Italie magique* del 1946. Si veda anche la scheda nella sua *Letteratura dell'Italia unita* (1861–1968), Sansoni, Firenze 1968.

⁴ Maurizio Dardano, *L'aristocratico distacco di Tommaso Landolfi*, cit., pp. 164–165.

stato detto) una sorta di divieto a abbandonare gli allettamenti della nostra tradizione⁵.

Per esempio il «fantastico» di Landolfi non è mai esemplato sul lessico dell'astronomia attuale: nel *Mar delle Blatte* i composti vengono conati su componenti riconoscibili delle lingue classiche (*sideronebulare, siderocentrica*) e in *Cancroregina* non esiste il repertorio ad effetto scientifico della fantascienza, ma vocaboli squisitamente classici, una astronave antropomorfa al femminile dotata di un anatomico *opercolo*, di ovaie e Trombe di Falloppio. Perfino il delirio linguistico del protagonista in orbita si basa su neoformazioni a catena a partire dal noto, con giochi associativi e freddure in relazione alla sfera del nominare: *Cancroregina – Cancrore – Cancroprincipessa*, ecc.; *mascalzoni – mascalzi – macalzati – macabbassati*.

Landolfi stesso provvede a rendere palese il proprio disagio in passi di opere narrative e soprattutto nei tre diari, abitati dal senso di vuoto (il famoso «mal di vuoto» di *Rien va*) e dall'angoscia che gli procura la condanna al lenocinio della bella forma con i relativi «meschini giochi di penna», dalla propria impossibilità di travasare sulla pagina la vita, a costo di allentare il controllo retorico. Il sabotaggio della fluenza narrativa è intimamente connesso con le autodiagnosi che si affacciano copiose già ne *LA BIÈRE DU PECHEUR*⁶:

[...] fatalmente la mia penna, cioè la mia matita, piega verso un magistero d'arte, intendo verso un modo di stesura e di composizione che alla fine fa ai pugni colla libera redazione propostami e di' pure colla mia volontà di scansar la fatica. Non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me? (I, p. 575)

Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità; possibile che io non sappia arrivare a una onesta umiltà e che le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal ... ecco che ci risiamo? [...] Per forza la mia scrittura è falsa: falsi e retorici sono anche in gran parte i sentimenti che io esprimo» (ivi, p. 650-651)

⁵ La fine della poesia per esaurimento di possibilità combinatorie è tematizzata nel racconto del giovane aspirante poeta cui accade di ricomporre, tirando a sorte le parole, il leopardiano *Infinito* e il primo sonetto del *Canzoniere* petrarchesco (*La dea cieca o veggente*, nella raccolta *In società*).

⁶ Qui e a seguire si cita da *Opere*, a c. di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano, vol. I 1991, vol. II 1992.

Nell'ultimo libro diaristico, *Des mois*, Landolfi condivide l'accusa che qualcuno gli aveva rivolto, di essere uno di quei vocalizzatori «che forniscono straordinarie prove di voce, e son poi incapaci di filare una romanza» (II, p. 693), mentre i grandi mostrano che «lo stile non è fatto di preoccupazioni stilistiche» (ivi, p. 750). Una ventina di pagine oltre vengono altre lamentazioni sul sussiego della scrittura, laddove «occorrerebbe valersi delle espressioni e dei modi correnti». Ma niente da fare, conclude il diarista, ci sono persone cui si presenta «per prima e con invincibile diritto di precedenza la parola rara, il costrutto prezioso, l'accezione desueta, la lezione più difficile» (ivi, p. 779).

In questo senso Landolfi sta altrove, non solo rispetto alle trame inventate, spesso rese precarie dagli spunti di metaracconto e di allegoria della letteratura, ma perfino rispetto al proprio stile: gioca con le forme tradite, ma le tradisce e le contesta, lavorando in chiave metalinguistica⁷.

Quanto alle strutture narrative, sovente il flusso è bruscamente abbandonato, confermando l'eclissi delle forme tradizionali e l'autocritica di un narratore «trafficante di parole», che rinuncia e commenta. Per esempio *La piccola Apocalisse (Dialogo dei massimi sistemi)* incassa nella cornice principale un racconto non finito di uno dei personaggi (*La donna nella pozzanghera*), con entrata perturbante del narratore che espone e scarta le tre possibili soluzioni finali.

Un altro caso plateale, parecchio più tardo, è *Rotta e disfaccimento dell'esercito (Racconti impossibili)*, dove all'attacco del tutto tradizionale e levigato risponde un corsivo feroce, che interrompe il tutto e vanifica ogni patto di credibilità tra autore e lettore, sottolineando sia l'inerzia dei dati sia i toni:

Correvano tempi non sospetti: la notte s'udiva ancora l'ululato dei lupi, e la volpe latrava da una spiaggia proprio di fronte al paese, incurante del rubellio dei cani [...]. Il vento infilava le forre, traversava la casa medesima e ne traeva gemiti lunghi, tosto spenti in mugoli appena, in soffi, e tosto rinati in urli sediziosi [...]. Il rosario era già stato recitato [...]. *Ma via, ma cos'è questa accumulazione di dati inerti, cosa sono soprattutto questo tono tronfio ed esclamativo, queste domande più o meno retoriche, in una parola quest'os rotundum?* (II, pp. 673-677)

⁷ Si veda *Gli «altrove» di Tommaso Landolfi*, op. cit. e Andrea Cortellessa, *Le voci dell'istrione*, in «L'Illuminista», a.VIII, n. 22-23, gennaio-agosto 2008, pp. 145-161.

L'atteggiamento metalinguistico si estende ai personaggi, che ora si compiacciono delle proprie espressioni ben curate, ora si contestano a vicenda su base linguistica. La riflessione sulla lingua risulta dunque un blocco che dalla forma si estende ai temi⁸. La discussione ilarotragica sulle parole e l'impiego o abuso delle medesime tocca il senso di entropia che comporta la diacronia di qualsiasi lingua, soprattutto quella dell'italiano, che nel corso del Novecento si è allontanato parecchio dalla tradizione illustre e dal modello toscano, volgendo sempre più verso un uso medio. Landolfi gioca con amarezza su un accumulo di termini ormai dimenticati, che i vocabolari conservano ma l'oggi rende stranieri, ne *La passeggiata (Racconti impossibili)*, per di più sovradeterminandone la portata nostalgica con il motivo, assolutamente moderno, della incomunicabilità nel commento che ne offre la *Conferenza personalfilologicodrammatica (Le labrene)*: se le fonti dell'incomprensibile coacervo di termini rari e di tartufi dedotti dal «buon uso toscano» accumulati ne *La passeggiata* potevano trovarsi nei dizionari dello Zingarelli e del Tommaseo-Bellini, cosa che la critica non si è presa la briga di accertare, l'autore con questo esercizio criptico ha inteso mostrare che l'incomprensione non è solo tra le diverse lingue, ma sta anche nella diacronia di una stessa lingua.

Il senso di dissipazione che Landolfi vive, tra richiamo al cerimoniale e perdita, si legge chiaro fin dalle prime opere, con la nostalgia per una comunicazione armoniosa, prelinguistica: l'apologo sul pascoliano chiù, che si beve le notti con la ripetizione primigenia di una sola nota di canto, non condannata all'elaborazione «discreta» e entropica dei sistemi linguistici umani, dice una volta di più quanto questo scrittore patisca di un tormento da esaurimento della letteratura del tutto novecentesco (*Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*).

Anche il frequente appello al lettore solo in apparenza riporta a modelli ottocenteschi, ma a ben vedere è – più pirandellianamente che manzonianamente – approccio a doppio taglio, dato che si at-

⁸ Un paio di esempi, presi volutamente da scritti cronologicamente molto distanti: «In fede, signori. Sono soddisfatto di questa frase. È una frase come quella che adoperano gli scrittori» (*Dialogo dei massimi sistemi*); «–Un trombaio! –Trombaiofontaniere per la precisione. Non ne avevate chiesto uno? [...] – «Idraulici», perfino si chiamano in colonia», dicono a botta e risposta una anziana sul punto di essere derubata e un delinquente finto idraulico, in assenza di qualsiasi ambientazione fiorentina (*Encarte delle Labrene*).

teggia in termini di ironia o di inattendibilità del locutore o di sua teatralità, mattatoria e nel frattempo insufficiente. Per converso il narcisismo autobiografico sfocia, e non solo nei diari, in uggia per il ricorrere frequente del pronome di prima persona. Questo fastidio si nota tra l'altro in *Prefigurazioni: Prato di Ombre*, che così comincia: «Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta [...]» (I, p. 743); poi si ripete via via fino a *Rien va*, dove spesseggia la nausea per l'invasione del pronome: «imperterrito benché furioso con me stesso [...] io seguito a piantare i miei Io in testa al drappello delle parole, quasi portabandiera!»⁹. Lo scontento per la gestione egocentrica deve avere giocato un ruolo decisivo nella scelta (piuttosto tardiva) del genere teatrale, che pareva liberare Landolfi dallo spadroneggiare del demiurgo narrante ed era pervia al puro dialogato tra le voci di turno. Ma, come si dirà, la soluzione teatrale non condurrà a un esito drammaturgicamente accettabile e sarà costellata dalla condanna a ripetere uno stato di orfananza del soggetto, i consueti riferimenti contraddittori alla «forma», l'impossibilità di aderire a una trama e la coazione a riprendere pezzi della opere progressse¹⁰.

L'opera teatrale *Faust 67* esce nel 1969 da Vallecchi, in una collana di narrativa, dichiarando nel titolo di nascere sotto il segno del capolavoro di Goethe, ma risente in modo vistoso del modello pirandelliano dei *Sei personaggi* e di *Questa sera si recita a soggetto*¹¹.

Il signor Nessuno si presenta a capocomico e attori, provocandoli a inventargli un personaggio, che sarà volta a volta un despota che bistratta sudditi e donne anziane, un capzioso giocatore di casinò, un poeta premiato, un seduttore punito. A ogni trovata della compagnia teatrale il tizio senza identità disapprova, con controversie e baruffe con il regista, perché le invenzioni a suo dire sono tese

⁹ Il passo è citato nelle lucida introduzione di Idolina Landolfi al secondo volume delle *Opere*, p. VIII.

¹⁰ Per Guido Guglielmi, *La poetica di Landolfi*, in *La prosa italiana del Novecento*, II, Einaudi, Torino 1998, pp. 38-58, già LA BIERE DU PECHEUR mostrerebbe una condizione di orfananza o «stato di insufficienza» con l'incrocio tra forma diaristica e «romanzo (pirandellianamente) a soggetto, in cui è rifiutato sia il personaggio sia il regista che lo crea» (pp. 55-56).

¹¹ Il testo si legge ora in *Opere*, cit., II (1960-1971), pp. 1019-1152. Da questa edizione i rinvii a seguire, con la sola indicazione della pagina.

a costruire fatti e ogni fatto comporta tipi triti e elementari. A un certo punto Nessuno fa da solo, ma mette insieme lunghi monologhi, incertezze comportamentali che bloccano il suo personaggio, inserisce pezzi di narrazione, senza «filare» nemmeno dieci minuti di «teatro, di farsa, di vita» (p. 1113). Ne risultano un nulla di fatto, una *Fine delle fini* che implode sulla mancanza di desideri di Nessuno e sull'annichilimento comico di ogni progetto di costruzione di personaggi.

Si tratta di un post-pirandellismo depressivo, governato dal demone della parodia e dallo svuotamento dei generi, qui quello teatrale. L'Avvertenza parla, per il testo che seguirà, della qualifica di «commedia da fare», con evidente riferimento ai *Sei personaggi*, che vengono poi evocati in corso d'opera, quando il-senza-nome afferma: «È semplice: io cerco un autore. O piuttosto, atteso che oggi gli autori contano poco e che dei testi anche sommi si fa carne di porco, cerco magari un regista.». Agli altri, che colgono immediatamente l'allusione e il riuso, Nessuno obietta, con rinvio implicito alla commedia pirandelliana e suo superamento nella direzione del proprio senso di vuoto: «Ma lì i personaggi si presentano già carichi d'un proprio destino, d'un dramma personale ... dispongono, insomma, d'una carica di vita» (p. 1037).

Sempre l'Avvertenza fa appello alla collaborazione del lettore («esortazione a collaborare»), come in *Questa sera si recita a soggetto*, ove l'Avvertenza pirandelliana annunciava il «concorso del pubblico», che sarebbe stato favorito dall'abolizione della quarta parete e dalla discesa degli attori in sala e nel ridotto. Il motivo, pur essendo nella nostra *pièce* meno organico e complesso, a un certo punto fa capolino, con le proteste di una «Voce dal pubblico» o «Signor pubblico» a contestare l'insulsaggine e inconcludenza delle trame inventate e abbandonate per «recitare a soggetto» (p. 1040).

Questa sera si recita a soggetto, composto nel 1929, è diviso in quadri come *Faust 67* ed ha per canovaccio un «rotoletto di poche pagine», che è poi una fonte di intertestualità interna, la novella del 1910 *Leonora, addio!*, allo stesso modo che la nostra *pièce* si gioverà al suo interno di due episodi narrativi di Landolfi già pubblicati: *Due veglie* da *In società* e *Asfu* del *Mar delle Blatte*.

Già Oreste Macrì, in una recensione del 1940 alle prime opere narrative di Landolfi, vi trovava troppa fede da un lato nell'eloquio, dall'altro nel logos, tra l'«edonismo lutulento» di certo D'Annunzio e «lo

squallido meccanicismo e la casistica brulla» di certo Pirandello¹². Giudizio esatto anche per certe cose tarde come il *Faust*, diviso tra capziosità del ragionamento e oratoria esibita. Se dell'edonismo le battute di Landolfi offrono prove continue, il pirandellismo sta nella contestazione del mezzo linguistico quale veicolo di verità, nella rottura del patto di credibilità che dai romanzi maturi e dalla trilogia del teatro nel teatro di Pirandello si protende verso i bizzarri protagonisti landolfiani, nella teatralità con cui chi dice io si rivolge a un pubblico potenziale, coinvolgendolo e deludendolo con argomentazioni paradossali¹³.

I rapporti con il capolavoro eponimo di Goethe si riducono al carattere di opera aperta di *Faust* 67, con i quadri seriali, i due *Avanprologo o proprologo* e *Eventuale postepilogo o epiepilogo*, che ricordano il *Prologo in cielo* e il *Prologo in teatro* posti da Goethe a distanza di quasi quarant'anni dal primo *Faust*, nonché alla voce finale che scandisce dall'alto «Nessuno si salverà», eco precisa al «Margherita si salverà» detto dall'angelo nel *Faust*, ma con rovesciamento parodico, sia per la bivalenza ricca di equivoci e bisticci tra *nessuno* pronomi e *Nessuno* nome proprio, sia per l'impermeabilità di Landolfi-Nessuno tanto al conflitto del Bene e del Male quanto al motivo faustiano della conoscenza, centrali invece in Goethe: il landolfiano è un eroe moderno nichilista, non colui che patisce i limiti della conoscenza, tra tensione etica e sete di avventura:

¹² Oreste Macrì, *Altre notizie su idoli e scene (Landolfi)*, ora in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Vallecchi, Firenze 1941; cito dalla ristampa anastatica, La finestra, Trento 2003, p. 292.

¹³ Tra le molteplici prove di pirandellismo, anomalo per la cura ossessiva della forma – intensamente perseguita da Landolfi – ma non per la sostanza di idee, basti citare, da *Un paniere di chiocciole* il pezzo *Parole in agitazione* con la babele degli scambi semantici tra i lessemi, versione quasi parodica della sfiducia di Pirandello nel valore univoco della lingua; *Maria Giuseppa* in *Dialogo dei massimi sistemi*, che si rivolge a un «voi signori» con stile pseudogiudiziario, il quale da una parte dovrà qualcosa a *L'adolescente* di Dostoevskij, ma per il raziocinare e la clownerie deve parecchio a Pirandello con le preterizioni, il rinvio della narrazione, la dichiarazione «in fondo non mi ha mai interessato nulla». Ottime osservazioni sul pirandellismo di *Faust* 67 si trovano in Luca Archibugi, *Il teatro dei lemuri*, in «L'Illuminista», cit., pp. 65-75.

REGISTA:

Ebbene, amico Nessuno ...

NESSUNO:

Nessuno non è amico di nessuno; o anche, nessuno è amico di nessuno.

VOCE CELESTE:

Nessuno si salverà!

Generale sgomento; altra brevissima pausa.

VOCE CELESTE:

Preciso: il signor Nessuno. E seguito, o dicasi riprendo:

NESSUNO SI SALVERÀ PERCHÈ NON ACCETTÒ MAI DI ESSERE QUALCUNO

Prova di un mito faustiano andato in pezzi è il monologo in versi posto all'inizio, dove chi dice io rinuncia all'azione sentendosi uomo negativo, «un buco nella sabbia»: «Sono un *vuoto*, una lacuna, / sono una dimenticanza di colui che il tutto volle».

Tra istanze di disappropriazione identitaria e autocitazioni compiaciute si muovono i due inserti narrativi di cui si fa carico Nessuno stesso, una volta deluso dalle trovate degli attori: *Due veglie* ripropone il motivo misogino caro a Landolfi¹⁴; *Asfu* tematizza il viaggio, anzi è apologo sull'importanza del solo partire, in un percorso verso la nebulosa di Andromeda che si allinea a tutta la produzione dei racconti fantastici di Landolfi. Del reimpiego di se stesso che Landolfi fa nel suo *Faust* ulteriore prova sono i versi del *Proprologo* e del *Postepilogo*, che si leggono in *Des Mois*¹⁵.

Oltre al riuso di propri pezzi per esteso, abbonda nella *pièce* la produzione criptica e *pointilliste* di lapilli d'autore, dedotti sia dalla narrativa che dalla saggistica. Certe frasi o giochi di parole migrano da uno ad altro testo, magari proiettandosi verso il futuro, come nell'episodio dei due giocatori al casinò, dove il primo giocatore dice: «Così non potremo ormai più perire, ossia perdere» (p. 1058), offrendo la battuta alla coppia di *Breve canzoniere* alle prese col solito tormento

¹⁴ Per la metamorfosi della donna, una volta diventata moglie, si ricordi *Perbellione* (*Le labrene*), personaggio punitore di donne, alla fine vittima di una moglie che lo bastona, sulla linea Santippe-Lisistrata. Sulla rappresentazione disforica del corpo della donna cfr. Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Bulzoni, Roma 2007, cap. I.

¹⁵ II, p. 766 e 772-73.

del gioco d'azzardo: «Dammi un bacio; se periremo...» // «Vuoi dire se perderemo?» (II, p. 1185).

Il regista, mentre beve e fuma con gli attori nel salottino d'albergo, canta: «La minicoda, la minicoda. Tra tutti i gatti è molto di moda», motivetto di una canzoncina televisiva d'epoca per bambini, che gli «fa venire in mente quel raccontino ... di chi?». Chiaro, è *Mezzacoda* di Landolfi della raccolta *In società*, un racconto fantastico sul pregio delle volpine code femminili e la disgrazia di una fidanzata, che di coda ne ha solo metà.

L'immagine della «statua, scusate l'aggettivo, condillachiana» alla quale, secondo l'attrice, aspirerebbe Nessuno onde far riempire sensisticamente il vuoto da cui è afflitto, configura un antipersonaggio «già venuto in mente a qualcuno» e per la precisione a «qualche meschino e infausto folletto irlandese» (p. 1039). È allusione al grande Samuel Beckett, quando si legge *Il caso Beckett*, recensione-stroncatura del 1953 a *L'innommabile*, che cita l'inizio del testo beckettiano e lo definisce «profondato in una tenebra condillachiana», accusando l'autore di verbigerazione, di mancanza di una forma; giacché la letteratura, sentenza Landolfi, è una cosa seria, non un «acquaio di angosce»¹⁶. Il giudizio ingeneroso è stupefacente se si pensa che il protagonista beckettiano e quello landolfiano condividono una analoga condizione di mancanza di soggettività forte, una inesistenza tiranneggiata dalla pura parola; lo è meno quando si pensi allo stile dell'irlandese, rastremato all'osso e perciò discaro al gioco di penna cui è condannato il collega italiano.

La figura teatrale che gli attori fingono in prima istanza, – quella del despota-giudice unico che maltratta i cittadini e in specie le povere vecchie – si trova nella prosa *Giustizia punitiva (In società)*, dove un giudice severo vieta ai cittadini di vivere oltre i quarant'anni, giudicando la terza età quasi immorale. Qui, una volta condannato il primo imputato, arriva un musicista, che invece desidera essere eliminato e aggiunge, del tutto in linea con il profilo e la parola preferita dal signor Nessuno, il *vuoto*: «C'è un guaio: che io cerco d'essere sincero, epperò son vuoto». Al perfido giudice che gli domanda perché abbia scelto quella professione, l'artista risponde: «chi non sa vivere bisogna bene che poeti o componga musica o imbratti tele», con evi-

¹⁶ Si legge in *Gogol a Roma*, prima edizione 1971, ripubblicato da Adelphi, Milano 2002, pp. 13-17.

dente implicazione autobiografica, vista l'insistenza con cui Landolfi nelle opere, nei Diari e, da ultimo, in *Faust*, solfeggia il motivo, ben pirandelliano e montaliano, della vita che o si vive o, non sapendola vivere, si scrive¹⁷.

Altri rinvii, se tacciono la fonte, presuppongono una enciclopedia di riferimento, come quando il Regista sillaba: «T'avanza, divino straniero» (p. 1119), alludendo al famoso *Sopra una conchiglia fossile* dell'abate Zanella, vv. 71 sgg.

Insomma, il tentativo del protagonista, uomo pieno di vuoto, di farsi attribuire – o di figurare a se stesso teatralmente – un'identità è pretesto al riciclaggio di materiali già esistenti o, comunque, alla messa in gioco di frasi e temi, cari a Landolfi stesso o presupposti appartenere alla cultura del lettore.

Se i dati compositivi, con la pratica citazionale, depongono per un caso di iperletteratura, i caratteri formali di *Faust 67* si allineano al restante della sua produzione, in prosa narrativa e no. Tra l'altro lo snellimento dialogico, implicito nel genere teatrale, è già collaudato nel percorso narrativo, disseminato di dialogato intenso e embrioni di didascalie pre-teatrali.

Nel *Mar delle blatte* la serie appunto intitolata *Teatrino* porta dialoghi surreali oppure ambienta in teatro *La farfalla strappata*, con il monologo finale della farfalla stessa, che descrive l'attrazione fatale per la luce e il successivo martirio. Parentetiche da didascalia teatrale figurano anche ne *Il ladro (La spada)*, in *Autunno (Ombre)*, tutto dialogato con didascalie «teatrali» in parentesi, tipo: (*pausa*), (*breve pausa*). Dialoghi tra padre e figlio, professore e allievi si leggono nelle prose brevi dei *Racconti impossibili*. Gli elzeviri raccolti in *Un panierino di chiocciole*, coevo del *Faust*, sono sovente fatti di puro dialogato. In *A caso* il racconto eponimo è basato sullo sdoppiamento dialogico, distinto dal carattere corsivo, tra un tizio e la voce demoniaca istigatrice all'omicidio casuale; in *Osteria del numero venti* e soprattutto in *La prova* torna agli a parte in parentesi.

Proprio l'ibridazione della narrativa con le modalità dell'interazione dialogica e gestuale del testo di teatro, predisposto alla messa in scena, crea una zona intermedia tra il racconto e quella struttura, per definizione priva del filtro o commento di una voce narrante, interse-

¹⁷ *Des mois*, II, alla p. 695 dichiara che il lavoro intellettuale è inadeguatezza al vivere, alle pp. 760-761 trascrive una poesia in cui Landolfi, non sapendo «che fare di se stesso», ossia non sapendo vivere, si risolve a scrivere.

zione che sta alla base anche della teatralità alquanto manierata e di lingua scarsamente colloquiale di *Faust* 67¹⁸.

Resta che la lingua dei personaggi in *Faust* '67 risulta lontana dal cosiddetto stile semplice e dall'effetto di parola in situazione, per quanto punteggiata di sprezzature e marche di trasandata oralità¹⁹.

La disinvoltura di un certo alone di «parlato» di maniera viene a Landolfi, qui come altrove, soprattutto dal toscanismo, più o meno vivo: tornano il dittongo mobile (*riscotiamo / riscuotere*); la distinzione toscana tra *questo / codesto / quello*; la forma impersonale per la prima plurale nel tipo *noi si va, si fa, s'era detto*; il pronome superfluo, accompagnato da forme, lessemi e modi di dire di tradizione e uso palesemente toscani: «Ma le son poi bubbole: dei bisogni del mio popolo fo tutt'una palla da prendere a calci», p. 1044. il conclusivo *sicché*, magari posposto, tipo «prendete sicché le necessarie disposizioni», p. 1052; «Un gran libro, sicché?», p. 1074; l'uso di *punto* a completare la negazione. Anche il lessico porta il ricorrente *grullo*; l'espressione «vecchie squarquoie» «decrepite», usato da Fagiuoli e Berni o Buonarroti il Giovane a Palazzeschi (anche nella variante *scarçòio*), p. 1045.

Certi toni sbrigativi o «realistici» si intersecano alla patina di falso-parlato dei toscanismi, si pongono come contraltare all'antico o all'eloquente: si va da *infognati a tangheri tremebondi a fanfaluche governative*, da *come diavolo si chiama* oppure *si fa carne di porco* all'espressione colloquiale *la smetta una buona volta*; da *va' all'inferno* a *roba del genere*, fino agli enunciati triviali: «Mettiamoci quest'altra cipollata sullo stomaco», p. 1048; «è la casa della mammana, questa?», p. 1092, «capitarmi di tanto in tanti tra i piedi», p. 1127.

Ci sono poi i segnali discorsivi, le esclamazioni e onomatopee (*tob, sciò, ciù ciù, uff!, puah*), così come gli spicciativi e frequenti (in tutto Landolfi) *eccetera* a troncare l'argomentazione, quando questa venga improvvisamente in uggia.

¹⁸ Del resto Giorgio Caproni nella recensione a *Rien va* sentiva entro il diario «un vago sapor di Teatro: e proprio di Teatro maiuscolo, ma appunto per questo troppo più vero del vero per riuscire, mi si perdoni il bisticcio, convincentemente vero nel corpo della pur dura e imperterrita confessione» (*La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 165).

¹⁹ L'impiego della nozione critica di «stile semplice» si deve a Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e racconto*, Einaudi, Torino 1997. Va da sé che semplice e complesso in letteratura sono due concetti a valenza puramente relativa, il «semplice» opponendosi, soprattutto nella tradizione italiana del Novecento, all'espressionismo di Gadda e nipotini.

Ma, nonostante tanta spigliatezza procurata, occhieggiano cultismi e espressioni del registro formale. Notevole la preferenza per la posizione letteraria aggettivo + sostantivo, usata senza alcun riguardo alla condizione sociale dei locutori («vezzosa quanto puntigliosa amica», p. 1040; «il mio timido e al tempo stesso audace invito», p. 1074; *amaro torto*, p. 1044; «un poco gradevole odore», p. 1045; *malferme gambe*, p. 1047); testimoniate anche le forme con mancata risalita del pronome, tipo *recatami* oppure *dicasi*. Secondo un uso ormai tramontato si trovano qui come nella produzione precedente interrogative con il soggetto posposto esplicito: «A che pro', ciò farebbero esse?», p. 1051; «Lo so io forse?», p. 1062; «Oh, maestro, vorrebbe lei ...?», p. 1069; «Vorrebbe Ella presentarmi al maestro?», p. 1074.

Accanto a queste particolarità sintattiche si pongono termini squisiti o desueti, come «magistrati subito aditi», p. 1045; la *bisogna*, p. 1045; *far motto*, p. 1070; *doglie 'dolori'*, p. 1092; *alla perfine*, p. 1125; *ambagi*, p. 1144; *cacofonie*, ivi; *polisarcica* «obesa», p. 1047, *lontananze capotiche*, p. 1083, con l'aggettivo peregrino usato anche nel *Crittogramma* delle *Labrene* e nelle poesie de *Il tradimento*; «signor mio Ciurlatore», ivi, da *ciurlare* «tentennare»; «signor Giuntatore» «imbrogliatore», p. 1123, usato da Landolfi altrove e presente nell'Ariosto, nel Bartoli; *barbe soggolari*, p. 1051; *ben apporsi* nel significato di «cogliere nel segno», *versar lustro* «far onore»; *zoologiche ipotiposi*, p. 1115; *a mio libito*, p. 1140.

Figurano cimenti retorici studiati, come il chiasmo di «la mia sviscerata ingegnosità; la mia ingegnosa svisceratezza», p. 118; schermaglie formali tra locutori, come la battuta del regista «Alla meno peggio», cui Nessuno risponde con un «Alla *più* peggio», p. 1076; la metafora «filiamo almeno dieci minuti di ...» detta da Nessuno e ripresa più in là dal regista con: «filiamo un po' di vita, secondo la sua felice espressione», p. 1113; il gioco tra «il dado è tratto» e «il dente è tratto», 1126.

Le esibizioni di abilità linguistica sono tuttavia di frequente azzerate o parodizzate da contestazioni del tipo di discorso. Il despota, figura inventata «a soggetto» dagli attori, rivolgendosi a una cittadina anziana, prima usa modismi fiorentineggianti, poi si vanta dell'esercizio di bella lingua (p. 1044):

DESPOTA

E bene faceste, la mia cara donna, a rivolgere a me direttamente le vostre suppliche; amo invero essere di persona ragguagliato sui bisogni e via dicendo del mio popolo

... Ma le son poi bubbole: dei bisogni del mio popolo fo tutt'una palla da prendere a calci per diletto. Comunque sia, che ve ne pare di questo esercizio di bella lingua?

Tra la lavandaia e il seduttore corre una fraseologia di toscano parlato (*sto lustra* si usa ancora in Toscana per «sto fresca»), cui Nessuno-giovane seduttore fa un commento ironico (p. 1079):

LAVANDAIA

Se non torno subito *sto lustra*, col padrone»

GIOVANE

Oh come si esprime forbitamente, la piccola: «Sto lustra!»

Perfino la conflittualità reciproca tra Nessuno e il regista non di rado punta su questioni linguistiche. Quando il regista, esasperato dall'inconcludenza di Nessuno, sbotta: «quale strada, in concreto ed alla perfine, sceglie?», costui invece di rispondere nel merito (dell'auspicato scioglimento della trama) commenta: «“Alla perfine” passi: ha un'aria e un timbro ottocenteschi. Ma “In concreto” no: neanche “In concreto” mi piace» (p. 1125). Da parte sua il regista ironizza su un leggiadro aggettivo (*inimboccabile*) adoperato da Nessuno e nell'Epilogo accusa i «maledetti intrighi verbali» di colui che non conclude.

La doccia scozzese tra manierismi o squisitezze e colloquialità, che sanno comunque di lucerna, nell'opera teatrale è sintomo dell'inquietudine landolfiana circa l'efficacia della comunicazione linguistica, è segno di una letteratura che si sente esaurita e inadeguata ai suoi compiti conoscitivi, in quanto sovrastata dall'ombra-incubo della tradizione, ove tutto è già stato detto. Siamo davvero di fronte a un duplice atteggiamento, di nostalgia e di nichilismo.

Questo fenomeno ben moderno è stato notato da tempo e ribadito dall'antologista Italo Calvino, che intitola una sezione *Le parole e lo scrivere* e nella postfazione sottolinea l'effetto di apocrifo legato al carattere costruito della prosa, «una scrittura che solo fingendosi parodia d'un'altra scrittura (non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta) riesca a essere diretta e spontanea e fedele a se stessa»²⁰.

²⁰ Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, scelte da Italo Calvino, Adelphi, Milano 2001, p. 552.

La parola, nostalgia di riconoscimento in una comunità, diventa per pessimismo maschera; tra la maschera linguistica e la cosiddetta realtà non corre alcun rapporto di trasparenza.

Ne discende che anche la parola teatrale di Landolfi sia ben lontana dalla finalità primaria del teatro anche per l'intenso atteggiamento metadiscorsivo e metalinguistico che infesta il dialogato di *Faust 67*, creando una sorta di distanza tra ciò che si dice e ciò che si tenterebbe di significare.

Una tale pratica concorre a puntare l'attenzione non sulle cose ma su lingua e nomi; come in tutta la prosa di Landolfi, ivi compresi i diari. Si pensi a *La morte del re di Francia* con l'affermazione «basta ripetersi e rigirarsi una parola qualunque dentro perché essa si svuoti del suo senso di tutti i giorni, buffa, proprio buffa»; oppure a *Parole in agitazione*, sull'autonomia del significante e sul rapporto arbitrario con il significato, negli anni in cui le teorie di Ferdinand de Saussure non erano ancora diffuse in Italia²¹. Insomma, la lingua primigenia vagheggiata in *Night must fall*, quella dell'assiuolo che ripete una sua perenne nota che non gli invecchia mai in gola, intento com'è a «succhiarsi l'universo come un uovo», questa lingua priva della doppia articolazione e bellamente sintetica è ben lontana dalle possibilità degli uomini civilizzati e alfabetizzati, la cui parola ripetuta e ribattuta da un locutore all'altro si avvizzisce tra le labbra.

Faust 67 è ciò che di più *antiassiuolesco* si potrebbe immaginare. Dominato dal nichilismo e da una sensazione dilagante di *vuoto*, non conclude in quanto aggancia e abbandona ogni trama sul più bello e senza pietà, riutilizza interi brani e singole immagini da altre opere dell'autore, mescola versi (all'inizio e alla fine) a un dialogato caudico da un lato, liquidatorio dall'altro, consegnando la dominante tematica e tutto sommato anche formale a un continuo presagio di morte, a una «soffocazione per di dentro», secondo l'espressione di *Des mois* (II, p. 707), diario del resto interamente dominato dall'ossessione della morte: «Questa corsa alla morte nella quale non abbiamo alcuna parte: il nostro tormento e la nostra delizia» (ivi, p. 693).

Landolfi scherza col fuoco, sdoppiato tra un cerimoniale formale-antiquato e inquietudini del tutto attuali: dubbi sulla propria identi-

²¹ Per questi aspetti della prosa mi permetto di rinviare al mio *Landolfi e i giochi di penna* cit.

tà, impossibilità della naturalezza, irrisione dei divieti sociali, dissipazione, arte combinatoria. La sua parola finisce sempre con l'implodere insieme alla figura del malinconico *fool* che viene messa in scena nel *Faust 67*: diversamente da Pirandello, diversamente dal non amato Beckett, ma del tutto in linea con la grande corrente nichilista del Novecento.

Simona Cigliana

LE STRETTOIE DEL NEOREALISMO:
VITTORINI, CALVINO, PASOLINI
E LA SCOMMESSA DELL'IMPEGNO
NEL SECONDO DOPOGUERRA

Il primo problema nel quale subito ci si imbatte occupandosi di neorealismo è un problema di datazione. La maggior parte della critica tende a far coincidere l'età d'oro del neorealismo con gli anni più caldi della Resistenza e del Secondo Dopoguerra, quelli che vanno dal 1943 al 1949, ma è pur vero che alcuni scrittori, ivi compresi quelli che saranno i maggiori interpreti di questa stagione, ne avevano anticipato le forme e gli intenti già prima, anche se in una prospettiva meno definita e formalizzata. Accanto ai nomi e ai titoli di Moravia e de *Gli indifferenti* (1929), di Ignazio Silone e di *Fontamara* (1930), di Carlo Bernari e di *Tre operai* (1934), di Corrado Alvaro e di *Gente in Aspromonte* (1930), si ricordano anche il Pavese di *Il carcere* (1939–1949) e di *Paesi tuoi* (1941) nonché il Vittorini di *Conversazione in Sicilia* (1941): portatori, tutti, di esperienze letterarie che costituiscono una precoce vaccinazione contro il fascismo e che coincidono col consolidarsi delle prime reazioni degli intellettuali al regime ormai affermato.

Già sotto la dittatura, la lezione antiretorica dei fatti aveva assunto una immediata valenza resistenziale, capace di disoccultare le menzogne e le drammatiche aporie di un'Italia molto distante da quella descritta dalla propaganda.¹ Ma il neorealismo come program-

¹ Secondo Romano Luperini (*Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, pp. 669 sgg),

ma di intervento artistico-letterario scaturito da una precisa decisione di militanza politica trova la sua piena formulazione negli anni di cui si diceva, tra il '43 e il '49², con espansioni e proseguimenti fino alla crisi del 1956 e anche oltre. Durante la Resistenza e nell'immediato dopoguerra, di fronte all'incalzare drammatico dei problemi concreti, gli scrittori avvertono l'urgenza di attingere alla realtà, di narrare gli avvenimenti tragici nei quali la nazione è coinvolta. Torna di attualità il canone verghiano di una letteratura che sembra «essersi fatta da sé» ma proposto in un'ottica diversa: come viva testimonianza della storia appena vissuta.

L'opera di scoperta e scandaglio di questa Italia ferita, umile e nascosta sarà avviata proprio da Vittorini. «Il Politecnico» infatti pone tra i primi obiettivi del suo programma quello di «far conoscere agli italiani l'Italia, al di fuori di qualsiasi retorica o leggenda; quello di portare gli italiani a occuparsi della loro terra, nelle miserie e delle risorse di essa, delle ingiustizie che si perpetrano in essa e delle umili, profonde energie di lavoro che in essa aspettano di svilupparsi».³ Proprio perciò, inviterà i lettori a inviare i loro contributi, fornendo alcune sintetiche indicazioni di prospettiva, che equivalgono, di fatto, ad un orientamento letterario:

per ciò che riguarda il realismo degli anni Trenta, più che di neorealismo, si dovrebbe parlare di «nuovo realismo». Esso sarebbe caratterizzato dal fatto di non avere intenti di denuncia (a parte poche eccezioni, tra cui quella di *Fontamara* di Silone) e di presentarsi come un fenomeno composito, all'interno del quale coesistono varie tendenze: quella del «fascismo di sinistra»; quella inaugurata dall'«americanismo» di Pavese; quella del realismo meridionale; quella di Moravia.

Il neorealismo postbellico si presenterebbe invece come letteratura di denuncia perché nasce da un «diverso orizzonte d'attesa» e da un mutato «rapporto emittente-destinatario» (poiché la guerra ha in qualche modo avvicinato le diverse componenti sociali). Nel neorealismo, Luperini distingue due fasi: la prima, spontanea e caotica, dominata dalle «cronache», dalle «memorie», dura fino al 1948 ed è sarebbe caratterizzata dalla mancanza di una poetica unitaria; la seconda, dal 1948 al 1955-56, si manifesterebbe come una «tendenza» precisa influenzata dalle teorie di Gramsci: la tendenza a creare un romanzo nazional-popolare, popolato da eroi positivi e propenso a recuperare sul piano narrativo le forme della tradizione romantica e veristica.

² Proprio nel 1951, uscirà, a cura di Carlo Bo, l' *Inchiesta sul neorealismo*, Eri, Torino 1951, riflessione di una generazione sulla scelta estetica del neorealismo.

³ *Concorso per i nostri lettori* [senza firma ma Vittorini], «Il Politecnico», 8 dicembre 1945, p. 1.

A questo compito fondamentale per la preparazione di una nuova cultura, tutti voi lettori siete chiamati a collaborare. Ognuno di voi lettori, vivendo in una città, in un dato quartiere di una data città, in un paese in una campagna, ha intorno a sé, nelle strade e nei sentieri che quotidianamente percorre, negli uomini che frequenta e tra cui lavora, un pezzetto d'Italia, un pezzetto di realtà italiana da osservare, da studiare e da descrivere. Guardatevi dunque d'intorno, raccogliete dati, elementi, fatti quanto più possibile precisi, prendete un foglio di carta e, con chiarezza e semplicità, riferite quello che avete visto, raccontate quello che sapete. Qualsiasi ambiente, qualsiasi ceto sociale, qualsiasi località può essere interessante purché esaminata con attenzione e descritta con verità..⁴

Anche da richiami come questo deriva, in questi anni, il proliferare di memorie e la vocazione irresistibile alla scrittura da parte di tanti esordienti che rimarranno tali. Nel solco di questa esigenza di verità trova però espressione pure la scelta di *engagement* di altri maggiori che iniziarono o perfezionarono nell'immediato dopoguerra il proprio tirocinio letterario. Come ricorda Calvino, «Il Neorealismo non fu una scuola. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, fu una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura».⁵ È tuttavia pur vero che l'adesione al canone del realismo assunse, per molti di coloro che si pensavano scrittori di professione, il valore di un atto di umiltà, in cui si manifestava la loro volontà di «farsi popolo» e si rivelava, insieme, un intento fondativo, volto a iscrivere le vicende individuali nel dramma di un Paese che cercava faticosamente di ricostruire la propria identità⁶. Così la letteratura, in un'esigenza di impegno, iniziava a muoversi in un'ottica «democratica», trasportando l'esperienza dei singoli su un orizzonte epico; e, nell'intento di rivolgersi a un pubblico ampio, coincidente con l'insieme del popolo italiano, cominciava ad attingere all'oralità, sperimentando un linguaggio di tipo «medio» che sembrava emanare da un'anonima voce corale. Si presentarono allora così in primo piano, per gli scrittori più accorti, i problemi del rapporto tra lingua letteraria e dialetto, della mimesi narrativa e del

⁴ Ibid.

⁵ Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. 9.

⁶ Vittorini aveva cercato di far emergere una istantanea, un racconto in presa diretta, «dal vero», della realtà italiana, anche immaginando, sulle pagine de «Il Politecnico», diversi spazi per ospitare scritti ed iniziative dei lettori. Si veda, già nel n. 2, del 6 ottobre 1945 (p. 1, s.f.), l'invito a segnalare i migliori articoli apparsi sulla stampa nazionale (che «Il Politecnico» si proponeva di ripubblicare), o, sul n.3 (13 ottobre 1945, p. 2), la rassegna di interventi: *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*.

parlato e, soprattutto, quelli riguardanti i modi e i temi della militanza culturale, il ruolo dell'intellettuale, i suoi rapporti con i partiti, la funzione della letteratura nell'ambito della società civile.

Nonostante le convinzioni ideologiche dei protagonisti e il fondamento emotivo che produsse la scelta estetica di questa adesione al reale, si deve ricordare però che, in Italia, i più interessanti esiti narrativi furono raggiunti da coloro che, pur teorizzando il canone del neorealismo e battendosi per la sua diffusione, ne trascesero i confini. Lasciando per un momento da parte il cinema, dobbiamo constatare che, se si eccettuano i risultati raggiunti da certa memorialistica (*16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti, 1944; *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, 1945 - *Se questo è un uomo* di Primo Levi, 1947) e da pochi romanzi in cui si realizza un provvisorio equilibrio tra oggettività ed espressionismo (come *La malora* di Beppe Fenoglio, 1954) o tra intento testimoniale, cronaca storica e esperienza biografica, come ne *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine (apparso postumo nel 1950, che forse più di tutti, con il suo realismo denso e corposo, sembra rappresentare la incarnazione di una vera letteratura nazionalpopolare), i migliori risultati furono raggiunti in quegli anni da coloro che travalicarono il realismo in senso lirico-simbolico (Vittorini), fantastico (Calvino), mitopoetico (Pavese), perfino espressionistico-picaresco (il Fenoglio de *I ventitrè giorni della città di Alba*), mediando tra il proprio sentire poetico e i dettami dell'imperativo politico. Si verifica così questo assurdo: che i più convinti teorizzatori del nostro neorealismo letterario e i suoi maggiori rappresentanti sono proprio coloro che meno alla lettera ne applicarono i dettami⁷.

Tale predisposizione era già insita, come vedremo, nelle premesse del loro impegno, in quell'ottimismo della volontà, così distante dal pessimismo verghiano, che rivolgeva le speranze di palingenesi alla totalità dell'uomo, ai suoi bisogni materiali quanto alle sue fragilità di individuo storico, al suo essere sociale come alla sua tormentata psicologia di uomo contemporaneo, in ciò oltrepasando, sin dall'intimo della propria vocazione, i limiti di quella «nuova oggettività» (*Neue Sachlichkeit*) sulla quale in Italia si andava riflettendo, con molte riser-

⁷ Su questa contraddizione insita nelle premesse dell'adesione al «neo realismo» da parte dei nostri maggiori rappresentanti di questa tendenza, cfr. Maria Corti, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 32-33.

ve, già nei primi anni Trenta.⁸ Precoce testimonianza di una tendenza tutta italiana a esorbitare da dettami estetici troppo coercitivi, è un articolo di Francesco Jovine. Questi, già nel 1934, pur sottolineando che la rinnovata tendenza al realismo rappresenta una forma di letteratura impegnata che si oppone ad una letteratura vuota di contenuto e ridotta a vana esercitazione retorica, osserva che: «Per sfuggire alla retorica della pura forma, i neo-realisti minacciano di crearne un'altra: quella del puro contenuto».⁹

La vocazione umanistica che avrebbe condotto gli scrittori lontano dal più crudo realismo di «rispecchiamento» emerge d'altronde con evidenza anche nelle riflessioni che Cesare Pavese pubblicò su «L'Unità» all'indomani della liberazione, il 20 maggio 1945, rivolgendosi agli intellettuali come ad operatori designati per il rinnovamento morale e politico del Paese. In questo articolo, che si intitola *Ritorno all'uomo*, Pavese, dopo aver ricordato «quell'assurda vita disoccupata e contratta» che si viveva nelle «giornate chiassose dell'era fascista», rievoca il senso di solidarietà che era nato a stringere, come un patto implicito e sotterraneo, tutti coloro che non si riconoscevano nello «stato violento» imposto dalla dittatura, e rammenta come l'ansia di liberazione fosse stata sorretta dall'utopia di una patria ideale, di una società più libera e autentica, che a taluni sembrava essersi inverata oltre Oceano. Il nucleo ideale di quel mito dell'America è da Pavese riportato alla possibilità di rifondare, nella prospettiva di un orizzonte innocente, non compromesso da ipoteche autoritarie, «una nuova leggenda dell'uomo»: in altri termini, alla possibilità di reimpostare su nuove basi di verità e di autenticità il discorso sull'umanità dell'uomo, sui suoi bisogni, le sue speranze, le sue intrinseche debolezze. Quasi a sgombrare il campo da possibili fraintendimenti, Pavese specificava:

il discorso è questo, che noi non andremo verso il popolo. Perché siamo già popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo – di noi e degli altri. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. [...] Questi anni di angoscia e di sangue ci hanno insegnato che l'angoscia e il sangue non sono la fine di tutto. Una cosa si salva nell'orrore, ed è l'apertura dell'uomo verso l'uomo. Di questo siamo ben sicuri perché mai l'uomo è stato meno solo che in questi tempi di

⁸ Cfr. Claudio Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980, passim.

⁹ Francesco Jovine, *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», a. XXXVI, n. 1, 1934, p. 2; ora in Claudio Milanini, *op.cit.*, pp. 7-8.

solitudine paurosa. Ci furono giorni in cui bastò lo sguardo, l'ammicco di uno sconosciuto per farci trasalire e trattenerci dal precipizio [...]. Davvero l'uomo, in quanto ha di più vivo, si è svelato, e adesso attende che noialtri, cui tocca, sappiamo comprendere e parlare. Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia [...] sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene [...] Il nostro compito è difficile ma vivo. È anche il solo che abbia un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri di uomini come noi quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato¹⁰.

Due cose colpiscono nell'articolo di Pavese, che fu salutato all'epoca – e che è ancora oggi considerato – come la riflessione che apre la fase dell'impegno: innanzitutto il suo carattere programmatico, che traccia le linee ispiratrici di una letteratura antiretorica, fondata sulla rappresentazione di una realtà che coincide con l'esistenza collettiva e sullo stretto rapporto con l'uomo concreto. In secondo luogo, l'intrinseca contraddizione di chi, negando, afferma: Pavese, pronunciandosi con un «noi», mostra grande incertezza sul soggetto a cui riferirlo: se agli scrittori nel loro insieme, se alla classe intellettuale, se agli intellettuali che si riconoscono nel gruppo di opinione che fa capo all'«Unità», la testata fondata da Antonio Gramsci nel '24, soppressa nel '26 dal Fascismo e ora dalla clandestinità tornata alla luce come quotidiano. Certo è che, pur postulando fin dalle prime righe una identità tra scrittori e popolo, egli lascia trasparire il sentimento di una distinzione, di una polarità tra coloro «cui tocca» parlare e coloro che ascolteranno, tra chi formulerà programmi e coloro che dovranno «incarnare le parole». Inoltre, subito dopo aver affermato che la guerra gli ha permesso di conoscere la dura realtà degli uomini, «la carne e il sangue da cui nascono i libri», Pavese torna a parlare di «nuova leggenda dell'uomo», di «occhi in cui cova una innocenza» atavica, della «inconscia supplica»¹¹ che trapela da ogni presenza umana. Torna insomma a parlare di radici e di sogni. Come se, già all'origine di quell'atto del pensiero e della volontà che postula l'adesione al mondo, vi fosse una ancipite e divergente tensione: da una parte uno sforzo di prospettivismo militante, velato forse da un'ombra di rimorso (Pavese, a differenza di molti amici che avevano partecipato alla lotta

¹⁰ Cesare Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945.

¹¹ Cesare Pavese, *Ritorno all'uomo*, cit.

clandestina, era sfollato in un piccolo paese del Monferrato, lontano dal teatro della più dura lotta partigiana); dall'altra, l'insopprimibile esigenza di iscrivere l'umano in un più ampio orizzonte, che sconfinava nel mito e nella utopia.

Una simile dicotomia, tutta interna alla coscienza del soggetto parlante, la ritroviamo in un altro scritto di quei mesi, anch'esso pubblicato sotto le insegne del Partito Comunista e riconosciuto come una delle prime riflessioni fondatrici, nel Secondo Dopoguerra, della nozione di intellettuale impegnato e organico. Si tratta del noto articolo di Vittorini, *Una nuova cultura*, editoriale del primo numero del «Politecnico»¹². In un sofferto esame di coscienza, di fronte agli orrori che emergono dai campi di sterminio, da Auschwitz a Dachau, da Buchenwald a Birkenau, all'inizio di un'epoca che tutti sperano di pace ma che si inaugura all'ombra delle bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki, Vittorini si interroga sulle responsabilità della cultura occidentale, che ha prodotto nei secoli splendidi capolavori e formidabili architetture di pensiero ma che non ha saputo dotarsi degli strumenti per difendere l'uomo. Ciò è accaduto, sostiene Vittorini, perché la cultura si è sempre, semplicemente, limitata a consolare gli uomini dalle sofferenze: gli intellettuali, separati dalla vita, mortificati nell'impotenza di «un astratto furore» hanno lasciato che tutti i valori sui quali si regge il concetto di «civiltà» venissero calpestati. La cultura non si è identificata con la società, gli intellettuali non si sono fatti carico delle sue contraddizioni e si sono addirittura attribuito a merito l'«assenza» ovvero l'astensione¹³. Da ora in poi, afferma Vittorini, tutti dovranno cooperare alla edificazione di una «nuova cultura», attiva e militante, armata non soltanto delle armi della critica ma capace di scendere nell'agone politico e di «condurre eserciti per la società»¹⁴. Il suo articolo si concludeva con un appello a idealisti e cattolici, chiamati a collaborare alla promozione di una cultura impegnata, largamente «popolare», dialetticamente cooperante con le forze politiche per la difesa dei diritti e dei valori umani.

¹² Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», a.I, n.1, 29 settembre 1945, p. 1. È possibile leggerlo in *Politecnico*, antologia a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, pp. 55-57.

¹³ Era chiara in questo la critica a quella linea di avventino letterario che aveva contraddistinto durante il Ventennio l'attività di tante riviste e di tanti scrittori, prima di tutto dei poeti ermetici.

¹⁴ Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, cit.

Questo bisogno di nutrire di più vasti ideali culturali ed umani il proprio impegno, chiamando gli intellettuali ad una coalizione che quasi sembrava porsi sulla linea della «svolta di Salerno»,¹⁵ non sembrò in un primo momento essere invisibile ai dirigenti del Partito comunista al quale Vittorini, Pavese e i loro amici guardavano come a un preciso riferimento politico. E questo non soltanto perché, come sottolinea Asor Rosa, in quell'immediato dopoguerra «Non esiste una vera e propria organizzazione della politica culturale dei partiti della sinistra», così che «gli scrittori e gli intellettuali risultano in questa fase più organizzati e coesi dei loro interlocutori politici, hanno più strumenti di espressione e idee più chiare e brillanti».¹⁶ Di fatto, gli appelli che Vittorini rivolge ai cattolici e agli idealisti e la sua volontà di recupero della tradizione umanistica (centralità dell'uomo, impegno a favore dell'uomo offeso) trovano ancora consenso presso i dirigenti del PCI, che, in attesa di risolvere la questione istituzionale, tendevano a presentarsi non più o non tanto come avanguardia di classe, ma come partito nazionale e di massa, interlocutore dei ceti medi.

Del resto, le posizioni di Vittorini trovarono ampio consenso anche tra gli intellettuali di sinistra, suscitando un ampio dibattito. All'articolo apparso sul «Politecnico» risposero in molti, proponendo un allargamento del concetto di cultura che includesse il terreno dell'economia, della produzione e distribuzione delle ricchezze¹⁷. Punto di riferimento per gli intellettuali del «Politecnico» restava comunque, naturalmente, il Partito Comunista, forte del ruolo svolto nella Resistenza e dell'impegno messo in campo da Togliatti per compattare le forze antifasciste nel 1944 e preparare il governo di coalizione. Erano di esempio la vicenda e le parole di Antonio Gramsci, i cui *Quaderni del carcere*, pubblicati proprio tra il '47 e il '51, invitavano gli intellettuali a calarsi nella realtà del Paese, a dare vita ad una letteratura nazionale popolare.

¹⁵ Nel marzo 1944, Togliatti, tornato in Italia dopo diciotto anni di assenza, durante i lavori del Consiglio nazionale del partito, aveva annunciato di voler accantonare ogni pregiudiziale ideologica e antimonarchica per aderire a una coalizione allargata di forze antifasciste, proponendo di rinviare la soluzione del problema istituzionale a subito dopo la fine della guerra.

¹⁶ Alberto Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, volume primo, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 549-643; p. 573.

¹⁷ Vedansi in particolare gli interventi di Franco Fortini, *Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria*, a.II, n. 17,19 gennaio 1946, p. 1 e sg; e di Giansiro Ferrara, *Date a Cesare*, a.II, n. 21,16 febbraio 1946, pp. 1 e 4.

Restavano comunque sullo sfondo la lezione del liberalismo democratico di Gobetti e quella dell'idealismo progressista di Croce, corretto quest'ultimo, alla luce dei trascorsi eventi, dall'amara consapevolezza che la storia non è *necessariamente* luogo di attuazione della libertà e di sicuro inveramento della razionalità dello spirito.

«Il Politecnico», che si richiamava sin nel titolo alla lezione di impegno civile di Carlo Cattaneo, pubblicò, a fianco di testi critici, di saggi letterari e traduzioni di autori contemporanei (Hemingway ma anche Majakovski, Pasternak, Brecht, Block, Eluard), una serie di importanti articoli riguardanti l'attualità politica e sociale (ricordiamo le inchieste sulla Fiat e la Montedison, quella sulla situazione economico-politica dei Paesi extraeuropei), cercò di darsi una veste grafica accattivante, ricca di fotografie e titoli in neretto, e comparve anche per le strade di Milano in una versione murale. Ma sulla questione dei rapporti tra cultura e potere, tra intellettuali e politica, si sarebbe ben presto aperta la nota vertenza con i vertici del PCI, in particolare con Alicata e con Togliatti, che, in linea con lo zdanovismo sovietico, consideravano «degenerata» tutta l'arte decadente e di avanguardia, e nemici di classe gli artisti e gli scrittori che continuavano a produrre opere troppo lontane dagli interessi e dalla realtà delle masse. I modelli proposti dal realismo socialista guardavano paradossalmente alla tradizione ottocentesca, tendevano a forme di «rispecchiamento», a un'espressività che, in un'ottica di «prospettivismo», favorisse la presa di coscienza del popolo e lo preparasse all'azione rivoluzionaria. L'indirizzo culturale proposto dal «Politecnico», aperto sull'orizzonte internazionale e attento alle esperienze novecentesche, ai valori formali oltre che al portato ideologico dei contenuti, non poteva non apparire sospetto ai quadri del partito. Anche sul piano dei contenuti, molte scelte risulteranno poco gradite: la rivista dedica spazio (nella rubrica «Enciclopedia») non solo a Brecht, a Piscator, al Bauhaus e al Surrealismo ma anche all'Idealismo e ad alcune voci del cattolicesimo dissidente¹⁸. Vittorini, uomo di formazione solariana e, quindi, assai sensibile ai problemi della forma, insisteva sul fatto che la politica non può subordinare a sé la cultura, tranne nel solo caso in cui la società attraversi un momento rivoluzionario. Egli sosteneva anche

¹⁸ Si vedano ad esempio gli articoli di Angelo d'Alessio, *Si può introdurre la democrazia nella Chiesa?* (a.I, n.1, 29 settembre 1945); Felice Balbo, *Lettera di un cattolico* (a.I, n. 3, 13 ottobre 1945) fino a quello di Franco Fortini, *Cristo in mezzo agli uomini (storia di una rivoluzione tradita)*, a.I, nn. 13-14, supplemento, 22-29 dicembre 1945.

che il portato rivoluzionario della letteratura decadente sta nel suo rappresentare una forma di autocritica, nel suo essere espressione della crisi della borghesia, nel suo manifestare la vergogna e la disperazione d'esser borghesi, l'inquietudine e l'ansia di superamento¹⁹.

Di fatto, però, la materia del contenzioso riguardava più che il problema estetico il nodo stesso dei rapporti tra cultura e politica e la questione dell'inquadramento ideologico degli intellettuali. Se Mario Alicata, su «Rinascita», una delle riviste attraverso le quali il PCI definiva le linee della sua politica culturale, aveva rimproverato a Vittorini un eccesso di intellettualismo che aveva l'effetto di perpetrare la «frattura» tra i ceti intellettuali e le «grandi masse popolari»²⁰, «Il Migliore», come veniva chiamato Togliatti, colpiva nel cuore il senso della ricerca artistico-formale avviata da Vittorini e compagni accusandoli di obbedire alle istanze individualistiche di una «generica irrequietezza» e di perseguire «una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente»²¹. Non scenderemo nei dettagli di questa arcinota polemica²². Certo è che la risposta formulata di rimando da Vittorini

¹⁹ Elio Vittorini, *Politica e cultura Lettera a Togliatti*, «Il Politecnico», a.III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 2 sg.

²⁰ Mario Alicata, *La corrente del «Politecnico»*, «Rinascita», maggio giugno 1946.

²¹ Palmiro Togliatti, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», ottobre 1946.

²² Il programma di Vittorini era caratterizzato dalla apertura verso la grande cultura del decadentismo e delle avanguardie, europea e americana. Per Vittorini la «nuova cultura» doveva essere profondamente antiprovinciale e mirare ad informare i lettori, a metterli al corrente di tutto ciò che durante il fascismo era stato vietato. E così «Il Politecnico» pubblicò a puntate *For Whom the Bell Tolls* di Hemingway, difese l'arte di Kafka e di Gide, difese insomma il nuovo rispetto alla tradizione culturale italiana. Mario Alicata (che aveva in passato espresso profonde riserve sul Pavese di *Paesi tuoi*) polemizzò per primo contro «Il Politecnico» in due articoli apparsi su «Rinascita» nel 1946: «informare», secondo Alicata, non significava necessariamente educare le masse ad una nuova cultura ma piuttosto recuperare la tradizione democratico-borghese del Risorgimento italiano, la lingua di Giacomo Leopardi e di Alessandro Manzoni, collegare tutto ciò con i problemi sociali e politici attuali e sulla base di tale collegamento promuovere una unità d'intenti e d'azione fra intellettuali, ceti medi e movimento operaio (si veda invece la posizione di Vittorini, espressa sin dal primo numero della rivista, nell'articolo: *La letteratura e la storia. Promessi sposi contro la democrazia*). Il programma de «Il Politecnico», riteneva Alicata, era astratto e intellettualistico: come altrimenti sarebbe stato possibile considerare rivoluzionario un autore come Hemingway? Vittorini si rese conto che questa politica culturale era in effetti funzionale ad una strategia politica che mirava a presentare il PCI come un partito *nazionale*, dunque legato alla cultura

a Togliatti²³ sancisce una frattura di cui già l'editoriale del settembre '45 e tutta la produzione di Vittorini avevano posto le premesse (frattura che si formalizzerà nel '51, quando Vittorini lascerà il Partito, ben prima della diaspora interna seguita ai fatti di Ungheria²⁴).

Se in un primo momento i dissensi fra Togliatti e Alicata da una parte e Vittorini dall'altra erano sembrati motivati da divergenze di gusto e di formazione culturale, il dibattito chiarisce che il dissenso riguardava da una parte gli intellettuali e il modo in cui essi credevano di poter fare politica; dall'altra la concezione che i dirigenti del Partito comunista nutrivano allora dell'impegno politico, della cultura e della letteratura. Ora Vittorini, citando ad esempio Marx -che seppe riconoscere il «valore progressista implicito in scrittori a lui contemporanei, al di là delle dichiarazioni ideologiche esplicite»,²⁵ respinge come meramente «arcadica» la figura dello scrittore che «suona il piffero della rivoluzione» e rivendica il diritto di andare oltre le finalità immediate poste dalla politica, per scernere e narrare «le esigenze, interne, segrete, recondite dell'uomo».²⁶ Questa tesi sarà ribadita ancora pubblicamente nel 1948, con l'intervento dal titolo *L'artiste doit-il s'engager?*, nel corso del dibattito internazionale di Ginevra²⁷ sull'arte contemporanea, quando Vittorini tornerà a sostenere che è proprio della vera arte produrre i cambiamenti «qualitativi» che preparano i mutamenti «quantitativi» della politica.²⁸

italiana e poco aperto a esperienze straniere e avanguardistiche e sostenne l'autonomia e il primato della cultura nei confronti delle strategie e delle tattiche politiche. Palmiro Togliatti intervenne nella polemica, su «Rinascita» (ottobre 1946, art.cit.), contestando la tesi della primato della cultura. Egli affermò il diritto del partito di esaminare e giudicare gli indirizzi culturali del paese, e, come Alicata, accusò «Il Politecnico» di cercare in modo astratto il nuovo, il sorprendente, il diverso. Il conflitto non poté essere ricomposto: «Il Politecnico» cessò le pubblicazioni nel 1947; Vittorini nel 1951 abbandonò il Partito comunista.

²³ Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit.

²⁴ Ci si riferisce all'invasione dell'Ungheria da parte dei carri armati sovietici, avvenuta nel novembre '56.

²⁵ Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Che ebbe luogo nel settembre del 1948.

²⁸ Concetto che Vittorini aveva già espresso e sul quale si era soffermato sin dal 1946: cfr l'articolo *Cari amici*, in «Il Politecnico», a.II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 2 (firmato: «E.V.»).

Vittorini, è insomma convinto sin dall'inizio, con Sartre e Merleau-Ponty che un «marxismo vivente dovrebbe salvare la ricerca esistenzialista invece di soffocarla»²⁹ ed è pronto a condannare con Lukacs quel freddo naturalismo di superficie che scaturisce da intenti velleitari e subisce l'ipoteca dell'ideologia. Anche per Vittorini, come per il filosofo ungherese, occorre dar vita a «forme» narrative in cui i caratteri essenziali di un'epoca siano sussunti con tutte le loro incoerenze, poiché «La profonda conoscenza della vita [...] consiste nella capacità [...] di rivelare, [...] nella luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle tendenze, quelle forze operanti la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni».³⁰ Proprio per questo, ancora nel 1948, nella Prefazione alla prima edizione in volume di *Garofano rosso*, ribadendo il valore testimoniale di quel romanzo del '33, Vittorini ammetteva di non essere più riuscito a scrivere qualche cosa che lo soddisfacesse quanto *Conversazione in Sicilia*,³¹ un romanzo che, nella cornice epica del *nòstos*, trasfigurava uomini, cose e gesti della vita quotidiana in simboli e riti e proiettava la rappresentazione dei personaggi, della loro disperazione e delle loro speranze, nella dimensione di una solitudine radicale, conferendo anche agli episodi umoristici (come al colloquio di Coi Baffi e Senza Baffi) una torsione trasfigurante e luciana.

Il romanzo *Uomini e no*, che Vittorini pubblicherà nel 1945, dopo nove anni di silenzio, rappresenta il massimo sforzo dello scrittore per superare i residui di simbolismo che caratterizzavano *Conversazione in Sicilia* e dare corpo all'esigenza di realismo e di impegno. In *Uomini e no*, mito e storia avrebbero dovuto fondersi in perfetta unità, in un tessuto narrativo progettato e costruito a caldo. Tuttavia, la stessa dialettica che costituisce il nucleo tematico forte di questo romanzo, l'opposizione tra perseguitati e oppressori, tra uomini e non uomini – già peraltro in nuce in *Conversazione in Sicilia* –, trasporta la critica

²⁹ «Il Politecnico», II, 16, 12 gennaio 1946, p. 3. Qui la voce su cui si sofferma la rubrica Enciclopedia è «Esistenzialismo», ed è redatta dallo stesso Jean Paul Sartre. In calce a questa voce, un breve intervento redazionale ricorda che: «Alcuni marxisti francesi criticano l'opera di Jean Paul Sartre, che tuttavia ritiene di essere vicinissimo all'essenza del marxismo» e cita la frase di Merleau-Ponty.

³⁰ György Lukacs, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, pag. 335.

³¹ Elio Vittorini, Prefazione a *Garofano rosso*, Mondadori, Milano 1948; ora *Prefazione alla Prima edizione di «Garofano rosso»*, in: Elio Vittorini, *Opere narrative*, Mondadori, Milano 1974, 2 voll.; I, pp. 423-50, specialmente alle pp. 441-43.

politica su un piano morale e assoluto, dove appare «naturale» e comunque giustificabile che lo scrittore non si soffermi ad analizzare le cause e le caratteristiche che definiscono storicamente, in concreto, la fisionomia del Male contingente che assedia l'Uomo, cioè del Fascismo. La tendenza a sfumare i contorni cronologici e spaziali, ad allontanare la vicenda nel simbolo e a proiettarla su uno sfondo di utopia si ripresenterà ancora nei romanzi successivi, tanto più evidente quanto più ambizioso e consapevolmente orientato sarà il progetto romanzesco: come se Vittorini, a dispetto delle premesse enunciate sul «Politecnico», non riuscisse a dare sostanza alle proprie convinzioni ideologiche al di fuori di una dimensione ideale e simbolica, l'unica in grado di contenere la spinta utopistica del suo progetto di umanesimo integrale.

Anche per ciò che riguarda il giovane Calvino, la sua tendenza alla trasfigurazione sarà più forte di ogni programma neorealistico, benché i suoi esordi si situino anch'essi nel solco dell'impegno e sotto la bandiera della sinistra comunista per cui aveva combattuto da partigiano nelle Brigate Garibaldi. Nell'introduzione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, suo primo romanzo, anch'egli, come l'amico e maestro Pavese, riconduce la sua vocazione di scrittore ad una esigenza di testimonianza:

Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità [...] L'essere usciti da un'esperienza [...] che non aveva risparmiato nessuno, ristabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare [...]. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona e delle quali eravamo stati spettatori si aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica.³²

Tuttavia, l'aspirazione dello scrittore a cancellare se stesso e a celarsi nel narratore anonimo poco assomiglia al verghiano «farsi piccino tra due zolle». La spinta affabulatrice di Calvino sfocia invece da subito in un impianto favolistico, mentre la descrizione delle pagine più amare della guerra civile si dipanano sullo sfondo di una natura serena, as-

³² Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, loc. cit.

sorta nella sua incontaminabile estraneità ai fatti umani. Anche nei racconti di *Ultimo viene il corvo*, pubblicati nel 1949, continuazione del filone resistenziale, prevarica, sul valore testimoniale, l'accento avventuroso-fiabesco, enfatizzato dalla prospettiva che si diparte dall'occhio dei protagonisti, quasi sempre ragazzi, portatori di una verginità di sguardo che trasfigura lo sfondo dei boschi e delle montagne, di una inconsapevolezza che rende gratuiti e perfino misteriosi i moventi delle azioni. Alla polemica che ne nacque circa l'appartenenza di Calvino al Neorealismo, l'autore rispose in maniera compiuta qualche anno più tardi con il saggio *Il midollo del leone* (1955), anche lui sostenendo la libertà della creazione artistica da ogni ipoteca di partito. Narrativamente, aveva già espresso il suo parere nel personaggio di quell'antieroe dimezzato che è il visconte Medardo di Terralba, protagonista del racconto del 1952, primo capitolo della «trilogia araldica» dei *nostri antenati*, in cui dipinge il carattere inumano e il destino fallimentare di ogni velleitarismo totalizzante, di ogni progetto che non tenga conto della complessità dell'uomo.

L'ironia dolce amara, la leggerezza parodistica, l'umorismo paradossale diventeranno di qui in poi le cifre costitutive del realismo calviniano, vigile e attento al mutare del mondo, tanto più capace di rappresentarlo quanto più disancorato dall'ipoteca del rispecchiamento. In realtà, per tutta la sua lunga carriera di scrittore, e ben oltre la stagione del neorealismo, fino a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), a *Palomar* (1983) e ai saggi di *Collezione di sabbia* (1984), Calvino non cesserà di domandarsi che cosa sia la realtà e quale sia il modo migliore per rappresentarla, da una parte felicemente librato sulle ali della fantasia, dall'altra tenacemente ancorato al reale per il tramite di un sottile ma robusto ancoraggio di vigilanza critico-razionale.

Un ancoraggio tutto di testa, ben diverso dal legame passionale e viscerale che caratterizzerà invece il realismo di Pasolini.³³ Nella cui ottica *engagé*, l'arte, concepita come attività militante e pedagogica, non poteva che dire cose riguardanti la realtà effettuale del mondo, per provocare nel pubblico un mutamento di prospettiva. Ma Pasolini era anche fermamente convinto che l'arte, che non può mentire sui contenuti, debba saper essere veritiera pure sul piano dello stile: trovare forme e parole capaci di farsi latrici di una sostanza di verità.

³³ L'ultima parte, quella dedicata a Pasolini è la rielaborazione dell'intervento al convegno «*Uno stile piantato nel cuore: il corpo, la parola, la scrittura in Pasolini*», Atti del Convegno *Pasolini dopo Pasolini*, Campobasso-Salerno, 8-10 novembre 2005.

Nel suo scritto sulla *Libertà stilistica*, pubblicato su «Officina» nel 1957, Pasolini, interrogandosi intensamente sulla propria storia di scrittore, parlava di sé come di un intellettuale appartenente a quella schiera di «"sperimentatori" puri, predestinati, prossimi quindi, nella loro passione linguistica *precostituita nella psicologia*», ad una operazione «sovvertitrice e anarchica»³⁴. Tornava qui (come nella *Prefazione* ai due romanzi giovanili *Atti impuri* e *Amado mio*³⁵ e come tante volte ancora in futuro) il termine «passione», ad indicare una istanza dell'intelletto fatale ed individuante, drammatica e purificatrice, astratta e al tempo stesso radicata nel substrato biologico dell'esperienza. In questo saggio, Pasolini sfiora anche lui i limiti dell'utopia, delineando un'idea di «stile» come precipitato di passione politica, come veicolo di una militanza talmente consapevole dei propri mezzi da riuscire a far della poesia – e del linguaggio – il veicolo trasparente e fruibile di una verità umana ed ideologica, capace di rendere conto anche della soggettività dell'autore e del suo sofferto incontro/scontro con la realtà esterna. «La posizione [di Pasolini] – come fece notare Dante Della Terza già molti anni or sono – è press'a poco la seguente: in un momento letterario di coesistenza di stili, uno scrittore che abbia una posizione militante e che voglia tradurre la realtà del suo mondo non in documento, ma in prospettiva, non deve rendere conto del suo modo di sentire la realtà, che è presupposto, ma deve dosare la carica di energia stilistica sufficiente per trasformare la realtà in movimento e porla così in prospettiva».³⁶ Al di là della vaghezza programmatica delle conclusioni e delle polemiche che ne nacquerò, l'intervento di Pasolini delineava dunque l'orizzonte ideale di una volontà di impegno integrale eppure insofferente di ogni schematismo politico, che apriva, a fianco delle premesse «terroristiche» delle neo avanguardie, una via alla ricerca di nuovi mezzi di espressività totale.

Passione e ideologia verranno però fatalmente a confliggere nel corso della obbiettivazione narrativa. Nei romanzi di borgata della metà degli anni '50, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, il tentativo di Pasolini di affidare al linguaggio il compito di realizzare l'alchimia

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *La libertà stilistica*, in «Officina», III, nn. 9-10, pp. 341 sg.

³⁵ Cfr. Concetta D'Angeli, *Nota a Pier Paolo Pasolini, Amado mio*, Garzanti, Milano 1982, p. 195.

³⁶ Dante Della Terza, *Il realismo mimetico di Pier Paolo Pasolini*, in «Italice», vol. 38, n.4 (dicembre 1961), p. 308.

tra autobiografia ed invenzione mostrerà i suoi limiti. La scelta della mimesi linguistica, con la rude risonanza della calata romanesca, pur facendosi garante dell'ingenuità e della verosimiglianza dei personaggi, mirava a distanziare il bruciante portato dell'esperienza personale: ma intrusioni di verità sentimentale e troppo umana, nel primo caso, e ipoteche ideologiche nel secondo, avevano finito per compromettere l'impianto neorealista dell'esperimento.

Con gli anni, il tentativo di redimere l'arte dal suo portato di classe e di farla accedere fin nella sua essenza – lo stile – ad una dimensione testimoniale di verità si tradurrà per Pasolini nel ricorso sempre più insistito a mezzi espressivi capaci di oltrepassare la convenzionalità e la limitatezza delle parole nella rappresentazione *figurale* delle lacerazioni emotive e degli orrori che si patiscono nella carne e nello spirito, in una lettura che, alla *ubris* divina, sostituisce la *ubris* della storia. Gli studi danteschi e la meditazione su Auerbach³⁷ non furono estranei a questa scelta che condurrà fatalmente l'autore a confrontarsi con i linguaggi del teatro e del cinema, con ambiti, cioè, che sembrano offrirgli la concreta possibilità di conciliare verità e forma con l'affidare il messaggio ideologico alla creaturale fisicità degli interpreti, al loro inerme essere «corpo».

L'approdo di Pasolini al cinema, che era stato il linguaggio attraverso il quale più compiutamente si era espresso il nostro neorealismo, con i film di Rossellini, Visconti, De Sica-Zavattini, rappresenta dunque una *necessità*, insita nelle stesse premesse della sua ricerca di verità e di realismo. Anche l'intensa stagione di scrittura drammaturgica e la riflessione sul teatro si configurano dunque, a questa altezza, per effetto delle tensioni storiche e psicologiche che abbiamo descritto, come conseguenza di una necessaria gravitazione verso l'unico segno che non può mentire: il corpo. Sin da *Accattone* e *Mamma Roma* ('61), Pasolini si era ritrovato a contemplare i corpi con uno sguardo sostanzialmente solidale con la visione, tra ideale e laicamente religiosa, della pittura del Rinascimento. Già in quei film, si aveva l'impressione che, nei riccioluti «pischelli» che popolano l'universo anomico delle borgate romane visitate da Pasolini, rivivessero i modelli di Masaccio e di Piero della Francesca (basti ricordare la prospettiva alla Mantegna che presiede all'agonia del giovane uomo sul letto di contenzione

³⁷ *Mimesis* fu tradotto in Italia nel '56, ma Pasolini lo lesse un po' in ritardo, all'altezza della sua scoperta delle potenzialità stilistiche del linguaggio teatrale e cinematografico.

della prigione). Pasolini ama quei pittori e il loro ideale filosofico, che concede al corpo e alla sua sensualità un assoluto protagonismo, ravvisandovi la forma vivente di un principio intellettuale. L'apparizione dei corpi, con tutta la loro conturbante bellezza, corrisponde, nell'ottica umanistica, all'epifania di qualche cosa di sacro, che rimanda alla centralità dell'uomo, «all'amore fisico e spirituale» per il suo universo di pensieri e di affetti, alla fisicità come all'inverarsi storico di un'idea. La pittura di Piero e di Masaccio sembra voler rendere evidente l'incarnarsi dell'intelletto, che nel corpo si sostanzia di materia e, ammantato di splendore e miseria, esce dal mondo iperuranio ed entra da protagonista nella storia.

Sembra così a Pasolini che nella parola incarnata del teatro e nella rappresentazione diretta consentita dal cinema possa sciogliersi finalmente l'antinomia tra verità e linguaggio: i corpi sono icone viventi, elementi costitutivi e irriducibili della realtà. L'utopia della coincidenza tra verità e forma gli sembra qui più prossima al raggiungimento, perché il linguaggio coinvolge il corpo, lo chiama a testimone e lo rende protagonista. L'ultimo di film di Pasolini, *Salò o le centventi giornate di Sodoma*, insiste particolarmente sui corpi e sembra voler risolvere dantescaemente in *figura* il conflitto tra verità e stile. Pasolini affida integralmente alle immagini la soluzione del suo problema stilistico: la liturgia dell'orrore è portata ai massimi livelli attraverso la massima economia delle parole e dei suoni. A dire il terrore è la reificazione delle vittime; sono le bocche spalancate senza grido, il silenzio pietrificato delle membra offese. *Salò*, è stato detto, è un film «nicciano»³⁸: annichilisce le falsità e le convenzioni della civiltà mostrando la loro consistenza di pura facciata; smaschera le finzioni del potere additando la sua disumana sete di sangue e di abominio. E lo mostra attraverso lo strazio dei corpi, con il lamento senza parole della creaturalità offesa, che può più eloquentemente parlare e più delle parole farsi latrice, in maniera stilisticamente risolta in evidenza, di un messaggio che non può non coincidere con la verità del reale.

³⁸ Lo afferma ancora Federico De Melis nell'articolo *La smascherata*, a proposito della mostra dei materiali fotografici scattati sul set di *Salò*: in «Alias – Il Manifesto», anno 8, n.42, sabato 29 ottobre 2005, p. 2.

Giovanna Tomasello

PASOLINI LEGGE PASCOLI

Verso la metà degli anni Cinquanta la nascita di due riviste, tanto dissimili per impostazione e per la stessa durata della loro vita, come «Officina» e «Il Verri», si iscrive nella profonda esigenza di rinnovamento che sembra percorrere in quel momento il panorama della vita culturale italiana.¹ Non a caso anche «Il Caffè» che era stato fondato qualche anno prima, nel 1953, da Giambattista Vicari, trasforma subito dopo la metà del decennio la sua linea direttiva nel tentativo di individuare e proporre nuovi modelli, italiani e stranieri, capaci di condurre la ricerca letteraria oltre gli stretti limiti del dibattito che aveva caratterizzato il periodo dell'immediato dopoguerra, imperniato sulla contrapposizione delle recenti proposte neorealiste alla tradizione ermetico novecentesca.²

Di fronte alla diffusa percezione di un cambiamento profondo che sembra dover caratterizzare la vita nazionale dopo le vicende del conflitto, mentre la tradizione ermetica continua a pesare come inevitabile punto di riferimento della produzione poetica, le nuove proposte della narrativa neorealista appaiono infatti insufficienti a segnare

¹ Il primo numero di «Officina» esce nel maggio del 1955, l'ultimo numero è del giugno del 1959. «Il Verri» viene fondato da Luciano Anceschi nel 1956 che lo dirige fino alla sua scomparsa avvenuta nel 1995.

² Il primo numero de «Il Caffè» esce nel marzo 1953 e continua sotto la direzione di Vicari fino al 1977. Dopo la morte del suo fondatore avvenuta nel 1978, alcuni collaboratori particolarmente vicini alla rivista tentarono di mantenerla in vita senza modificarne significativamente l'impostazione e a fasi alterne la rivista uscì fino al 1988. Cfr. Giovanna Tomasello, *Il Caffè di Giambattista Vicari. Indice analitico*, Bulzoni, Roma 1995.

un'effettiva svolta e a proporre più efficaci modi e procedimenti di scrittura. Nel 1951 il celebre dibattito promosso da Carlo Bo ³ aveva impietosamente segnalato incertezze, dubbi, equivoci e confusioni che la stessa nozione di neorealismo – almeno in campo letterario, e nonostante gli eminenti esempi cinematografici – recava con sé. Un autentico rinnovamento non poteva invece che essere il frutto di un'operazione capace di riconsiderare la tradizione senza alcun complesso, e di individuare in campo letterario precisi procedimenti critici e linee di ricerca creativa che coniugassero novità ed efficacia. E tutto questo comportava la trasformazione, attraverso la ricerca di nuovi modelli, tanto dell'atteggiamento della critica letteraria, quanto dell'universo degli obiettivi e dei modi operativi della scrittura.

«Officina» che nasce nel maggio del '55 come fascicolo bimestrale di poesia, fondata da Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti e Roberto Roversi, esibisce fin dall'esordio una precisa consapevolezza della situazione presente e una definita progettualità. Non per nulla una parte essenziale del suo discorso viene infatti impostata sulla revisione della tradizione ermetica novecentesca e su una polemica condotta contemporaneamente verso il novecentismo e il neorealismo. Ciò che lega i suoi fondatori, all'epoca poco più che trentenni e uniti da un'amicizia poco più che decennale, è l'esigenza dell'«impegno» come dimensione essenziale dell'attività letteraria. Intorno alla rivista, dichiara infatti nel numero di apertura Pasolini, si raccoglie un gruppo di ideologi che vuole collocarsi fuori dal campo «di una morale ontologicamente letteraria tipica del Novecento».

Uscire da una morale «ontologicamente letteraria» significa, per i tre fondatori e per il gruppo più fedele dei collaboratori (come Angelo Romanò, Gianni Scalia e Franco Fortini), superare i limiti di una considerazione della letteratura costretta in un'ottica autarchica, e recuperare la connessione che lega la ricerca propria della scrittura alla consapevolezza politica e civile e all'istanza etica dell'autore.

Per indagare adeguatamente tutto questo – e dunque per prendere piena coscienza della crisi stagnante del momento – è necessario elaborare una prospettiva storiografica in cui gli sviluppi della letteratura italiana contemporanea vengano studiati in diretto rapporto con le dinamiche sollecitate dalle trasformazioni sociali e politiche che in-

³ Il dibattito promosso da Carlo Bo attraverso una serie di conversazioni radiofoniche, fu pubblicato nel libro *Inchiesta sul neorealismo*, Eri, Torino 1951.

vestono la vita italiana tra l'Ottocento e il Novecento, e si raccolgono nell'essenziale processo dell'unificazione nazionale. E proprio per questo sulle pagine della rivista tra il 1955 e il 1959 le riflessioni di stretta attualità, come la valutazione del neorealismo, l'assimilazione della riflessione estetica e critica d'impostazione marxista, o la discussione sulla cultura di sinistra nel dopoguerra e sulla letteratura di partito sono accompagnate da interventi critici di Leonetti, Scalia, Romanò dedicati all'opera di Leopardi, De Sanctis, Manzoni, mentre in posizione decisamente critica viene affrontata la revisione di un intero versante del decadentismo italiano lungo un arco che va dalla Scapigliatura alla «Voce», alla «Ronda», fino all'Ermetismo e ai Crepuscolari.

«Il decadentismo italiano», come spiega infatti Francesco Leonetti in un articolo che appare sul sesto numero del 1956, è una «malattia» della nostra letteratura, che ha origine in tempi remoti ed è riemersa durante il ventennio fascista, frenando, stravolgendo o addirittura deviando il naturale svolgimento di un'attività letteraria cosciente e morale, nata sotto la spinta dell'unità d'Italia. Si tratta quindi, nella particolare tradizione della letteratura italiana, di un fenomeno morale involutivo perché «vanifica il rapporto dell'uomo e dell'artista con la realtà». Ed è un atteggiamento che «attinge l'angoscia ed è per se stesso chiuso e irreversibile». In tempi recenti, «nel suo ultimo modo di essere ripropone all'incirca, come nel ventennio anteguerra uno stato d'intimismo all'ombra del potere»⁴.

Il discorso condotto dalla rivista tenta dunque di coniugare una visione d'impronta storicistica orientata a riconsiderare la tradizione nazionale alla luce dei rapporti che legano produzione letteraria e condizioni politico sociali, con l'esigenza di proporre strumenti critici e operativi capaci di collocare l'istanza etico politica (la cui inadeguatezza produce appunto «angoscia» ed «intimismo») al centro stesso della creazione letteraria. Ma abbozzata la diagnosi, resta il problema di indicare gli sviluppi possibili: i modi insomma, che possano consentire alla produzione letteraria del presente di recuperare il suo naturale processo di svolgimento ancorato alla tensione verso la trasformazione del reale, liquidando gli estremi effetti della «deviazione». Ed è questo il problema che sembra particolarmente ispirare, tra i diversi contributi apparsi sulla rivista, gli articoli di Pasolini.

⁴ Francesco Leonetti, *Il decadentismo come problema contemporaneo*, «Officina», 6 aprile 1956, pp. 211-227.

A Pasolini si devono infatti due interventi sull'argomento destinati a sollevare una vivace discussione: *Il Neo sperimentalismo*, pubblicato sul numero del febbraio del '56, e *La libertà stilistica*, del giugno dell'anno successivo. Ma gli strumenti concettuali di cui Pasolini si serve per affrontare il problema della sperimentazione emergono con estrema lucidità in un saggio precedente – l'articolo di apertura del primo numero di «Officina» dedicato a Pascoli.^{5 6} Qui si può riconoscere infatti, nei suoi tratti sintomatici, lo sforzo caratteristico di una riconsiderazione storiografica delle figure chiave della letteratura italiana contemporanea, mediante categorie direttamente utilizzabili per decifrare la condizione presente.

«Ricorre il centenario della nascita di Pascoli», scrive Pasolini, «nel campo letterario, si tratta di una data eccezionale, che va considerata degna di qualcosa di meglio di una semplice celebrazione di circostanza e tale da potersi prendere addirittura a oggetto dello scritto d'apertura di una rivista al primo numero per diverse ragioni e fini».

Pascoli, infatti, è individuato come un autore essenziale, punto di partenza per verificare le procedure di lavoro che la rivista intende sviluppare nel campo della critica letteraria. Si tratta, secondo Pasolini, di riconsiderare le figure chiave della letteratura italiana, mediante categorie utili per decifrare la condizione presente, in cui si trova oggi ad operare il produttore di scrittura. Ma per giungere a tanto è innanzi tutto necessario rimuovere le visioni critiche sedimentate che impediscono una chiara visione dell'oggetto. Infatti, continua Pasolini, «ora a noi sembra che con la stroncatura crociana e rondista e col disinteresse dei non specializzati di questi ultimi dieci o quindici anni – un primo stadio della critica pascoliana si sia concluso, e che perciò al critico nuovo si presenti una possibilità oggettiva di revisione».

Nel 1955 ricorreva il centenario della nascita del poeta e si assisteva a una rifioritura di studi sulla sua opera. L'interesse per la sua figura non era mai stato scarso. Nel decennio successivo alla sua morte avvenuta nel 1912, erano apparsi più di duecento interventi critici. E le vicende complessive degli studi pascoliani erano state assai complesse. Un primo stadio della critica pascoliana si era concluso con

⁵ Gli articoli di Pasolini, *Pascoli, Il Neosperimentalismo e La libertà linguistica* si trovano oggi su *Passione e ideologia* Einaudi, Torino 1985, pp. 231-238, 406-418, 419-426.

⁶ Pascoli, «Officina», a. I, n.1, maggio 1955.

la stroncatura di Croce che, formulando un giudizio negativo sull'intero decadentismo italiano, aveva espresso delle ampie riserve anche sull'attività di Pascoli. Croce riconosceva la bravura di Pascoli come latinista, ma riteneva che la sua opera in lingua italiana caratterizzata da un'estrema ipersensibilità verso le cose minime, fosse viziata da consistenti difetti: tanto nella produzione poetica da *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio* ai *Poemi conviviali* – quanto nella produzione in prosa. Qui Pascoli avrebbe mostrato una solida cultura letteraria, non orientata però verso la ricerca storica e scientifica, ma verso il godimento del gusto e della riproduzione fantastica. La sua prosa, quindi – svolta nelle ampie prefazioni alle sue raccolte di versi, in discorsi e conferenze – apparirebbe antiquata rispetto alla nuova filologia.

E nella stessa attenzione manifestata da Pascoli per le esigenze della precisione e della lingua e l'esattezza del dato, emergerebbe, secondo Croce, un atteggiamento inutilmente pedante, che ostacolerebbe l'acutezza della percezione critica. Per tutti varrebbe l'esempio della «precisione» rivendicata da Pascoli nell'affrontare il problema della lingua e poi della stessa precisione applicata ad analizzare la poesia di Leopardi.⁷ Osservando come la mancanza di una vera e propria poesia italiana derivi dalla povertà della lingua impiegata, troppo generica e grigia (chiedete sempre il nome di ciò che vedete e udite, ammoniva Pascoli, chiedetelo agli altri, e solo quando gli altri non lo sappiano chiedetelo a voi stessi), Pascoli, nota divertito Benedetto Croce, nell'esaminare la poesia leopardiana finisce con il trovare indeterminato e vago il verso «un mazzolin di rose e di viole» (le rose e le viole non fioriscono nello stesso momento), quasi che, incrudelisce Croce, «Leopardi dovesse essere, in quel momento, non un'anima assorta nel problema del dolore e del fine dell'universo ma un dilettante di botanica».⁸

L'influenza della stroncatura di Croce appariva però nel 1955 ormai esaurita. E intorno a quell'anno dovevano appunto imporsi all'attenzione degli studiosi nuovi e importanti lavori che centravano l'attenzione sull'aspetto rivoluzionario del linguaggio poetico di Pascoli colto come intervento di fondamentale rottura con la tradizione pre-

⁷ Giovanni Pascoli, *Prima lettura leopardiana* tenuta a Firenze nel marzo del 1896, ora in *Il Sabato in Prose*, vol. I, Mondadori, Milano 1956, pp. 57-85.

⁸ Benedetto Croce, *Scritti di storia letteraria e politica, La letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, vol. IV, Laterza, Bari, 1929, p. 123.

cedente. Nel '53 Gianfranco Contini pubblicava il suo saggio dedicato al *Linguaggio di Pascoli*, individuando l'aspetto rivoluzionario della sua opera e mettendo in evidenza la funzione svolta dall'uso delle onomatopee. Sempre nel 1953 appariva il lavoro di Alfredo Schiaffini, *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, quindi nel '54 veniva pubblicata la traduzione italiana di una raccolta di studi curata da Leo Spitzer in cui la figura di Pascoli veniva esaminata attraverso gli strumenti della critica stilistica. E nel 1955, come abbiamo già accennato interveniva Pasolini sull'argomento ritenendo innanzi tutto fondamentale l'opera del poeta romagnolo per comprendere le vicende della poesia italiana del Novecento.

In Pascoli, secondo Pasolini, «bisogna riconoscere il precursore dei modi stilistici essenziali della poesia del nostro secolo, e la sua influenza non si è esercitata sui poeti extravaganti o marginali, ma proprio su quelli che si collocano nel filone centrale della letteratura novecentesca». Proprio per quella «storia della parola» su cui Croce nutriva delle riserve, «che indubbiamente si presenta della poesia novecentesca [...] come il momento più autentico e necessario». Ciò perché il «plurilinguismo pascoliano», «il suo sperimentalismo antitradizionalistico, le sue prove di parlato e prosaico, le sue tonalità sentimentali o umanitarie [...] sono di tipo rivoluzionario, ma solo in senso linguistico o verbale». Finora infatti «l'eccesso di intimismo che la personalità poetica di Pascoli comporta» è stata sempre vista in relazione a una storia stilistica complessa e generale come il romanticismo e il decadentismo europeo, e si è trascurato di circostanziare esaurientemente il Pascoli in un ambiente culturale più immediato e specifico: «l'ambiente culturale, cioè, in cui egli si era formato e operava, e che del resto era forse molto meno provinciale e in un certo senso molto più europeo di quanto la posizione marginale e ritardataria di un Pascoli rispetto, al postromanticismo possa far pensare».

Ed è proprio la considerazione dell'ambiente specifico, in cui Pascoli opera – ambiente inteso come nodo storico di conflitti, tensioni, ricerche qual è quello dell'Italia post unitaria – che apre la visione delle tendenze propulsive che segnano l'importanza della sua opera. La percezione di quell'ambiente diventa dunque essenziale. Ma la valutazione positiva proposta da Pasolini sembra trovare un più arduo ostacolo nel giudizio formulato da Gramsci sulla cultura italiana al tempo di Pascoli.

In un appunto di *Letteratura e vita nazionale* a proposito dell'attività culturale di quello scorcio di secolo, Gramsci riteneva che l'Ita-

lia non avesse avuto le premesse storiche che aveva invece avuto la Francia, niente di simile alla rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono. Nell'ambiente culturale in cui Pascoli operava le tendenze dinamiche si sarebbero ridotte insomma, secondo Gramsci, «a un riflesso delle analoghe tendenze della cultura francese».⁹ E Pasolini, pur evitando di opporsi alla sostanza del giudizio gramsciano, lo aggira. La sua negatività non esclude completamente la presenza, nel periodo dell'Italia postunitaria, di un effettivo sviluppo della cultura nazionale.

Per cogliere però l'esemplarietà dell'opera del poeta e la fondamentale influenza che ha esercitato, è necessario individuare l'essenziale contraddizione che percorre la sua figura. Pascoli, osserva Pasolini, sembra infatti riproporre un «profilo umano» che per i tratti della sua «vita sentimentale viziata, immobile monotona e uniforme, potrebbe rientrare nell'accezione borghese, o piccolo borghese, post-romantica della figura tipica dello scrittore dal Rinascimento a noi, la cui vita risulta ridotta alla funzione poetica». Eppure di questa figura tradizionale, Pascoli rappresenta una «variante essenziale», come primo modulo umano nuovo di letterato che si imporrà nel nostro Novecento.

Ciò è dovuto al particolare ambiente culturale della sua formazione. Si era, spiega Pasolini, «in pieno e qualificato fervore di una nazione che si era appena istituita e di una classe sociale che si apprestava a farsene dirigente» e prosegue: «Non si dimentichi che è in quei due o tre decenni che si gettano (bene o male ma con radicata onestà) le fondamenta filologiche su cui impiantare una storia letteraria italiana; e non si dimentichi la varietà e la libertà delle ricerche erudite del tempo: dal De Sanctis al Nigra, dal D'Ancona al Pitrè, dal Comparetti al Rajna. Questa è l'origine necessaria, e per così dire professionale, di tanta ricerca e inquietudine linguistica del Pascoli, che è stata spiegata finora attraverso un esclusivo esame della sua psicologia».

«Aperto dunque il Pascoli sul suo tempo», prosegue Pasolini, studiando il più analiticamente possibile i suoi rapporti con esso, ci troveremo di fronte a questa prima formulazione teorica a proposito della sua storia psicologico stilistica. Nel Pascoli coesistono con apparente contraddizione di termini, «una ossessione, tendente patologicamen-

⁹ Cfr. Antonio Gramsci, *La cultura nazionale italiana*, in *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1954, pp. 81-84.

te a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono e spesso stucchevole, e uno sperimentalismo che, quasi a compenso di quella ipotetica psicologia, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente». Ossia coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, «una forza irrazionale che lo costringe alla fissità stilistica e una intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate».

Così, secondo Pasolini a un'antipatia che Pascoli riscuoterebbe a causa della sua immobilità e uniformità umana, corrisponderebbe una «simpatia» derivante dal suo sperimentalismo e dalla sua appassionata velleità a sperimentare. E da questa appassionata velleità sperimentale nascerebbero le proposte e le soluzioni sviluppate da Pascoli che Pasolini elenca accuratamente: dalla introduzione della lingua parlata nella lingua poetica (che conduce non solo alla più ovvia adozione di un tono dimesso, ma anche a intenzionali violenze espressive), fino all'impiego di un «lessico vernacolare» che per Pasolini costituisce «la più cospicua novità pascoliana». E ancora un'efficace ricerca impressionistica, la definizione di modalità espressive che preannunciano «il vocabolario della metafisica regionale o terrigena del Montale», «la poetica del fanciullino» e la conseguente freschezza nel cogliere i particolari del reale, in un lirismo insieme ingenuo e sapiente che prefigura stilisticamente tutta un'ala dell'ermetismo, le suggestioni di una religiosità «sfumante e imprecisa» e via dicendo.

Nutrito dalle tensioni di un ambiente ricco di fermenti vivi ed immediati, di carattere sociale, politico, culturale, e soprattutto percorso da compiti e obiettivi concreti e riconosciuti, lo sperimentalismo di Pascoli si carica così di precisi funzioni civili (determinando ad esempio un contributo linguistico essenziale nell'esperienza dell'Italia unitaria) e acquista l'efficacia conferita dalla partecipazione a un movimento di effettiva innovazione del reale. La figura tradizionale del letterato che svolge la sua attività alla luce di un radicale isolamento della sua opera poetica dagli effettivi processi di trasformazione della realtà, si muta perciò nel nuovo profilo del letterato «con incompleta coscienza della propria forza innovativa». Ed è questo, secondo Pasolini, il profilo cardine del letterato italiano del nostro Novecento, che mentre assimila i possibili fermenti innovativi li proietta irriducibilmente in un campo meramente letterario, restando piegato verso un insuperabile intimismo che traduce l'insufficiente percezione delle proprie funzioni e delle sue autentiche possibilità operative.

Lo strumento critico utilizzato da Pasolini per spiegare la figura di Pascoli è dunque l'esame della specificità dei rapporti che in-

tercorrono tra l'efficacia dell'innovazione poetica, la partecipazione dello scrittore a un concreto processo di trasformazione del reale, e la sua consapevolezza (psicologica, etica, esistenziale) di questa partecipazione. E con questo stesso procedimento che Pasolini si accinge a studiare le condizioni attuali della sperimentazione poetica nei due fondamentali articoli a cui si è già accennato, *Il neosperimentalismo*, del febbraio 1956, e *La libertà stilistica*, del giugno del 1957.

Silvia Contarini

LETTERATURA MIGRANTE: TRADIZIONE, INNOVAZIONE, MESCIDANZA

Introduzione

Fenomeno recente eppure di massimo rilievo, l'immigrazione «extracomunitaria» ha indubbio impatto sulla realtà politica, economica, sociale e culturale italiana, prospettandosi come fattore di cambiamento, positivo o negativo lo si voglia considerare¹.

Il fenomeno immigratorio ha già ripercussioni anche in campo letterario. Databile della metà degli anni '90, la letteratura migrante italoфона² nasce con caratteristiche memorialistiche³, per poi attra-

¹ Usiamo appositamente l'aggettivo «extracomunitario», in realtà inesatto (i romeni sono immigrati comunitari e gli americani sono immigrati extracomunitari) per sottolineare la differenza di percezione e di trattamento di diverse tipologie di immigrati, distinti in funzione della provenienza. Per un'analisi statistica sull'immigrazione, si veda l'ultimo rapporto annuale Istat, relativo all'anno 2008, capitolo 5, *L'immigrazione straniera: stabilità e trasformazioni*: http://www.istat.it/dati/catalogo/20090526_00/volume/capitolo5.pdf.

² Le questioni definitorie (scrittori migranti, letteratura della migrazione/di migrazione, letteratura di ibridazione, letteratura italoфона, mondiale, globale etc.) sono ancora oggetto di dibattito e polemiche, il che riflette la difficoltà di inquadrare un fenomeno recente, che riunisce casi assai diversi. Per esempio, Armando Gnisci preferisce parlare di letteratura della migrazione (*Creolizzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2003), Andrea Ciccarelli di letteratura dell'emigrazione (*La letteratura dell'emigrazione oggi in Italia: definizioni e correnti*, in «Intersezioni», XIX, n. 1, 1999, pp. 105-124) e Lucia Quaquarelli di letteratura dell'immigrazione (*Salsicce, curry di pollo, documenti e concorsi. Scritture dell'immigrazione di «seconda generazione»*, in *Altri stranieri*, «Narrativa», n. 28, 2006, pp. 53-54. Vedi anche Franca Sinopoli, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo planetario italiano*, Città aperta edizioni, Troina (Enna)

versare un periodo più sommerso, la cosiddetta fase carsica, e tentare oggi di riemergere imponendosi come letteratura italiana tout court⁴. In effetti, la produzione di questi ultimi anni porta i segni di una strategia letteraria e editoriale che mira all'affrancamento dal settore migrante e all'inclusione nel canone italiano, per imporsi a un lettore non comunitario ma nazionale⁵. Lentamente evolve anche la critica che comincia a valorizzare aspetti letterari invece di tratti esotici, liberandosi da apriorismi, superando lo scoglio della noncuranza o la tentazione dell'encomio; infatti la letteratura dell'immigrazione da un lato ha sofferto e soffre della disattenzione dell'accademia e della critica, dall'altro è stata accompagnata fin dagli esordi da pochi studiosi che vi distinguono un'insita innovazione formale e linguistica. Armando Gnisci, cui va riconosciuto il merito di aver subito valorizzato la letteratura italiana migrante, parla per esempio di lingua

2006, p. 98. Noi utilizzeremo le denominazioni letteratura migrante e dell'immigrazione come spiegato altrove (Silvia Contarini, *Narrazioni, migrazioni e genere nell'Italia del XXI secolo*, in *Certi confini. Letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di Lucia Quaquarelli, Morellini, Milano 2010).

³ In questa fase, una studiosa come Graziella Parati, tra le prime a prestare attenzione alla letteratura migrante, preferisce prescindere dalle qualità letterarie delle opere: «Ho rifiutato di discutere del valore estetico dei testi italo-fonici qui raccolti. Trovo tale argomento irrilevante in questo contesto, mi interessano invece molto di più le complesse questioni teoriche che affiorano nell'emergere di una letteratura minore e nell'ambito della "tendenza storica verso una mobilità trans-nazionale"», Graziella Parati, *Italophone voices*, in *Studi di Italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa*, 1995, p. 4, citato e tradotto da Franca Sinopoli, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo planetario italiano*, op. cit., p. 99.

⁴ La letteratura dell'immigrazione ha già una sua «tradizione» e una sua storia. Si veda tra gli altri Francesca Milani, *Letteratura dell'immigrazione o letteratura tout court*, in *Riconoscersi leggendo. Viaggio nelle letterature del mondo*, a cura di Rosa Caizzi, Emi, Bologna 2006, pp. 189-222, secondo la quale, dopo la nascita nell'anno 1990, e una fase carsica durata dal 1995 al 2000, la letteratura migrante sarebbe entrata nella terza attuale fase, di affermazione letteraria tout court. Anche Davide Bregola individua tre fasi letterarie: testimonianza, emancipazione e affermazione multiculturale (*La narrativa italiana scritta da stranieri*, in «Fernandel», n. 30, 2001, anche documento elettronico: <http://www.comune.fe.it/vocidalsilenzio/saggiobregola.htm>).

⁵ Il principale premio letterario, cui vanno attribuiti il lancio e la scoperta di numerosi scrittori migranti, è quello promosso dall'associazione eks&etra (<http://www.eksetra.net/concorso/concorso.shtml>) il cui sito ospita anche un forum sulla letteratura della migrazione e un importante database di racconti e poesie. Per la promozione degli scrittori migranti, molto efficaci anche altre due riviste elettroniche, che accolgono regolarmente interventi teorici: «Kuma» (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/presentazione.html>) e «El Ghibli» (<http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php>).

italiana salvata «in una lingua assolutamente nuova», di «tesoretto» interculturale che «serve a mondializzare la nostra mente»⁶, convinto che questa letteratura ridefinisca in maniera oltrenazionale il «tradizionale costruito della letteratura nazionale italiana», asserzione ripresa da altri critici, che parlano di «significativo rinnovamento del panorama letterario»⁷ o di letteratura «provvidenzialmente e naturalmente rivoluzionaria»⁸.

Fulvio Pezzarossa, sociologo della letteratura molto attento alla produzione migrante, si interroga piuttosto su questioni come la ricezione da parte di un «lettore obbligato a modificare il proprio universo culturale per accogliere nuove forme di espressione», sull'adeguamento dei metodi critici correnti, sul confronto tra canone occidentale e canoni subalterni, tra tradizione locale e nazionale, sull'espressione di altri universi immaginari e altre tradizioni, per concludere:

Si capisce facilmente perché risulti così imbarazzante e scomoda questa incursione delle voci straniere all'interno del nostro mondo culturale, quando automaticamente funge da spunto che relativizza un mondo compiaciuto delle sue verità standardizzate, e le presenta rovesciate e capovolte⁹.

La implicita diversità e l'impatto innovatore dello scrittore immigrato assurgono a criteri di valutazione, talvolta banalizzati, e divulgati anche in recensioni giornalistiche: «Si può entrare in libreria e trovarvi uno scrittore che, nato o portato qui dal flusso migratorio, sappia scrivere, grazie all'alterità del proprio sguardo, cose capaci di rinnovare il mondo letterario italiano?»¹⁰

⁶ Armando Gnisci, *La lingua italiana ha una voce in più*, editoriale di «Lecture» dedicato a *Lettere migranti. Gli italiani venuti da lontano*, anno 62, n. 638, luglio 2007.

⁷ Francesca Milani, *Letteratura dell'immigrazione o letteratura tout court*, op. cit., p. 202. Milani riporta la citazione di Armando Gnisci (tratta da *La Letteratura italiana della migrazione, Lilib, Roma 1998*).

⁸ Mia Lecomte, *Percorsi antologici*, in *Diaspore europee & Lettere migranti*, a cura di Armando Gnisci e Nora, Moll, Edizioni interculturali, Roma 2002, pp. 138-144.

⁹ Fulvio Pezzarossa, *Forme e tipologie delle scritture migranti*, in *Migranti*, a cura di Roberta Sangiorgi, Eksetra, Mantova 2004, pp. 36.

¹⁰ Piersandro Pallavicini, *Scrittori migranti: perché noi non abbiamo un Ben Jelloun?*, «La Stampa – tuttoLibri», 5 aprile 2003. Cf. anche Lorraine Rossignol, *Ces immigrés qui bouculent les lettres allemandes*, «Les monde des Livres», 24 ottobre 2008, secondo la quale gli scrittori di origine turca hanno arricchito la letteratura tedesca dei loro immaginari e delle loro invenzioni stilistiche.

Insomma, nella misura in cui si assume che il mondo da cui provengono gli scrittori migranti ha immagini, metafore, usi e linguaggi diversi, è legittimo interrogarsi sulle reali potenzialità di rottura e di rinnovamento della letteratura italiana dell'immigrazione. Questa riflessione è ancor più interessante e pertinente quando si tratti di scrittrici, di donne portatrici di un'appartenenza altra¹¹. Virginia Woolf affermava l'estraneità delle donne al mondo e alle istituzioni maschili, insistendo sulla necessità di opporre alla centralità maschile la marginalità femminile¹². Una marginalità di genere che molti studiosi associano oggi, spesso, giustamente e volentieri, alla marginalità di razza e di classe¹³. In altri termini, le scrittrici dell'immigrazione mettono in gioco un doppio coefficiente, femminile e migrante, esprimendosi in un mondo e su un mondo cui non appartengono. Ci si attende da loro luoghi e figure antitetici a stereotipi e convenzioni, ci si attende la proposta di altri modelli, altre norme, altri codici, altre forme¹⁴. La dislocazione femminile rispetto alla tradizione, l'estraneità ai valori e ai principi costitutivi del canone, dovrebbero contribuire a tracciare un *oltrecanone*¹⁵.

Queste sono le premesse teoriche sulla cui base ci proponiamo di esaminare due recentissimi romanzi di scrittrici migranti, non opere di nicchia perché sono pubblicate da grandi editori e hanno ottenuto un certo riconoscimento critico, allo scopo di riscontrare gli elementi tematici, formali e linguistici che rimandano alla tradizione o costituiscono punti di rottura.

¹¹ Sulla specificità della letteratura femminile migrante, si rimanda al nostro ampio saggio, corredato di bibliografia: Silvia Contarini, *Narrazioni, migrazioni e genere nell'Italia del XXI secolo*, op. cit. Il presente saggio ne riprende alcuni passi su Ghermandi e Kuruvilla.

¹² Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano 1992.

¹³ Si rimanda, tra i numerosi studi, a Giovanna Campani, *Genere, etnia e classe. Migrazioni al femminile tra esclusione e identità*, ETS, Pisa 2000.

¹⁴ Si rimanda al numero 30, 2008, della rivista «Narrativa», dedicato a *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*. Cf. in particolare il saggio di Eleonora Pinzuti, *Il genere del discorso e il «gender finzionale»*, pp. 63-72.

¹⁵ Il riferimento va al titolo di una importante raccolta di saggi sulla questione: *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di Anna Maria Crispino, Manifestolibri, Roma 2003.

Gabriella Ghermandi, Regina di fiori e di perle

Regina di fiori e di perle, primo romanzo di Gabriella Ghermandi, è dedicato alla storia sofferta dell'Etiopia e al difficile rapporto con l'ex potenza coloniale, l'Italia¹⁶. Ghermandi, figlia di coppia mista, nata e vissuta in Etiopia fino a quattordici anni, poi in Italia dove risiede tuttora, scrive la storia del popolo e del paese della propria infanzia.

Il libro oscilla tra autobiografia e romanzo storico, distinguendosi per intenzionali scelte sia linguistiche¹⁷ che compositive. Pur scrivendo in buon italiano standard, Ghermandi inserisce numerose forme lessicali in amarico, la lingua della madre che rivendica come sua al pari della lingua del padre. Nell'avvertenza premessa al romanzo, fornisce al lettore la traslitterazione dei suoni dall'amarico; nel testo, in nota, aggiunge traduzione o spiegazione di parole e frasi, quasi sempre designanti oggetti del quotidiano, locuzioni ricorrenti, parole connotate da storia, religione, tradizione. Infine, dedica eloquentemente il libro agli amici che l'hanno aiutata «a mantenere viva la lingua amarica». L'insieme di strategie linguistiche messe in atto da Ghermandi non tende a creare un nuovo linguaggio mescolato, ma piuttosto a preservare la lingua del passato, la lingua della memoria, la lingua degli affetti, assegnando all'italiano funzione utilitaria e diremmo quasi strumentale.

Infatti, la protagonista Mahlet ha imparato la lingua dei colonizzatori, l'italiano, per poter un giorno dir loro la verità del suo popolo; si è appropriata della scrittura per lasciar traccia della memoria dei colonizzati. È la promessa che fa ripetutamente al vecchio Jacob che le dice «sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata» e le fa promettere davanti alla Madonna dell'icona: «Quando sarai grande scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dar loro la possibilità di scordare»¹⁸. La scrittrice Ghermandi, nei ringraziamenti, si attribuisce la stessa

¹⁶ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

¹⁷ Alcuni aspetti della questione linguistica nel romanzo di Ghermandi, e più in generale nella letteratura migrante, sono esposti anche nel nostro *Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione*, di prossima pubblicazione in «Textes & Contextes», rivista elettronica dell'Université de Bourgogne (<http://revueshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes>).

¹⁸ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, op. cit., p. 57.

funzione di cantora: «Se dovessi dire che questo romanzo è solo opera mia, mentirei. Io sono solo stata colei che ha raccolto le voci»¹⁹.

La struttura del romanzo è quindi polifonica, ma anche questa scelta formale della pluralità di voci è motivata non tanto da volontà sperimentale quanto da finalità conservatrici. Le diverse storie si intrecciano, raccontate ciascuna da un personaggio diverso, cui fa da cornice il racconto della protagonista io narrante. Mahlet, che ha il dono di saper ascoltare, ma soprattutto ha il dovere di raccogliere i racconti orali degli anziani e trasmetterli. Messi insieme, i racconti diventano la storia dell'Etiopia nel corso di quasi un secolo. Malhet dapprima bambina, poi ragazza e infine adulta, parla nel tempo in cui vive, mentre le storie che le vengono raccontate si sono svolte in epoche anteriori. Si rinsaldano così i legami generazionali e si conferisce al paese unicità storica e culturale. La pluralità di voci e di storie corrisponde a esperienze sostanzialmente univoche, perché tutte appartenenti alla stessa Storia, collocate dalla stessa parte. La cantora che le riceve e tramanda funge da custode della tradizione e della continuità familiare, dell'attaccamento alla religione e ai costumi.

Nel raccontare la storia dell'Etiopia, Malhet e con lei Ghermandi, fanno opera di rivisitazione, di rivendicazione e di memoria. La postfazione a cura di Cristina Diop, elemento paratestuale di rilievo, contribuisce a orientare l'interpretazione in questo senso, sia riassumendo il contesto storico-politico dell'Etiopia, dall'occupazione coloniale alla fine del secolo, sia inquadrando il romanzo nella corrente postcoloniale e mettendolo in rapporto con *Tempo di uccidere* di Flaiano²⁰. *Regina di perle e di fiori* si conferma così romanzo di genere storico, caratterizzato dall'affermato dovere di memoria e da forte connotazione edificatrice e talora politico-ideologica (preservazione di lingua, cultura e storia dell'Etiopia, rivalutazione dell'identità etiope negata, condanna del colonialismo e della dominazione italiana).

La postfazione sottolinea anche gli elementi autobiografici, rilevando che «la biografia della scrittrice interviene nel romanzo non solo nei luoghi»²¹. La parola in questo romanzo non è però parola di sé, parola femminile, è piuttosto parola di un popolo. L'autobiografia ripercorre una storia personale, ma dai risvolti collettivi, transitando

¹⁹ Ibid., p. 253.

²⁰ Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere* [1947], BUR, Milano 2000.

²¹ Cristina Lombardi Diop, *Postfazione a Regina di fiori e di perle*, op. cit., p. 260.

verso il romanzo storico, allo scopo di valorizzare un'identità etnica e sociale che include l'autrice e i suoi, familiari e connazionali; il sé funge da microstoria rispetto alla macrostoria.

Autobiografismo e oralità sono caratteri tipici della scrittura femminile, oltre che della scrittura migrante. Nella prospettiva del romanzo di Ghermandi, tutta tesa a conservare il passato e a ristabilire i torti, è interessante osservare anche il trattamento delle figure femminili e dei rapporti di genere. Le storie di coppie miste risultano sempre impossibili a causa del passato coloniale; in parallelo, viene operato un rovesciamento di situazioni: in Italia, le donne etiopi vengono sfruttate e l'attività lavorativa lungi dal conferire loro autonomia ne rinforza la subalternità. Emblematica la *Storia di Woizero Bekelech e del signor Antonio*, in cui Bekelech racconta come era felice quando faceva la cuoca per due famiglie di italiani a Addis Abeba, mentre quando arriva in Italia a fare la domestica viene sottopagata e umiliata. Si confronti questa storia con quella di Kebedech Seyoum, donna etiopica a capo di un esercito di resistenti, e alla scena della giovane etiopica che non esita a imbracciare un fucile e sparare su un soldato italiano disarmato. L'Occidente dei nostri tempi non è la terra sognata dell'emancipazione femminile, del progresso e della cultura; l'Africa, quella delle lotte anticoloniali, è invece il luogo della liberazione dei popoli e delle donne, degli oppressi e degli sfruttati.

Gabriella Kuruvilla, È la vita dolcezza

Anche Gabriella Kuruvilla è figlia di coppia mista, nata a Milano da padre indiano e madre italiana. Dopo un primo romanzo pubblicato sotto pseudonimo qualche anno fa, e un paio di racconti in antologia, il recente *È la vita, dolcezza*²² può considerarsi una delle prove letterarie più convincenti della produzione migrante, per la maturità, l'originalità, la padronanza stilistica e la forza della rappresentazione.

È la vita dolcezza si pone fuori da una prospettiva storica e in distacco dall'autobiografismo; non intende dare voce a donne silenziose

²² Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008. Il primo romanzo, sotto pseudonimo Viola Chandra, s'intitola *Media chiara e noccioline* (Deriveapprodi, Roma 200). I due racconti, *India* e *Ruben*, sono pubblicati nell'antologia *Pecore nere* (Laterza, Roma-Bari 2006). Bio-bibliografia e recensioni sull'interessante sito di Kuruvilla, che è anche pittrice: <http://www.gabriellakuruvilla.it/>.

e marginali, a popoli oppressi, non intende tramandare tradizioni. Kuruvilla compie un'altra operazione letteraria, proponendo un montaggio narrativo complesso e originale, indice di un nuovo sguardo e soprattutto di un mondo nuovo, molteplice e multiforme.

L'universo narrativo si costruisce e trova coerenza attraverso la giustapposizione di un insieme di racconti, fitti di rimandi interni e di risonanze di temi, personaggi o storie; racconti che vanno letti come parti integranti di un tutto, variazioni sul tema, in una sorta di polifonia discorde e anomala. Il tema è l'alterità di pelle (di pelle nera, in svariate sfumature), declinata al femminile/maschile. I protagonisti sono spesso donne, ma anche quando sono uomini le storie vertono comunque su rapporti di genere e su problematiche al femminile/maschile. Da questo punto di vista, le vicende potrebbero essere universali, di quelle che purtroppo capitano: coppie che scoppiano, mogli abbandonate, donne depresse, ragazze madri, aborti, stupri, separazioni, delusioni. Qui però, le storie, tutte ambientate nell'hinterland milanese ai nostri giorni, hanno in comune una particolarità: hanno sempre almeno un protagonista figlio di immigrati, figlio di coppie miste, o egli stesso immigrato, nello specifico indiano o di origine indiana. La questione di razza e la questione di genere si intersecano, il problema delle origini negate o delle radici spezzate interagisce con quello dello sfruttamento femminile, della sottomissione, del patriarcato, della violenza.

I personaggi sono poco canonici: badanti e colf, che lavorano per mantenere figli e genitori rimasti in patria o figli avuti in Italia da uomini che le hanno abbandonate; prostitute disilluse; figli altrettanto disincantati di una borghesia multi-etnica di recente formazione; povere indiane divorziate da ricchi italiani annoiati dell'esotismo che li aveva affascinati; ricche italiane divorziate da indiani. Tutti vivono la stessa incomprendimento tra sé e l'altro, tutti soffrono della stessa dissonanza; un incolmabile fossato tra due culture contraddistingue i rapporti tra uomo e donna, genitori e figli, badante e badato, colf e padrona, italiani, mezzi italiani e non italiani, una dissociazione che viene interiorizzata, vissuta nel corpo e nell'anima dall'elemento debole dell'abbinamento, colui che patisce le conseguenze della mescolanza.

Dissonanza e frattura sono riscontrabili pure nell'andamento non lineare del libro, nel susseguirsi di racconti, sfaccettature di una realtà complicata, articolata e multiforme, di difficile approccio, ardua da descriversi, ma alla quale seppur doloroso è necessario confrontarsi.

Alcuni racconti sono deprimenti, altri strazianti, tutti molto intensi. Il primo, assai rappresentativo, è intitolato *Barbie*. La protagonista è Mina, ossia Patmini, una quarantenne di origini indiane che confeziona stoffe artigianali rivendute dalle più esclusive boutique milanesi che le spacciano per *made in Madras*, prodotte dalle bambine orfane di Madras. Incontra un ex sessantottino, ora famoso designer, affascinato dall'India, paese dove viaggia ogni anno da quando era diciottenne. Mina lascia il suo appartamento per sistemarsi con lui in un loft ultima moda. Ricorda: «facevamo feste a base di stupefacenti e preparavamo cene con ingredienti biologici. Tiravo cocaina e mangiavo seitan, desiderando una sigaretta e una bistecca»²³. Mina si adatta agli usi del suo nuovo ambiente chic alternativo, il suo compagno designer continua a essere affascinato dall'India di cui Patmini è «la sua succursale italiana»²⁴. Mina rimane incinta, con grande felicità di entrambi. Ma dopo il parto di due gemelli cominciano i malintesi. Mina vorrebbe chiamarli Luigi e Paola, lui impone i nomi Ashima e Sandip. Mina si aspetta l'aiuto di una colf; lui le chiede di smettere di lavorare per fare la mamma a tempo pieno. Così, Mina si occupa dei bimbi mentre lui è sempre fuori casa. Declina poco a poco l'esotismo che aveva cimentato la coppia, e inevitabilmente lui la lascia per mettersi con una bionda giovanissima stagista, per di più americana, quietandosi la coscienza con una lauta pensione alimentare. Questo l'antefatto, nel quale incidentalmente va osservato come sia l'uomo a rinsaldare la fissità di due culture contrapposte, quella occidentale e quella indiana, scegliendo quanto più gli torna utile dell'una e dell'altra, relegando la moglie indiana nella tradizione e nel folklore, preferendole una moderna bambola bionda, e ancorando così entrambe in emblematici cliché culturali e sociali.

In realtà, il racconto di Kurivilla si incentra su Mina, qualche anno dopo il divorzio. La vediamo accompagnare i figli all'asilo, vestita in jeans e maglietta, e poi trasformarsi: nelle toilettes di un bar indossa il sari, si mette i bracciali, si annoda la treccia, si dipinge la tika, si mette a tracolla una fascia nella quale infila una Barbie. Così abbigliata erra per le strade urlando «troia di una bambola». Poi si cambia e torna normale: in jeans e maglietta, va a prendere i bimbi all'asilo.

²³ Gabriella Kurivilla, *È la vita, dolcezza*, op. cit., p. 13.

²⁴ Ibid., p. 11.

Essere a mezzo, mezzo italiano mezzo indiano, espone alla scissione, alla negazione di una parte sé, al rifiuto, allo scontro più che al confronto. In tutto il libro, serpeggia come un fraintendimento di fondo, che tocca il rapporto tra le culture, i rapporti uomo / donna e i rapporti di classe. Tre livelli di malinteso che ingenerano poliedriche forme di malessere. Kuruvilla le affronta con grande sensibilità, attraverso un caleidoscopio di figure, declinazione di uno stesso personaggio, di una stessa problematica. Ogni racconto è uno spezzone di vita quotidiana, una vita in frantumi che non diviene mai un tutto, un distacco che non è mai definitivo, un approdo senza punto di partenza, a indicare così l'impossibilità di costruire o ricostruire un'identità unica, identità di genere e di razza.

Libro della ricomposizione irrealizzabile, *È la vita, dolcezza* propone rigetto, contestazione, rabbia, senza mediazione possibile. Non rinforza le appartenenze comunitarie, scarta i toni riconcilianti e accetta il rischio di rompere con le convenzioni. Le scelte formali sono coerenti: il libro non si iscrive in un genere definito, la composizione è frammentaria, la scrittura è nervosa, con un fraseggiare secco e breve, dialoghi rapidi: le libertà stilistiche sono tentativi di rottura di canoni e valori.

Conclusioni

Lo scontro di civiltà (per citare Amara Lakhous²⁵), la contrapposizione tra integrazione e margine, modernità e tradizione si ritrovano in molti testi della letteratura migrante, ma con varianti significative anche nelle opzioni formali, come si evince dal confronto tra i modi del raccontare di Ghermandi e Kuruvilla.

Ghermandi si rifà all'autobiografia e al romanzo storico, generi tipici e atti a raccontare storie di ieri e del paese di origine; Kuruvilla necessita invece strutture più composite e forme atipiche per sviscerare scissioni identitarie del qui e dell'oggi.

La cultura delle origini impregna l'universo narrativo di Ghermandi, il quale pur proponendo una visione storica in antitesi con quella ufficiale, non presenta tratti innovativi o trasgressivi, salvaguarda le tradizioni, senza discostarsi dai canoni occidentali, malgra-

²⁵ Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, e/o, Roma 2006.

do la particolarità linguistica dell'inserito dell'amarico, e senza affrancarsi dal settore migrante. Neppure la componente autobiografica può considerarsi distintiva, poiché rimanda al contempo a una specificità femminile, quella della «connivenza fra femminilità e scrittura dell'io», del saldo «nesso fra vissuto e scrittura»²⁶, e a una specificità della narrazione migrante: i primi testi della letteratura dell'immigrazione, in particolare la produzione femminile, sono contrassegnati da una dimensione testimoniale e autobiografica²⁷.

In sé, questo romanzo smentisce il teorizzato carattere intrinsecamente rivoluzionario della letteratura migrante.

In contrapposizione all'attenzione di Ghermandi per il tempo perduto (memoria, ricordo, ancestralità, radici), al suo ancorarsi a un passato nobilitato, c'è la tensione di Kuruvilla per il tempo presente complicato da vivere, per la vita dell'immigrato in terra straniera e della sua progenie nel nuovo paese. Se Ghermandi rivisita la storia per ristabilire verità e giustizia per il suo popolo, Kuruvilla si fa carico del doloroso e intricato processo di ricomposizione identitaria di chi appartiene oltre alla comunità di origine anche a quella di approdo, e, nel suo caso, anche alla comunità delle donne.

Il motivo delle fratture da sanare è ricorrente anche in altri autori²⁸. Ma molti, passata la fase di denuncia, sono oggi animati dall'intento di ricondurre a unità: i loro personaggi accettano e vogliono essere accettati. Il *gap* con la cultura occidentale è affrontato in modo positivo, nella prospettiva dell'integrazione, che si risolve in una mescolanza volontaristica e idealizzata degli elementi compatibili delle due culture.

²⁶ La questione dell'autobiografia al femminile è oggetto di dibattito e studi in ambito femminista. Le citazioni sono qui tratte da Monica Farnetti, *Lantibiografia di Dolores Prato*, in *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, op. cit., pp. 33-34.

²⁷ Tra il 1993 e il 1994: Chora Nasser, *Volevo diventare bianca*, e/o, Roma 1993 (con Alessandra Atti di Sarro), Salwa Salem, *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, Giunti, Firenze 1993 (con Laura Maritano), Ribka Sibhatu, *Aulò. Canto poesia dall'Eritrea*, Sinnos, Roma 1993, Shirin Ramzanali Fazal, *Lontano da Mogadiscio*, DataneWS, Roma 1994. Alcuni critici imputano alle politiche editoriali la volontà di confinare gli immigrati nella testimonianza, come se gli scrittori migranti dovessero necessariamente essere rinviiati all'autobiografia; cf. Alessandro Portelli, *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, in «El-Ghibli», n. 3, marzo 2004 (http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_00_03-section_6-index_pos_2.html).

²⁸ Pensiamo in particolare a Igiaba Scego, *Rhoda*, Sinnos, Roma 2004, e *Oltre Babilonia*, Donzelli, Roma 2008.

Nel romanzo di Gabriella Kuruvilla, come pure per certi versi in *Madre piccola* di Cristina Ali Farah²⁹, non si celano le dissonanze, le differenze di genere, di razza e di classe, e si scava nella contraddizione, si svelano i termini del dissidio. Il meticcio, la mescolanza, l'ibridazione non sono presentati come soluzioni miracolose, anzi, sono talvolta impasti non riusciti, che non leniscono fratture interiori, non evitano la doppia esclusione (dalla comunità di origine e dal paese di accoglienza) cui si aggiunge, per le donne, l'esclusione dalla società maschile.

Per ricomporre spaesamenti, dislocazioni e ricollocazioni, Kuruvilla va a frugare ai margini della normalità, tra follia, sofferenza, disagio, precarietà. Correlativamente manda in pezzi i modi e le forme narrative senza darsi cura di tradizioni qualunque esse siano. Non le importa inserire frasi in lingua straniera per marcare le origini o rivendicare una delle due metà: il problema è come far coesistere realtà diverse, talvolta conflittuali e irriducibili a unità. È *la vita dolcezza*, oggetto letterario non identificato, non ricorre a miscidanze, ma lascia esplodere la materia letteraria, irrispettoso di omogeneità o equilibri narrativi convenzionali.

Il triplice coefficiente di differenza, femminile migrante e di classe, gioca appieno la sua funzione dirompente: Kuruvilla offre un'altra rappresentazione della realtà, la realtà di un'Italia dei primi anni duemila che volente o nolente si è aperta a popolazioni non autoctone, alle loro culture, ai loro immaginari, e aperta sarà nell'avvenire prossimo.

Bibliografia

Ali Farah, C.

Madre piccola, Frassinelli, Roma 2007.

Bregola, D.

La narrativa italiana scritta da stranieri, in «Fernandel», n. 30, 2001.

Caizzi, R. a cura di

Riconoscersi leggendo. Viaggio nelle letterature del mondo, Emi, Bologna 2006.

²⁹ Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, Frassinelli, Roma 2007.

Campani, G.

Genere, etnia e classe. Migrazioni al femminile tra esclusione e identità, ETS, Pisa 2000.

Ciccarelli, A.

La letteratura dell'emigrazione oggi in Italia: definizioni e correnti, in «Intersezioni», XIX, n. 1, 1999, pp. 105-124.

Contarini, S. a cura di

Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, «Narrativa», n. 30, 2008.

Contarini, S.

Narrazioni, migrazioni e genere nell'Italia del XXI secolo, in *Certi confini. Letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di Quaquarelli, L., Morellini, Milano, 2010.

Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione, in «Textes & Contextes», rivista elettronica dell'Université de Bourgogne (<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes>). In pubblicazione.

Crispino, A. a cura di

Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile, Roma, Manifestolibri, 2003.

Flaiano, E.

Tempo di uccidere [1947], BUR, Milano 2000.

Ghermandi, G.

Regina di fiori e di perle, Donzelli, Roma 2007.

Gnisci, A.

La Letteratura italiana della migrazione, Lilith, Roma 1998

Gnisci, A. a cura di

Creolizzare l'Europa, Meltemi, Roma 2003

Nuovo planetario italiano, Città aperta edizioni, Troina (Enna) 2006

Kuruvilla, G.

È la vita, dolcezza, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008.

Lakhous, A.

Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio, e/o, Roma 2006.

Lecomte, M.

Percorsi antologici, in *Diaspore europee & Lettere migranti*, a cura di Armando Gnisci e Nora Moll, Edizioni interculturali, Roma 2002.

Parati, G.

Italophone voices, in *Studi di Italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa*, University of South Africa Press, 1995.

Pezzarossa, F.

Forme e tipologie delle scritture migranti, in *Migranti*, a cura di Roberta Sangiorgi, Eksetra, Mantova 2004, pp. 36.

Portelli, A.

Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano, in «El-Ghibli», n. 3, 2004 (http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_00_03-section_6-index_pos_2.html)

Quaquarelli, L.

Salsicce, curry di pollo, documenti e concorsi. Scritture dell'immigrazione di «seconda generazione», in *Altri stranieri*, «Narrativa», n. 28, 2006, pp. 53-54.

Scego, I.

Rhoda, Sinnos, Roma 2004

Oltre Babilonia, Donzelli, Roma 2008.

Adalgisa Giorgio
ARCHETIPI NAPOLETANI
IN VESTE POSTMODERNA.
VENTI ANNI DI NARRATIVA SU NAPOLI

È utile iniziare questo saggio con delle considerazioni sulle nuove tendenze della narrativa italiana discusse in due recenti pubblicazioni: *New Italian Epic. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro* di Wu Ming 1 (aprile 2008, on line) e il numero 57 della rivista «Allegoria» (gennaio-giugno 2008). Il punto di partenza di entrambe le pubblicazioni è la convinzione che l'11 settembre 2001 abbia decretato la fine del postmoderno di maniera che aveva dominato la letteratura italiana negli anni Novanta. Il numero 57 di «Allegoria», intitolato *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, riprendeva il discorso condotto da Romano Luperini già da tempo sull'esaurimento del postmoderno e sul bisogno di cercare nuovi moduli di scrittura adatti a narrare la realtà post-11 settembre. L'articolo di Raffaele Donnarumma *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani d'oggi* esamina un gran numero di testi contemporanei alla ricerca dei segnali di un allontanamento dalla «derealizzazione postmoderna» e di una tendenza o tensione verso il reale.¹ Nonostante riscontri in vari generi e autori la volontà di scavalcare la prigione del linguaggio e della

¹ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani d'oggi*, «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 26-54 (p. 28).

«trasformazione di ogni discorso in fiction»² e di confrontarsi invece con il presente, Donnarumma rileva una persistenza tenace dell'ideologia e delle pratiche narrative postmoderne in quasi tutta la produzione contemporanea, inclusa quella di autori tra i trenta e i quarant'anni emersi di recente. Il tentativo di approfondire il post-moderno conduce, comunque, autori come Giuseppe Genna (Milano 1969) e Nicola Lagioia (Bari 1973) a una scrittura postmoderna radicale e consapevole che, secondo Donnarumma, potrebbe anche essere interpretata come un tentativo di congedarsi da esso.³ Ma è all'interno di un genere ibrido a cavallo tra il romanzo, il reportage giornalistico, la documentazione e la testimonianza, che il critico trova gli esempi più riusciti di congedamento: *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* (2006) dell'ex-cannibale Aldo Nove (Varese 1967) e *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano (Napoli 1979).⁴ Quest'ultimo «rivendica una parola diretta, che infranga le coazioni della riscrittura», cosicché il postmoderno perde la sua egemonia ed «è spazzato via dall'urgenza di questioni che non ammettono dilazioni, ironie, travestimenti».⁵

Al contrario di Donnarumma, Wu Ming 1 scopre una nebulosa di opere narrative pubblicate dopo il 2001, che attestano l'avvenuto

² Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, op. cit., p. 39. Per una migliore comprensione dei termini di riferimento teorici di Donnarumma, è utile rifarsi a un suo saggio precedente: Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, «Allegoria», n. 43, 2003, pp. 56-85 (ripubblicato in volume, con qualche omissione relativa alla poesia: Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: un'introduzione*, Franca Pellegrini ed Elisabetta Tarantino (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubador, Leicester 2006, pp. 1-28).

³ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, op. cit., pp. 30-31.

⁴ Donnarumma fa riferimento anche a *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati, a *Il polacco lavatore di vetri* (1998) di Edoardo Albinati e a *Kamikaze d'Occidente* (2003) di Tiziano Scarpa, in ciascuno dei quali trova però delle mancanze. Antonio Franchini viene menzionato, ma senza alcun riferimento ai testi: Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, op. cit., pp. 39-42.

⁵ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, op. cit., pp. 39-40. Per la polemica, sorta dopo la pubblicazione della rivista, sul rapporto tra letteratura e realtà, sulla definizione di reale/realtà/verità, sull'utilità o meno di un ritorno a formule e moduli narrativi passati per la rappresentazione della realtà contemporanea, sull'importanza dello stile e sulla prerogativa della letteratura di esser fatta di parola, rimando ai seguenti siti: <http://issuu.com/passi.falsi/docs/cortellessa>; <http://www.nazioneindiana.com/2008/11/03/tra-zero-e-due-meno-meno/>; <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/> (consultati il 2 giugno 2009).

superamento del postmoderno. Wu Ming 1 fa risalire ai primi anni Novanta il deperimento del postmoderno nell'«orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, pastiches, remakes, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi», che non sono altro che la manifestazione dell'autocompiacimento del mondo occidentale dopo la caduta del Muro di Berlino, la fine della Guerra Fredda e la prima Guerra del Golfo.⁶ Anche se i primi segnali del liberarsi di nuove energie nella letteratura italiana si possono già intravedere nella narrativa posteriore alla crisi politica italiana del 1993,⁷ è solo con l'attacco alle Torri Gemelle che sarebbe iniziato il superamento di questo postmodernismo ridotto a maniera, quando cominciano a emergere opere narrative di ampio respiro, che affrontano cioè grandi questioni, e che, per questo, vengono definite «epiche». Le opere diversissime che Wu Ming 1 ha raggruppato sotto il nome di «New Italian Epic» (NIE) hanno in comune le seguenti principali caratteristiche: l'abbandono della gelida ironia e del distacco postmoderni; il ritrovamento di una «fiducia nella parola e nella possibilità di "riattivarla", ricaricarla di significato dopo il logorìo di *tòpoi* e clichés» e, quindi, un ritorno allo stesso tempo alle storie e a un confronto con la realtà; lo «sguardo obliquo», cioè l'adozione di punti di vista inattesi e azzardati; e l'ambizione di coniugare complessità e sperimentazione narrativa e linguistica con leggibilità e godibilità (non disdegnando perciò di star

⁶ Cito dalla seconda versione del saggio, che è corredata di note in cui Wu Ming 1 riassume e risponde alle reazioni di critici e giornalisti culturali alla prima versione dell'aprile 2008: Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (settembre 2008), http://www.wu-mingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, p. 4 (consultato il 20 maggio 2009). La terza versione, ulteriormente aggiornata, è apparsa in stampa nel gennaio 2009: *New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Einaudi, Torino 2009. Per un'interessante disamina delle proposte di Wu Ming 1, si veda Stefano Jossa, *New Italian Epic and New Italian Criticism*, «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura di opposizione», 6 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002963.html#002963> (consultato il 30 giugno 2009).

⁷ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0, op. cit.*, p. 11.

dentro il «popular».⁸ Un testo esemplare di NIE è il libro di Saviano. *Gomorra* apparterrebbe a un gruppo di libri, definiti «oggetti narrativi non-identificati», «che sono *indifferentemente* narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo».⁹ Wu Ming 1 non esclude nessun genere o modulo narrativo dal NIE, ed è interessante che vi faccia rientrare *Gomorra*, un'opera che, secondo lui, «può cambiare la natura del realismo [...] quanto più è ibrida e gonfia di letteratura»,¹⁰ nonostante, cioè, presenti tratti postmoderni.

Mi interessa ora mettere in evidenza le corrispondenze tra i due critici anche in ciò che omettono dalla loro discussione. Le generazioni di autori, i generi e le tipologie di testi scelti da Donnarumma lo costringono, e lo riconosce anche lui,¹¹ a lasciar fuori molte zone della produzione letteraria italiana degli ultimi vent'anni, mentre invece trova pecche in quasi tutti i testi che esamina. Né tutta la produzione italiana degli anni Novanta rientra nella letteratura postmoderna dell'autocompiacimento dalla quale si distaccherebbe il NIE. C'è infatti una narrativa italiana di matrice postmoderna che non ha rinunciato alla ricerca stilistica, all'approfondimento psicologico o a quello che Donnarumma chiama «la materialità dell'esperienza»,¹² una scrittura, cioè, che non ha mai abbandonato il reale e non si è mai ridotta a vuota autoreferenzialità. La letteratura su Napoli ne è un

⁸ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0*, *op. cit.*, pp. 7-9 e pp. 14-19 (corsivo dell'autore). Nella *Postilla* Wu Ming 1 parla di «un mondo dove il linguaggio rimanda sempre e ossessivamente a se stesso, i segni rimandano sempre e solo ad altri segni e la critica si auto-annulla tra ghigni e cachinni, fino all'apologia dell'indecidibilità, dell'ineffabilità, dell'assenza di qualunque senso, dell'equivalenza di questo e quello»: Wu Ming 1, *Postilla. Postmodernismi da 4 \$oldi*, *New Italian Epic versione 2.0*, *op. cit.*, pp. 32-33 (p. 32).

⁹ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0*, *op. cit.*, p. 7 (corsivo dell'autore).

¹⁰ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0*, *op. cit.*, p. 5 (nota 1).

¹¹ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, *op. cit.*, p. 52.

¹² Raffaele Donnarumma, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/> (consultato il 2 giugno 2009).

esempio.¹³ Se da una parte Donnarumma rinviene una sana e positiva vocazione sociologica in un autore campano come Antonio Pascale (Napoli 1966), dall'altra non si sofferma sugli aspetti sociologici e meridionali dei suoi romanzi, preferendo concentrarsi sulla confusione psicologica dei personaggi nelle due pagine che gli dedica (tante, vista la rapidità con cui passa da un testo e da un autore all'altro).¹⁴ Neanche Wu Ming 1 fa riferimento alla specificità regionale dei testi che prende in considerazione, parlando del NIE come di un fenomeno «italiano».¹⁵ Nel caso di *Gomorra*, né Wu Ming 1 né Donnarumma si soffermano sulla specifica realtà che esso indaga e rappresenta. Inoltre, entrambi vedono *Gomorra* al di fuori di qualsiasi tradizione tematica o formale. Sebbene, per esempio, Antonio Franchini venga menzionato tra gli autori che coniugano letteratura e reportage, Donnarumma non va oltre la segnalazione che Franchini è «molto ammirato, del resto, da Saviano».¹⁶ Wu Ming 1, invece, non ha dubbi che Saviano sia stato influenzato dalla sua editor Helena Janeczek, i cui libri *Lezioni di tenebra* (1997) e *Cibo* (2002) sono da lui citati come esempi di «oggetti narrativi non-identificati» (un'influenza che non può essere stata che generica).¹⁷

I napoletani sono più numerosi nel saggio di Gianluigi Simonetti apparso sullo stesso numero di «Allegoria», ma non vengono trattati come gruppo secondo una linea geografico-storico-culturale. I loro

¹³ Si dovrebbe menzionare anche la letteratura delle donne. Nel saggio del 2003 Donnarumma liquida quest'ultima con la dichiarazione che «la compartimentazione in letteratura femminile, o giovanile, o omosessuale» dettata dai cambiamenti di costume e di mercato degli ultimi vent'anni è «generalmente ignara di elaborazioni teoriche» (*Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, op. cit., p. 78). Neanche nel saggio del 2008 il critico mostra molto interesse per le scrittrici: in una discussione pullulante di nomi, troviamo un accenno a sole tre scrittrici: Isabella Santacroce, Valeria Parrella e Ornella Vorpsi.

¹⁴ Donnarumma esamina in particolare due romanzi di Pascale: *Passa la bellezza* (2005) e *S'è fatta ora* (2006). Sugli aspetti sociologici dell'opera di questo autore, si vedano: Simona Cigliana, *Altri stranieri. Identità minoritarie a confronto nella narrativa meridionale dell'ultima generazione*, «Altri stranieri, Narrativa», n. 28, 2006, pp. 81-97; Adalgisa Giorgio, *Mutazioni del lavoro, comunità e pensiero meridiano: Antonio Pascale e Fabrizia Ramondino*, «Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000, Narrativa», n. 31/32, 2009-2010, in corso di stampa.

¹⁵ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁶ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, op. cit., p. 40.

¹⁷ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0*, op. cit., p. 23.

libri vengono invece paragonati con qualsiasi altro testo che esibisca caratteristiche formali analoghe. Tra gli autori troviamo, oltre ai già citati Franchini, Pascale e Saviano, Ermanno Rea, Diego De Silva, Peppe Lanzetta, Giuseppe Montesano, Giuseppe Ferrandino, Valeria Parrella. Simonetti è interessato alle strategie narrative, stilistiche e linguistiche presenti nella narrativa del decennio 1996-2006, una narrativa caratterizzata dalla ricerca, «tra fiction e non fiction, di nuovi effetti di reale, capaci di rappresentare in modo organico un presente impastato di irrealtà».¹⁸ Anche Simonetti giunge così alla conclusione che gli autori contemporanei, pur essendosi affrancati «dall'autoreferenzialità, l'ironia, la tendenza a sciogliere la realtà nella finzione», non sono ancora riusciti a smantellare e a lasciarsi alle spalle le strutture profonde e le ossessioni del postmoderno.¹⁹ Anche *Gomorra* presenta una scissione tra «condanna (esplicita) della criminalità organizzata come soffocante sistema di potere e fascino (implicito) per la rivisitazione camorrista del mito del fuorilegge».²⁰ Analogamente, altri testi di denuncia, tra cui quelli di De Silva, Lanzetta, Montesano e Ferrandino, cadrebbero nella «riserva della letteratura di evasione», quando «l'indignazione cede l'istinto tipicamente romanzesco a spettacolizzare il male, riducendo la discesa agli inferi della criminalità a una specie di safari»: l'impegno civile, ci dice Simonetti, confina pericolosamente con il turismo e l'esotismo.²¹

Questa ammissione da parte di Simonetti del persistere del postmoderno è connotata, come in Donnarumma, interamente al negativo. Mentre è impossibile mettere in discussione la salutare e pionieristica presenza di una spiccata tensione verso il reale nella scrittura napoletana contemporanea, non bisogna dimenticare che il realismo ha caratterizzato la letteratura meridionale sin dal suo nascere, diventando per certi autori una prigione. Di conseguenza la ricerca e

¹⁸ Gianluigi Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)*, «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 95-137 (p. 95).

¹⁹ Gianluigi Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)*, *op. cit.*, p. 130.

²⁰ Gianluigi Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)*, *op. cit.*, p. 131. Simonetti riprende ciò che Saviano stesso aveva dichiarato in un'intervista con Stella Cervasio: *La mia camorra che esce da un film*, «Repubblica», 6 agosto 2006, p. 7.

²¹ Gianluigi Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)*, *op. cit.*, p. 131.

l'adozione, da parte di certi autori meridionali, di moduli narrativi non realisti, inclusi quelli postmoderni, deve essere vista nel contesto di questa tradizione. Emerge così con chiarezza che la narrativa su Napoli degli ultimi vent'anni ha saputo sfruttare moduli e toni postmoderni in modo produttivo, mettendoli al servizio di una lettura critica della Napoli contemporanea e spesso anche della deriva mediatica postmoderna. Si tratterebbe di dare spazio al «postmodernismo di resistenza»,²² cui Donnarumma accenna sotto la dizione di «postmodernismo critico» parlando di Sciascia e di Volponi.²³ Questo ci permetterebbe di «recuperare» testi interessanti del periodo precedente al 2001 che non trovano posto nella discussione di Donnarumma, nonchè di vedere i nuovi testi come il punto di arrivo o la continuazione di tendenze già in corso e di rilevarne la portata di denuncia sociale e politica. L'esistenza di questa narrativa postmoderna critica in effetti avvalorava le conclusioni di Simonetti e di Donnarumma sia sulla persistenza del postmoderno sia sull'adozione di nuove pratiche realiste e moderniste nella narrativa recente.²⁴ Ciò che manca ai due critici è la capacità di apprezzare la produttività, a livello sia estetico che etico, dell'ibridazione tra moduli e modelli letterari realisti, modernisti e, perchè no, anche postmoderni. Nelle pagine che seguono propongo una lettura di alcuni testi su Napoli sulla base di queste considerazioni.

Ricorderemo che Wu Ming 1 ha indicato il 1993 come un importante spartiacque politico e letterario. Questo fu un anno simbolico anche per Napoli. L'elezione di Antonio Bassolino a sindaco arrivava sulla scia di fermenti culturali che si erano già manifestati al volgere del decennio e rendeva più concreta la speranza di una rinascita civica di Napoli. I nuovi impulsi culturali e civili alimentarono la ripresa della narrativa napoletana nei primi anni Novanta portando a fruizione germi in incubazione già da tempo. Lo sperimentalismo in arte e in poesia degli anni Sessanta e la militanza politica degli anni Settanta avevano spinto ai margini, o addirittura eclissato, la narrativa.²⁵

²² Giuseppe Patella, *Sul postmoderno: per un postmoderno della resistenza*, Edizioni Studium, Roma 1990. Remo Ceserani parla invece di «postmoderno consapevole»: *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Milano 1997.

²³ Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, op. cit., p. 57 e p. 73.

²⁴ Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, op. cit., p. 29.

²⁵ Si veda, per esempio, il silenzio in quegli anni di Domenico Rea (1921-1994), uno dei maggiori scrittori della generazione del dopoguerra.

In quegli anni non emersero nuovi narratori, e questo creò un vuoto generazionale nella narrativa nata nel dopoguerra. Gli anni Ottanta si aprirono però con la pubblicazione di *Althénopis* (1981) di Fabrizia Ramondino (1936-2008). La ricca produzione di questa scrittrice in tutto il decennio fece da faro illuminante perchè nuove voci, giovani e meno giovani, prendessero la parola negli anni Novanta, indicando, con la sua dimensione allo stesso tempo napoletana ed europea, nuovi percorsi per la rappresentazione di Napoli.²⁶ Si cominciarono così a riallacciare i fili spezzati con la generazione dei narratori del dopoguerra. I temi del viaggio, dell'esilio e della migrazione cari a questa scrittrice e i motivi ad essi associati, come l'espropriazione linguistica e culturale, la tensione tra appartenenze diverse e tra localismo e villaggio globale, aprono la letteratura su Napoli alle istanze e alla rappresentazione della postmodernità e oltre. Il realismo visionario delle prime opere cede il passo a una narrativa sempre più frammentaria e autoriflessiva che scava verticalmente nella soggettività e che si muove secondo un movimento di volta in volta centrifugo e centripeto da e verso Napoli, proponendo un soggetto nomade ma fortemente situato nella storia, nella geografia e nella natura dei luoghi in cui si trova a vivere.²⁷

La narrativa su Napoli apparsa tra gli anni Novanta e oggi è così varia che sarebbe impossibile farla rientrare in uno schema unitario. Si possono individuare dei filoni ma essi si intersecano, si amalgamano e si confondono. Presento qui solo una discussione preliminare limitandomi a pochi testi. Mi propongo di allargare il discorso in futuro, con l'intenzione di mostrare, oltre alle novità tematiche, narrative e

²⁶ Secondo Silvio Perrella, Fabrizia Ramondino segna il ritorno della identità collettiva napoletana repressa: Silvio Perrella, *I vicoli ciechi e le vie d'uscita*, «Dove sta Zazà», n. 1, 1993, pp. 22-26 (p. 25). Ramondino ha avuto un'influenza diretta su Mario Martone, determinandone il passaggio da una pratica teatrale che trascendeva Napoli a una produzione teatrale e cinematografica con al centro la città: Mario Martone, *Il fantasma della città*, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 51-77 (pp. 60-61).

²⁷ Si veda in particolare il romanzo di Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, Einaudi, Torino 1998. Mi permetto di rinviare ad Adalgisa Giorgio, *Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino*, Ilona Fried e Arianna Carta (a cura di), *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, ELTE BTK, Budapest 2003, pp. 227-252 (una versione riveduta è apparsa in inglese: Adalgisa Giorgio, *From Naples to Europe to the Global Village. Identity, Time and Space in Fabrizia Ramondino's L'isola riflessa (1998)*, «The Italianist», A. XXV, n. 1, 2005, pp. 72-96).

stilistiche degli autori più recenti, anche la loro continuità con una tradizione napoletana di cui, come ho già detto, Fabrizia Ramondino è stata mediatrice. Sorprende, infatti, come un saggio critico recentissimo sulla narrativa sul Sud sorta negli anni Novanta, a seguito degli avvenimenti politici italiani già menzionati e della globalizzazione, possa esaminare i nuovi scrittori e le nuove scrittrici senza far riferimento a chi le/li ha precedute/i. Ramondino non viene mai menzionata nel saggio di Daniela Carmosino che, sin dal titolo, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana* (maggio 2009), rivendica a questa nuova narrativa se non la capacità, almeno l'intenzione, di combattere e superare gli stereotipi meridionali. Anche Carmosino è interessata principalmente a una scrittura che vuole restituire un'immagine «autentica» del Sud di oggi e che sperimenta con generi che per definizione si occupano del reale: reportage, cronaca, indagine giornalistica, inchiesta sociologica e così via.

Qui mi interessa invece esaminare quei testi che sfruttano motivi e archetipi classici napoletani mescolandoli con tematiche e forme narrative postmoderne. *Pizzeria Inferno* (1994) di Michele Serio (Napoli 1952), *Nel corpo di Napoli* (1999) di Giuseppe Montesano (Napoli 1959), *Che chiamiamo anima* (2002) di Marosia Castaldi (Napoli 1952) si concentrano su Napoli come corporeità, scendendo nelle sue viscere e nei suoi umori e attingendo al potenziale distruttivo derivante dalle sue caratteristiche geofisiche e all'immaginario napoletano sotterraneo e surreale. Il primo, *Pizzeria Inferno*, usa sfacciatamente stereotipi e *tòpoi* napoletani all'interno di una narrativa dichiaratamente pulp. Nel libro c'è tutta Napoli: la camorra, le forze dell'ordine corrotte, una maga, il sesso, la droga, Totò, Eduardo, il teatro sperimentale. In questa storia soprannaturale, irrazionale ed eccessiva vediamo salire in superficie un esercito di feti che vive e si moltiplica nel magma vitale depositato nei sotterranei della città, per punire le madri che li hanno abortiti ma anche per reclamarne l'amore. I feti sono «pulp», una massa di materia organica molle, umida e appiccicosa, vulnerabile e mostruosa allo stesso tempo, che porta Napoli sull'orlo della distruzione. Il romanzo è un *feuilleton* cum horror e splatter, mescolato con un po' di giallo e un po' di *noir*, un po' fantastico e un po' realistico, un po' sentimentale e un po' cattivo, un po' disgustoso e un po' appetitoso, un po' tragico e un po' comico, un po' serio e un po' parodico e autoreferenziale (negli ammiccamenti alle proprie esagerazioni e voli di fantasia). Tutto questo è strutturato in capitoli dedicati, attraverso le epigrafi, a un ingrediente della pizza, agli stadi

della sua preparazione e ai suoi contorni (c'è persino una canzone con cui intrattenersi mentre la pizza è in forno). Il messaggio è ambiguo, come ci si può aspettare dall'intruglio culturale che Serio ci ha servito. La serietà dei problemi affrontati – corruzione, illegalità, degrado fisico e morale della città, crisi della famiglia – non basta a riscattare l'impasto eccessivo di generi e di immagini attraverso cui questi temi vengono presentati. Sebbene il narratore extradiegetico faccia ogni tanto sentire la sua voce per ergersi a giudice dei personaggi o degli eventi, il libro non si schiera da nessuna parte e alla fine sembra che ci stia dicendo: «Ecco l'orrore di Napoli, ma non prendetemi troppo sul serio: è solo un gioco».

Con toni comici e attraverso moduli fondamentalmente realisti, Montesano ci offre la visione di una Napoli non meno assurda, affrontando il problema della sua immobilità cronica e dell'incapacità dei suoi abitanti di cambiare. *Nel corpo di Napoli* è la storia di due studenti fuoricorso dell'hinterland napoletano che passano il tempo a discutere di filosofia e di poesia decadente. Alla ricerca della chiave per capire i mali del mondo e la «verità», si imbarcano in una serie di avventure esoteriche con personaggi che si rivelano degli impostori alla ricerca di potere e denaro. Intraprendono così un viaggio surreale nelle budella di Napoli alla ricerca del modo di attivare l'energia psichica lì intrappolata, scendendo letteralmente nei suoi sotterranei nelle vicinanze di Piazzetta Nilo, così chiamata dalla statua del Dio Nilo che essa ospita e che è nota con il nome appunto di «corpo di Napoli».²⁸ Questa ricerca potrebbe essere un riferimento all'idea proposta dal nuovo meridionalismo che Napoli e il Sud debbano trovare la loro redenzione da soli e dentro se stessi. Senonché il fine dei protagonisti è di utilizzare questa energia per raggiungere lo stato di ozio perpetuo ed evitare di lavorare per sempre. Anche questo romanzo si ferma a un passo dal cataclisma e dall'annientamento della città. Il libro è una satira mordace dell'abulia delle giovani generazioni che rifiutano l'ideologia borghese del lavoro e del matrimonio, ma che, ossessionati

²⁸ Secondo la leggenda la statua del Nilo, un vecchio circondato da cupidi, fu eretta dai mercanti di Alessandria d'Egitto nel secondo secolo dopo Cristo. Intorno alla metà del secolo dodicesimo, dopo che ebbe perso la testa, essa divenne la rappresentazione di Napoli che allatta i propri figli e fu chiamata «il corpo di Napoli». La statua è stata poi restaurata nei primi anni Novanta e ora viene considerata simbolo della tolleranza e della solidarietà dei napoletani. Vale la pena ricordare che «corpo» vuol dire anche pancia, intestino, ventre e utero.

dal trascorrere della gioventù e dalle opportunità mancate di trovare l'amore (cioè il sesso) e una collocazione sociale, si rifugiano in pretenziose e sterili ambizioni intellettuali. I classici «vizi» dei napoletani, il sesso, la fame e l'avidità, vengono sublimati attraverso la vocazione anch'essa eminentemente napoletana per il filosofeggiare e attraverso la pigrizia e l'inedia travestite da *otium*. Nei libri successivi, *Di questa vita menzognera* (2003) e *Magic people* (2005), lo sguardo su Napoli e la parola di Montesano si fanno ancora più caustici e sardonici, mostrando una folla di piccoli borghesi esaltati, siano essi camorristi, politici, professionisti, o casalinghe della porta accanto, tutti indistintamente intrappolati nelle spire dell'americanizzazione che essi confondono con il riscatto sociale, tutti affamati di potere, di soldi e di beni di consumo nella convinzione che questi condurranno alla felicità.²⁹

I romanzi di Marosia Castaldi gravitano invece verso moduli modernisti. Essi stravolgono spazio e tempo, unendo il movimento lento e verticale del romanzo tradizionale con la fluidità, la simultaneità e l'orizzontalità del postmoderno. Lo stile è intensamente poetico nonostante l'uso di un lessico quotidiano e di strutture sintattiche semplici. *Che chiamiamo anima* presenta una Napoli, rinominata Pfeffingerstrasse, come allegoria della condizione di spaesamento del soggetto contemporaneo, come laboratorio di osservazione della dispersione identitaria causata dalla globalizzazione e delle possibilità di coesistenza e tolleranza tra le diverse etnie che la globalizzazione ha portato a vivere fianco a fianco. Conflitto, incomprensioni e intolleranze esistono non tanto tra le genti diverse che popolano la città, ma tra queste e i loro governanti, politici e forze dell'ordine. Nel libro ci sono chiari riferimenti a Bassolino e alla sua politica dell'identità, ai problemi delle periferie dormitorio, alla questione dei rifiuti organici ma anche umani, quindi letterali e metaforici, che riprende il motivo seraientano dello sventramento di Napoli.³⁰

²⁹ Rinvio ad Adalgisa Giorgio, «Allegorie» di Napoli. Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione, «Nuova Corvina», n. 19, 2007, pp. 121-139 (pp. 123-132). Questo saggio inserisce *Magic People* in una tradizione letteraria napoletana risalente ai mosconi di Matilde Serao e che passa per autori come Luigi Compagnone e Luciano De Crescenzo, rilevando, quindi, una componente commerciale e popolare nell'ultima produzione di Montesano.

³⁰ Per un'analisi più dettagliata degli aspetti napoletani di *Che chiamiamo anima*, rimando ad Adalgisa Giorgio, «Allegorie» di Napoli. Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione, *op. cit.*, pp. 132-136.

Peppe Lanzetta (Napoli 1956) ci accompagna invece nella cultura popolare e musicale napoletana. *Tropico di Napoli* (2000) presenta un vasto assortimento di personaggi, mescolando figure tipiche delle classi basse come usurai, femminielli, prostitute, magnaccia, piccoli criminali, imbroglioni, cantanti, con le nuove figure dei drogati e dei trafficanti di droga, rappresentati sullo sfondo di una metropoli alienante fatta di periferie di cemento, maxidisco e ipermercati nelle mani della camorra, e accomunati dalle precarie condizioni in cui vivono e in cui sono destinati a perire. Frasi lunghissime composte di parole fuse tra loro si alternano a frasi brevi, sincopate e senza verbi. Il dialetto si mescola con l'italiano in uno stile espressionista che assimila versi di canzoni napoletane e di canzoni americane che servono a sottolineare la discrepanza tra realtà e mito, tra desiderio e realtà. I nomi dei personaggi di Lanzetta sono un omaggio agli idoli della musica, della televisione, del cinema e dei fumetti: Sharonstò, Amadalir, Evakant, Jonnybegud, Prettiwumen, la signora Tàccer. I loro sogni di una vita migliore rimangono intrappolati in questi nomignoli e nei ruoli e nei comportamenti che sono stati già tracciati per loro. Le vittime, come gli aguzzini, vivono nella prigione del sesso, pericoloso e violento, usato per umiliare e per punire, e del denaro, ottenuto vendendo il proprio corpo o sfruttando le miserie degli altri.

Il ritmo incalzante della prosa riproduce l'atmosfera oppressiva dell'estate torrida durante la quale si svolge la vicenda e diviene una metafora di altre oppressioni che pesano su questa gente che «non conosce altro mare che il mare che non bagna e non ha mai bagnato Napoli» (una chiara allusione ad Anna Maria Ortese).³¹ I personaggi di Lanzetta sono eroi che combattono invano per spezzare la disperata catena esistenziale che li attanaglia dalla nascita. Carmine, il personaggio che emerge lentamente come centro unificante delle tante storie che si intrecciano nel romanzo, non riesce a uscire dalla spirale. A chiusura del libro sta contemplando di suicidarsi.

Giuseppe Ferrandino (Ischia 1958) scrive della violenza della camorra con leggerezza rarefatta e con uno stile rapido ed essenziale che gli deriva dall'attività di sceneggiatore di fumetti.³² Ne *Il rispetto*

³¹ Peppe Lanzetta, *Tropico di Napoli*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 63.

³² Fausto De Michele, *Giuseppe Ferrandino o la rapidità*, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2004-i/W-bol/DeMichele/DeMichele testo.html> (consultato il 16 giugno 2009).

(ovvero *Pino Pentecoste contro i guappi*) (1999) un investigatore privato fa la guerra contro la camorra nei quartieri popolari napoletani. L'autoironia è la cifra del racconto di Pentecoste, che rivela ai suoi lettori che modella se stesso sui personaggi di Hollywood e si chiede continuamente se ciò che sta raccontando sia una storia vera o solo la trama di un film. La realtà è che Pentecoste non ha altra scelta che mescolare realtà e finzione per tener in vita l'illusione di poter imporre ordine sul disordine. Ferrandino si mantiene sulla superficie della vita e in questo rimane nel postmoderno, ma ciò non gli impedisce di evocare, come Lanzetta, l'orrida realtà della Napoli dei vicoli e della camorra.

L'idea della vita come re-citazione e atti imitativi attraversa tutti i testi finora esaminati e non risparmia neanche il testo esemplare del «nuovo realismo». Claudio Milanese, che ha inserito *Gomorra* nel canone del *new journalism* e della *non fiction* americani (Tom Wolf, Truman Capote, Norman Mailer) e in una tradizione italiana di *non fiction* che risale a *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi e include autori come Corrado Stajano e Enrico Deaglio, ha messo in evidenza come esso debba molto al genere *noir* e al romanzo criminale, come i suoi protagonisti si nutrano di riferimenti al cinema, come certe scene abbiano antecedenti in film e in romanzi della cultura popolare.³³ Abbiamo già visto come anche Simonetti e Wu Ming 1 abbiano evidenziato una propensione del libro alla citazione e il suo essere gonfio di letteratura (Donnarumma non fa invece riferimento a questi aspetti). Pare, quindi, che anche *Gomorra* navighi nei mari del postmoderno, ma questo non esclude che esso possa anche essere tutto ciò che si è detto che sia, e specialmente, citando Milanese, «un'operazione ad un tempo letteraria e politica, o se preferiamo civile, nel senso che letteratura e impegno civile vi appaiono di necessità inscindibili».³⁴

Dopo aver sottolineato la necessità di collocare i testi presi in esame all'interno di una tradizione napoletana, è giusto concludere con un brevissimo accenno ad alcuni testi ai quali possiamo riallacciare *Gomorra. Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella rivoluzione napoletana* (1991) di Maria Antonietta Macciocchi (1922-2007),

³³ Claudio Milanese, *Raccontare il crimine del 2000. Roberto Saviano, Gomorra*, «Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000, Narrativa», n. 29, 2007, pp. 209-226 (p. 225). Milanese fa riferimento ad *Africo* (1979), *L'Italia nichilista. Il caso Marco Donat Cattin, la rivolta, il potere* (1982) e *Il sovversivo* (1992) di Stajano e a *Besame mucho. Diario di un anno abbastanza crudele* (1995) di Deaglio.

³⁴ Claudio Milanese, *Raccontare il crimine del 2000, op. cit.*, p. 226.

Mistero napoletano (1994) di Ermanno Rea (Napoli 1927), e in special modo *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini (Napoli 1958),³⁵ pur essendo testi diversissimi tra loro, sono accomunati dalla ricerca di una «verità» che diventa ossessione e in cui la voce narrante è coinvolta in prima persona. Sono testi che mettono in gioco i propri strumenti di ricerca e i propri procedimenti compositivi, che si avvalgono di tecniche narrative e del potere dell'invenzione per sopperire alla mancanza di dati e cercare di illuminare le zone oscure del passato o del presente.³⁶ Anche quando si indaga il passato, questo è sempre lo strumento per capire il presente e cercare di incidere su di esso. In altri testi la tensione verso il reale prende la veste dell'osservazione sociologica mentre la denuncia rimane sotto le righe.³⁷ Sono testi diversi da *Gomorra*, ma che già dagli inizi degli anni Novanta si sono impegnati a capire periodi e aspetti di Napoli, e lo hanno fatto abbracciando, direttamente o indirettamente, una concezione postmoderna della realtà, restituendoci un mondo discreto e discontinuo. A Napoli più che altrove la realtà è opaca e fatta di lembi che, come i «lombi del reale» di Lacan, si sottraggono all'ordine, al senso e alla legge. La letteratura che è stata qui presentata, anche quella che rappresenta una città surreale o iperale, non ci fa mai dimenticare che le schegge del reale a Napoli sono concretissime e sempre in agguato, pronte a colpire chi la abita.

³⁵ Rinvio a due bei saggi di Alberto Casadei, i quali esaminano rispettivamente gli aspetti testuali de *L'abusivo* e di *Gomorra* e indirettamente istituiscono una continuità fra di essi: Alberto Casadei, *La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su Fiction e Non-Fiction a partire da L'abusivo di Antonio Franchini*, Martine Bovo-Romœuf e Stefania Ricciardi (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990–2005*, Franco Cesati, Firenze 2006, pp. 27-34; Alberto Casadei, *La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra*, «Almanacco Guanda 2008», pp. 17-25.

³⁶ Sulla scrittura ibrida di Ermanno Rea, ai margini della ricostruzione storico-scientifica, dell'autobiografia e della memoria, mi permetto di rinviare ad Adalgisa Giorgio, *Coscienza etico-politica e realtà napoletana nella scrittura di Ermanno Rea*, «Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000, Narrativa», n. 29, 2007, pp. 227-240.

³⁷ *La città distratta* (1999) di Antonio Pascale potrebbe rientrare in questo filone, ma non c'è una ricerca di verità. Si tratta piuttosto del tentativo di spiegare una città (Caserta).

Bibliografia

Carmosino, D.

Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana, Donzelli, Roma 2009.

Casadei, A.

La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su Fiction e Non-Fiction a partire da Labusivo di Antonio Franchini, Martine Bovo-Romoeuf e Stefania Ricciardi (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990–2005*, Franco Cesati, Firenze 2006, pp. 27-34
La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra, «Almanacco Guanda 2008», pp. 17-25.

Castaldi, M.

Che chiamiamo anima, Feltrinelli, Milano 2002.

Cervasio, S.

La mia camorra che esce da un film, «Repubblica», 6 agosto 2006, p. 7.

Ceserani, R.

Raccontare il postmoderno, Bollati Boringhieri, Milano 1997.

Cigliana, S.

Altri stranieri. Identità minoritarie a confronto nella narrativa meridionale dell'ultima generazione, «Altri stranieri, Narrativa», n. 28, 2006, pp. 81-97.

De Michele, F.

Giuseppe Ferrandino o la rapidità, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2004-i/W-bol/DeMichele/DeMicheletesto.html>.

Donnarumma, R.

Postmoderno italiano: qualche ipotesi, «Allegoria», n. 43, 2003, pp. 56-85.
Postmoderno italiano: un'introduzione, Franca Pellegrini ed Elisabetta Tarantino (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubador, Leicester 2006, pp. 1-28.

Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani d'oggi, «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 26-54.

Ferrandino, G.

Il rispetto (ovvero *Pino Pentecoste contro i guappi*), Adelphi, Milano 1999.

Franchini, A.

L'abusivo, Marsilio, Venezia 2001.

Giorgio, A.

Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino, Ilona Fried e Arianna Carta (a cura di), *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, ELTE BTK, Budapest 2003, pp. 227-252.

From Naples to Europe to the Global Village. Identity, Time and Space in Fabrizia Ramondino's L'isola riflessa (1998), «The Italianist», A. XXV, n. 1, 2005, pp. 72-96.

«Allegorie» di Napoli. Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione, «Nuova Corvina», n. 19, 2007, pp. 121-139.

Coscienza etico-politica e realtà napoletana nella scrittura di Ermanno Rea, «Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000, Narrativa», n. 29, 2007, pp. 227-240.

Mutazioni del lavoro, comunità e pensiero meridiano: Antonio Pascale e Fabrizia Ramondino, «Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000, Narrativa», n. 31/32, 2009-2010, in corso di stampa.

Jossa, S.

New Italian Epic and New Italian Criticism, «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura di opposizione», 6 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002963.html#002963>.

Lanzetta, P.

Tropico di Napoli, Feltrinelli, Milano 2000.

Macciocchi, M. A.

Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella rivoluzione napoletana, Rizzoli, Milano 1991.

Martone, M.

Il fantasma della città, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 51-77.

Milanesi, C.

Raccontare il crimine del 2000. Roberto Saviano, Gomorra, «Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000, Narrativa», n. 29, 2007, pp. 209-226.

Montesano, G.

Nel corpo di Napoli, Mondadori, Milano 1999.

Di questa vita menzognera, Feltrinelli, Milano 2003.

Magic People, Feltrinelli, Milano 2005.

Pascale, A.

La città distratta, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 1999.

Passa la bellezza, Einaudi, Torino 2005.

S'è fatta ora, minimum fax, Roma 2006.

Patella, G.

Sul postmoderno: per un postmoderno della resistenza, Edizioni Studium, Roma 1990.

Perrella, S.

I vicoli ciechi e le vie d'uscita, «Dove sta Zazà», n. 1, 1993, pp. 22-26.

Ramondino, F.

Althénopis, Einaudi, Torino 1981.

L'isola riflessa, Einaudi, Torino 1998.

Rea, E.

Mistero napoletano, Einaudi, Torino 1994.

Saviano, R.

Gomorra, Mondadori, Milano 2006.

Serio, M.

Pizzeria Inferno, Baldini & Castoldi, Milano 1994.

Simonetti, G.

I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006), «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 95-137.

Wu Ming 1

New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro, settembre 2008, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

New Italian Epic. Letteratura, sguardi obliqui, ritorni al futuro, Einaudi, Torino 2009.

Siti web

<http://issuu.com/passi.falsi/docs/cortellessa>

<http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>

<http://www.nazioneindiana.com/2008/11/03/tra-zero-e-due-meno-meno/>

Lucia Quaquarelli

VECCHI E NUOVI ITALIANI

*Letteratura italiana dell'immigrazione
e ricerca identitaria¹*

Identità meticce, creole, ibride, rizomiche, a radice mista, plurali, multiethniche, interculturali, intraculturali, multiculturali, mobili, migranti, globali, totali, nuove. Scorrendo le recenti riflessioni sull'identità ci si apre dinnanzi un paesaggio composito, ancora incerto, talvolta contraddittorio, che sembra fare i conti con la necessità urgente di decostruire, per riarticolare e rielaborare, un concetto, quello di identità, che un tempo pareva solidamente ancorato alla triade territorio/lingua/cultura.

Si tratta di una necessità che segna in profondità il nostro tempo e il nostro mondo e che attraversa e sfilaccia i confini nazionali al ritmo incessante dei flussi migratori e in forza delle compressioni spazio-temporali imposte da globalizzazione, informatizzazione e virtualizzazione dell'esperienza. I confini geo-politici esplodono, vengono disegnati e ridisegnati, tanto sul piano reale che su quello simbolico, e veniamo così catapultati in una dimensione trans-nazionale che celebra, da un lato, la crisi dello stato-nazione e, dall'altro, apre lo stato-nazione a nuovi confini interni (confini sociali, economici, razziali e di genere), per imporre, in entrambi i casi, un ripensamento delle coordinate identitarie, individuali e collettive, nel processo di costruzione delle quali i confini svolgono un ruolo importante. Perché

¹ Questo studio, ripreso e allargato all'analisi di altri testi, è confluito nella raccolta miscelanea curata da Lucia Quaquarelli dal titolo *Certi confini. Sulla letteratura dell'immigrazione* (Morellini Editore, Milano 2010).

i confini, che certo traducono la propensione (se non la necessità) dello spazio sociale ad esprimersi in spazio fisico², fondano anche la possibilità di esistenza di quella linea simbolica, relazionale e processuale, che è all'origine della nostra percezione del mondo e della costruzione della nostra posizione all'interno di esso. Quella linea, cioè, che garantisce, per contrapposizione e per differenza, l'esistenza dell'Io di fronte all'Altro, sia sul piano individuale che su quello della comunità. I confini ci permettono di riconoscere l'Altro (come diverso), di farci riconoscere dall'Altro, di riconoscerci nell'individuazione dell'Altro e di identificarci nel Medesimo³.

Quando allora i confini vengono attraversati o modificati di continuo, e quando anche, come è accaduto negli ultimi vent'anni in Italia, la distinzione tra «dentro» e «fuori», tra Noi e Loro, è minata e sovvertita – perché l'Altro, lo Straniero, il Forestiero, è *tra noi*, insieme a noi, al di qua del confine –, è la nostra stessa identità ad essere minacciata e a necessitare di una riformulazione sostanziale, di una riscrittura profonda.

La questione identitaria è oggi, allora, uno dei territori di riflessione e di ricerca privilegiati dalle scienze umane e sociali. È probabilmente la grande sfida epistemologica dei nostri anni, almeno quanto l'esperienza migratoria si avvia ad esserne il tratto distintivo.

Ma la questione identitaria è anche, e forse non potrebbe essere altrimenti, uno dei temi più ricorrenti nella recente produzione letteraria italiana dell'immigrazione, soprattutto di seconda generazione. Un filo rosso a partire dal quale è possibile leggere un numero importante di testi, darne conto, farli dialogare tra loro, individuare alcune piste di lettura, misurare costanti e scarti, interrogare le ricorrenze tematiche alla luce delle diverse modalità di rappresentazione e, anche, in relazione alla loro portata sociale, etica e politica. Mi limiterò tuttavia qui ad attraversare rapidamente solo alcuni di questi testi, e

² Si vedano a questo proposito le considerazioni di Gian Primo Cella, in parte mutate da Georg Simmel, in *Tracciare i confini*, Il Mulino, Bologna 2006.

³ Il valore simbolico dei confini nella costruzione dell'identità comunitaria e individuale è al centro di buona parte delle recenti riflessioni che passano sotto il nome di «Border Studies», oltre a costituire uno dei nodi dell'antropologia e della sociologia contemporanee. Mi limito qui a ricordare i due saggi fondatori di Anthony P. Cohen: *The Symbolic Construction of Community* (1985) e *Symbolising Boundaries* (1986).

lo farò alla ricerca, forse illegittima⁴, di modelli identitari possibili, a caccia di nuove possibili identità italiane. *Come se* la letteratura sapesse dire il mondo, analizzarne processi e trasformazioni, agire in questi stessi processi e trasformazioni e, persino, perché no, proporre al lettore modelli capaci di funzionare nella realtà.

Prima di passare ai testi, è però necessaria una precisazione. Quando parlo di scrittori di «seconda generazione», non faccio riferimento a una seconda ondata di immigrazione, bensì ai figli di immigrati che, nati o cresciuti in Italia, hanno cominciato a scrivere nell'ultimo decennio. Si tratta di una definizione che suscita polemiche⁵. Fino a quando uno scrittore di lingua italiana resta straniero e immigrato? Fino a quale generazione? E in che cosa si distingue da uno scrittore italiano «stanziale» se non per quella che Alessandro Portelli chiama «la linea del colore»⁶? Domande legittime, che evocano il pericolo di una reiterazione ingiustificata della discriminazione e chiamano spesso in causa torbide strategie di marketing editoriale. Ora, pur ammesso (ma raramente concesso se si guardano i numeri) che l'etichetta «scrittore immigrato» faccia vendere bene, oggi, in Italia, il problema che qui si pone è certo più complesso. E ha a che vedere, anzitutto, con il senso di appartenenza rivendicato dagli scrittori di seconda generazione alla comunità umana e letteraria «migrante» da un lato (alla sua esperienza, ai suoi temi, alle sue forme, alle sue tradizioni), e con il riconoscimento (sociale, giuridico e letterario) di cui gode tale generazione da parte della comunità italiana «stanziale» dall'altro.

In una relazione del 2004, Igiaba Scego, invitata dagli organizzatori del premio Eks&Tra a presentare gli scrittori di seconda generazione, dice:

⁴ Quanto al paradosso del rapporto realtà/finzione in letteratura, alla «disgrazia del realismo», ovvero alla sua ambizione di «costruire un ponte tra universi distinti, eterogenei, ontologicamente irriducibili», rimando a Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 30 e ss.

⁵ Si veda in particolare la posizione assai critica di Armando Gnisci in *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia*, Città Aperta, Troina (En) 2006, p. 30 e ss. Si noti tuttavia, fuor di polemica, che la Banca Dati Basili, curata dallo stesso Armando Gnisci, annovera tra gli scrittori «italiani dell'immigrazione» anche tutti gli scrittori di seconda generazione.

⁶ Alessandro Portelli, *La linea del colore. Saggi sulla cultura afroamericana*, Manifestolibri, Roma 1994.

Siamo figli di quella generazione di migranti approdata in Italia negli anni 70/80. Abbiamo frequentato le scuole italiane, abbiamo avuto una formazione culturale italiana, abbiamo vissuto parte della nostra vita in un habitat italiano (dico parte perché la casa per uno scrittore di seconda generazione non è un habitat italiano o lo è solo in parte). Quindi siamo italiani in tutto e per tutto. [...] Però in noi c'è una differenza, la nostra origine migrante. Abbiamo succhiato con il latte materno mondi lontani, esotici che però ci appartenevano nell'intimo. Nel mio caso era la Somalia: a casa vivevo la cultura somala e la religione islamica. Parlavo somalo, mangiavo cibo somalo, facevo preghiere ad Allah e non a Gesù. Vivevo una scissione⁷.

Mi pare sia proprio su questa «scissione originaria» evocata da Scego (che è scissione culturale, religiosa, linguistica e «alimentare») che corre la linea della differenza. Una scissione che attraversa buona parte della letteratura italiana dell'immigrazione, con forti ripercussioni sul piano dei temi, delle forme letterarie e dell'uso della lingua, dietro la quale si disegna una comunità umana e letteraria specifica, per quanto varia, imprecisa e provvisoria nei contorni. Una scissione, infine, a cui corrisponde, sul piano sociale e giuridico, una distinzione sostanziale: i figli di immigrati, come gli immigrati, non sono cittadini italiani. Lo possono diventare a 18 anni, su formale richiesta e solo se riescono a dimostrare di non avere mai lasciato il territorio italiano. Fino a quella data sono «cittadini del mondo», come si definiscono i membri della Rete G2/Seconde generazioni, un'organizzazione nazionale apartitica fondata nel 2005 a Roma «da figli di immigrati e rifugiati nati e/o cresciuti in Italia» (tra cui figurano molti giovani scrittori). Essere di «seconda generazione» è quindi anche uno «statuto politico» riconosciuto, in qualche modo rivendicato, anche se osteggiato, dato che la Rete G2 si impegna «su due punti fondamentali: i diritti negati alle seconde generazioni senza cittadinanza italiana e l'identità come incontro di più culture»⁸.

Ma c'è anche altro. La *nozione* di «seconda generazione» ha una storia. È stata utilizzata originariamente all'inizio del secolo scorso, dai sociologi della cosiddetta Scuola di Chicago, con l'obiettivo pratico di indicare tempi e modi di assimilazione alla società americana da parte della comunità immigrata europea. Andando molto di fretta, l'idea sostenuta da sociologi come William I. Thomas e Florian

⁷ Dichiarazione disponibile su www.eksetra.net/forummigra/relScego.shtml (consultato il 25/06/2009).

⁸ Si veda www.secondegenerazioni.it.

Znaniacki⁹, era che solo le seconde generazioni (dunque i figli degli immigrati) fossero in grado di accedere pienamente al modello di vita americano, e tale accesso veniva misurato in termini di status socio-economico, concentrazione nello spazio cittadino (abbandono dei ghetti), matrimoni misti e, quel che più importava, competenza linguistica (*language attainment*), competenza che coincideva quasi sempre con la perdita della lingua dei genitori.

La situazione è oggi assai diversa. E diversi sono i termini in gioco. Assimilazione e «assimilazionismo» rimandano a precisi errori storici e rinviano, comunque sia, ad un rapporto fondato sull'unilateralità, sulla conformazione del migrante al modello unico, imperiale ed autoritario della società di arrivo. Significano depersonalizzazione e deculturizzazione, ovvero evizione dell'identità culturale dell'individuo migrante in favore di quella, imposta e non negoziabile, del contesto di «adozione». È però interessante, mi sembra, utilizzare ancora una volta il «laboratorio» delle seconde generazioni come punto di partenza. Un osservatorio privilegiato che della «scissione», dell'esplosione delle coordinate identitarie, fa esperienza diretta e, insieme, materia narrativa.

Se c'è un dato comune alla gran parte dei testi di questa produzione è certo quello di rifiutare, categoricamente, nella faticosa attività di ricostruzione identitaria che caratterizza i personaggi, l'evizione dell'identità di «partenza», quella che si nasconde (e si protegge) nelle mura di casa, nei rapporti genitori/figli, nelle maglie delle abitudini quotidiane e delle tradizioni (linguistiche, religiose, alimentari) familiari, oltre che, spesso, sotto la pelle. Il passato non si può cancellare. Non si può annullare una parte di sé e non si può dimenticare una lingua, la propria lingua, la lingua madre. Del resto, se c'è qualcosa in grado di mettere in discussione l'identità personale, di annientarla persino, non sembra essere la lotta tra una supposta identità di partenza e un'altrettanto supposta identità di arrivo, quanto invece l'annullamento coatto di uno dei due poli (culturali, linguistici, religiosi) su cui l'identità, la nuova identità, prende faticosamente forma, come accade nel bel racconto di Igiaba Scego *Salsicce*¹⁰.

⁹ Si veda in particolare la straordinaria opera in cinque volumi pubblicata a quattro mani tra il 1918 e il 1920, *The Polish Peasant in Europe et America*. Ma si veda anche, più tardi, Milton Myron Gordon, *Assimilation in American life. The role of Race, Religion and National Origins*, Oxford University Press, Oxford/New York 1964.

¹⁰ Igiaba Scego, *Salsicce*, in *Pecore nere*, Laterza, Milano 2005, pp. 23-36 (prima edizione in *Impronte*, Besa, Nardò 2003).

La giovane protagonista romana, di origini somale, per tre volte si dichiara infatti «priva di identità», per tre volte ripete qualcosa di simile a «Credo di essere una donna senza identità»¹¹. E questo accade quando sull'autobus viene apostrofata con la frase «Questi stranieri sono la rovina dell'Italia»¹²; quando esce dal bagno e una zia somala la definisce «impura» perché ha ancora il *kintir* (clitoride)¹³; e quando, in occasione di un concorso, le viene chiesto «Ma lei si sente più italiana o più somala?»¹⁴. Ovvero quando viene negata la sua identità di italiana, quando viene negata la sua identità di somala e quando, infine, le viene chiesto di scegliere tra le due.

Se c'è un dato, insomma, comune a molti dei testi presi in esame e proprio la difesa forte, sfrontata, impertinente quasi, di essere più di uno, di essere *italiano-e*, italiano e somalo, italiano e indiano, italiano e albanese... L'assunzione e la difesa di un'identità multipla, dunque, che non prevede evizioni, oblio, o assimilazione, che deve giostrare tra negoziazioni, compromessi storici e equilibri di potere, di razza e di genere, e che si vuole nuova nel senso di reinventata, rinegoziata e ricostruita sulla base di coordinate spaziali, culturali e linguistiche che non rispettano le linee dure dei confini geo-politici.

Come ho già osservato altrove¹⁵, molti dei testi di questa produzione mettono in scena una conflittualità identitaria solo apparente, o solo iniziale, a cui segue sistematicamente una strabiliante ricomposizione e riconciliazione, pacifica, degli elementi conflittuali da cui le vicende prendono avvio.

Verso la fine di questo stesso racconto, per esempio, la protagonista fa un elenco, ormai celebre, dei momenti della giornata in cui si sente somala e di quelli in cui si sente italiana. Si tratta di due liste, ciascuna di 13 punti, che non si danno a nessuna possibile interpretazione contraddittoria. La protagonista è quello e questo *insieme*. Senza che intervengano giudizi di valore o gerarchie. Senza che si profilino opposizioni o lacerazioni. Tutti gli elementi sono compresenti ed equivalenti per valore, e ci offrono una rappresentazione dell'identità

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 30

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ Cfr. Lucia Quaquarelli, *Salsicce, curry du pollo, documenti e concorsi. Scritture dell'immigrazione di 'seconda generazione*, in «Narrativa», n. 28, novembre 2006, pp. 53-65.

molto vicina a quella che Eduard Glissant definisce «identità creola», ovvero il risultato imprevedibile della relazione tra elementi culturali eterogenei ed equivalenti per valore che «s'intervalorisent»¹⁶, che si valorizzano reciprocamente. Un'identità creola, rizomica e non meticciosa, che va verso l'esterno, si annoda ad altre radici, innescando processi identitari nuovi e imprevedibili.

In questo stesso senso vanno anche tre tra i più recenti romanzi usciti: *Regina di fiori e di perle* de Gabriella Ghermandi, *Madre piccola* de Cristina Ali Farah e *Amiche per la pelle* de Laila Wadia¹⁷ (tutti del 2007).

Si tratta di tre romanzi ad alto valore testimoniale, tutti costruiti su un'impalcatura polifonica e pluridiscorsiva, che mettono in scena un mondo attraversato da forti conflitti (storici, culturali, economici e identitari), conflitti che si sbriciolano e si annullano tuttavia alla fine del romanzo, celebrando la ricomposizione di ogni frattura, tanto sul piano evenemenziale che su quello del discorso. Nonostante la moltitudine di voci e punti di vista, infatti, la storia non «esplosce» mai e gli avvenimenti si iscrivono progressivamente in un sistema chiuso, congruo e leggibile, in cui tutto ha un senso, quasi una direzione: Mahlet, la «cantora» di Ghermandi, alla fine del suo processo di formazione, ovvero nel passaggio alla vita adulta, riesce a costruire un ponte solido tra memoria collettiva e memoria individuale, tra passato etiopico e presente italiano; gli strani abitanti dell'immobile triestino destinato alla demolizione di Laila Wadia riescono per parte loro a dare vita ad un'armonia multirazziale che salva loro la vita e per la quale nemmeno il vecchio «fascista» (con un passato coloniale e un figlio meticcio, ovviamente) costituisce un elemento di disturbo; e, infine, le voci della colonizzazione italiana del romanzo di Cristina Ali Farah si chetano tutte alla nascita di Taariikh, un bimbo nato in Italia, con un nome somalo e l'italiano come sola lingua madre: un bambino somalo e italiano insieme; il segno, il simbolo, fortemente positivo e pacifico, della nascita possibile di una nuova identità italiana, capace di darsi malgrado e aldilà dei conflitti e del sangue, capace di nascere e fondarsi su una multi-appartenenza non contraddittoria.

¹⁶ Eduard Glissant, *Introduction à un poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 17.

¹⁷ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Mialno 2007; Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, Frassinelli, Milano 2007; Laila Wadia, *Amiche per la pelle*, e/o, Roma 2007.

Un'identità, soprattutto, che si vuole come risultato di una volontà, di una costruzione e di una scelta personali e sociali assai più che come diritto di nascita o di appartenenza. E di questa volontà, di questo progetto volontaristico e creativo, buona parte della letteratura di seconda generazione sembra farsi non solo *cantora*, ma anche interprete e protagonista, reinventando, riconfigurando e presentando un modello identitario che ancora non si dà nella realtà, ma che la letteratura mette in atto, colmandone le lacune in forza della pienezza immaginativa, facendolo funzionare, seppure in una dimensione fittizia.

Più volte ho sottolineato a questo riguardo la portata sociale, politica e fortemente utopica della sistematica configurazione – e messa in atto – di un modello di identità creola, progettuale e pacificata da parte dei testi della giovane letteratura dell'immigrazione italiana. Vorrei oggi, anche, sulla scia, tra le altre, delle considerazioni di Etienne Balibar e Sandro Mezzadra sulla «condizione» postcoloniale¹⁸, riflettere sul rischio che una difesa «apologetica» della creolità e dell'ibridazione può correre. Se è certo che le nuove dinamiche identitarie impongono il superamento di una logica strettamente nazionale e che l'irruzione dell'Altro nel territorio del Medesimo deve trovare modo di darsi malgrado e al di là del conflitto, poiché da ciò dipende il futuro del nostro paese e del nostro mondo, è tuttavia importante chiedersi se l'ibridazione sia davvero un movimento verso l'emancipazione, se sia davvero la strada verso quella che Frantz Fanon chiamava l'uguaglianza reale dei diritti degli uomini, e quindi delle loro culture, lingue, religioni. O se invece l'ibridazione non sia piuttosto, o non sia anche, o non rischi di essere anche, l'espressione di un nuovo colonialismo, in cui perdurano rapporti di dominio e di sfruttamento, rapporti così forti da radicarsi dentro i soggetti migranti, diventare interni, e dare vita a nuove forme di segregazione, assoggettamento e razzismo. Si dovrebbe insomma fare attenzione a non dimenticare che i migranti *sono* i nuovi soggetti coloniali, che le politiche migratorie occidentali, politiche di inclusione selettiva e differenziale, ripropongono, su scala interna questa volta, vecchie dinamiche di sfruttamento, e regolano gerarchicamente la convivenza tra i popoli fino a legittimare vere e proprie forme di segregazione (si pensi al caso dei rom in Italia).

¹⁸ Etienne Balibar, *Nous citoyens d'Europe? Les frontières, l'Etat, le peuple*, La Découverte, Parigi 2001; Sandro Mezzadra, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona 2008.

Del rischio di un'azzardata apologia della creolità sembra essere consapevole Gabriella Kuruvilla, nel romanzo *È la vita, dolcezza*¹⁹, romanzo che vorrei rapidamente ripercorrere.

È la vita, dolcezza si presenta al lettore come una raccolta di racconti. In realtà, si ha piuttosto il sospetto di essere di fronte a un romanzo ad episodi, fitto di richiami, ripetizioni, rimandi, all'interno del quale un unico personaggio prende successivamente la parola cambiando nome, sesso, famiglia e professione, ma reiterando di continuo le stesse modalità di relazione all'altro, alla vita e al mondo. Un personaggio meticcio o immigrato di seconda generazione pieno di rabbia, risultato o origine di una coppia mista frantumata, che non ha saputo resistere all'evidenza del fatto che «mischiare le razze è sbagliato»²⁰, un personaggio che porta i dread e ascolta il reggae e l'hip hop, non è abbastanza nero né abbastanza bianco e si trascina in una solitudine, sociale, affettiva e identitaria senza via d'uscita. Nessun lieto fine. Nelle sue diverse incarnazioni, il protagonista di questo strano romanzo tesse rapporti sociali, umani e professionali che non si compongono mai in reti solide, che non lo fondano, non lo dicono, e non lo ricostruiscono mai davvero e che mai lo liberano da una dimensione di povertà e di «precariato» esistenziale.

La sua non è un'identità multipla, ma un'identità «spezzata»²¹, oppure «negativa»²², fondata sul disprezzo, le umiliazioni, la rabbia. Il meticcio non è creolità e nemmeno integrazione, ma imposizione della diversità e significa «accorciare le distanze con il nemico, dichiarare la resa, abdicare»²³. Significa dimenticare pericolosamente la storia, passata e presente, per lanciarsi «come meteoriti impazziti, e scoloriti, nel futuro»²⁴. Un futuro che non si dà, che non trova modo di darsi. Se non, sembra indicare il romanzo, attraverso l'assunzione di una responsabilità, «la responsabilità di essere nero»²⁵, tanto che il romanzo si conclude con una dichiarazione perentoria, che ha l'aria della sfida: Sono negra, «negra con la G non senza».

¹⁹ Gabriella Kuruvilla, *È la vita, dolcezza*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008.

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 28.

²³ *Ibid.*, p. 84.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

Tuttavia, sullo sfondo di questo paesaggio umano senza speranza, si apre un varco, ad un livello secondo certo, ma pur sempre un varco. Stranamente, infatti, le diverse varianti dell'io-narrante, a parte rare eccezioni, nella vita fanno lo studente, la pittrice, la giornalista, lo scrittore, la scrittrice, ancora la scrittrice, ancora la pittrice, poi ancora lo studente e la studentessa, poi ancora la giornalista, e infine la bambina, che ha però l'ossessione della scrittura. Il romanzo insomma, attraverso un gioco di specchi, mette in scena, metanarrativamente, la scrittura, l'atto di scrivere. E la presa di parola, e di responsabilità, diventa così la protagonista assoluta delle pagine di Kuruvilla, sfidando uno dei presupposti impliciti su cui il progetto coloniale da sempre si fonda, ovvero il silenzio delle popolazioni colonizzate.

Dire la differenza, dire la storia, dire il presente, nominarli per farli esistere. Esistere attraverso la parola. *Dirsi* per esserci e per ricostruirsi, nel futuro. E forse questa è una via possibile, per quanto accidentata e ancora ampiamente da scrivere, per cominciare a pensare, e a fare esistere, la nuova Italia che si compone e si scompone di fronte ai nostri occhi.

Fausto De Michele

ERRI DE LUCA,
TRA TRADIZIONE BIBLICA,
IMPEGNO POLITICO E LIRISMO NARRATIVO

Una breve premessa

Pier Paolo Pasolini già negli anni '70 in *Empirismo Eretico* parlava di «santissima dualità»¹ riferendosi al dualismo intrinseco alla lingua nazionale del Bel Paese che vedeva, da una parte, un italiano strumentale appena nato e favorito anche dalla diffusione della televisione e, dall'altra, l'italiano letterario. Quello che allora si definiva, con una categoria marxista: il «borghese», cioè il parlante medio della lingua italiana, parlava una *koinè* mentre usava la variante letteraria per scrivere:

La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà. O, meglio, essi esprimono una realtà che non è una realtà nazionale: esprimono la realtà storica della borghesia italiana che nei primi decenni d'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana.²

Quindi Pasolini propone di immaginare l'italiano medio come una linea e di conseguenza di vedere la letteratura del Novecento come composta da tre linee:

¹ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1245.

² Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., p. 1246.

Intesa dunque come storia dei rapporti degli scrittori con la koinè, la letteratura del Novecento è geometricamente composta di tre linee: quella media su cui non ha corso che la letteratura puramente scolastico-accademica ecc. (quella cioè che conserva la fondamentale irrealtà dell'italiano come lingua media borghese); quella alta, che dà una letteratura, secondo ulteriori graduazioni, di tipo variamente sublime, o iperlinguistica; quella bassa che dà letterature naturalistico-veristiche dialettali.³

Ma l'intellettuale friulano dice chiaramente che per molti autori «di valore» l'italiano medio è «infrequentabile» e, per questo, questi ultimi ne sono «naturalmente centrifugati». Poi, continuando con l'immagine delle tre linee, sostiene che gli autori di valore del calibro di Gadda, sono «quasi costretti» ad intersecare con il loro italiano le tre linee in una direzione che va dall'alto verso il basso e viceversa con una linea «a serpentina».⁴ Erri De Luca sembra rientrare in questa categoria, poiché nei suoi romanzi propone una prosa per certi versi estremamente lirica, tanto che rasenta il sublime, anche se non di rado è infarcita di espressioni del napoletano. La lingua della città partenopea è usata alla stessa stregua di una sorta di lingua primigenia che, proprio per questa caratteristica, possiede una densità di significato più forte dell'italiano.

All'infrequentabilità dell'italiano medio va aggiunta un'altra questione la cui attualità oggi mi sembra si stia profilando all'orizzonte in modo sempre più pressante. Negli ultimi vent'anni nella letteratura italiana sta proliferando (con le dovute eccezioni) un romanzo fortemente impressionistico e mimetico che ha come minimo comune denominatore uno stile definibile come filmico, perché del film usa dichiaratamente la sintassi fatta soprattutto di sequenze descrittive di ambienti e personaggi e, quando c'è il parlato, a mo' sceneggiatura, privilegia il discorso diretto all'indiretto libero. Che il romanzo italiano⁵ (ma si può dire lo stesso del romanzo europeo, senza tema di smentita) vada sempre più diventando filmico è una realtà della prosa post-moderna legata a molti fattori che in assoluto non sono negativi, ma è allo stesso modo indubbio che il lettore (e, prima di lui, il critico) finirà

³ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., p. 1247.

⁴ Tutto il virgolettato è estrapolato dalla terminologia che usa Pasolini. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., p. 1252.

⁵ Di questa lunghissima lista fanno parte, tra gli altri, autori di tutto rispetto come: Antonio Tabucchi, Umberto Eco, Margaret Mazzantini, Sebastiano Vassalli, Sandro Veronesi, Niccolò Ammaniti, Alessandro Baricco, Elena Ferrante e molti altre e altri.

prima o poi per dare segni di stanchezza di fronte all'appiattimento stilistico procurato da questa moda oggi imperante che, nel suo sviluppo ormai ipertrofico, non può che far male al genere romanzo, perché sta creando una sorta di canone che, non solo comincia ad essere vecchio, ma che rischia anche di soffocare i pochi ed embrionali avanguardistici tentativi di fuga da questo dilagante conformismo. Già negli anni '60, anche se a quel tempo il problema del romanzo italiano era quello di liberarsi da una certa tradizione letteraria genericamente neorealistica degli anni '50, c'era chi si poneva il problema della «plausibilità»⁶ del romanzo contemporaneo e tra quegli scrittori, uno dei più degni di nota era sicuramente Vincenzo Consolo che era, per dirla con Pasolini: «naturalmente centrifugato» da quel romanzo della seconda metà del '900. Lo scrittore siciliano, cercando altre vie, era finito per approdare ad un raffinatissimo iperlinguismo poemico con testi come *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976)⁷ oppure con il racconto teatrale *Lunaria* (1985)⁸ e quindi con l'insuperato *Retablo* (1987)⁹, seguendo quella «linea a serpentina»¹⁰ di cui parla Pasolini in *Empirismo Eretico* e che io voglio battezzare qui per praticità: «linea Gadda». Con questo termine mi riferisco a quello che potremmo definire un atteggiamento o necessità artistica e cioè alla scelta di attraversare dall'alto verso il basso e viceversa le linee dell'italiano alto, medio e basso, come faceva Gadda, ma senza però con questo voler parlare di influenze dell'ingegnere milanese su Consolo o su Erri De Luca che ovviamente non esistono.

Consolo con il suo iperlinguismo poemico partiva da uno stile sublime (anch'esso lirico) e finiva per scendere nei bassi fondi del dialetto (addirittura dei dialetti) per poi risalire ai piani alti del lirismo in un andamento a spirale. Il risultato è stato un romanzo fortemente monologante e direi – per usare una categoria chiara – espressivo o espressionistico¹¹, poiché prediligeva appunto l'espressione all'im-

⁶ Si veda in proposito l'introduzione illuminante su questa problematica scritta dallo stesso Consolo in: AAVV, *Vincenzo Consolo. Éthique et écriture*, a cura di Dominique Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, pp-18-35.

⁷ Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976.

⁸ Vincenzo Consolo, *Lunaria*, Einaudi, Torino 1985.

⁹ Vincenzo Consolo, *Retablo*, Sellerio, Palermo 1987.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, op. cit.*, p. 1253.

¹¹ Mi si scusi qui l'uso di categorie probabilmente poco originali e un po' consuete dall'uso, ma mi si darà atto che si tratta, in ogni caso, di categorie chiare a tutte le latitudini e comprensibili a tutti i lettori, persino ai più indisposti.

pressione. L'autore faceva però, in questo modo, una cernita spietata tra i suoi lettori empirici, selezionandoli ed entrando così a far parte di quegli scrittori che Pasolini, sempre nello stesso articolo, definiva scrittori «idilliaci» la cui lingua sarebbe stata priva di destinatari come il latino cacciato dalle chiese.

Erri De Luca, come tipo di scrittore, rientra con alcune sue caratteristiche in questa categoria di autori vaticinata dall'intellettuale e poliedrico artista friulano, che fuggono dall'infrequentabilità dell'italiano medio e superano la banalità di un certo tipo di romanzo dalla tipologia dilagante, cercandone la «plausibilità» (come dice Consolo) in uno stile «sublime» (così come lo intende Pasolini). Vale la pena di ripetere ancora, a scanso di equivoci – che in questi casi sono sempre in agguato – che deve essere chiaro che anche il paragone fatto con Consolo ha solo l'intenzione di accomunare due atteggiamenti artistici e non due stili. Consolo e De Luca hanno sicuramente poco in comune per quanto riguarda stili e contenuti, ma – e questo è un fatto incontestabile – sentono entrambi le stesse necessità e rifuggono – a mio avviso consapevolmente il primo e più istintivamente il secondo – da quella sorta di peccato originale che caratterizza la lingua italiana media e che la rende infrequentabile, e finiscono quindi per esplorare, come due pionieri, evoluzioni del genere narrativo assolutamente degne di nota.

A questo punto è necessario spiegare come si caratterizza la cosiddetta linea Gadda in De Luca, in che modo nelle sue opere si raggiunge un effetto espressionistico e, per finire, che tipo di romanzo «nuovo» e quindi «plausibile» riesce a proporre lo scrittore partenopeo, nell'epoca della sua riproducibilità filmica. Cercherò di fare questo presentando e passando rapidamente in rassegna la vastissima produzione deluchiana e soffermandomi infine sulle opere più rappresentative.

*La linea Gadda in Erri De Luca,
ovvero italiano vs. n-apòlitudine*

Erri De Luca è nato a Napoli nel 1950, della sua biografia va segnalata la sua esperienza come militante alla fine degli anni '60 di Lotta Continua, un movimento politico di punta degli anni che caratterizzarono il '68 e gli anni immediatamente posteriori a quel periodo di rivolgimenti sociali, che vide gran parte della gioventù

ribellarsi allo *status quo* sociale e politico di molte nazioni occidentali, producendo non pochi cambiamenti. In Italia molti degli aderenti a questo movimento finirono per entrare nella clandestinità per radicalizzarsi poi in raggruppamenti terroristici che saranno i protagonisti dei così detti anni di piombo. La biografia di Erri De Luca sfiora quest'evoluzione/degenerazione, anche se non lo vede partecipare direttamente a fatti di sangue. Lo scrittore partenopeo scelse quindi una sorta di esilio volontario. Un periodo che lo vide vagabondare in diverse parti d'Europa, ma anche in Africa. In questo periodo, mentre, per sopravvivere faceva i lavori più umili, cominciò il suo interesse per l'ebraico antico e lo jiddisch, che cominciò a studiare da autodidatta. Questi studi, oltre ad aver dato vita ad una serie di traduzioni, di cui accennerò solo brevemente più in là e che qui posso sinteticamente definire quanto meno coinvolgenti, lo hanno portato ad una certa familiarità con i temi della cultura ebraica antica e con la storia più recente degli ebrei mitteleuropei. Questi due fatti importantissimi per capire la produzione deluchiana ne fanno idealmente un continuatore di una letteratura alla Pasolini, dove il forte impegno sociale, ma anche politico, dichiaratamente di sinistra, si sposa con una lettura attenta e intransigente di testi religiosi della cultura giudaico-cristiana. Il suo primo libro: *Non ora, non qui* (1989), lo pubblica mentre lavora come muratore. Sul retro di copertina Raffaele La Capria presenta in questo modo il nuovo autore:

Questo breve ed intenso primo libro di Erri De Luca porta già impressi in ogni frase – mi sembra – i segni di un vero scrittore: un tono di voce che appena si coglie diventa inconfondibile, e la integrità di uno sguardo che sa mettere nel giusto fuoco i pensieri e i sentimenti.

Qui la memoria non è consolazione, ma è dramma, e il tempo gioca un suo gioco crudele stabilendo distanze insormontabili tra chi narra la materia del proprio racconto.¹²

La presentazione di La Capria, che all'inizio sembra mettere le mani avanti con un circospetto «mi sembra», non poteva essere più azzeccata, ed è ancora oggi molto valida per capire questo «vero scrittore»

¹² Erri De Luca, *Non ora, non qui*, Feltrinelli, Milano 2002, retro di copertina.

che continua nei suoi libri a fare i conti con un *nostos*¹³ che sembra stare lì ad aleggiare come un fantasma, soprattutto per ricordare all'artista «quanto sia ormai diventato estraneo a se stesso e al suo passato».¹⁴ La Capria mette subito in evidenza la dote deluchiana di concentrarsi sull'espressione dei «pensieri e i sentimenti». Segue nel 1991 *Una nuvola come tappeto* dove lo scrittore partenopeo dichiara il suo amore per la Bibbia come testo letterario.

La Bibbia è almeno una letteratura e il Dio di Israele è se non altro il più grande personaggio letterario dei tempi.¹⁵

Dio è autore della Bibbia e suo protagonista. In letteratura questa coincidenza si chiama autobiografia. Quel testo ne è la forma insuperata.¹⁶

Il titolo del libro: *Una nuvola come tappeto* è tratto dalla traduzione del rigo 39 del salmo 105 dove si racconta di Dio che guida gli ebrei nel deserto. Il testo ufficiale della Chiesa lo traduce «distese una nube per proteggerli». De Luca ci tiene a segnalare che la traduzione letterale è piuttosto: «stese una nuvola come tappeto», un tappeto che indica la direzione da seguire e lui, come autore, vuole idealmente continuare a seguire questa indicazione. Il rapporto di questo scrittore con le Sacre Scritture è estremamente interessante, e del resto egli dice di essere entrato, tramite la quotidiana lettura e l'impegno della traduzione, in una sorta di intimità con la Bibbia e con l'ebraico antico:

¹³ «Il passato non si può riassemblare, non si può semplicemente rimembrare. L'illusione di conoscerlo e di servirsenne come un costruttore si serve del terreno edificabile si rivela fallace. In questa costruzione di ponti verso ciò che non si sa, la parte sicura non lo è più, anzi essa è la parte mai conosciuta». Queste sono, tra le altre, alcune delle riflessioni di Maurizio Godorecci sul *nostos* deluchiano. Cfr.: Maurizio Godorecci, *Tutte le età del Mondo*, in AAVV., *Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca*, a cura di Myriam Swennen Ruthenberg, Edizioni ETS, Pisa 2004, p. 27.

¹⁴ Sto ancora parafrasando dal retro di copertina Erri De Luca, *Non ora, non qui*, *op. cit.*

¹⁵ Erri De Luca, *Una nuvola come tappeto*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 9.

¹⁶ Erri De Luca, *Una nuvola come tappeto*, *op. cit.*, p. 10.

Non l'ho studiato come un idioma da accostare ad altri, ma come una non-lingua saputa dall'infanzia e poi scordata, abilità da bambino che da adulto ho lentamente riappreso, dopo averla perduta.¹⁷

A questi due primi libri segue *Aceto, arcobaleno* (1992). Questo terzo libro, in realtà, è stato scritto per primo. L'autore sostiene di averlo abbozzato già negli anni '70. Si tratta di una narrazione che si sviluppa sui ricordi di tre personaggi, amici dell'io-narrante, che a partire dall'esperienza politica del Sessantotto, hanno preso strade completamente diverse. I personaggi, senza una precisa identità, rientrano in tre tipologie: il terrorista, il missionario e una sorta di ebreo errante votato ad un irrequieto vagabondare. Va segnalato subito che in questi tre primi libri troviamo *in nuce* praticamente tutte le più importanti tematiche deluchiane che poi verranno riproposte in cornici diverse. Il fatto che il primo libro in ordine cronologico sia stato pubblicato per ultimo, è probabilmente attribuibile al forte contenuto politico di questo romanzo che fa i conti con i famigerati anni di piombo. E, infatti, conoscendo il *curriculum vitae* dell'autore, non si può fare a meno di pensare ai tre personaggi presentati come alle tre anime dell'autore che ha alle spalle la militanza politica in gruppi che finirono per entrare nella clandestinità cambiando l'impegno politico con la lotta armata, esperienze da missionario, soprattutto nell'ex-Jugoslavia in guerra e, per finire, una biografia degna del migliore personaggio di ebreo errante letterario. In *Aceto, Arcobaleno*, in maniera altrettanto embrionale si comincia a delineare uno stile narrativo dove, per l'uso continuo di frasi densissime di significato dalla struttura aforistica, nonché per una forte propensione alla metaforica e all'uso di altre figure retoriche come litote, anacoluto, anastrofe, iperbato, sineddoche, sinestesia e altri tipi soprattutto di traslati, si crea un effetto che non può che definirsi lirico¹⁸. E, in effetti, De Luca riesce a concentrare in una narrativa breve, a volte ermetica, una quantità impressionante

¹⁷ Erri De Luca, *Aceto, arcobaleno*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 11-12.

¹⁸ Anche Roberta Tabanelli rileva l'uso frequente della sinestesia: «Tra le figure poetiche la sinestesia è quella che più impregna la narrativa di Erri De Luca, non soltanto per ovvi esempi linguistici rintracciabili nei testi – come “buio profumava di limoni” (*Aceto arcobaleno* 98) – ma come processo che, coinvolgendo più sensi contemporaneamente, si pone alla base di quella eminenza del corpo che è dato essenziale nello scrittore partenopeo.» Roberta Tabanelli, *Corpo d'operaio e d'assassino: la narrativa dei sensi di Erri De Luca*, in AAVV., *Scrivere nella polvere*, op. cit., p. 67.

di significato e di significati che impegnano il lettore attento¹⁹, non tanto al livello delle righe da leggere, quanto piuttosto al livello delle associazioni o delle sensazioni che si scatenano nel cervello, dove figure di *décalage*, come la sinestesia o l'iperbato, richiedono rapidissime operazioni di *décodage* mentale che finiscono per suscitare un intenso piacere alla lettura, soprattutto se lenta, del testo. Si veda, a mo' di brano esemplare tratto da *Aceto, arcobaleno*, il seguente in cui viene descritta la casa con le sue pietre che fa da cornice e luogo non inerte, ma vivo della narrazione:

Ho molto parlato da solo. All'improvviso una frase mi usciva di bocca. La dicevo alla casa che aspettava la mia voce. Ho vissuto così a lungo al suo interno che si è stabilito uno scambio tra le pietre e me. Sento di far parte di una comune natura minerale. Il suo silenzio è il mio, è interno. [...] La casa mi risponde. La sua voce non appartiene agli uomini: scaturisce dalla pietra vulcanica dei muri, nata nel tempo in cui la cresta della terra friggeva e la materia era madre di tutto. È voce che ha gorgogliato nei fiumi di fuoco zampillanti a pozza di cratere. Quando il vento la spolvera, la spruzza di gocce grigie e azzurre, la pietra mormora filastrocche. [...] Il mio orecchio si è esercitato ad ascoltare le pietre. Le ho scavate dal campo, le ho tagliate con lo scalpello forzando la fessura come se fossero noci. Dopo uno schianto e un soffio s'aprivano a metà e l'aria passava per la prima volta sui pori di pietra dell'interno. I sassi sono ostriche per chi li sa toccare.²⁰

In questo trittico di opere d'esordio si comincia a delineare anche il lettore ideale dei libri del De Luca. Un lettore *sommelier* che ama la lettura lenta di un testo breve e denso di sapore e allitterazioni, sia esso ricavato dalla spremitura triste del *nostos* biografico, da una traduzione delle Sacre Scritture che propone il messaggio non ancora distillato dall'esegesi ufficiale, oppure dalla macerazione di un mosto fatto di storie e aneddoti mai diventati del tutto racconti veri e propri. Di questo mosto sono fatti: *In alto a sinistra* (1994) e *Tu, mio* (1998). Il primo è una vera e propria collezione intimistica di frammenti di ricordi che introducono il lettore affezionato a De Luca nelle sue espe-

¹⁹ «I riferimenti letterari dell'opera di De Luca sono tantissimi. Vi è la roussoniana confessione della perdita dell'innocenza nell'incidente della palla [*Non ora, non qui*, Ndr.]. Così pure vi sono echi vichiani, che potrebbero, ma non ora, non qui, portare allo studio della funzione del nome, del nominare, e del denominarsi nell'opera di De Luca. Vi è la maschera pirandelliana e vi è la virtù e il dualismo machiavelliano.» AAVV., *Scrivere nella polvere*, op. cit., p. 24.

²⁰ Erri De Luca, *Aceto, arcobaleno*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 11-12.

rienze e, idealmente, nel percorso che ha creato il suo carattere e la sua tempra d'uomo e d'artista. Ecco un frammento che narra l'inizio di una relazione con una donna:

Mi aveva voluto. Mi aveva staccato dal mucchio di teste in una sera d'osteria, mi aveva estratto com'ero, ingiallito, pagina di foglia fitta di vene e rughe, fibroso come un legno di rose, spessito come un sonno senza sogni. Era venuta a casa, avevo cucinato e poi era stata a sentire una musica che sapevo fare. Venne vicino ad ascoltare, con l'orecchio sotto la mia bocca, finché mise la sua sopra il canto e lo spense come fanno due dita umide e svelte sopra una candela. Per un momento ci separò il legno della chitarra, poi nient'altro.²¹

Tu, mio parte pure dai ricordi dell'autore da giovane, ma ha la struttura e l'andamento narrativo di un vero e proprio romanzo con sprazzi di fantastico letterario. In questo romanzo, ancor più che nei testi citati fino ad ora, viene fuori il migliore lirismo narrativo deluchiano. Si apprezzano qui la destrezza nell'uso della sinestesia:

L'isola era muta e scendendo scalzo alla marina un ragazzo poteva sentirsi liscio per la pietra sotto i piedi, profumato per il pane che gli sfiorava il naso dai forni, adulto perché andava sul mare verso il largo e le profondità a maneggiare un'arte.²²

e ancora, con fine brachilogia, l'uso di traslati e similitudini:

Il caldo slegava il corpo, libertà era un cambio di pelle al suono di cicale. La spiaggia era il confine dove cominciava la vita degli uomini, la superficie uguale per gli occhi di chi sta a riva e (sic!) invece piena di sentieri, correnti, incroci, fondali rialzati da secche. Le barche erano legni di pericoli, miracoli, alcune di loro per devozione legavano in cima al palo di prua un ramo d'ulivo benedetto.²³

Il romanzo è zeppo di questi momenti di lirismo compresso in poche righe che si trovano incastonati nella storia dell'innamoramento di un ragazzo sedicenne per una ragazza più grande, dal passato segnato dalla barbarie della seconda guerra mondiale. La ragazza è, infatti, una giovane ebrea che si chiama Caia, o più precisamente Hàièle.

²¹ Erri De Luca, *In alto a sinistra*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 69.

²² Erri De Luca, *Tu, mio*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 9.

²³ Erri De Luca, *Tu, mio*, *op. cit.*, p. 14.

Caia entra in contatto con il padre morto tramite il protagonista che funge da *medium* per un ultimo fugace contatto tra padre e figlia.

Guardai quella ragazza nuova in faccia e le spuntò una risata limpida, sonante come fa il crollo delle monete nel salvadanaio che si rompe. E i denti, uno appena scalfito in mezzo alla bocca, squillarono di bianco tra le labbra piene e un volo di capelli si abbatté su metà della sua faccia e io sentii un calcio nel sangue. Poi finì il giro della ferita e io sentii da Daniele il nome della ragazza nuova. Si chiamava Caia.²⁴

Breve, lirico e profondo è *Tre cavalli* (1999) un altro romanzo che ha per io-narrante un italiano che ha vissuto l'esperienza della dittatura in Argentina. Adesso che è tornato in Italia, dove fa il giardiniere, fa i conti con i ricordi della sua gioventù, una parte della vita che un proverbio divide metaforicamente nella corsa di tre cavalli e da cui è tratto il titolo. Lo accompagnano, oltre ai tanti fantasmi rappresentati da una folla di personaggi (alcuni dei quali sembrano delle proiezioni dell'autore), un giardiniere africano, Selim, che si caratterizza per la sua saggezza animistica e il suo rapporto con la natura, e una prostituta, Laila.

Oltre ai romanzi, De Luca ha pubblicato altri libri anch'essi con un forte valore autobiografico dove troviamo collezioni di saggi e frammenti che ricordano – anche se certamente in formato minore – libri come *Nero su nero* o *Cruciverba* di Leonardo Sciascia. Nel 1993 esce *I colpi dei sensi* (1993)²⁵ libricino che per l'impostazione dei capitoli dedicati ai cinque sensi conferma quanto detto fino a qui, e cioè la predisposizione dell'autore per una scrittura consapevolmente espressionistica. Seguono *Prove di risposta* (1994)²⁶ e *Alzaia* (1997), quest'ultima è una raccolta di brevi trafiletti scritti per il quotidiano d'ispirazione cattolica *Avvenire*²⁷ sotto la rubrica *Voci* e ripubblicati sotto un titolo che dice tutto, essendo l'alzaia una fune usata per trainare le barche sui fiumi controcorrente. De Luca, nell'introduzione sostiene di avere scritto «per sciagurato bisogno di collezione, per ri-

²⁴ Erri De Luca, *Tu, mio, op. cit.*, pp. 23-24.

²⁵ Erri De Luca, *I colpi dei sensi*, Fahrenheit 451, Roma 1993.

²⁶ Erri De Luca, *Prove di risposta*, Edizioni Cultura Nuova, Roma 1994.

²⁷ De Luca collabora o ha collaborato con molti giornali e riviste letterarie come: La Repubblica, Il Manifesto, Micromega e altri.

tenzione di pensieri contro la dissenteria della memoria»²⁸. Di *Alzaia*, libro che si legge con un certo piacere, mi preme citare qui uno degli articoli più controcorrente: *Aquilone*²⁹ dove l'autore fa i conti con la sua generazione che negli anni Settanta aveva vent'anni e che lui divide in due categorie di destino: gli *inservibili* e gli *adeguatesi*. Gli uni sono stati coerenti con se stessi, ma sono stati centrifugati dalla società e dai tempi, i secondi, «se incontrassero oggi il giovane che furono, non lo salterebbero»³⁰ e hanno finito per prosperare. E, citando un verso del poeta greco Ghiannis Ritsos con cui si identifica da inservibile, conclude a mo' di epifonema l'articolo in questo modo: «Ti si è rotto l'aquilone? Lo spazio tienilo»³¹.

L'idealismo di Erri De Luca è però molto di più di un aquilone volato via, perché questo scrittore, non è solo un intellettuale idealista, ma come già nella sua esperienza di gioventù, vive i suoi ideali in modo estremamente pragmatico. A testimonianza di questo si leggano i resoconti dei suoi viaggi nell'ex-Jugoslavia come autista di camion per portare aiuti alla popolazione civile. Questi resoconti si possono leggere in *Pianoterra* (1995)³² o nelle toccanti *Lettere Fraterne* scambiate con il poeta Izet Sarajlić prima della sua morte avvenuta nel 2002 e pubblicate da Libreria Dante & Descartes nel 2007. A proposito del pragmatismo e dell'attivismo di questo idealista e scrittore si vedano queste righe, ancora una volta intrise di un lirismo formidabile, tratte dalla lettera scritta a Roma, datata 29 gennaio 1998 e intitolata *Racconto del Mandorlo*:

Ho imparato le strade del tuo paese con le mani sullo sterzo di carri a motore, ma ho detto poche parole. Di più ne ho scritte perché la scrittura è una parola che si fa con le mani.³³

²⁸ Erri De Luca, *Alzaia*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 9.

²⁹ Erri De Luca, *Alzaia*, op. cit., p. 16.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Erri De Luca, *Pianoterra*, Quodlibet, Macerata 1995 e, in versione aggiornata, Erri De Luca, *Pianoterra*, Ed. Nottetempo, Roma 2008.

³³ Erri De Luca, Izet Sarajlić, *Lettere fraterne*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2007, p. 43.

Di impegno politico è *Cattività. Ritratti dal carcere* (1999)³⁴ con le foto di Marco Delogu, dedicato alla «stiva piena di dannati»³⁵, cioè ai detenuti politici italiani che si trovano ancora nelle patrie galere a fare da retaggio e «unghia incarnata (sic!)»³⁶ degli anni Sessanta e Settanta; seguono *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore* (2000)³⁷ *Lettere da una città bruciata*³⁸ (2002) e anche *Il contrario di uno* (2002)³⁹, che in una sua parte ripropone i *Colpi dei sensi* uscito dieci anni prima e approfondisce, assieme ad altre riflessioni, temi legati alla solitudine, ma soprattutto, come recita il titolo, al suo contrario. Il due, per De Luca, non è il doppio ma il contrario di uno, in altre parole, il contrario della solitudine. Un'altra collezione di pensieri, riflessioni e memorie molto interessante, è *Napòlide* (2006)⁴⁰. La sua originalità comincia con il titolo che gioca con il nome della sua città natale e il suo destino da apolide che lo ha visto staccarsene e vagabondare per il mondo perdendone idealmente la cittadinanza. Il libro è una dichiarazione d'amore a questa sua città che non ha uguali in Europa, nel bene e nel male, per storia recente e passata e ancora per i tanti personaggi che di questa città sono espressione, da Totò fino a Maradona. Ecco una descrizione molto originale e poetica della città:

Da Napoli è stato bandito l'agio di muoversi. Il passante si inoltra nel labirinto cieco del tocco e del ritocco, dell'invadenza del prossimo suo presso se stesso. Struscio, scansamento, rinculo e percussione sono tecniche primarie del procedere. È invece vana la simulazione della fretta, pantomima altrove efficace a farsi largo. La fretta qui è considerata la manifestazione di un disturbo nervoso. Si è parte di una vischiosità generale che non si può aggirare, in cui si districa meglio chi più sguscia sfruttando la spinta dei corpi altrui, anziché esercitarne una propria. Si è immersi per strada in una dinamica di fluidi. Non è stata

³⁴ Erri De Luca, *Cattività. Ritratti dal carcere*, Stampa Alternativa, Viterbo 1999.

³⁵ Marco Delogu, Erri De Luca, *Cattività. Ritratti dal carcere*, Stampa Alternativa, Roma 1999, p. 23.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Erri De Luca, *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, Quaderni del Menocchio, Udine 2000.

³⁸ Erri De Luca, *Lettere da una città bruciata*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2002.

³⁹ Erri De Luca, *Il contrario di uno*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁴⁰ Erri De Luca, *Napòlide*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2006.

estratta una formula che illustri questo fenomeno: che le strade di Napoli sono flussi regolati da una crisi. Al punto di massimo intralcio si determina una fluidità che sospende in parte la gravità dei corpi, dotandoli di leggerezza e di oleodinamicità. È l'effetto che si manifesta nella vasca dei capitoni.⁴¹

Uno anno prima, nel 2005, era anche apparso nella collana *Strade blu* della Mondadori, con le fotografie di Veronica Citi, *Sulla traccia di Nives*⁴². Questo libro è un resoconto a due voci della scalata del Dhaulagiri, monte della catena dell'Himalaya – il settimo monte più alto della terra (8.167 m.) – fatta con la scalatrice Nives Neri⁴³. Erri De Luca è un amante della montagna e uno scalatore provetto, ma quello che colpisce è il suo modo sempre da intellettuale e studioso di vedere e raccontare la montagna:

(la scala di Giacobbe)

E: Mucha scrittura sacra è alpinistica. La grande cesta zoologica di Noè si posa sull'Ararat in discesa nella ritirata delle acque. Abramo è chiamato sul monte Morià a sguainare il coltello sulla gola di suo figlio Isacco. Mosè sale sul Sinai/Hòrev due volte per le tavole dell'alleanza. Le montagne si sono accampate nel racconto sacro. Giacobbe fa un sogno a Bet El, una scala che da terra ha capo in cielo. È il primo sintomo clinico di un desiderio di ascensioni. Nel sogno salgono e scendono solo angeli, ma intanto un uomo li sta sognando, guarda e impara. La montagna nella scrittura sacra è un posto di frontiera, dove la divinità scende e l'uomo sale.⁴⁴

Le montagne sono ancora protagoniste in *Sottosopra. Alture dell'Antico e del Nuovo Testamento* (2007)⁴⁵, libro che pubblica insieme a Gennaro Matino e che contiene la traduzione del capitolo 11 di Genesi/Bere-shit. La montagna ha per De Luca valenza di luogo simbolo:

⁴¹ Erri De Luca, *Napòlide, op. cit.*, p. 13.

⁴² Erri De Luca, *Sulla traccia di Nives*, Mondadori, Milano 2005.

⁴³ La Neri è una delle poche italiane ad aver scalato sette dei quattordici giganti che superano gli ottomila metri, recita la quarta di copertina.

⁴⁴ Erri De Luca, *Sulla traccia di Nives, op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ Erri De Luca, *Sottosopra, alture dell'antico e del nuovo testamento*, Mondadori, Milano 2007.

Vado alle montagne per approfondire il sentimento di essere un intruso del pianeta, il contrario del possidente. Mi aiuta l'origine meridionale, residenza di vulcani e scosse periodiche, maestre di tarantella e precarietà.⁴⁶

In coppia con Gennaro Matino, parroco di Napoli e professore di teologia, aveva già pubblicato nel 2004 *Mestieri all'area aperta. Pastori e pescatori nell'Antico e nel Nuovo Testamento*⁴⁷, un libro interessante in cui i due autori spiegano le diverse esigenze che stanno dietro all'Antico e al Nuovo Testamento, e quindi il perché delle metafore nascoste dietro la figura del pastore nell'Antico Testamento e del pescatore nel Vangelo:

All'antico Testamento e all'ebraismo non interessa l'aumento degli iscritti. Perciò la sua figura simbolo è il pastore che si cura del numero affidato e non va in cerca di annettersi altri greggi. Spetterà al cristianesimo specializzarsi in *propaganda fide*.⁴⁸

Le tematiche bibliche che spesso affiorano anche dai contesti meno biblici, come può essere il resoconto di una scalata, vengono approfondite e sviluppate in libri come: *Ora Prima* (1997)⁴⁹, *L'urgenza della libertà* (1999)⁵⁰, *Elogio del massimo timore. Il salmo secondo* (2000)⁵¹, *In Nome della madre* (2007)⁵², e nelle traduzioni dallo jiddisch *Nóab Ansel dell'altro mondo* (2002)⁵³, e dall'ebraico antico: *Libro di Rut* (2000),⁵⁴ *Kobèlet/Ecclesiaste* (2001)⁵⁵, *Giona/Iona* (2001)⁵⁶, *Esodo/Nomi*

⁴⁶ Erri De Luca, *Sottosopra, alture dell'antico e del nuovo testamento, op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ Erri De Luca, *Mestieri all'area aperta. Pastori e pescatori nell'Antico e nel Nuovo Testamento*, Feltrinelli, Milano 2004.

⁴⁸ Erri De Luca, *Mestieri all'area aperta, op. cit.*, pp. 21-22.

⁴⁹ Erri De Luca, *Ora prima*, Edizioni Qiqajon, Magnano 1997.

⁵⁰ Erri De Luca, *L'urgenza della libertà*, Filema, Napoli 1999.

⁵¹ Erri De Luca, *Elogio del massimo timore. Il salmo secondo*, Filema, Napoli 2000.

⁵² Erri De Luca, *In nome della madre*, Feltrinelli, Milano 2007.

⁵³ Dovid Katz, *Nóab Ansel dell'altro mondo*, trad. di E. De Luca, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2002.

⁵⁴ Erri De Luca, *Libro di Rut*, Feltrinelli, Milano 2000.

⁵⁵ Erri De Luca, *Kobèlet/Ecclesiaste*, Feltrinelli, Milano 2001.

⁵⁶ Erri De Luca, *Giona/Iona*, Feltrinelli, Milano 2001.

(2001),⁵⁷ *Vita di Sansone* (2002)⁵⁸, *Vita di Noé/Nòà*, (2004)⁵⁹, ma anche dal russo: *L'ospite di pietra. L'invito a morte di Don Giovanni* (2005)⁶⁰. A proposito delle traduzioni va segnalato che, soprattutto in quelle che fa dei testi sacri, domina la traduzione letterale spesso commentata, fatta in questo modo con l'intenzione dichiarata di restituire al lettore il libero arbitrio nella scelta interpretativa e di «procurare a chi legge la nostalgia per l'originale»⁶¹. In *Ora prima* troviamo un'importante *statement* per capire l'atteggiamento di questo artista che ha un *background* da militante comunista e traduce le Sacre Scritture:

Participio presente

Non posso dire di essere ateo. La parola di origine greca è formata dalla parola «teo», Dio, e dalla lettera «a», alfa, detta privativa. L'ateo si priva di Dio, dell'enorme possibilità di ammetterlo non tanto per sé quanto per gli altri. Si esclude dall'esperienza di vita di molti. Dio non è un'esperienza, non è dimostrabile, ma la vita di coloro che credono, la comunità dei credenti, quella sì è un'esperienza. L'ateo la crede affetta da illusione e si nega così la relazione con una vasta parte dell'umanità. Non sono ateo. Sono uno che non crede.

Credente non è chi ha creduto una volta per tutte, ma chi, in obbedienza al participio presente del verbo, rinnova il suo credo continuamente. Ammette il dubbio, sperimenta il bilico e l'equilibrio con la negazione lungo il suo tempo. E certo ci sono giorni in cui un credente cede, poco o molto, perché questa è la posta in gioco nella più difficile delle vocazioni umane. Sono uno che non crede. Ogni giorno mi alzo assai presto, sfoglio per mia usanza l'ebraico dell'Antico Testamento che è la mia ostinazione e la mia intimità. Così imparo.⁶²

Tra i critici non manca chi come Massimo Onofri ha definito questo tipo di operazioni come *kitsch* teologico⁶³. Non mi sento di condividere

⁵⁷ Erri De Luca, *Esodo/Nomi*, Feltrinelli, Milano 1994.

⁵⁸ Erri De Luca, *Vita di Sansone*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁵⁹ Erri De Luca, *Vita di Noé/Nòà*, Feltrinelli, Milano 2004.

⁶⁰ Erri De Luca, *L'ospite di pietra. L'invito a morte di Don Giovanni. Piccola tragedia in versi*, Feltrinelli, Milano 2005.

⁶¹ Erri De Luca, *Esodo/Nomi*, *op. cit.*, p. 6.

⁶² Erri De Luca, *Ora prima*, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁶³ Anche Massimo Onofri rileva il forte lirismo di De Luca, ma lo definisce «eterno dannunzianesimo», usando però la categoria in modo evidentemente dispregiativo in un saggio comparso per i tipi della Donzelli, in cui assieme ad altri autori esercita una critica durissima anche nei confronti di altri autori definiti di moda. Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta, Alfonso Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006, p. 35 e p. 52.

questo parere, anche perché nella pattumiera di questo presunto *kitsch* teologico, l'Onofri dovrebbe finire per buttare anche Pier Paolo Pasolini e il suo film *Il vangelo secondo Matteo* (1964), Fabrizio De Andrè con l'album *La buona Novella* (1970)⁶⁴ e, ultimo in ordine di tempo, Adriano Sofri che, nel 2007 per i tipi della Sellerio, ha pubblicato *Chi è il mio prossimo*. Un libro, quest'ultimo, di grosso spessore morale, specialmente se visto agli occhi dell'assoluto disincanto attuale e del culto dell'egoismo che domina questi anni di inizio millennio⁶⁵. Erri De Luca, del resto a ben vedere, oltre a fare spesso riferimento esplicito a Pasolini, appartiene a quella generazione che formava il pubblico di De Andrè e con Sofri ha condiviso la militanza in Lotta Continua. Si può quindi affermare che non di *kitsch* si tratta, ma di un preciso modo di pensare di una generazione di intellettuali e artisti di sinistra. Di questo filone biblico (e non teologico, poiché De Luca non propone alcuna teologia) fa parte *In nome della Madre* (2007), il racconto della Natività riferito in prima persona da Miriàm/Maria, introdotto da una premessa e un prologo, narrato in quattro stanze, e, a mo' di chiusura, seguito da tre canti. Qui di seguito riporto il delicatissimo prologo, in pratica una poesia, come si arguisce al primo colpo d'occhio dall'impostazione grafica:

Prologo

Maestrale di marzo

Non è strano in natura inseminarsi al vento,
come fiori.

Fiore è il nome del sesso delle vergini,
chi lo coglie, sfiora.

Miriàm/Maria fu incinta di un angelo in
avvento

a porte spalancate, a mezzogiorno.

Il vento si avvità al suo fianco

⁶⁴ *La buona novella* uscì nel 1970 in piena contestazione giovanile ed è sicuramente uno degli album più riusciti di Fabrizio De Andrè. Nessuno si è mai sognato, neanche allora, di definire *kitsch* l'impegno artistico dell'artista genovese che ricavò le canzoni dell'album da un'idea di Roberto Dané. Questi gli aveva proposto uno studio di alcuni vangeli apocrifi in modo particolare, come riportato nelle note di copertina dell'album stesso, del *Protovangelo di Giacomo* e del *Vangelo arabo dell'infanzia* per ricavarne delle canzoni. Quando a De Andrè chiesero il perché di un intero album dedicato alla figura di Gesù in quegli anni di contestazione politica, il cantautore rispose: «Perché Gesù Cristo è il più grande rivoluzionario della storia!».

⁶⁵ Adriano Sofri, *Chi è il mio prossimo*, Sellerio, Palermo 2007.

sciogliendo la cintura lasciò seme nel grembo.
 Fu salita senza scostare l'orlo del vestito.
 Al primo raccolto del grano contava tre mesi
 dal maestrale di marzo che le baciò il respiro
 facendola matrice di un figlio di dicembre,
 che è luna di kislev per lei Miriàm/Maria
 ebrea di Galilea.⁶⁶

De Luca, tra tanta narrativa spesso lirica, ha anche pubblicato dei libri di poesie: *Opere sull'acqua e altre poesie* (2002)⁶⁷, *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo* (2005)⁶⁸, *L'ospite incallito* (2008)⁶⁹. Può essere utile citare qui alcune parole tratte dal Prologo di *Opera sull'acqua e altre poesie* dove, in un certo senso, De Luca nega una sua intenzione poetica consapevole nella sua produzione narrativa:

È che a cinquant'anni un uomo sente di doversi staccare dalla sua terraferma e andarsene al largo. Per chi scrive storie all'asciutto della prosa, l'azzardo dei versi è il mare aperto. Non li ho raggiunti, i versi. Qui ci sono linee che vanno troppo spesso a capo.⁷⁰

Nelle opere poetiche continuano ad essere presenti temi biblici e i temi dell'impegno e della denuncia, ma non mancano poesie che sono semplicemente belle come in *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo* la poesia *Per certo*:

Per certo
 So per certo che in natura tutto è sopraffazione
 vita concimata a morte,
 pure il fiore,
 però il fiore mi fa dimenticare la certezza.⁷¹

⁶⁶ Erri De Luca, *In nome della madre*, op. cit., p. 11.

⁶⁷ Erri De Luca, *Opere sull'acqua e altre poesie*, Einaudi, Torino 2002.

⁶⁸ Erri De Luca, *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, Feltrinelli, Milano 2005.

⁶⁹ Erri De Luca, *L'ospite incallito*, Feltrinelli, Milano 2008.

⁷⁰ Erri De Luca, *Opera sull'acqua e altre poesie*, op. cit., p. 3.

⁷¹ Erri De Luca, *Solo andata*, op. cit., p. 61.

Oltre al suo modo peculiare di narrare, che fa di lui un autore per certi versi idilliaco, – per usare una categoria introdotta da Pasolini – Erri De Luca propone in alcune sue opere il dialetto napoletano come lingua letteraria e lo fa anche con un certo pudore, dando, per esempio, la traduzione tra parentesi come nel caso di *Morso di luna nuova. Un racconto per voci in tre stanze*. Questa interessantissima opera, uscita nel 2005 per i tipi della Mondadori, fa parte insieme a *Montedidio* (2002)⁷² e *L'ultimo viaggio di Sindbad* (2003)⁷³ di un trittico di opere in cui Erri De Luca forza in modo evidente i confini usuali dei generi di cui esplora le potenzialità, proponendo in ognuno dei casi degli ibridi assolutamente degni d'attenzione sia per la loro originalità che per l'ottima riuscita dell'operazione artistica che porta avanti. *Morso di Luna piena*, per esempio, pur avendo una struttura teatrale, ha il seguente sottotitolo: *Racconto per voci in tre stanze*. Vale la pena di analizzare il sottotitolo di questo bel libro in ogni sua parte: per prima cosa l'autore definisce la sua opera «racconto» e non dramma o commedia (nel testo non mancano anche dei momenti comici), come potrebbe sembrare a guardarne la struttura dal di fuori, poi sottolinea che il racconto è scritto per voci, precisazione che dichiara che si troveranno personaggi parlanti in prima persona che fanno a meno di un narratore, e, per finire, preferisce alla divisione in atti la divisione in «stanze» come aveva già fatto per *In nome della Madre*. Ora, «stanza» è una definizione per la strofa di una canzone, ma è soprattutto anche il modo in cui si denomina l'ottava dei poemi epici cavallereschi. Nel sottotitolo, quindi, lo scrittore partenopeo presenta un racconto in presa diretta, cioè parlato, dall'andamento lirico ma, soprattutto, dal contenuto epico. Ovviamente trattandosi di personaggi popolari, anche il contenuto è epico e popolare allo stesso tempo. Anche in questo caso si può fare un parallelismo con Pasolini che crea nel film *Accattone* con le musiche di Bach, un ambiente da dramma esistenziale degno di una tragedia, pur non essendo scritta per il teatro, ma per il cinema e, per di più, con un protagonista di estrazione sottoproletaria.

Il migliore lirismo narrativo deluchiano lo troviamo in opere come *Montedidio*. Questo è, senza ombra di dubbio, il suo miglior libro. Sulla copertina non troviamo indicazioni sul genere come per *Morso di luna nuova*, ma si tratta di un testo narrativo ascrivibile al ge-

⁷² Erri De Luca, *Montedidio*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁷³ Erri De Luca, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, Einaudi, Torino 2003.

nera romanzo per lo sviluppo del tema trattato. La trama si sviluppa in modo simile ad un *Entwicklungsroman*, ma più precisamente si tratta di una sorta di diario intimo dalle caratteristiche molto originali. Il narratore protagonista parla in prima persona e scrive questa sua sorta di diario in cui racconta il periodo della sua gioventù che lo vede trasformarsi da un ragazzino imberbe e ingenuo ad un giovane uomo, passando attraverso un'esperienza forte interpretabile come iniziazione. L'italiano usato è molto mimetico e coerente con il personaggio, un ragazzino giovane e poco alfabetizzato. Erri De Luca rivaluta, in questo modo, l'oralità della lingua, e fa questo, non solo con l'uso del dialetto, ma anche con uno stile teatrale presente nel racconto/romanzo fatto di discorso diretto. Mettendo assieme l'oralità, sottolineata dall'uso del napoletano, l'artista partenopeo invita spesso a fare una interpretazione particolare delle parole:

Dice va bene, hai ragione, noi dobbiamo fare all'amore, me lo dice però in napoletano: «Avimma fa' ammore», con due emme perché così è più tosto, più materiale.⁷⁴

Del resto De Luca ha sempre un atteggiamento da esegeta della lingua sia essa l'italiano o il napoletano. Questo atteggiamento, che propone una lettura e un uso delle parole molto particolare, si può probabilmente ascrivere ad un'abitudine acquisita traducendo il Pentateuco. L'interpretazione nelle opere deluchiane è necessaria non soltanto all'interno della frase ma anche all'interno delle singole parole. De Luca, infatti, recupera le potenzialità etimologiche della parola o le eventuali similitudini o l'assonanze con altre parole.

Per quanto riguarda lo stile, va segnalato anche il modo in cui sono scritte le pagine di questo diario che sono brevissime, ma di una brevità lirica, perché lirico è lo stile con cui sono composte. Il testo è anche disseminato di simboli dagli evidenti echi biblici, a cominciare ovviamente dal titolo che crea idealmente un parallelismo tra Napoli e Gerusalemme. Montedidio è, infatti, un quartiere di Napoli dal nome evocativo. Il diario viene vergato, in maniera altrettanto evocativa, su dei rotoli, delle bobine da tipografia e non su dei normali fogli, cosa che dà agli eventi che vi vengono narrati e ai commenti del protagonista la dignità della Torah e delle Sacre Scritture che tradi-

⁷⁴ Erri De Luca, *Montedidio*, op. cit., p. 69.

zionalmente vengono scritte su rotoli. A chi venisse in mente che, con tali simbologie, il De Luca, più che evocativo, rischi di essere blasfemo, chiedo che cosa c'è di più sacro della vita di un essere umano? Erri De Luca sembra ancora una volta dirci, nella sua fatica esegetica e in quella che sembra essere la sua missione d'invito alla lettura delle Sacre Scritture, che questi testi – cioè la parola di Dio – siano esse di cattolici, ebrei o musulmani, in fondo non sono altro che una serie di racconti esemplari di esperienze di vita dell'uomo, e che ogni esperienza d'uomo, per quanto piccola e insignificante, come si può pensare possa essere quella di uno scugnizzo napoletano nell'immediato dopoguerra o quella di un pastore di una tribù ebraica di più di 4000 anni fa, ha sempre lo stesso valore di sacralità, quando essa può servire da esempio.

In *Alzaia*, nell'articolo *Prima vista*, dà questa definizione di letteratura:

Credo che questo sia il mestiere della letteratura, arte di raccontare una storia non nuova, nessuna storia lo è più, con la verginità di un cieco che la scorge per la prima volta, tornando alla luce stordito d'emozione. Allora una vita, che è una storia tra le tante, appare di colpo nuova, mai sfiorata prima.⁷⁵

L'esempio del testo biblico va in ogni modo sempre interpretato. Questo è lo sforzo che richiede la Bibbia ai suoi fedeli e questo stesso sforzo è quello che richiede Erri De Luca anche ai suoi lettori. In questo romanzo ermetico troviamo molti altri elementi biblici: c'è un angelo che aspetta di spiegare le sue ali che porta nascoste in una gobba nata dal suo lavoro da ciabattino. Si tratta di Rav Daniel che porta il nome di un grande profeta smorfiatore di sogni reali, ma è solo un calzolaio scampato ai campi di sterminio. Un angelo povero che però porta il suo messaggio di saggezza e aiuta il ragazzino protagonista a diventare uomo. Tutto quello che viene raccontato è fatto di piccole e povere cose, a volte addirittura macchine e sudice, ma queste sono raccontate sempre con una semplicità cristallina che spesso raggiunge il *pathos* più alto e trasforma gli atti più semplici e le debolezze più umane in parabole su cui riflettere:

⁷⁵ Erri De Luca, *Alzaia*, *op. cit.*, p. 85.

Gli occhi di Rafaniello sono umidi, se li asciuga col dorso della mano. Ho preso un poco di confidenza con lui: don Rafaniè, voi pare che piangete. «È l'aria di qua dentro, dice, è la colla, è Montedidio che mi sprema gli occhi». E se li asciuga. Dice che tutti gli occhi per vedere hanno bisogno di lacrime, se no diventano come quelli dei pesci che all'asciutto non vedono niente e si seccano ciechi. Sono le lacrime, dice, che permettono di vedere. Vengono senza spinta di piangere.⁷⁶

Questo bravo scrittore napoletano usa qui un italiano caratterizzato da uno stile lirico fortemente enfaticizzato e una sintassi paratattica a limite dell'ermetismo, cose che lo porterebbe, tornando al vaticinio pasoliniano, nel gruppo di quegli scrittori che cercano il sublime e lo raggiungono uscendo dalla banalità dell'italiano medio piccolo-borghese, alternando lingua alta e bassa. Del resto De Luca, facendo una coraggiosa scelta metalinguistica, tematizza in questo romanzo le diversità che esistono tra il napoletano e l'italiano. Il giovane protagonista e narratore di *Montedidio* parla così dell'italiano, spiegando il suo rapporto e quello di suo padre con la lingua nazionale:

[Mio padre] Parla il dialetto e ha soggezione dell'italiano e della scienza di quelli che hanno studiato. Dice che con l'italiano uno si difende meglio. Io lo conosco perché leggo i libri in biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti del giorno, riposati dal chiasso del napoletano.⁷⁷

Se l'italiano è «una lingua quieta che se ne sta buona dentro i libri»⁷⁸ il napoletano, invece, è la lingua dei sentimenti, è una lingua svelta e furba, è una lingua che può dire molto di più di quello che dice, solo perché i suoi suoni ricavati dai significanti portano un significato a sé che si è stratificato nei secoli e che non si può raschiare più via. Questo dice Rav Daniel, il ciabattino gobbo e dai capelli rossi, ribattezzato dagli abitanti del quartiere napoletano con il nome di Rafaniello:

Rafaniello sa il napoletano, dice che somiglia alla sua lingua. L'italiano gli sembra una stoffa, un vestito sopra il corpo nudo del dialetto. Dice pure: «L'italiano è una lingua senza saliva, il napoletano invece tiene uno sputo in bocca e fa attaccare bene le parole. Attaccata con lo sputo: per una suola di scarpa non

⁷⁶ Erri De Luca, *Montedidio*, op. cit., p. 35.

⁷⁷ Erri De Luca, *Montedidio*, op. cit., p. 7.

⁷⁸ Erri De Luca, *Montedidio*, op. cit., p. 12.

va bene, ma per il dialetto è una buona colla. Anche nella mia lingua si dice la stessa cosa: *zigbeclept mit shpàiecz*, incollato con la sputazza». ⁷⁹

Questo è anche il motivo per il quale lo scrittore partenopeo onora tanto lo jiddish, la *Mame Loschn*, cioè lingua madre, degli ebrei mitteleuropei, proprio perché in questa vede un modello di lingua paragonabile al napoletano, un dialetto/lingua presentata a sua volta come *Mame Loschn* del popolo partenopeo e contrapposta all'italiano. Proponendo un parallelismo tra lo jiddish e il napoletano, lo scrittore partenopeo porta avanti un'operazione di tipo *mitopoietico*. Questo aspetto è forse uno dei più degni della sua produzione artistica. Lo jiddisch è, una lingua altra, rispetto al tedesco con cui è pur fortemente imparentata, come del resto anche con il polacco, il russo e l'ebraico. Essa è, infatti, una lingua autonoma che sa dire molto di più delle lingue con cui condivide brandelli di lessico e sintassi. È interessante quindi capire il perché Erri De Luca associ una lingua franca come lo jiddish con il napoletano che è invece la lingua di una città. Ci aiuta a capire questo paragone l'introduzione ad una traduzione in cui lo scrittore propone il concetto dello jiddish come «lingua risorta» nel caso specifico, risorta dopo il tentativo d'annientamento sistematico tentato dai nazisti nella cornice della seconda guerra mondiale. Nell'introduzione alla traduzione di *Nóab Anshel dell'altro mondo* Erri De Luca così parla dello jiddish.

Credo nella resurrezione delle lingue, anche di quelle mozzate. Non ho fede per credere di riabbracciare i morti, nel ritorno alla vita della carne, ma so che sulla loro polvere si muove il fiato della lingua che hanno parlato, cantato, gridato. [...] Credo nella resurrezione delle lingue. Il loro silenzio brusco, violento, non è l'ultima parola. ⁸⁰

Lo jiddish, come il popolo transnazionale che lo parlava, fatto – per citarne solo i più rappresentativi – di tedeschi, austriaci, polacchi, cechi, slovacchi, sloveni, ungheresi, olandesi, lituani, russi di religione ebraica (ma spesso solo di cultura ebraica), ha resistito all'olocausto e pian piano sta risorgendo, vale a dire torna ad essere parlato nelle tante nazioni europee che l'hanno visto nascere e svilupparsi dal medioevo fino ad oggi. Erri De Luca, spera per il napoletano in una

⁷⁹ Erri De Luca, *Montedidio*, op. cit., p. 95.

⁸⁰ Dovid Katz, *Nóab Anshel dell'altro mondo*, op. cit., p. 7.

resurrezione e rivalutazione simile. Le lingue che sembrano morte, possono risorgere come Lazzaro, grazie all'intervento, non di un profeta redentore, ma grazie all'artista – in questo caso lo scrittore –. Il napoletano parlato oggi non è più una lingua, ma un dialetto mescolato all'italiano, De Luca ne auspica una resurrezione e un ritorno allo stato originario. In *Montedidio*, arriva a proporre anche un paragone più diretto tra napoletani e ebrei, facendone il tema di una conversazione tra Rafaniello e il protagonista:

Rafaniè, chiedo, non è che a forza si stare a Napoli siete diventato napoletano? No, dice per scherzo, è che i napoletani sono forse una delle dieci tribù perdute di Israele: Come? Vi siete perduti dieci tribù? E quante ve ne restano? «Solo due, una è quella di Giuda che ci dà il nome di giudei, un nome che viene dal verbo ringraziare» Allora voi giudei vi chiamate: grazie? «Questo dice la parola, ma tutti i vivi si dovrebbero chiamare così, con una parola di ringraziamento».⁸¹

L'ultimo viaggio di Sindbad è invece un'opera dichiaratamente teatrale, ma anche questo dramma in due «tempi» come si dichiara nell'indice, ha il pregio della rapidità e ha la qualità della buona poesia. La tematica e lo sviluppo del dramma non perdono mai di vista l'impegno politico e la denuncia sociale. L'odissea delle migliaia di clandestini che vengono inghiottiti dal Mediterraneo diventa il contenuto di un dramma che ha poco dell'esotico e avventuroso a cui richiama il nome del famoso marinaio delle *Mille e una notte*. Anche qui sono presenti echi biblici e in modo particolare la storia di Giona che si sacrifica buttandosi in mare per placare il suo Dio adirato e per salvare così gli altri viaggiatori e i marinai. Interessante è qui, tra le altre cose, l'ultima battuta del Capitano protagonista del dramma, a cui De Luca affida il compito di esprimere il suo pessimismo anche nei confronti delle reali potenzialità della letteratura e dell'arte oggi:

CAPITANO: Per mille e una notte riuscì a rinviare il proposito del re d'ucciderla, perché allora le parole di un racconto facevano il miracolo di salvare una vita...⁸²

Nonostante tanto palese pessimismo, resta in ogni caso chiaro che l'artista partenopeo attribuisce un valore fortemente apotropaico alla

⁸¹ Erri De Luca, *Montedidio*, op. cit., p. 57.

⁸² Erri De Luca, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, op. cit., p. 49.

parola, al verbo divino, come a quello dello scrittore, dell'artista, ma anche dell'esegeta che spiega il verbo e lo rende comprensibile a tutti. Lo scrittore napoletano raggiunge in questo modo una narrativa espressionistica che prende forma anche dalla scelta molto originale dei generi letterari: racconto teatrale, romanzo in versi, romanzo ermetico, e da una continua ricerca del tempo perduto e il conseguente confronto con il *nostos* di volta in volta, della sua famiglia, della sua città o degli anni della bella gioventù. L'apoteosi della scrittura breve, Erri De Luca la raggiunge poi letteralmente con dei libricini in trentaduesimo, una sorta di bonsai editoriale per collezionisti, pubblicati per i tipi della Libreria Dante & Descartes di Napoli: *Tufo* (1999)⁸³, *Precipitazioni* (2004)⁸⁴, *Lettere a Francesca*, (2004)⁸⁵, *Immanifestazione* (2005)⁸⁶.

Lo scrittore napoletano usa le parole con tutta la loro potenzialità. Ogni parola in quanto *significante* ha, infatti, una sua potenzialità semantica, vale a dire di *significato*, sia *verticale* che *orizzontale*. La potenzialità *semantica orizzontale* è quella che si sviluppa sulla linea naturale della frase retta dalle regole della grammatica e della sintassi. Questa viene usata e manipolata ad un livello alto, seguendo le regole della retorica e introducendo metafore, e traslati. Poi c'è una *semantica verticale* di cui ogni parola è carica e che va cercata e scavata nella profondità della parola stessa per poterla mettere alla luce e comprenderla. Un uso incrociato delle due potenzialità è solitamente cosa da poeti e da scrittori del sublime. Incrociare le due potenzialità semantiche delle parole sembra portare inevitabilmente ad un prosciugamento del corpo del testo che si restringe come una pozzanghera al sole. Il testo diventa quindi breve, anzi brevissimo. Le frasi «vanno troppo spesso a capo», la paratassi prende il sopravvento. Del resto è evidente che chi deve scrivere un testo su due dimensioni è costretto automaticamente a diminuirne la superficie. I testi narrativi di De Luca diventano quindi poetici o lirici, come tutti notano, anche se l'autore sembra non voglia ammetterlo, e, in alcuni casi, arrivano a proporre una sorta di *iperlingua* rimandando ad altre insospettabili dimensioni cariche di significato:

⁸³ Erri De Luca, *Tufo*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 1999.

⁸⁴ Erri De Luca, *Precipitazioni*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2004.

⁸⁵ Erri De Luca, *Lettere a Francesca*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2004.

⁸⁶ Erri De Luca, *Immanifestazione. Roma Quindici Febbraio 2003*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2005.

L'ho avuta, a braccia piene l'ho avuta: avidità, avvinghi, avanzo, avvento, poi ho saputo che «av» in una lingua è padre.⁸⁷

L'operazione artistica è degna di nota ed è forse l'unica possibile per il romanziere che voglia fuggire dalla banalità della narrativa contemporanea. La lingua del romanzo, infatti, è diventata oggi sempre più mimetica, sempre più impressionistica, la tecnica sempre più cinematografica, finendo per perdere quell'aura dell'arte che prima era creata da scrittori artisti che nello stile esprimevano se stessi. Autori come De Luca cercano l'espressione⁸⁸ e, in questo modo, riscoprono la forza della parola e le potenzialità della frase. A De Luca non piace l'etichetta di poeta. Lui ci tiene a dire che fa lo scrittore, lo scrittore di memorie e di fantasmi che rivivono grazie alla sua scrittura. Per questo per spiegarsi in un'intervista⁸⁹ usa una bella metafora, dicendo che la prosa va a piedi e la poesia a cavallo e una prosa poetica sarebbe come andare a piedi pur avendo accanto un cavallo, una cosa che non avrebbe alcuna logica. Ma nonostante queste sue affermazioni, non si può che prendere atto del fatto che la sua prosa è caratterizzata da un lirismo penetrante che consiste di pensieri sublimi, sensazioni, sentimenti, dolori, che vengono assorbiti dal lettore, e direi quasi gustati con quelle papille gustative che sono le sinapsi cerebrali e che fanno esplodere associazioni nel cervello del lettore finendo per liberare endorfine, così come solo le poesie o le canzoni in musica possono fare. Va però precisato che questo giudizio così lusinghiero non vale purtroppo per tutta la vasta produzione di questo scrittore poeta, anche perché De Luca sembra affetto da un'inarristabile frenesia a pubblicare, magari anche quando l'opera non ha raggiunto la sua giusta maturazione, oppure a ripubblicare testi riscrivendoli e riadattandoli. Questo fatto fa apparire alcuni suoi testi ripetitivi e può annoiare il lettore, o peggio, rischia di offuscare le vere perle della sua produzione.

⁸⁷ Erri De Luca, *In alto a sinistra*, op. cit., p. 62.

⁸⁸ „Per De Luca, autore lontano da ogni avvezzo postmodernismo, addirittura avverso alla letteratura contemporanea, l'attaccamento ai sensi pare un espediente per sfuggire al destino allegorico che le teorie filosofiche e linguistiche di strutturalismo e poststrutturalismo hanno inflitto sulla contemporaneità.” Roberta Tabanelli, *Corpo d'operaio e d'assassino: la narrativa dei sensi di Erri De Luca*, in AAVV., *Scrivere nella polvere*, op. cit., pp. 63-64.

⁸⁹ L'intervista, in francese, si può vedere, insieme a molti altri contributi multimediali su Erri De Luca, nella sua homepage: <http://errideluca.free.fr/index-it.htm>. L'intervista: <http://www.crdp-nice.net/videos/itv.php> (Scaricata il 10.07.2009).

De Luca è indubbiamente anche uno scrittore impegnato. Il suo impegno non è però solo nel politico e nel sociale, ma anche nell'arte. Ma forse è meglio dire che De Luca non separa mai l'arte dello scrivere, dall'impegno. Non meraviglia quindi se più volte ha indicato, per questo motivo, Pier Paolo Pasolini come esempio di intellettuale che, con la sua presenza, con il suo prendere parte agli eventi interpretandoli, assolve a quello che è secondo lui anche il suo compito.

Concludendo, si può affermare che, seppur in maniera articolata, buona parte della produzione artistica di Erri De Luca ha il pregio di confermare la profezia eretica di Pier Paolo Pasolini che prevedeva negli anni '70 e ancora per molti anni a venire la fuga dall'infrequenzabilità dell'italiano medio nella letteratura italiana da parte degli scrittori che lui definiva di valore. Le sue opere si caratterizzano per una narrazione ermetica al limite del sublime, mescolata ad uno stile a volte ostentatamente orale, dove la prosa diventa scrittura di un racconto a voce. L'italiano si trova spesso mescolato al dialetto napoletano – la lingua mamma dei napoletani – che viene *resuscitato* e riproposto, con un'operazione dal sapore *mitopoietico*, confrontandolo con lo jiddisch – *Mame Loschn* degli ebrei mitteleuropei – . In questo modo De Luca sembra far fronte all'impossibilità di creare arte di valore, se non uscendo dagli schemi del romanzo italiano contemporaneo oggi più che mai, sull'orlo di una crisi di *kitsch*. La prima cosa che risalta all'occhio quando si legge uno qualsiasi dei suoi libri, siano essi saggi o romanzi, è la brevità delle sue opere e quindi la densità del messaggio che troviamo tra le sue pagine. Le sue storie, quelle dal sapore autobiografico come quelle di pura finzione, hanno spesso valore esemplare e sono farcite dal *nostos* dei ricordi di una vita vissuta in diaspora personale. L'importanza delle parole in Erri De Luca è enorme, tanto che si può sostenere che nelle sue opere l'importanza della parola è direttamente proporzionale alla parsimonia con cui viene usata. Il modello di riferimento, per sua stessa ammissione, è la Bibbia. In un'intervista, infatti, l'artista napoletano fa notare, come nel libro sacro di ebrei e cristiani, le parole facciano avvenire le cose e come le parole siano quasi responsabili di tutto il creato. E, del resto, l'*incipit* più famoso del Nuovo Testamento, quello del Vangelo di Giovanni, recita, come tutti sanno: «In principio era il Verbo/ e il Verbo era presso Dio e Dio era il Verbo»⁹⁰.

⁹⁰ *Bibbia Emmanus*, Edizioni San Paolo, Milano 1998, p. 1900.

Bibliografia

AAVV.

Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca, a cura di Myriam Swennen Ruthenberg, Edizioni ETS, Pisa 2004.

Vincenzo Consolo. *Étbiqne et écriture*, a cura di Dominique Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007.

Bibbia Emmaus, Edizioni San Paolo, Milano 1998.

Consolo, V.

Il sorriso dell'ignoto marinaio, Einaudi, Torino 1976.

Lunaria, Einaudi, Torino 1985.

Retablo, Sellerio, Palermo 1987.

De Luca, E.

Una nuvola come tappeto, Feltrinelli, Milano 1991.

Aceto, arcobaleno, Feltrinelli, Milano 1992.

Esodo/Nomi, Feltrinelli, Milano 1994.

In alto a sinistra, Feltrinelli, Milano 1994.

Pianoterra, Quodlibet, Macerata 1995.

Alzaia, Feltrinelli, Milano 1997.

Ora prima, Edizioni Qiqajon, Magnano 1997.

Cattività. Ritratti dal carcere, Stampa Alternativa, Viterbo 1999.

L'urgenza della libertà, Filema, Napoli 1999.

Lettere a Francesca, Libreria Dante & Descartes, Napoli 1999.

Tu, mio, Feltrinelli, Milano 1999.

Elogio del massimo timore. Il salmo secondo, Filema, Napoli 2000.

Libro di Rut, Feltrinelli, Milano 2000.

Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore, Quaderni del Menocchio, Udine 2000.

Giona/Iona, Feltrinelli, Milano 2001.

Kobèlet/Ecclesiaste, Feltrinelli, Milano 2001.

Il contrario di uno, Feltrinelli, Milano 2002.

Lettere da una città bruciata, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2002.

Vita di Sansone, Feltrinelli, Milano 2002.

Montedidio, Feltrinelli, Milano 2002.

Non ora, non qui, Feltrinelli, Milano 2002.

Opera sull'acqua e altre poesie, Einaudi, Torino 2002.

- L'ultimo viaggio di Sindbad*, Einaudi, Torino 2003.
- Mestieri all'area aperta. Pastori e pescatori nell'Antico e nel Nuovo Testamento*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Vita di Noé/Nòà*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Precipitazioni*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2004.
- L'ospite di pietra. L'invito a morte di Don Giovanni. Piccola tragedia in versi*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Immanifestazione. Roma, Quindici Febbraio*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2005.
- Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Sulla traccia di Nives*, Mondadori, Milano 2005.
- Tufo*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2005.
- Napolide*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2006.
- Sottosopra, alture dell'antico e del nuovo testamento*, Mondadori, Milano 2007.
- In nome della madre*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Izet Sarajlić, *Lettere fraterne*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2007.
- L'ospite incallito*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Pianoterra*, Ed. Nottetempo, Roma 2008. (Versione aggiornata)
- De Luca, M., D., E.
Cattività. Ritratti dal carcere, Stampa Alternativa, Roma 1999.
- Ferroni, G.
 Massimo, Onofri, Filippo, La Porta, Alfonso, Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006.
- Katz, D.
Nóab Anshel dell'altro mondo, traduzione di Erri De Luca, Libreria Dante e Descartes, Napoli 2002.
- Pasolini, P. P.
Saggi sulla letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, 2 voll.
- Sofri, A.
Chi è il mio prossimo, Sellerio, Palermo 2007.

Endre Székárosi

PLURILINGUISMO NELLA POESIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

I confini di una lingua sono sempre incerti, sia in senso storico che geografico. È solo in senso culturale che diventa possibile delineare i suoi contorni, con tutta la relatività che da tale idea consegue. In particolar modo ciò è vero nel caso della lingua poetica, e ancor più in quella della poesia novecentesca, la quale è stata caratterizzata da un vorticoso e continuo ampliamento a più dimensioni del linguaggio poetico. Pur trascurando per il momento le questioni riguardanti l'aspetto fonico e gestuale di tale ampliamento, come pure quelle relative alla componente visiva, non si può fare a meno di considerare l'universo segnico della poesia, al quale è possibile pervenire anche solo attraverso una semplice analisi dei fenomeni plurilinguistici della pura poesia lineare.

La presenza simultanea di varie lingue, e di conseguenza di varie culture nella vita umana è ormai diventata un'esperienza quotidiana, e questo implica un interessante mutamento nella tessitura dell'uso di una data lingua. Beninteso, non si tratta di un fenomeno moderno: in certe epoche la trasgressione continua dei confini, spesso virtuali, di una lingua è stata altrettanto evidente. In questi casi possiamo parlare di un *plurilinguismo organico* o naturale, del quale un ottimo esempio potrebbe essere quello offerto dalla *Vita Nuova* di Dante, in cui la nozione di lingua si esplicita nel suo stesso farsi. Il testo, essenzialmente redatto in italiano, ingloba nel suo respiro anche parecchie parole latine e, in misura più limitata, parole di derivazione provenzale.

Si potrebbe poi registrare un altro fenomeno naturale di simbiosi fra due lingue, oltremodo caratteristico dell'area italiana: quello cioè

che si ingenera dalla coesistenza del dialetto, lingua concreta ed eminentemente orale, con la lingua letteraria. Questo *bilinguismo organico* ha da sempre costituito una grande risorsa nell'uso creativo del linguaggio e, unito a quello dell'immaginazione poetica, ha avuto sviluppi di notevole portata concettuale proprio nella poesia del Secondo Novecento. Basti pensare – un esempio fra i molti che si potrebbero fare – a tanta parte della poesia di un Zanzotto, nella quale il dialetto ha un ruolo non soltanto strumentale, ma anche strutturale.

Infine, per quanto riguarda la coesistenza di lingue diverse, coesistenza motivata da realtà oggettive e tale comunque da funzionare a livello tematico, è possibile liquidare il discorso, senza perdersi in una infinità di esempi, accennando all'uso di *colori locali* di altre lingue così come appaiono in tanti testi e contesti letterari.

Risulta invece un fenomeno tipicamente novecentesco la formazione di un *plurilinguismo strutturale* nella prassi poetica. In questo caso specifico, la comunicazione poetica viene intenzionalmente strutturata sulla base di lingue diverse. Di questo plurilinguismo moderno esempio paradigmatico è il poema di T. S. Eliot, *The Waste Land*. Come è ben noto, si tratta di un'opera riccamente intessuta di espressioni e soprattutto citazioni e allusioni provenienti da varie lingue, mentre il testo principale è in inglese. Ma già la dedica e l'epigrafe del poema sono prese da altre lingue, e in ognuna di esse confluiscono elementi di lingue diverse. Si tratta quindi di un processo compositivo meditato e emblematico.

Nel caso dell'epigrafe, riportata in originale dal *Satyricon* petroniano, la frase latina contiene due sintagmi greci. Questo procedimento in una poesia di lingua inglese potrebbe essere considerato un'allusione ermetica e iperdotta¹ (ciò che è anche vero), ma c'è anche qualcosa di più: considerando l'intera complessità della struttura poetica si tratta dell'inserimento nel testo inglese di un esemplare bilinguismo culturale antico, in cui la frase latina evidenzia l'assorbimento, in chiave linguistica, di sostanziali reminiscenze di cultura greca. E, in un certo senso, essa è strutturalmente simile alla famosa dedica

¹ «Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:

Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποζανεῖν ζέλω.» T. S. Eliot: *Átokföldje*. T.S. Eliot versei. Európa Könyvkiadó, Budapest 1978, p. 51.

che Eliot appose al suo poema («Al miglior fabbro, Ezra Pound»): una citazione e un riferimento – sempre ermetico e dotto – che ci riconducono a Dante. Com'è noto, Eliot – oltre a svelare in questo modo certi aspetti inerenti al suo procedimento poetico – intendeva riconoscere a Pound il ruolo di Maestro in quella che poi sarebbe diventata la corrente del cosiddetto Modernismo. Ma l'allusione in italiano ci rinvia non soltanto a Dante, ma a un omaggio parallelo: quello cioè fatto da Dante nel canto XXVI del Purgatorio ad Arnaut Daniel, riconosciuto dal poeta come il miglior maestro «del parlar materno». In questo contesto filologico il rapporto Dante-Arnaut Daniel viene preso a modello per istituire il rapporto Eliot-Pound.

Dopo questi antecedenti, nel testo stesso della poesia risultano, in larga e meditata quantità, le ben note inserzioni di citazioni e allusioni in lingua francese (alcune, come l'archetipia moderna «**you! hypocrite lecteur! – mon semblable –, mon frère!**»², prese da Baudelaire), in lingua tedesca (da Tristano e Isotta) e in lingua italiana. Fra queste ultime vi sono parecchi riferimenti a Dante.³

Dall'esempio poetico di Eliot si delinea quasi perfettamente il senso e la funzione del plurilinguismo strutturale moderno: il concetto – e la prassi – moderno della poesia plurilingue riconosce come modello la polistrutturalità linguistica della cultura incorporata nello stesso uso linguistico. Vuol dire che le lingue implicano varie e ricche culture complesse che non sono traducibili da una lingua all'altra, perché la traduzione deformerebbe il contesto culturale delle espressioni – e quindi delle esperienze – originali. L'esperienza autentica prende corpo in una data lingua con tutte le sue implicazioni plurilingue, e le varie esperienze sono percepibili – senza perdita – soltanto nel loro insieme originale.

Il plurilinguismo nella poesia moderna in Italia si sviluppa in modo rilevante in quel periodo che possiamo far coincidere grosso modo col dopoguerra, anche se, naturalmente, vari fenomeni di bi- o plurilinguismo esistevano già. Un *bilinguismo funzionale* moderno potrebbe essere indentificato nel caso di Marinetti che nei primi anni della *sua*

² Ibidem, p. 55.

³ Parecchie riferite dallo stesso Eliot nelle note al suo poema.

attività letteraria pubblica spesso le sue opere dapprima in francese.⁴ Il motivo di tale scelta è chiaramente di marketing letterario: la lingua francese per molti decenni è stata considerata come lingua franca della cultura moderna. In altri casi più recenti si potrebbe parlare anche di *bilinguismo riduttivo* che per certi scrittori (come nel caso di Beckett, che pur essendo di madre lingua inglese, scrive in francese) serve a strumentalizzare un linguaggio di comunicazione in cui non funzionano gli automatismi e i meccanismi istintivi del «parlar materno», e ancora meno il sapere genetico proveniente da quello.

Nell'analizzare in concreto la prassi poetica e le versioni del vero e proprio plurilinguismo poetico italiano del Secondo Novecento, prenderò in considerazione tre modi diversi di fare poesia, che giudico determinanti sotto vari aspetti.

Il particolare itinerario poetico del dottissimo poeta dell'«avanguardia dissidente» Emilio Villa prende inizio già alla fine degli anni '30, pur diventando relativamente noto soltanto negli anni '50, dopo l'uscita del suo volume, *E ma dopo*⁵. Villa inizia la sua carriera poetica attingendo al suo repertorio linguistico, e utilizza, oltre al francese e all'inglese, il latino, il greco, e vari dialetti, fra cui anche il suo amato provenzale. Nella sua attività poetica si delinea il modello di un *plurilinguismo concettuale*, in cui le varie lingue servono come momentanei ponti di comunicazione poetica ben diversa dalla comunicazione quotidiana. In altre parole, nella sua concezione la poesia esiste e funziona come corrente sotterranea di varie lingue nazionali o regionali. *Ash Overritual*⁶ è strettamente connessa all'esperienza transculturale della letteratura «beat» del tempo – il che si vede già dalla dedica a Philip Lamantia. Dopo la dedica si legge, come un'epigrafe, un sintagma latino («Horroris causa») e una data *linguisticamente enigmatica*: («Numembre – Decendre 1964»), nella quale «numembre» potrebbe essere sia in salernitano che in spagnolo messicano, ma «decendre» chiaramente non può essere altro che un gioco di parole sviluppato

⁴ A parte del famoso caso del primo Manifesto futurista, di cui quest'anno si celebra il centenario, potrebbero essere menzionate, fra l'altro: *La conquête des Étoiles* (La Plume, Paris 1902), *Le Roi Bombance* (Mercure de France, Paris 1905), *La Ville charnelle* (Sansot, Paris 1908), *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste* (Sansot, Paris 1908), *Mafarka le futuriste* (Sansot, Paris 1909), *Le monoplan du Pape* (Sansot, Paris 1912).

⁵ Emilio Villa, *E ma dopo*, con disegni di Mirko, Argo, Roma 1950.

⁶ Emilio Villa, *Ash Overritual*, Origine, Roma 1964.

da varie forme linguistiche («**Decendre**» come nome diffuso, come infinito francesizzante della parola italiana «discendere» ecc.) . Mentre il testo comincia in inglese, alternato non sistematicamente, ma intuitivamente con il francese, nel tessuto bilingue sono inserite, isolate, parole italiane (come «corre salta cacamangia»). Allo stesso tempo, dopo la prima parte, e quindi all'inizio della seconda, contrassegnata come «*Traité rituel*», la poesia diventa monolingue francese. A grandi linee si potrebbe dire che dall'esposizione plurilingue la poesia sfocia in un bilinguismo staccato con parole italiane, e questa voce polifonica confluisce in una parte monolingue: vale a dire, dal complicato si procede verso il semplice.

Diversa è la struttura del poema successivo, *Hisse toi re d'amour da mou rire*⁷. Questa opera, composta di 4 «*soirées*», ha un testo principale in francese, un glossario in inglese, il quale, nella sua rudimentalità quotidiana, funziona da linguaggio di stampo quasi turistico. Il gioco di parole storpiate serve per costituire un linguaggio virtuale, quasi transpoetico anche nel testo in francese.

Ben più nota è l'attività poetica plurilingue di Edoardo Sanguineti, che già dal suo primo volume, *Laborintus*⁸, uscito nel '56, adoperava un linguaggio misto. Nella maggior parte delle sue poesie l'italiano costituisce chiaramente un substrato linguistico principale in cui si innestano sintagmi o intere frasi in latino, francese, inglese, tedesco, e qualche volta perfino in greco e spagnolo. La nuova e sintetica variante dello stesso tema, *Laborintus 2*⁹, composto nel '65 per Luciano Berio, presenta una composizione *strutturalmente* mista: le tre voci principali sono in italiano (dantesco), in latino (biblico) e in inglese (per lo più citazioni da Pound). Di conseguenza, con Sanguineti il concetto e il metodo della poesia plurilingue diventa *sistematico*. Un esempio ulteriormente avanzato e appartenente ad decennio successivo è costituito dalla sua poesia *A-ronne*¹⁰, composta sempre per Berio nel 1975. La principale novità di questa composizione poetica è *la mancanza di*

⁷ Emilio Villa, *Hisse toi re / d'amour / da mou rire (romansexe)*, Geiger, Torino 1975.

⁸ Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.

⁹ Edoardo Sanguineti, *Laborintus 2*, per la musica di Luciano Berio, «Manteia», XIV-XV, 1972, pp. 14-28.

¹⁰ Edoardo Sanguineti, *A-ronne*, Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1982.

un testo principale: la quantità delle parole e dei sintagmi nelle varie lingue (tedesco, latino, italiano, inglese, francese) è equilibratissima. In essa si può intravedere anche una sistematica strutturazione del testo poetico: i principali metodi compositivi sono la ripetizione, la variazione e il complemento. Il principio funzionale del testo è *la ripetizione con variazioni progressive*: fondamentalmente la stessa parola viene ripetuta in un'altra lingua, ma sempre complementata da un nuovo elemento linguistico, cosicché gli elementi concettuali (parole) vengono ripetuti e sviluppati tramite elementi meramente linguistici: articoli, preposizioni, pronomi atoni ecc.

Questo *plurilinguismo metodologico* risulta polifono anche sotto l'aspetto dei principi compositivi, nel senso che – come si può osservare con chiarezza nella suddetta poesia – accanto al principio strutturale della logica poetico-linguistica funziona un altro principio, sempre strutturale: quello del suono e dell'ordine fonemico. Sotto questo aspetto è determinante l'inizio della poesia con la vocale primordiale «a» seguita dalla consonante primordiale «m». E appunto da questo suono primordiale prende inizio e forma l'articolazione fonemica della poesia: la «a» di bassa posizione è seguita dalla vocale opposta, dalla «i» di alta posizione¹¹. Questa logica fonemica oppositiva perdura in alcuni versi, e nell'alternanza vengono gradualmente inserite le altre vocali, la «e» e la «o»¹².

Prescindendo adesso dall'analisi delle parti intermedie della poesia (strutturalmente articolata in tre parti: quella iniziale, quella mediana, e quella finale), risulta emblematico la soluzione strutturale della conclusione dove quasi sublimando la logica fonemica, la chiusura è determinata dalla logica alfabetica della scrittura, cioè invece dei suoni, scendono in campo le lettere, e con loro l'ermetica allusione all'alfabeto greco. (La lettera di Sanguineti a Berio scopre l'enigma di «ette, conne, ronne»: «i tre segni con cui, in antico, si chiudeva l'alfabeto, dopo la zeta: onde il detto, non più noto, dall'a al ronne, in luogo di: dall'a alla zeta...»¹³)

¹¹ «a: ah: ha: hamm: anfang: / in principio: nel mio // principio: am anfang: in my beginning:».

¹² «ach: in principio erat / das wort: // en arché en: / verbum: am anfang war: in principio / erat: der sinn:...».

¹³ Cfr. *Il mondo è stato riconsiderato – Poesie italiane del Secondo Novecento – lineare, visiva, sonora, plurilingue...*, a cura di Endre Székárosi, Bölcsész Konzorcium, Budapest 2006.

Un terzo notevole esempio del plurilinguismo poetico italiano moderno è costituito dalla poesia di Andrea Zanzotto, il cui legame atavistico alla lingua intesa come dialetto è notissimo. Di esso esistono varie esemplificazioni poetiche, delle quali faccio soltanto tre menzioni: *Lelegia in petèl* dal volume *Pasque*¹⁴, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?* da *Idioma*¹⁵, e *Stereo* da *Sovrimpressioni*¹⁶. Ai fini della presente discussione, però, sono più importanti quelle poesie di Zanzotto, nelle quali l'idioma dialettale, la lingua e la lingua straniera (nella maggior parte dei casi l'inglese) costituiscono una complessa dimensione di espressione linguistica. È questo tipo di complessità poetico-linguistica che io chiamo *plurilinguismo simbiotico o sintetico*: vale a dire che l'uso dei diversi codici linguistici non è formalizzato, bensì determinato dall'intuizione poetica e dal già menzionato flusso sotteraneo comune all'espressione poetica. Nelle suddette poesie il testo, costituito dalla lingua (italiana) alternata a frasi in dialetto, o viceversa, e combinato con espressioni in inglese come lingua franca moderna, costituisce un unico tessuto linguistico che spesso sfocia nella dimensione segnica della scrittura. A titolo di esempio si può citare, fra le altre, *After Hours* dallo stesso volume *Sovrimpressioni*. Il titolo e la chiusura in inglese («FAULTS EARTHQUAKES ECSTASY»), la parola-binomio «trepestio-tapestry», e il fatto che il testo stesso è quasi esclusivamente italiano, con la sola eccezione della parola latina «fictio», si inseriscono alcuni segni grafici.

Un altro esempio di questo impero poetico dei segni potrebbe essere offerto da *Microfilm* (in *Pasque*), scritto quasi completamente in francese, tranne la data e il luogo che sono in italiano. Sempre in italiano, però, è la parola-chiave «odio» scritta a mano e variata in maiuscolo, fatto e procedimento che è totalmente individuale e, allo stesso tempo, di prospettiva antropologica.

Ne consegue che la poesia come tale, vale a dire plurilinguistica, così come la poesia in genere può diventare un insieme plurisegnico concettuale.

Grazie ad Angela D'Amelia e a Daniele Benati per il loro generoso aiuto nelle precisazioni stilistiche.

¹⁴ Andrea Zanzotto, *Pasque*, Mondadori, Milano 1973.

¹⁵ Andrea Zanzotto, *Idioma*, Mondadori (Lo Specchio), Milano 1986.

¹⁶ Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano 2001.

INDICE

Premessa di ILONA FRIED 3

Storia, relazioni internazionali

MARTA PETRICIOLI (Università degli Studi di Firenze)
Rodolfo Mosca e l'Ungheria 5

LUCIANO SEGRETO (Università degli Studi di Firenze)
Foreste e investimenti esteri in Ungheria. I Feltrinelli
e la Società Italo-Ungherese per l'Industria Forestale
(1906–1920) 21

ANNA MILLO (Università degli Studi di Bari)
L'Italia repubblicana, il Trattato di pace del 1947,
il problema dei confini orientali 43

CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI (Università degli Studi di Padova)
L'«altra Europa» nella politica estera di Aldo Moro..... 55

Informazione, giornalismo, teatro

GERARDO GUCCINI (Università degli Studi di Bologna, DAMS)
Scene della notizia: interazioni fra teatro e informazione 75

DONATELLA CHERUBINI (Università degli Studi di Siena)
«The Vanishing Newspaper». Il giornalismo italiano
di fronte alla crisi della carta stampata 95

Spettacolo

CLAUDIO VICENTINI (Università di Napoli)
Teoriche della ricerca teatrale in Italia tra ottocento
e novecento. D'Annunzio alla prese con Wagner 109

ENIKŐ HARASZTI (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest)
L'opera lirica italiana al Teatro dell'Opera di Budapest 127

ILONA FRIED (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest)	
Culture teatrali negli anni dei totalitarismi	
– Il Convegno Volta sul teatro drammatico del 1934	141
GIULIANA SANGUINETTI KATZ (University of Toronto)	
Il teatro della Ginzburg	169

Linguistica, letteratura, interculturalità

GIAMPAOLO SALVI (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest)	
Come sopravvivere alle catastrofi: il passivo nelle lingue	
romanze	183
ANNALaura e GIULIO LEPSCHY (University College London)	
Traduzione e autotraduzione. Su un romanzo	
di Carolina Invernizio	195
ELIANA MAESTRI (University of Oxford)	
Trasposizioni interculturali di problematiche di genere	
e generazionali in lingua italiana e francese	203
ELVIO GUAGNINI (Università degli Studi di Trieste)	
Il giallo si veste di «noir». I generi del mistero in Italia	
fra Novecento e Duemila	225
MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (Università degli Studi di Pavia)	
Nostalgia della tradizione e modernità nello stile	
di Landolfi	237
SIMONA CIGLIANA (Università degli Studi di Roma «La Sapienza»)	
Le strettoie del Neorealismo: Vittorini, Calvino, Pasolini	
e la scommessa dell'impegno nel Secondo Dopoguerra	253
GIOVANNA TOMASELLO (Università di Napoli «L'Orientale»)	
Pasolini legge Pascoli	271
SILVIA CONTARINI (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)	
Letteratura migrante: tradizione, innovazione, mescolanza ...	
di narrativa su Napoli	281
ADALGISA GIORGIO (Bath University)	
Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni	
di narrativa su Napoli	295
LUCIA QUAQUARELLI (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)	
Vecchi e nuovi italiani. Letteratura italiana	
dell'immigrazione e ricerca identitaria	313
FAUSTO DE MICHELE (Karl-Franzens Universität Graz)	
Erri De Luca tra tradizione biblica, impegno politico	
e lirismo narrativo	323
ENDRE SZKÁROSI (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest)	
Plurilinguismo nella poesia italiana del Secondo Novecento..	351

Con il convegno *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa* si è tenuto il settimo appuntamento di un ciclo di incontri internazionali tra specialisti di varie materie umanistiche. Nata su iniziativa del Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Scienze della Formazione, l'iniziativa è ora curata dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest. Studiosi di grande prestigio provenienti da vari paesi, come Italia, Gran Bretagna, Francia – oltre all'Ungheria –, hanno ancora una volta esposto e dibattuto i risultati delle loro ricerche, muovendo dalle convergenze e divergenze fra le varie materie umanistiche, con riferimento ai nuovi contributi nei singoli campi e agli intrecci che emergono nelle ricerche interdisciplinari. Il dialogo, iniziato ormai alcuni anni fa, è proseguito e si è arricchito di molteplici spunti riguardo alla traducibilità dei diversi tipi di testi, alla cultura delle minoranze, all'emigrazione, al rapporto tra nuove fonti dell'informazione e giornalismo, al teatro, ad altri temi finora non affrontati nell'ambito della letteratura specifica. Le singole problematiche – delineate sul piano storico, linguistico, culturale, o ancora inerenti alla letteratura o al teatro –, sono efficacemente inserite in un contesto europeo, che si conferma diviso tra tradizione, modernità e stimoli per il confronto con le sfide del nuovo millennio.

Saggi di:

DONATELLA CHERUBINI, SIMONA CIGLIANA,
SILVIA CONTARINI, FAUSTO DE MICHELE, ILONA FRIED,
ADALGISA GIORGIO, MARIA ANTONIETTA GRIGNANI,
ELVIO GUAGNINI, GERARDO GUCCINI, ENIKŐ HARASZTI,
ANNALaura E GIULIO LEPSCHY, ELIANA MAESTRI,
CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI, ANNA MILLO,
MARTA PETRICIOLI, LUCIA QUAQUARELLI, GIAMPAOLO SALVI,
GIULIANA SANGUINETTI KATZ, LUCIANO SEGRETO,
ENDRE SZKÁROSI, GIOVANNA TOMASELLO
E CLAUDIO VICENTINI

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék – Ponte Alapítvány, Budapest 2010