

**Prospettive culturali
fra intersezioni, sviluppi
e svolte disciplinari
in Italia e in Ungheria**

BUDAPEST, 3-4 MAGGIO 2017

a cura di Ilona Fried

GÜNTER BERGHAUS • FRANCA BOSCH • ELENA CERVELLATI
• SIMONA CIGLIANA • ZSUZSANNA FÁBIÁN • DÁVID FALVAY •
GUIDO FRANZINETTI • ILONA FRIED • ADALGISA GIORGIO • MARIA
ANTONIETTA GRIGNANI • ELVIO GUAGNINI • GERARDO GUCCINI •
ALMA HUSZTHY • BALÁZS KERBER • RENATE LUNZER • MARINELLA
MASCIA GALATERIA • GIADA MATTARUCCO • CARLA MENEGUZZI
ROSTAGNI • ANNA MILLO • MICHELA NACCI • ANTONELLA OTTAI •
GIAMPAOLO SALVI • GIOVANNA TOMASELLO • TAMARA TÖRÖK •
CLAUDIO VICENTINI • ADRIANA VIGNAZIA

Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria

Convegno organizzato dal
Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere
dell'Università Eötvös Loránd, Budapest,
con collaborazione con l'Istituto Italiano
di Cultura di Budapest,
3-4 maggio 2017

a cura di Ilona Fried

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

2018

A cura di Ilona Fried
Copertina e realizzazione grafica:
Borbála Kováts
ISBN 978-615-00-2099-0
Il volume è stato stampato
nella tipografia Pátria Nyomda
Copyright 2018

Prefazione

Il presente volume raccoglie gli Atti del Dodicesimo Convegno Internazionale di Italianistica tenutosi a Budapest, presso l'Istituto Italiano di Cultura, dal 3 al 4 maggio 2017.

Ventisette specialisti, provenienti da diciassette università italiane, austriache e inglesi, si sono riuniti in un contesto interdisciplinare, sotto l'egida del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd, organizzatore dell'Evento, per verificare gli apporti delle loro ricerche e dei rispettivi ambiti disciplinari – letteratura, teatro e danza, storia, linguistica e linguistica applicata – alla luce delle sfide metodologiche e cognitive del nuovo millennio.

Questi Atti, pubblicati a poco più di un anno dal Convegno stesso, dimostrano come gli studiosi abbiano proficuamente proseguito il fecondo dialogo iniziato con il primo Congresso di oltre venticinque anni fa, seguendo le svolte radicali registrate nelle nostre discipline e attestando di poter arricchire il confronto con riflessioni e argomenti nuovi.

Fra le tematiche generali affrontate in questo volume, si segnalano relazioni metodologiche nell'ambito della filologia d'autore e della critica genetica; un intervento che sottolinea le recenti aperture nei confronti di una zona culturale a lungo negletta dalla critica, comprendente filoni esoterici, occultistici e di "nuovo" spiritualismo, che pure hanno costituito fonte di ispirazione per molti scrittori; uno studio riguardante la ripresa di interesse per la psicologia collettiva, nata nell'ultimo quarto dell'Ottocento all'incrocio tra sociologia, psicologia e biologia.

Fra gli interventi di taglio più squisitamente storico, si può leggere del complesso rapporto tra la Chiesa e le problematiche emergenti in età moderna, soprattutto durante il XIX secolo; della politica coloniale del governo italiano, osservata attraverso l'esempio paradigmatico di Guglielmo Massaja, missionario in Etiopia nel periodo risorgimentale e postunitario; delle Assicurazioni Generali e della Riunione Adriatica di Sicurtà e del loro contributo, importante e duraturo nel tempo, al mondo dell'economia, della finanza e dell'imprenditoria triestina. Troviamo inoltre elementi per inquadrare storicamente l'itinerario politico ed intellettuale di Ödön Pór, socialista ungherese.

Per quanto riguarda la linguistica, si evidenzia una sintesi storico-linguistica sulle varietà della comunità ladina *brissino-tirolese*, che presenta una

grande differenziazione interna, anche in rapporto alla sua formazione storico-culturale; una relazione che illustra, con l'ausilio di metodi e discipline diverse, come *Le Petit Chaperon rouge* si trasformi in *Cappuccetto rosso*; una ricerca sui nomi di famiglia di origine italiana connessi a certi mestieri – qui, nello specifico, gli spazzacamini –, che illumina un filone particolare dei rapporti tra l'Italia e l'Ungheria.

Recenti problemi di didattica dell'italiano L2 sono analizzati in rapporto a contesti di apprendimento relativi all'emergenza migratoria – o, anche, alle interazioni e agli sviluppi della produzione orale nella gestione della classe.

In campo letterario, si segnala uno studio interdisciplinare sul fumetto in Italia, che prende in esame un caso esemplare – quello de *I promessi sposi* di Manzoni –, particolarmente significativo per la storia letteraria e per l'identità italiana. Un singolare esempio di ricezione e reinterpretazione letteraria e storica viene offerto tramite la figura di Ernst Jünger eminente pubblicista della destra antidemocratica nella Repubblica di Weimar, il quale lesse l'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto e se ne lasciò ispirare. Una scrittrice importante come Paola Masino è rammentata attraverso il suo romanzo autobiografico *Periferia*, letto anche in rapporto con *I ragazzi della via Pal* di Ferenc Molnár. Con il saggio su *Il racconto breve di Giorgio Pressburger. A proposito dei Racconti triestini di uno scrittore interculturale tra Mitteleuropa e Adriatico*, si è ricordato un importante scrittore, ancora vivo al momento del Convegno e recentemente scomparso. Un contributo riguardante il romanzo *Ninfa plebea* di Domenico Rea, ambigua rappresentazione del corpo e della sessualità femminili, si è soffermato sulla letteratura napoletana e sulla critica recente che la riguarda nonché sulla attualità degli studi di genere.

Una sezione altrettanto ricca si apre nel campo del teatro e della danza, con una relazione sulla *Nuova coreologia italiana*. Ricerche di taglio storico e metodologico hanno riguardato il fenomeno teatrale della recitazione, investito dalla "incerta percezione di «oggetto culturale» nella tradizione documentale dell'occidente". Un'immagine singolare dell'avanguardia italiana viene proposta con il saggio sul teatro futurista, il quale, nei manifesti e nelle realizzazioni degli artisti di spicco del movimento, ruota, negli anni 1910, attorno al concetto di sinestesia. Un parallelo tra letteratura italiana e ungherese viene proposto da un intervento che accosta Luigi Pirandello e Miklós Szentkuthy, confrontando diversi elementi visionari e immaginativi che emergono dalle opere dei due scrittori. Le grandi tragedie del Novecento si riflettono nella storia del cabaret berlinese, nella biografia e nella attività di alcuni suoi illustri interpreti, perse-

guitati dopo l'ascesa del nazismo perché di origine ebraica. La loro attività offre "l'occasione per riflettere sul comico, quando nasce e prolifera in situazioni estreme, quando la relazione fra l'oggetto di riso e il soggetto che ride finisce per corrispondere alla relazione fra vittima e carnefice." Un contributo riflette poi sull'uso di tre distinti concetti – "processo", "prassi" e "progetto" – che, rapportati alle disparate e spesso incompatibili realtà del teatro contemporaneo, consentono di segmentarle e connetterle, inquadrandole all'interno d'un sistema di pratiche sostanzialmente unitario. Un'altra relazione che contesta le opinioni correnti riguarda le caratteristiche di alcune realtà e di certi lavori teatrali in Ungheria e in Italia. Ricordo da ultimo la mia analisi delle carriere di Luigi Pirandello e di Ferenc Molnár, per certi aspetti parallele, corredata dalla documentazione di lettere riguardanti la loro attività.

La pubblicazione di questi Atti mi fornisce l'opportunità per ringraziare, pubblicamente e sentitamente, tutti gli studiosi intervenuti: *Günter Berghaus* dell'Università di Bristol, *Franca Bosc* dell'Università di Milano, *Elena Cervellati* dell'Università di Bologna, *Simona Cigliana* dell'Università "La Sapienza", Roma, *Zsuzsanna Fábíán* dell'Università Eötvös Loránd, Budapest, *Dávid Falvay* dell'Università Eötvös Loránd, Budapest, *Guido Franzinetti* dell'Università del Piemonte Orientale, *Adalgisa Giorgio* dell'Università di Bath, *Maria Antonietta Grignani* dell'Università di Pavia, *Elvio Guagnini* dell'Università di Trieste, *Gerardo Guccini* dell'Università di Bologna, *Alma Huszthy* dell'Università Eötvös Loránd, Budapest, *Balázs Kerber* dell'Università Eötvös Loránd, Budapest, *Renate Lunzer* dell'Università di Vienna, *Marinella Mascia Galateria* dell'Università "La Sapienza", Roma, *Giada Mattarucco* dell'Università per Stranieri di Siena, *Carla Meneguzzi Rostagni* dell'Università di Padova, *Anna Millo* dell'Università di Bari, *Michela Nacci* dell'Università dell'Aquila, *Antonella Ottai* dell'Università "La Sapienza", Roma, *Giampaolo Salvi* dell'Università Eötvös Loránd, Budapest, *Giovanna Tomasello* dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, *Tamara Török* dell'Università Eötvös Loránd, Budapest, *Claudio Vicentini* dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, *Adriana Vignazia* dell'Università "Karl-Franz" di Graz.

Molti di loro hanno offerto la loro collaborazione sin dall'inizio dei nostri periodici convegni: come Gerardo Guccini, presenza assidua e promotore degli incontri da quasi vent'anni. Un ringraziamento particolare va a Giampaolo Salvi, Direttore del Dipartimento d'Italianistica della nostra Università, per il suo contributo e per il sostegno alla nostra iniziativa, e a Balázs Kerber, per l'aiuto generosamente prestato nell'organizzazione. Ringraziamo inoltre il Dott. Gian

Luca Borghese, Reggente dell'Istituto Italiano di Cultura, che ha aperto le porte dell'Istituto per ospitare le due giornate del simposio.

Vorrei dedicare ancora qualche parola al triste ufficio dei congedi, ricordando alcuni grandi studiosi ormai purtroppo scomparsi: Claudio Meldolesi e Remo Ceserani, in passato gradite presenze tra di noi; e Giorgio Pressburger, già direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, scrittore, regista e prezioso tramite tra la cultura italiana e quella ungherese.

Infine, dalle pagine di questi Atti, vorrei anche annunciare la cessazione dell'attività della Fondazione Ponte (Ponte Alapítvány), creata con grande entusiasmo insieme ai colleghi, nel bel periodo dei cambiamenti politici del 1990. Essa ha svolto un'attività notevole per la promozione della cultura e della didattica, per la diffusione della lingua e della cultura italiana in Ungheria. La partecipazione alla produzione di questo volume è l'ultima espressione di attività di questa Fondazione, di cui sono stata condirettore per tutto il periodo.

Offrendo ora la documentazione relativa al Convegno del 2017 con la pubblicazione degli Atti, oltre che in forma cartacea, anche elettronica, sulla rivista online "Italogramma" (<http://italogramma.elte.hu>), ci auguriamo di ampliare la possibilità di dibattito, rendendo questi materiali disponibili a ricercatori e colleghi e a chiunque sia interessato agli argomenti trattati ma impossibilitato a procurarsi i nostri volumi.

Ilona Fried

Maria Antonietta Grignani

ARCHIVI DI PERSONA DEL NOVECENTO: INTERSEZIONI DISCIPLINARI E METODOLOGICHE

Gli archivi di persona di scrittori del Novecento sono insiemi complessi, ibridi e eterogenei, perché si collocano tra sfera pubblica e sfera privata e, per essere interrogati e descritti, richiedono collaborazione tra diverse competenze, filologiche, storiche, codicologiche, archivistiche, oggi anche informatiche. Ma difficili da interrogare lo sono anche per il fatto che gli autori mostrano diversi atteggiamenti verso le proprie carte. Taluni le sistemano e ripensano in vista del futuro, operando con maniacalità autoarchivistica tra *self narrative* e monumentalizzazione della propria figura (in Italia per esempio è il caso dello scrittore Luigi Meneghello). Tal'altra, invece, è proprio l'autore a scongiurare questa autoarchiviazione in forma di narrazione di sé, per evitare future intrusioni, violazioni della *privacy*: lo fa bruciando carte su carte, lasciando volontà testamentarie intimidatorie. È ben raro tuttavia che l'operazione di repulisti riesca del tutto e in tal caso i silenzi parlano tanto quanto le presenze. Saranno gli eredi a tradirne di frequente la volontà di non lasciare certe testimonianze e ad allestirne, con inclusioni e esclusioni spesso intenzionali, l'immagine postuma.¹

Famosi i tradimenti di amici devoti e di biografi pronti a andare contro la volontà dell'autore: Kafka e Max Brod, Hemingway e il biografo Jeffrey Meyers. I vivi subentrano a far violenza ai morti e la memoria autoriale diventa memoria-fonte per i posteri.

Paul Valéry, considerato precursore della *critique génétique*, nei *Cahiers* parla della collaborazione di stati diversi, di incidenti interni e esterni per l'autore, i cui effetti si combinano nella materia fluida dell'opera, potenzialmente oggetto

¹ Catherine Hobbs, in "Archiviaria", n. 52 (2001); Myriam Trevisan, *Archivi letterari*, Carocci, Roma 2009; Ead. *Autoritratti all'inchiostrato*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Nicolò Scaffai, Atti del Convegno di Losanna del 2013, Officina Libraria, Milano 2015, pp. 9-20.

di un lavoro infinibile.² Dunque pone il problema di superare la nozione teleologica di Testo come attività che intenzionalmente sia rivolta a un preciso e definitivo assetto. Ma come pubblicare e mettere in relazione certi avantesti (diari, lettere, appunti, brogliacci, stesure incomplete) che in un'edizione critica di tipo tradizionale, cioè lineare e dunque assertivo, sono relegati in certe zone di un apparato, spesso esoterico, che non lascia capire i movimenti del testo? Se si vuole offrire a un lettore nuovo (forse utopistico) il piacere della scoperta della scrittura nel suo farsi, occorre uscire dal mito del Testo finale e dalla linearità della resa filologica, dare movimento ai "sistemi" che si rintracciano negli archivi degli scrittori e al lavoro interpretativo che intende seguirne i percorsi. La più recente filologia d'autore italiana, ormai convertita a edizioni critiche digitali,³ e la *critique génétique* francese hanno questo scopo in comune, per quanto la scuola filologica italiana sia tuttora più rivolta all'elaborazione stilistica commisurata al testo finale e quindi orientata sulla lettura di un testo sicuro, mentre quella francese è più interessata alla virtualità e al processo della scrittura nel suo farsi.

Per dar conto dei brogliacci, dei nuclei che migrano in opere diverse o delle *paperoles* per dirla con gli studiosi di Proust, delle prime sinopie di poesie nascoste in lettere familiari o agli amici, insomma dei sentieri dell'invenzione reperibili materialmente nelle carte, bisogna sottrarsi agli allettamenti di certo strutturalismo, che con Roland Barthes aveva decretato la "morte dell'autore" per una apologia dell'autosufficienza del Testo in quanto tale. Invece un cantiere letterario prevede nuclei germinativi, in corso d'opera contraddetti o mutati di prospettiva. Questi nuclei racchiudono un dialogo interno all'autore, ma sono anche i documenti dell'interazione tra l'autore e il suo tempo e non di rado tra l'autore e chi è addetto all'*editing*; indicano soluzioni possibili che si svilupperanno o cadranno o entreranno in conflitto per condizionamenti esterni.

Dato che il testo è una sorta di oggetto geologico, con strati e faglie e ricadute di materiali, nei documenti di lavoro (abbozzi, note costruttive, appunti di lettura) convergono elementi disparati, fonti poi occultate o perfino negate;

² Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Le Livre, Paris 1926, pp. 107-108, citato in Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Seuil, Paris 2011, p. 77. Si veda anche Judith Robinson-Valéry, *Valéry précurseur de la génétique*, in "Genesis", n. 5 (1994).

³ *Edizioni critiche digitali / Digital Critical Editions*, a cura di Paola Italia e Claudia Bonsi, Sapienza Università Editrice, Roma 2016, collana "Convegni", n. 34. Qui confluiscono contributi di ricercatori italiani e inglesi, con notizie sulla piattaforma *Wiki-Gadda*, sul *versioning* delle due edizioni dei *Promessi sposi*, sulla piattaforma *Ecdosis* di Edinburgo.

donde l'utilità di un ulteriore incontro e scambio di apporti tra studio di un *dosier* genetico e intertestualità.

Mi limito a un paio di esempi per i quali sarebbe bene mettere a disposizione gli avantesti accanto ai testi senza gerarchie lesive della genesi.

Eugenio Montale ha distrutto, a quanto ne sappiamo, tutte le missive delle varie donne della sua vita, da Clizia (l'americana Irma Brandeis) e Volpe (la poetessa italiana Maria Luisa Spaziani) a Mosca (la compagna e poi consorte, Drusilla Tanzi), ma le destinatarie non hanno fatto altrettanto. Scrive il poeta in *Per finire*, breve testo che chiude la raccolta *Diario del '71 e del '72*, "Raccomando ai miei posteri / (se ne saranno) in sede letteraria, / il che resta improbabile, di fare / un bel falò di tutto che riguarda / la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti. (...). Vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose. Invece piove / sul bagnato".

Tuttavia, a partire dal '69 aveva già donato e continuerà a donare al Centro Manoscritti di Pavia le poesie che veniva pubblicando, insieme a materiali ripescati dall'alluvione di Firenze del 1966. Dopo la sua scomparsa la governante ha continuato a conferire ciò che a lei avevano affidato Montale stesso o la moglie Drusilla Tanzi detta Mosca.

Le lettere di Montale, conservate da Maria Luisa Spaziani (la donna chiamata Volpe nella *Buferà*) e ora al Centro di Pavia, spiegano le occasioni di certe poesie della *Buferà* e permettono l'attribuzione alla sua figura (non solo nella sezione *Madrigali privati* come era noto ma anche insospettabilmente per quanto se ne sapeva prima in quella denominata *Flashes e dediche*), offrono le datazioni effettive di testi, dissimulate dall'autore per discrezione verso la compagna Drusilla, consentono l'interpretazione di altre, come dimostra questa poesia del 1950: "Nubi color magenta s'addensavano / sulla grotta di Fingal d'oltrecosta / quando dissi: «pedala, / angelo mio!» e con un salto / il tandem si staccò dal fango, sciolse / il volo dalle bacche del rialto". Che Montale non fosse per nulla uno sportivo è risaputo e quella pedalata in tandem sembrava inventata, tanto più con la cosiddetta grotta di Fingal dell'isola di Staffa in Scozia (Montale l'aveva vista molti anni prima nell'*Argyll Tour*, ricordandosi tra l'altro dell'ouverture di Mendelssohn *Fingal's Cave*); ma una lettera alla giovane poetessa ricorda una gita in tandem a Cervia, sull'Adriatico, dove Maria Luisa era stata da lui raggiunta mentre lì trascorreva le vacanze: "Aiutami, tesoro mio, io non pedalo all'indietro, solo ho cercato di pedalare in una via laterale, la sola che oggi mi fosse possibile".

Nonostante i roghi distruttivi, proprio i diari più privati, le lettere più gelosamente recapitate o conservate dai destinatari contengono frasi che sem-

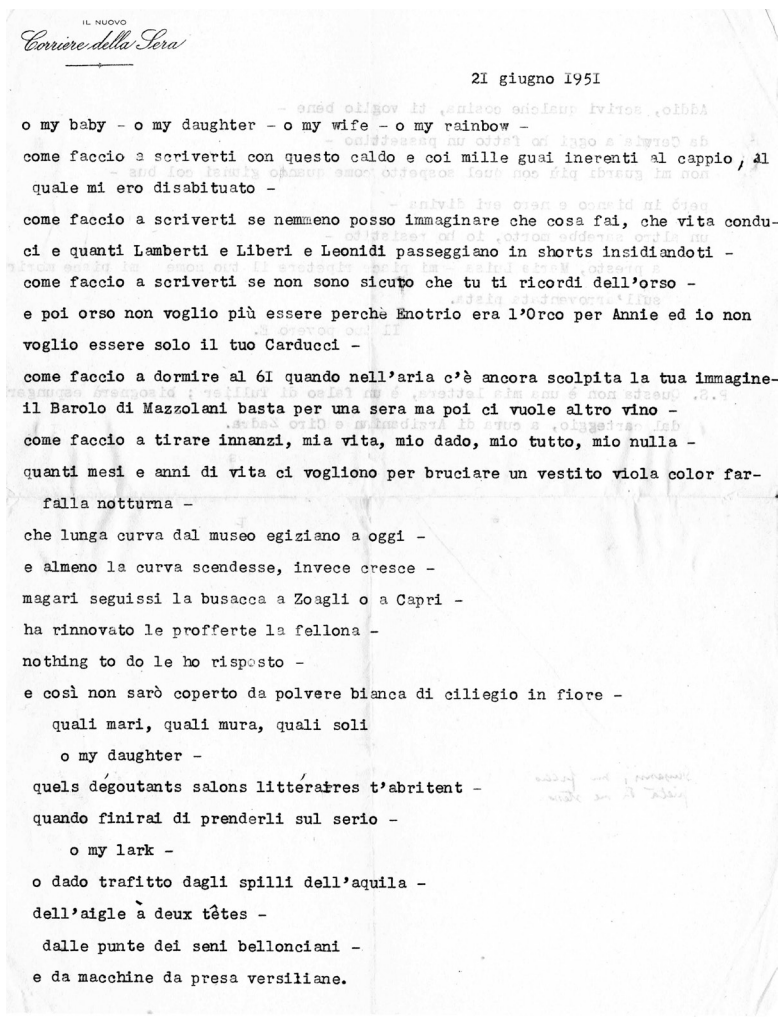


figura 2

Orco: "e poi orso non voglio più essere perché Enotrio era l'Orco per Annie ed io non voglio essere solo il tuo Carducci"; ma poi scherzando sui futuri editori del carteggio (lettera del 26 maggio 1951, cfr. *figura 1-2*) aggiungerà in un post-scritto: "Elimina questa lettera dal nostro futuro epistolario, a cura di A. Tullier, Z. Arzibanian, edizioni Cardazzo. Dobbiamo morire in bellezza!.. Ma ho paura che il Guglielminetto sarò io". Noto di sfuggita qui, con rinvio ai miei lavori citati

alla n. 4, che Tullier e Arzibanian erano bibliotecari esperti di carteggi, Carlo Cardazzo era critico d'arte e collezionista. Tra l'altro quell'anno era appena uscito il carteggio tra Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti, che Montale segnalerà a breve in una recensione tra altre cose gozzaniane.

Dare le lettere in connessione con le relative poesie senza relegarle a piccoli brani nelle note sarebbe buona impresa, da farsi meglio con il supporto informatico che l'era digitale ci offre. Servirebbe a verificare luoghi comuni dell'interpretazione che talora non rispondono alla verità, ad approfondire il rapporto, spesso conflittuale, tra l'autore e il contesto (familiare, sociale, politico, culturale) del suo tempo, a superare l'idea di un'autonomia totale dell'opera rispetto alla biografia dell'artista.

Un esempio diverso, di pressione incrociata dell'azienda e dell'editoria, è quello di Ottiero Ottieri (1924–2002), che lavorò nei pieni anni Cinquanta all'Olivetti di Ivrea, e si trasferì per molti mesi nel 1955 nella nuova modernissima fabbrica di Pozzuoli. Come selezionatore del personale doveva somministrare test psicotecnici e tenere colloqui con migliaia di disoccupati a fronte di pochi posti disponibili di operai. Ottieri scopre nel sud di Pozzuoli una civiltà ben diversa da quella razionale del capitalismo del Nord d'Italia. Si legge al cap. XI di *Donnarumma all'assalto*:⁵ "In questa zona industriale, l'industria vive arroccata, goccia nel mare o nella sabbia di una civiltà di pescatori senza barca e di contadini senza terra". Ottieri è noto all'interno della letteratura d'industria appunto per i libri *Tempi stretti* (Einaudi, collana "I gettoni", 1957) e *Donnarumma all'assalto* (Bompiani, 1959). Ma il laboratorio da cui sono nati questi due libri non voleva avere un taglio romanzesco, bensì un carattere testimoniale diretto e contemporaneamente saggistico e partiva da annotazioni diaristiche su cui si registravano episodi, visite in fabbrica, casi umani, si incollavano ritagli di giornale con notizie di scioperi, si citavano brani di letture sulla civiltà industriale (tra cui *La condition ouvrière* di Simone Weil, tradotto in italiano da Franco Fortini per le edizioni di Comunità nel 1952).

L'editoria (in questo caso la casa editrice Einaudi) non era pronta: Italo Calvino rifiuta nel 1954 la prima versione di *Tempi stretti* nella forma di diario; non risponde alla proposta di una prima parte di quello che sarà *Donnarumma*, che era pensato nella forma di "saggio narrativo". Alla fine *Tempi stretti* perde la forma

⁵ O. Ottieri, *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Montesanto, Note sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Mondadori, Milano 2009, a p. 134.

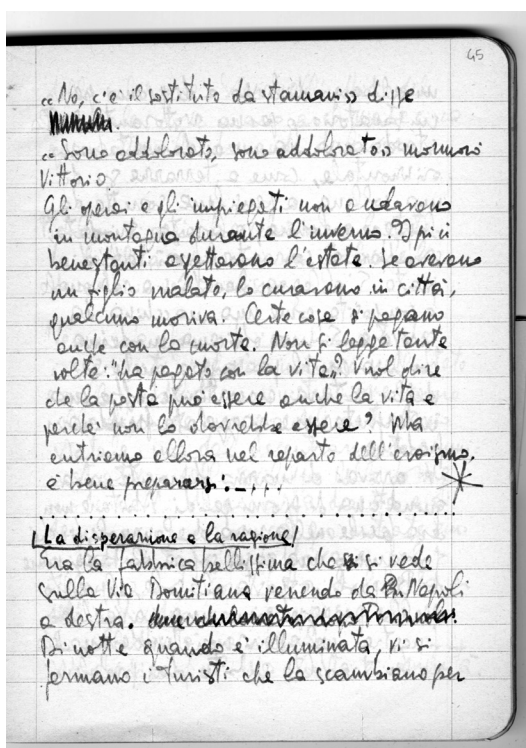


figura 3

diario ed esce nella colonna "I gettoni" con il favore di Elio Vittorini.⁶

Anche per *Donnarumma all'assalto* Ottieri pensa a un saggio narrativo sulle differenze industriali tra nord e sud dell'Italia, tra la ragione del nord e la disperazione del sud. Sottopone la prima parte elaborata ai dirigenti dell'azienda Olivetti e a Calvino per l'Einaudi (che non risponde nemmeno), ma riceve l'accusa di eccessiva presenza autobiografica. Dirigenti e proprietà in realtà temono danni all'immagine della fabbrica.

Allora riscrive questa prima parte, prova titoli come *Parole per vivere* e ridimensiona il ruolo del narratore in prima persona; cambia i nomi propri delle persone e si rivolge a Bompiani. Fatta questa revisione il libro si intitola a un certo punto *Dal / Il Diario di Pozzuoli*. Poi, temendo i veti aziendali, toglie anche tutti i nomi dei luoghi e delle fabbriche, per convincere tutti che non renderà riconoscibile la fabbrica Olivetti.

Nei diari, all'inizio dell'avventura di Pozzuoli, si trova ancora questa descrizione ammirata della bella fabbrica progettata dall'architetto Luigi Cosenza,

⁶ Vittorini solo con il 1960 accoglierà il *Taccuino industriale*, quando era alla ricerca di materiali sul tema letteratura e industria per il n. 4 del "Menabò" 1961. L'editor fa una scelta entro i quaderni del periodo 1954-57, cuce insieme, cancella per prudenza i riferimenti alla Olivetti, a Ivrea, ad altre fabbriche, elimina le osservazioni negative sulla realtà del centro di Milano e mette insieme il *Taccuino industriale*. Poi aiuta Ottieri a sistemare *Le linee gotiche: taccuino 1948-1958*, dove residua nel titolo a stampa la parola "taccuino".

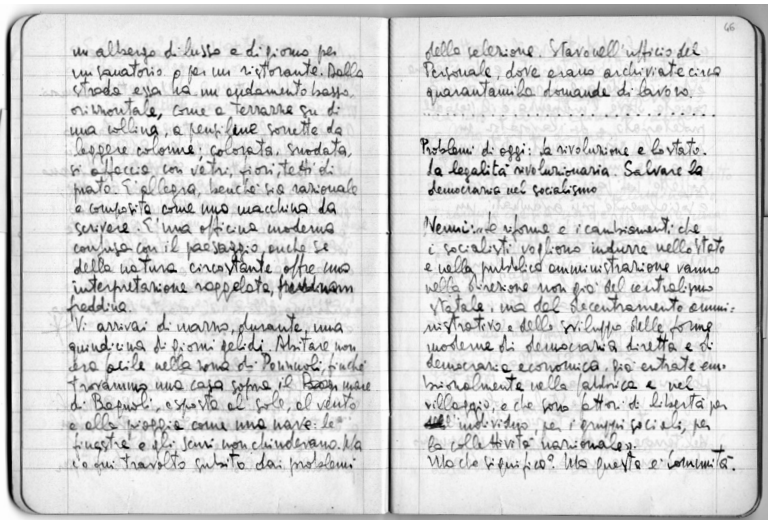


figura 4

un emblema della contraddizione tra schiavitù e libertà, che nella versione finale del libro si sbriciolerà in immagini parziali, prive dei nomi di luoghi e sempre inframmezzate da note in controcanto: nell'autore erano subentrate critiche sul fascino esercitato dalla razionale funzione civilizzatrice dell'imprenditoria illuminata del nord, il cui simbolo era la costruzione stessa (figure 3 e 4):

Era la fabbrica bellissima che si vede sulla via Domitiana venendo da Napoli a destra. Di notte quando è illuminata, vi si fermano i turisti che la scambiano per un albergo di lusso e di giorno per un sanatorio o per un ristorante. Dalla strada essa ha un andamento basso, orizzontale, come a terrazze su di una collina, a pensiline sorrette da leggere colonne; colorata, snodata, si affaccia con vetri, fiori, tetti di prato. È allegra, benché sia razionale e composita come una macchina da scrivere. È una officina moderna confusa con il paesaggio, anche se della natura circostante offre una interpretazione rappellata, freddina.

Nelle varie riscritture del diario restano l'io narrante e le intestazioni con i semplici giorni della settimana, ma è chiara la decolorazione, la manipolazione narrativa e prospettica. Offro un esempio di modificazione narrativizzata e di ampliamento. Il diario manoscritto della primavera-estate 1955 registra due colloqui con un assicuratore dalla parlantina anche troppo loquace e con un precedente candidato:

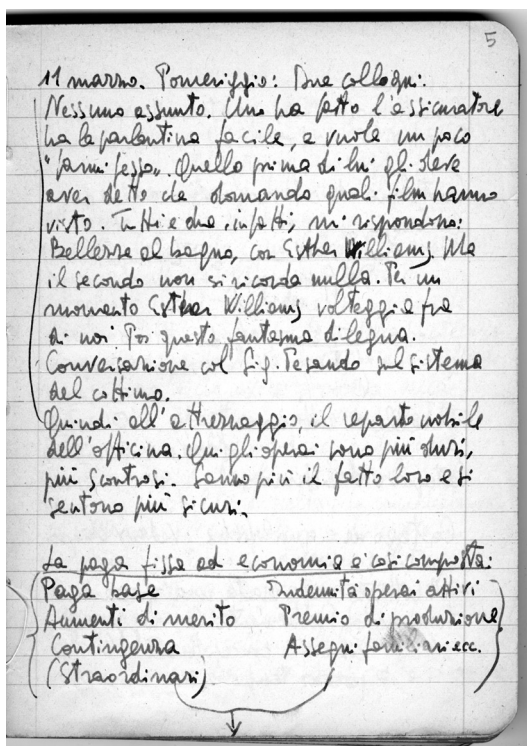


figura 5

sodio ma lo amplia con descrizioni ironiche dei due tipi (l'assicuratore e il candidato ingenuo prima di lui, cfr. nell'edizione il cap. III), il loro modo di porsi, il dialogato suasivo e ingannevole dell'assicuratore che si è informato sulle domande dal precedente aspirante al posto (cfr. immagini delle pagine manoscritte e dattiloscritte figure 5-7). Tra l'altro tra le correzioni a penna nel dattiloscritto intermedio tra le tre immagini riprodotte qui, il toponimo vero *Pozzuoli* è mutato in *Santa Maria*, nome di pura invenzione.

Nel frontespizio di due stesure dattiloscritte il titolo pure dattiloscritto che appare cassato fittamente, è *Dal diario di Pozzuoli*, segno di un desiderio di veridicità (il diario!) e adesione ai luoghi reali (figura 8-9). La cancellatura si spiega con la nota riquadrata sotto il vecchio titolo: "Cambiare tutti i nomi propri veri, compresi Eternit e Rotary", segno delle pressioni negative dei dirigenti dell'Olivetti, che risultano anche dall'epistolario, con il consiglio di personalizzare per non far riconoscere e danneggiare l'azienda.

11 marzo. Pome-
 riggio: Due colloqui.
 Nessuno assunto. Uno
 ha fatto l'assicuratore
 ha la parlantina facile,
 e vuole un poco "far-
 mi fesso". Quello pri-
 ma di lui gli deve aver
 detto che domando
 quali film hanno visto.
 Tutti e due, infatti, mi
 rispondono: Bellezze
 al bagno, con Esther
 Williams. Ma il secon-
 do non si ricorda nulla.
 Per un momento Es-
 ther Williams volteggia
 fra di noi. Poi que-
 sto fantasma dilegua
 (Diario).

Il dattiloscritto,
 naturalmente succes-
 sivo, tiene fermo l'epi-

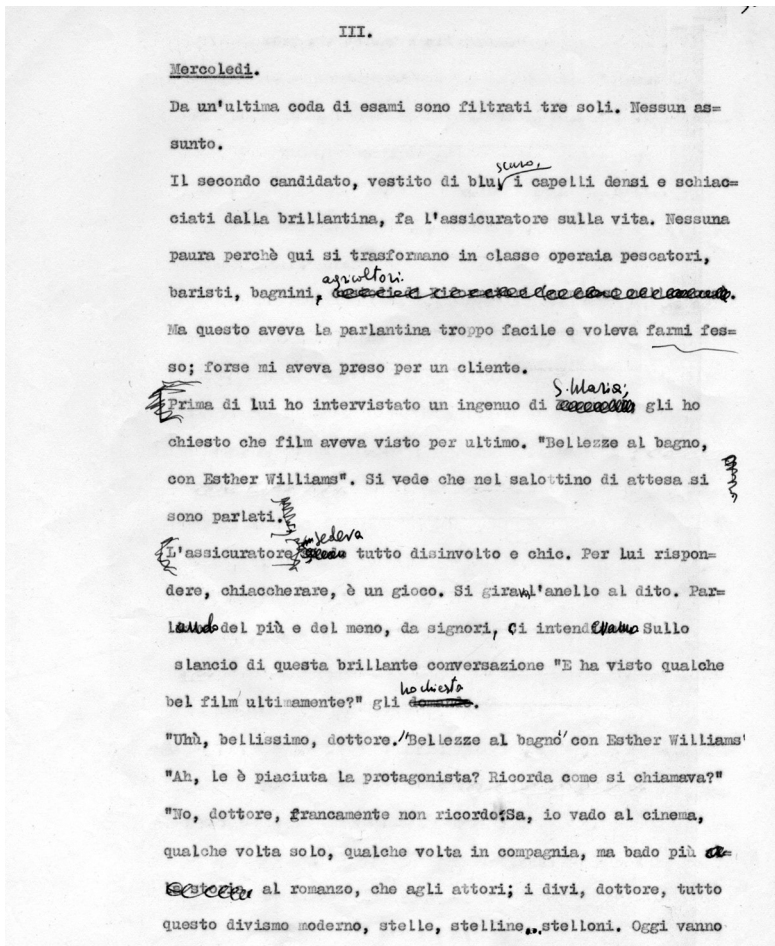


figura 6

Le altre molte ipotesi di titolo, manoscritte nel frontespizio riprodotto qui nella *figura 8*, indicano non solo la necessità di travestire il vero togliendo Pozzuoli e l'indicazione del genere diario, ma anche una presa di coscienza delle responsabilità dell'ufficio psicotecnico per la scelta dei pochi tra tanti disoccupati: *Una fabbrica sul mare* rimanda ai luoghi, *La sibilla*, *Parole per vivere*, *Colloqui*, *La scelta* e *L'imbuto* sono tutte allusioni al tormento di quei colloqui del selezionatore Ottieri per l'ingaggio di pochi posti ma alle prese con tanti aspiranti; titoli che insistono sulla tragica ristrettezza delle possibilità di lavoro. Infine Ottie-

51

al cinema solo per vedere l'attrice..."

"Ha ragione. La protagonista è appunto Esther Williams".

"Sì, sì, dottore, Esther Williams, bella, formosa, non dico..."

"E poi come andava vestita? ~~ad~~"

"Ah, elegante assai, gran signora. Una eleganza, però, se mi permette, molto ~~vece~~ ricca, sfarzosa. Un tipo di eleganza..."

faceva una boccuccia. "Vede, noi italiani..."

"Non le piace quel tipo di eleganza?" Il suo volto mobile e morbido si alzava interrogativo, aiutato ^{ialle sopracciglia e} dalla mano.

"Quello sfarzo, quegli abiti da sera, quelle americanate, dottore. Noi italiani abbiamo gusti più semplici, ~~ceccata~~ ~~ceccata~~ ci piace più ~~ce~~ la sostanza, ~~ceccata~~." ~~ceccata~~

"Perchè, la sostanza non c'era? Secondo lei andava troppo vestita da sera?"

"Eh, già, dottore, sempre vestiti ~~ceccata~~ lunghissimi, pellicce, ~~ceccata~~ gioielli".

"Mai un po'..."

"Mi ha capito, dottore". ~~Il dottore si accorse che il~~ ~~ceccata~~ ~~ceccata~~.

"Eppure, guardi, faceva spesso il bagno". Ho chiuso il colloquio. Per quanto l'attrice mi servisse psicologicamente, si esagerava con Esther Williams. ~~ceccata~~. L'ho salutato, mettendomi subito ~~ceccata~~ ad osservare il mare, che la luce riflessa già velava nel pieno della mattina.

figura 7

ri prende a spunto una rubrica telefonica della Puglia: Pozzuoli diventa *Santa Maria*, Napoli diventa *la città*, la Domitiana sfuma nella *Statale Alta*, l'Ilva di Bagnoli si fa *Acciaieria di Castello*; L'Eternit si cambia in un anonimo *Cementificio*, i calcolatori dell'Olivetti diventano delle generiche *macchine*; il Rotary Club è indicato con perifrasi ("la grande associazione centro-meridionale").

Sarebbe dunque interessante, non solo e non tanto per gli addetti allo studio stilistico quanto per gli storici degli anni del boom industriale, avere a disposizione i diari con gli appunti, le riflessioni e le citazioni di letture che andava

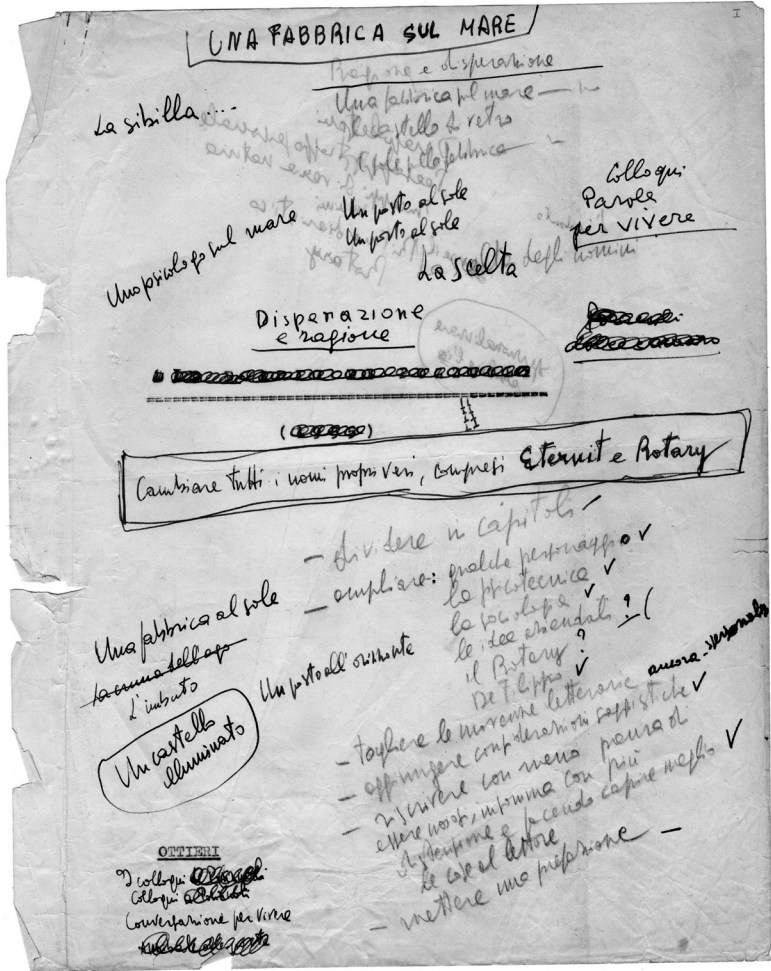


figura 8

facendo sul tema Ottiero Ottieri e con i rinvii all'opera come risultato finale di un pesante compromesso.

Se, con Jean Starobinski de *La Perfection. Le chemin. L'origine* (1997), "toute oeuvre est chemin" grande è l'apporto che può dare al cammino di un'opera una nuova filologia, non aggrappata e infeudata al Testo a stampa, soprattutto con l'aiuto dei mezzi di informatica umanistica e di équipes di varia competenza. Certo occorre prefigurare un tipo di lettore nuovo, meno pigro fruitore da

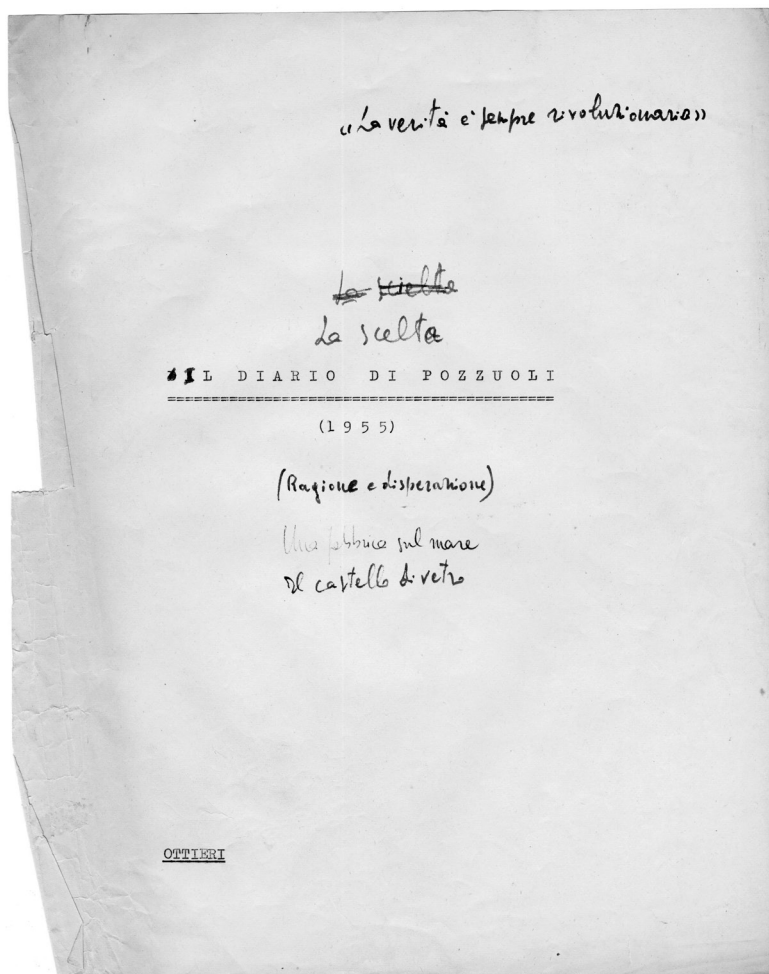


figura 9

tenere tranquillo nella lettura pacificante del Testo, ma più sensibile alle dinamiche individuali e contestuali della storia.⁷

⁷ Per una discussione molto interessante su alcuni aspetti del rapporto tra diari e opere stampate, anche di Ottieri, rinvio al recentissimo lavoro di Margherita Quaglino, *Forme uniche della continuità nel tempo: percorsi tra i diari d'autore*, in "Autografo", XXV, n. 57 (2017), numero monografico *Sistemi in movimento*, pp. 83-111.

Non c'è dubbio che i media elettronici abbiano alterato la percezione della testualità e che si stia verificando una situazione per certi versi paradossale.⁸ Da una parte la rappresentazione non più lineare ma radiale di un *dossier* genetico rende possibile mettere a disposizione i percorsi della creazione e il contributo che la parte nascosta di un testo può dare anche alla ricostruzione della sua storia interna e a quella del contesto in cui è stato concepito, condotto e eventualmente emendato. Dall'altra questi stessi mezzi fanno scomparire molte tracce di tale processo, se l'autore si affida al computer, come ormai fanno molti prosatori. Nell'era dei media gli studiosi possono dare informazioni molto più complete sui percorsi testuali, usando anche la resa cromatica delle pagine di abbozzi e aiutando chi consulta l'edizione digitale con rinvii da uno ad altro stadio, ma si rivolgeranno perlopiù al passato, in una sorta di archeologia del sapere, data la volatilità del mezzo stesso, ormai quasi generalmente adottato da chi scrive.

⁸ Per la *script act theory* cfr. Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge University Press, 2006.

Dávid Falvay

I BEST-SELLER MEDIEVALI UN PROGETTO EUROPEO CON UN METODO QUANTITATIVO NELLO STUDIO DELLA LETTERATURA VOLGARE

Nel presente articolo intendo esaminare una questione metodologica, pertinente allo studio della letteratura religiosa in volgare, ovvero presenterò i risultati di un recente progetto europeo. A proposito di questo tema accennerò ad alcune questioni teorico-metodologiche, e mi soffermerò specialmente sul ruolo dell'Italia in questo progetto comparativo. Il progetto di ricerca è stato finanziato dall'*European Research Council*, è uno *Starting Grant*, diretto da Géraldine Veyseyre (*Université Paris-Sorbonne*), ed è intitolato *Old Pious Vernacular Successes* (OPVS).¹ Anche se il progetto è stato formalmente chiuso nel 2015, in realtà può essere ritenuto in corso, visto che attualmente si sta svolgendo la fase di disseminazione, nel senso che dei tre volumi collettivi i quali – oltre al sito e al database – conterranno i risultati della ricerca, il primo è uscito recentemente, mentre gli altri due sono ancora in corso di pubblicazione.²

L'obiettivo del progetto è di eseguire un'analisi di opere letterarie antiche su una base meramente quantitativa, nel senso che si focalizza su "quei testi religiosi in volgare che circolavano il più largamente nell'Europa medievale; l'obiettivo è di esaminare la tradizione manoscritta e la diffusione in Occidente dagli anni 1250 a quelli 1450."³ Anche il corpus da esaminare è definito chiaramente dal progetto su due livelli: prima in senso lato, poi specificando il corpus nel senso ristretto:

¹ *OPVS research Project – Old Pious Vernacular Successes – European Union funding (ERC Starting Grant) – 1.xi.2010 to 31.x.2015 Principal investigator: Géraldine Veyseyre (IRHT-CNRS, University Paris IV-Sorbonne). <http://www.opvs.fr/?q=en>*

² Barbara Fleith, Réjane Gay-Canton, Géraldine Veyseyre, a cura di, *De l'(id)entité textuelle au cours du Moyen Âge tardif*. Paris, Classiques Garnier 2017.

³ "...on those vernacular religious texts which circulated most widely in medieval Europe; its purpose is to study their manuscript tradition and circulation in Western Europe from the 1250s to the 1450s."

“Questo corpus nel senso lato è stato stabilito sulla base di un criterio quantitativo: consiste di scritti volgari, la popolarità dei quali è testimoniata da un grande numero di copie superstiti.”⁴ Mentre per il corpus nel senso ristretto si sono stabiliti due criteri formali: testi che “a) circolavano in almeno tre delle aree linguistiche considerate; b) sono sopravvissuti in oltre 80 copie manoscritte, in almeno una delle lingue.”⁵

Le aree linguistiche originariamente considerate erano: francese, inglese, tedesco e olandese, mentre l’italiano ha una posizione del tutto particolare in questo progetto: l’area linguistica italiana originariamente non era oggetto del progetto OPVS, come si formula nel sito:

“Testi religiosi volgari che avevano una circolazione medievale che permette di raggiungere più di 80 copie, sono rintracciabili in solamente 5 lingue, ovvero in francese (settentrionale), inglese, tedesco, olandese e italiano. OPVS ha identificato circa 20 testi «di successo» scritti o tradotti in queste quattro lingue volgari; focalizzandosi sulle prime quattro, e lasciando da parte quella italiana.”⁶

L’italiano come vediamo è stato lasciato originariamente fuori dal progetto coscientemente, anche se – come vedremo – una parte dei testi esaminati aveva una considerevole diffusione in italiano, anzi, due di questi furono scritti in Italia e da italiani.

Il corpus ristretto infatti include sei opere che corrispondono ai criteri quantitativi di sopra:

1. Henry Suso, *Büchlein der ewigen Weisheit* [“Piccolo libro della saggezza eterna”]
2. Traduzioni della *Legenda Aurea* di Jacobus de Varagine
3. Traduzioni delle *Meditationes Vitae Christi* di Pseudo-Bonaventura
4. Traduzioni delle *Vitas Patrum*
5. Friar Laurent, *La Somme le roi ou Livre des vices et des vertus* (La somma dei re, oppure Libro dei vizi e delle virtù)

⁴ “This larger corpus was established based on quantitative criteria: it consists of religious vernacular works whose large number of extant copies testifies to their popularity in the Middle Ages.”

⁵ “a. having circulated in at least three of the linguistic areas under consideration; b. being extant today in over 80 manuscript copies in at least one language.”

⁶ “Vernacular religious texts whose medieval circulation was such that they boast over 80 extant copies today can be traced in only five languages, namely (northern) French, English, German, Dutch and Italian. OPVS identified the 20-odd «successful» texts written or translated into these four vernacular languages; and focuses on four of them, letting aside the Italian.”

6. Guillaume da Digulleville (oppure "Guillaume Deguileville"), *Le Pelerinage de vie humaine* (Il pelegrinaggio della vita umana).

Nonostante che il progetto non riporti i dati sulla circolazione italiana (cioè il numero dei manoscritti superstiti), possiamo constatare che almeno tre di queste opere – come vedremo in dettaglio di seguito – ovvero la *Legenda Aurea*, le *Meditationes Vitae Christi* e le *Vitas Patrum* avevano una diffusione italiana, documentata dalla tradizione manoscritta tale da poter rientrare nel focus del presente progetto, almeno per quanto riguarda i criteri formalizzati quantitativamente. E in più, le prime due opere, come vedremo, furono scritte nella loro forma "originale" in Italia, da autori italiani, anche se in latino.

Prima di presentare questi tre testi che potrebbero interessare anche gli italianisti, vorrei trattare brevemente alcuni problemi o dilemmi metodologici che possono essere importanti nel caso di questo progetto. Per primo vorrei parlare brevemente della terminologia usata nel progetto per definire i testi esaminati; in secondo luogo accennerò ad alcuni problemi teorici relativi al calcolo del numero dei manoscritti. Parlando della terminologia, dobbiamo constatare che il titolo ufficiale del progetto utilizza la parola "successo",⁷ mentre nella descrizione degli obiettivi e della metodologia della ricerca si riscontrano anche le espressioni "*best-seller*" e "*popolare*" – anche se la prima è riportata tra virgolette nel testo – usate come sinonimi per indicare il criterio quantitativo di sopra, senza una definizione teorica.⁸ Dobbiamo prima di tutto tenere presente che il termine *best-seller* è ovviamente un concetto creato per la modernità, come sappiamo, il termine indica in primo luogo un libro di grande successo commerciale, mentre è evidente che nel Medioevo non esistono né la stampa né il mercato libraio, nel senso moderno della parola. Ciò nonostante l'uso di questa terminologia a mio avviso è giustificato, visto che utilizzando termini moderni si possono rendere più comprensibili le problematiche della medievistica a un pubblico colto più vasto. E questa è una necessità non solamente e non prima-

⁷ Il progetto è presentato in tre lingue. Inglese: "Old Pious Vernacular Successes"; francese: "Œuvres Pieuses Vernaculaires à Succès". La terza lingua è il tedesco, ma il titolo del progetto non viene tradotto in quella lingua – supponibilmente perché in tedesco sarebbe impossibile rifare lo stesso gioco di parole, cioè arrivare alla sigla OPVS che secondo l'ortografia medievale si legge anche come "opus" il che costituisce il titolo del progetto di ricerca. Ciononostante nella determinazione dell'obiettivo del progetto si usa anche in tedesco l'espressione corrispondente, ovvero "Erfolg".

⁸ "...draw a comprehensive checklist of all religious vernacular «best-sellers» for medieval Europe" e "...works whose large number of extant copies testifies to their popularity..."

riamente per poter ottenere finanziamenti in una situazione così fortemente competitiva come l'ERC, ma anche perché tutti noi che ci occupiamo di studi umanistici dobbiamo imparare a saper spiegare gli obiettivi delle nostre ricerche anche a quelli che non sono dentro questo mondo accademico ristretto.

Un altro problema da affrontare è legato alla calcolabilità della perdita dei manoscritti superstiti. Anche in generale è molto difficile calcolare quanta percentuale dei codici manoscritti si perde durante i secoli, perlopiù, questo è un fattore che varia molto da zona a zona anche all'interno della cultura occidentale.⁹ Un'altra particolarità da tenere presente è il fatto che la sopravvivenza o meno di manoscritti dipende spesso da fattori esterni, e accidentali. Per esempio nel caso dell'Italia il fatto che le biblioteche centrali fiorentine siano così ricche di codici devozionali è dovuta in parte alla soppressione dei monasteri e conventi avvenuta nel corso del '700 e '800, visto che il materiale librario delle organizzazioni religiose soppresse in Toscana fu trasportato a Firenze, e questo paradossalmente ha reso possibile la sua sopravvivenza.¹⁰ Oppure per porre un esempio diverso sia geograficamente che nel carattere del materiale, la famosa biblioteca quattrocentesca del sovrano rinascimentale ungherese Mattia Corvino, si è talmente dispersa durante le guerre ottomane del '500 e '600 che tra i codici sopravvissuti – che sono in totale ca. 200, di cui 53 sono oggi conservati in Ungheria – esiste un unico codice che ha sopravvissuto i cinque secoli nel territorio dell'Ungheria, mentre gli altri 52 sono stati tutti ridonati o riacquistati da Vienna, da Istanbul o da altri luoghi.¹¹ Anche se queste considerazioni sono in parte valide e rendono in un certo senso relativi i criteri quantitativi utilizzati dal progetto OPVS, non tolgono nulla ai meriti dell'iniziativa, che offre una rara, se non eccezionale opportunità di studiare in un modo veramente comparativo le letterature medievali occidentali.

Vediamo allora quali testi italiani possono rientrare nel focus del progetto OPVS. Gli scritti che possono essere esaminati come “pii successi volgari” in-

⁹ Un metodo approssimativo può essere eseguito in base alla comparazione tra cataloghi, o piuttosto liste di codici di una comunità medievale con i codici realmente sopravvissuti, ma anche questo porta con sé vari problemi pratici. Per un'analisi complessiva si veda ad esempio: Eltjo Buringh, *The Loss of Manuscripts in Idem, Medieval Manuscript Production in the Latin West: Exploration with a Global Database*, Leiden, Brill 2011, pp. 179-252.

¹⁰ *I manoscritti datati del Fondo Conventi Soppressi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Simona Bianchi et al. Firenze: SISMEL-Ed. del Galluzzo, 2002.

¹¹ Si veda la ricostruzione virtuale della Biblioteca nel progetto Bibliotheca Corviniana Digitalis, della Biblioteca Nazionale Széchényi (OSZK) di Budapest. <http://www.corvina.oszk.hu/BCD-it/index-it.htm>

cludendo l'area linguistica italiana sono 1) la *Legenda aurea*, 2) le *Vitas patrum*, 3) le *Meditationes Vitae Christi* tutti e tre secondo lo stato attuale delle ricerche sono volgarizzamenti, e popolarissimi anche in territorio italiano, perciò in seguito ne parleremo in dettagli. Inoltre dobbiamo parlare di un ulteriore testo devozionale italiano, ovvero *I Fioretti* di San Francesco che ebbero un'altissima circolazione in italiano, il quale testo però non rientra nel progetto OPVS, e così non abbiamo dati sulla sua eventuale diffusione in altre lingue volgari.

Il primo testo che intendo presentare più dettagliatamente è la *Legenda Aurea* (Leggenda d'oro) composta dal domenicano Iacopo da Varazze (Jacobus de Voragine, +1298). L'autore era italiano, arcivescovo di Genova, ed è autore anche di sermoni, di una cronaca e forse anche di una traduzione biblica, che però non si è conservata fino ad oggi. Il suo capolavoro indiscusso è la *Legenda Aurea*, scritta in latino, la quale offre una panoramica complessa dell'agiografia medievale, visto che seguendo il calendario liturgico, nei suoi 178 capitoli riporta un gran numero di vite di santi, offrendo in un certo senso la somma non solo dell'agiografia occidentale ma anche dei testi liturgici mariani e cristologici. Per quanto riguarda i testi sui santi, dobbiamo dire che l'autore offre una versione chiara, breve dei santi venerati largamente nel territorio del cristianesimo occidentale, i quali sono in maggioranza santi tardo-antichi, mentre solo quattro sono i santi moderni (cioè duecenteschi) inclusi nella raccolta, ovvero Domenico, Francesco, Pietro Martire (da Verona) e Elisabetta d'Ungheria. La *Legenda Aurea* diventò velocemente una lettura popolarissima in tutto l'Occidente.¹² È interessante notare anche il fatto che il genere delle leggende incluse nel testo è definito come *legendae novae*, oppure *abrevationes*, il ché indica anche la caratteristica principale di quest'opera, ovvero che non può essere considerata nemmeno in latino un testo "originale" nel senso moderno della parola, piuttosto una riscrittura divulgativa. In pratica questo significa che le leggende della *Legenda aurea* contengono pochissime informazioni nuove, ma si basano su testi precedenti.

Per quanto riguarda la tradizione testuale, il testo latino è ben studiato, visto che nel 1998 Giovanni Paolo Maggioni, dopo seri studi preliminari ha realizzato l'edizione critica, la quale è diventata il punto di riferimento delle ul-

¹² *Legenda aurea: Sept siècles de diffusion*, a cura di B. Dunn-Lardeau. Montréal: Bellarmin, Paris: Vrin 1986.

teriori ricerche.¹³ Per quanto riguarda i volgarizzamenti italiani del testo, dobbiamo prima di tutto sottolineare che la *Legenda Aurea* circola in italiano sin dalla prima metà del Trecento, anzi, abbiamo a disposizione anche un'edizione moderna basata su un codice fiorentino trecentesco (MS Riccardiano 1254). La pubblicazione è stata realizzata da Arrigo Levasti nel 1924-26, ma dobbiamo ammettere che nonostante i suoi meriti indiscussi, l'edizione purtroppo non solamente non è "critica" (basandosi su un unico testimone), ma non corrisponde neanche ai criteri della filologia di oggi, soprattutto perché l'editore "corregge" il testo in base alla versione latina, e in base ai suoi criteri personali.¹⁴

Se vogliamo riassumere la situazione testuale in termini quantitativi – tenendo presente i criteri formali del progetto OPVS – possiamo affermare che in altre lingue, secondo i dati pubblicati sul sito del progetto, le traduzioni della *Legenda Aurea* sono sopravvissute in 115 manoscritti in olandese, 80 in francese, 86 in tedesco e non meno di 117 testimoni in inglese. Per quanto riguarda però l'italiano, i numeri menzionati dalla ricerca sono variabili: la Biblioteca Agiografica Italiana (BAI) riporta solamente 12 codici volgari,¹⁵ ma un recente progetto di ricerca menziona un numero decisamente più alto. All'interno dell'atelier dell'Opera del Vocabolario Italiano e della Fondazione Franceschini, nell'ambito del progetto chiamato la *Legenda aurea* in italiano (LAI) si sta preparando una nuova edizione veramente critica della *Legenda aurea* in volgare,¹⁶ e gli studiosi parlano di almeno 70 testimoni del testo, ma Speranza Cerullo ha scritto addirittura che "i codici finora censiti che contengono traduzioni dalla

¹³ Giovanni Paolo Maggioni, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della "Legenda aurea"*, Spoleto, CISAM 1995. Idem, a cura di, *Legenda aurea*, Firenze, Edizioni del Galluzzo 1998.

¹⁴ L'editore per esempio lascia fuori dall'edizione le etimologie dei nomi dei santi, perché le ritiene infondate scientificamente, che è ovviamente vero, ma così si perde appunto una delle caratteristiche testuali veramente "originali" dell'autore. Beato Iacopo da Varagine, *Leggenda Aurea. Volgarizzamento toscano del Trecento*, a cura di Arrigo Levasti. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 3 voll. Il testo è stato ristampato recentemente: Iacopo da Varagine, *Legenda aurea*, Testo e note a cura di Arrigo Levasti, presentazioni di Franco Cardini e Mario Martelli, Firenze, Le Lettere 2000.

¹⁵ *Biblioteca Agiografica Italiana (BAI). Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, a cura di Jacques Dalarun e Lino Leonardi, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo 2003.

¹⁶ Speranza Cerullo, *Il volgarizzamento toscano trecentesco della Legenda aurea: Appunti e prolegomeni per un'edizione critica*. In "Studi di filologia italiana" LXXIII (2015), 233-298; Leonardi, Lino – Vittoria Brancato – Speranza Cerullo – Diego Dotto – Laura Ingallinella – Roberto Tagliani – Zeno Verlatto. *La Legenda aurea in volgare. Prove di edizione critica della versione fiorentina*, In "Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano" XXI (2016), pp. 107-278.

LA sono poco meno di 200...¹⁷ anche se si aggiunge subito che i testimoni sono in stragrande maggioranza frammentari. Possiamo dunque constatare che nel caso della *Legenda aurea* l'inclusione del materiale italiano nel progetto OPVS sarebbe più che giustificata, visto che il corpus italiano corrisponde ai criteri quantitativi formulati.

Il secondo testo presente nel progetto OPVS che dobbiamo trattare dal punto di vista italiano, sono le cosiddette *Vitaspatrum* che si conoscono nella letteratura devozionale italiana come le Vite de' santi Padri. Con il titolo *Vitaspatrum* (varianti: *Vitas Patrum* o *Vitae Patrum*) viene indicato un corpus variabile di narrazioni sui padri della Chiesa e primi monaci cristiani, vissuti nei deserti orientali durante i primi secoli del Cristianesimo. Il testo latino fu pubblicato in 10 volumi da Heribert Rosweyde nel 1615 con il titolo *Vitae Patrum*, e la stessa edizione venne ristampata nella *Patrologia Latina*.¹⁸ Anche in questo caso possiamo porre la domanda se la versione latina può essere ritenuta "originale" visto che si tratta in gran parte di leggende scritte in greco, tradotte in latino tra il IV e VII secolo e volgarizzate in diverse lingue nel tardo medioevo, e inoltre anche il testo stesso sembra essere meno solido, come formula Carlo Delcorno: "il testo di partenza è una summa di diverse scritture..."¹⁹ Sta di fatto però che le traduzioni volgari si basano sul testo latino.

Per quanto riguarda le versioni volgari il progetto OPVS elenca ben 115 manoscritti tedeschi, 14 in francese, 6 in inglese, e infine 40 testimoni sopravvissuti in olandese. Per quanto concerne la versione italiana, dobbiamo constatare che il volgarizzamento sembra paradossalmente più "autorevole" dell'originale, nel senso che abbiamo un volgarizzatore conosciuto nella persona di Domenico Cavalca, (+1342), domenicano italiano di Pisa, il quale è noto anche come autore di alcune opere latine e, più notevolmente per il nostro tema, come volgarizzatore di parecchi testi latini, tra i quali il Dialogo di S. Gregorio, e la versione italiana delle *Vitaspatrum*, conosciuta con il titolo *Vite dei Santi Padri* (VSP) compiute prima del 1333. La situazione della ricerca riguardante le VSP è fortunata, visto che durante gli ultimi decenni Carlo Delcorno come frutto di una lunga ricerca

¹⁷ Speranza Cerullo, *L'edizione critica del volgarizzamento toscano trecentesco della Legenda aurea*, In *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-30 juillet 2013) Section 13: *Philologie textuelle et éditoriale*. A cura di Richard Traschler, Frédéric Duval, Lino Leonardi. Nancy: ATILF 2017, p. 30.

¹⁸ *Patrologia Latina*, PL 73, PL 74, e PL 21, col. 387-426.

¹⁹ Carlo Delcorno, *La tradizione delle "Vite dei santi padri"*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti 2000, p. 533.

ha prima pubblicato una vasta monografia per presentare la tradizione testuale, e nel 2009 è uscita anche l'edizione critica del testo italiano.²⁰

Nonostante questo, alcune questioni sono rimaste parzialmente aperte: non si sa di preciso se l'intero corpus italiano – suddiviso in 4 libri – sia opera del Cavalca, o solo alcune parti del testo (di sicuro è suo il III libro), e inoltre – e questo è il fattore più importante dal punto di vista del progetto OPVS – proprio a causa del carattere “fluidò” del testo, non è chiaro perfettamente neanche il numero preciso dei testimoni: Delcorno scrive di 191 esemplari, di cui però ben 109 sono “versioni antologiche, excerpta, frammenti, singoli capitoli...” Ciononostante il numero alto degli esemplari superstiti testimonia senza dubbio la massiccia presenza italiana di questo adattamento delle *Vitaspatrum* così diffuse anche in varie altre aree linguistiche dell'Europa medievale.

Il terzo testo presente nel corpus ristretto del progetto OPVS di cui sappiamo anche della circolazione italiana sono le *Meditationes Vitae Christi* (MVC). L'opera in questione è una vivida narrazione sulla vita di Gesù nel senso più largo, includendo una parafrasi dei vangeli canonici, ma anche degli elementi apocrifi legati soprattutto alla vita della Vergine e all'infanzia di Cristo, e con delle parti didattiche-morali, indirizzate, almeno nella maggioranza delle versioni a una suora da parte di un frate. L'opera – che fino all'Ottocento circolava sotto il nome di San Bonaventura – è chiaramente uno dei testi più popolari del basso-medioevo, il che viene testimoniato non solo dai numerosi manoscritti medievali sia in latino che in volgare, ma anche dall'influenza enorme che la narrazione ebbe sulla cultura del Tre- e Quattrocento, non solo per quanto riguarda la religiosità o la letteratura religiosa, ma anche sull'arte figurativa del Trecento, o sul teatro.²¹

Nonostante la popolarità delle MVC, e il fatto che è un testo studiato sin dal 19-o secolo, sono rimaste aperte, o sono state recentemente riaperte varie questioni filologiche fondamentali, come la data, l'autore e la lingua originale

²⁰ Delcorno, *La tradizione op. cit.*, Domenico Cavalca, *Vite dei Santi Padri I-II*, edizione critica a cura di C. Delcorno, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2009.

²¹ Isa Ragusa, *L'autore delle Meditationes vitae Christi secondo il codice ms. Ital. 115 della Bibliothèque Nationale di Parigi*, in “Arte Medievale”, 11 (1997), pp. 145-150, Holly Flora, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris “Meditationes Vitae Christi” and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, Brepols 2009.

dell'opera.²² Oltre alla larga diffusione, gli studiosi sono d'accordo praticamente su due elementi: è un testo francescano, e nato in Toscana. Non vorrei in questa sede entrare nei dettagli perché ho avuto recentemente l'opportunità di occuparmene,²³ intendo trattare il caso soprattutto dal punto di vista dei dati quantitativi della sua circolazione. Ritengo però importante sottolineare che secondo la mia opinione l'originale del testo sia la versione latina, in altre parole, anche in questo caso – similmente agli altri trattati in questo contributo – parliamo di un volgarizzamento anche nel caso italiano, e inoltre vorre accennare brevemente al fatto che la data più probabile della nascita del testo sia il primo decennio del Trecento, e per quanto riguarda l'autore, penso che l'ipotesi più probabile e sicuramente più documentata sia quella formulata da Peter Tóth sul francescano spirituale Jacopo (Giacomo) da San Gimignano.²⁴

Non è senza problemi neanche il corpus latino del testo, ma in quel caso abbiamo almeno le edizioni critiche delle due redazioni più notevoli della narrazione,²⁵ le versioni volgari sono però ancora più complesse. Per quanto riguarda dunque la diffusione in volgare delle *Meditationes Vitae Christi* l'OPVS parla di 80 esemplari in inglese, 7 in francese, 13 in tedesco e 31 in olandese. Il catalogo dei testimoni italiani in corso di stampa a cura dell'auto-

²² Livarius Oliger, *Le "Meditationes vitae Christi" del pseudo-Bonaventura. Note critiche*, in "Studi Francescani", 8 (1921), pp. 143-183; Columban Fischer, *Die Meditationes vitae Christi. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 25 (1932), pp. 3-35, 175-209, 305-348, 449-483; Alberto Vaccari, *Le Meditazioni della vita di Cristo in volgare*, in Id., *Scritti di erudizione e di filologia*, I, Roma 1952, pp. 341-378; Giorgio Petrocchi, *Sulla composizione e data delle "Meditationes vitae Christi"*, in "Convivium", n.s., 1 (1952), pp. 757-778. Più recentemente: Sarah McNamer, *The Origins of the Meditationes Vitae Christi*, in "Speculum", 84 (2009), pp. 905-955; Ead., *The Author of the Italian Meditations on the Life of Christ*, in *New Directions in Manuscript Studies and Reading Practices, Essays in Honour of Derek Pearsall's 80th Birthday*, Edited by K. Kerby-Fulton, J. J. Thompson, S. Baechle, Notre Dame, IN 2014, pp. 119-137; Ian Johnson, *The Middle English Life of Christ: Academic Discourse*, Translation, and Vernacular Theology, Turnhout, Brepols 2013. Cfr. Péter Tóth, Dávid Falvay, *New Light on the Date and Authorship of the Meditationes Vitae Christi*, in *Devotional Culture in Late Medieval England and Europe: Diverse Imaginations on Christ's Life*, a cura di Stephen Kelly, Ryan Perry, Turnhout, Brepols 2014, pp. 17-105; Dávid Falvay, Péter Tóth, *L'autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in Base a manoscritti volgari italiani*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 108 (2015), pp. 403-430.

²³ Dávid Falvay, *Female Saints in the "Meditationes Vitae Christi"*, in "Hagiographica", 23 (2016), pp. 129-148.

²⁴ Si veda la nota 22.

²⁵ *Meditationes de Passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae*. ed. by M. J. Stallings, Washington, D. C., 1965; Iohannes de Caulibus, *Meditationes vite Christi olim s. Bonaventurae attributae*, ed. by M. J. Stallings, Corpus Cristianorum, Continuatio Mediaevalis 153, Turnhout, Brepols, 1997.

re del presente contributo conta ben 83 manoscritti italiani volgari, suddivisi però in tre grandi “classi” del testo, che però tutte e tre sono redazioni della stessa opera. In base a questo fatto quantitativo possiamo ritenere anche il corpus italiano delle MVC parte integrante della letteratura popolare volgare occidentale, anzi, questo è già il secondo testo, dopo la *Legenda aurea* che ha origini appunto in Italia. Abbiamo dunque visto che sui 6 testi indicati dal progetto *Old Pious Vernacular Successes* almeno tre corpora italiani potrebbero rientrare a pieno titolo nel campo di ricerca del progetto. Anzi, ricordiamo secondo i criteri del progetto basta raggiungere il limite quantitativo di 80 copie in una sola delle aree linguistiche.

Se osserviamo la diffusione sul territorio linguistico specificamente italiano (senza considerare le altre aree linguistiche), dobbiamo aggiungere a questi “best-sellers internazionali” un altro scritto, parimenti popolare in Italia, ma senza una larga diffusione europea. Questa ulteriore opera è il testo agiografico più popolare legato a San Francesco e i suoi primi seguaci, ovvero *I Fioretti* di San Francesco. Infatti secondo il censimento recentemente pubblicato, quest’opera circolava nell’Italia del Tre- e Quattrocento in ben 93 manoscritti volgari.²⁶

In conclusione possiamo dire che l’area linguistica italiana ha una posizione speciale nel progetto OPVS, visto che corrisponde interamente ai criteri quantitativi del progetto – anzi, ci sono tre testi sopravvissuti in italiano in circa 80 copie, in più, due su questi tre sono scritti da italiani in Italia – ma è stata lasciata fuori dall’esame coscientemente. La virtuale contraddizione tra la mancanza dell’Italia e la sua importanza verrà risolta in un modo semplice e pratico nel senso che l’Italia sarà inclusa nella monografia conclusiva del progetto con un capitolo generale (da parte di chi scrive) e un capitolo sarà dedicato specificamente alla *Legenda Aurea* (Speranza Cerullo), mentre le *Meditazione Vitae Christi* verranno trattate nella seconda monografia collettiva del progetto.²⁷ Oltre alla prospettiva internazionale, dobbiamo anche constatare che queste tre opere – la *Legenda aurea*, le *Vite dei santi padri* e le *Meditationes Vitae Christi* – più un ulteriore testo diffuso solo in italiano (i *Fioretti*) rappresentano la lette-

²⁶ Federico Fascetti, *La tradizione manoscritta tre-quattrocentesca dei Fioretti di San Francesco*, in “Archivum Franciscanum Historicum”, 102/3-4 (2009), pp. 419-468, e 103/1-2 (2010), pp. 41-94.

²⁷ *Ad aedificationem multorum. Circulation and adaptation of the most widely disseminated vernacular works in late medieval Europe / Circulation et adaptation des œuvres vernaculaires les plus diffusées en Europe (13e-15e s.)*. In corso di stampa.

ratura volgare devozionale più popolare anche specificamente in Italia. L'Italia dunque da un lato è una parte integrante della letteratura popolare occidentale, dall'altro lato però ne è un'eccezione, sia per il fatto che due dei "successi europei" sono nati in Italia, sia per la presenza di testi parimenti diffusi, senza una circolazione internazionale.

Simona Cigliana

FINE DI UN INTERDETTO? LE FONTI ETERODOSSE DELLA RICERCA ARTISTICA E LETTERARIA OTTO-NOVECENTESCA¹

La storia della cultura e delle sue espressioni creative, dunque anche il loro studio, non sono immuni – come ben sappiamo – dalle mode e dai pregiudizi.

Lo Zeitgeist influenza tanto la creazione letteraria e artistica del proprio tempo quanto il modo in cui ciascuna epoca guarda alle produzioni dei secoli trascorsi: la prospettiva da cui le osserva, le indaga, le registra. Questo è ciò che consente ad ogni generazione di ricominciare l'opera di riscoperta del lavoro di chi l'ha preceduta, di ridipingere per così dire il quadro, aggiungendo nuovi particolari, istituendo le nuove categorie e coniando le nuove parole che saranno a fondamento di ulteriori interpretazioni. Lo studioso, nel corso delle sue ricerche, si imbatte in continuazione, come ricordava il compianto Remo Ceserani, nei "grovigli terminologici" che da sempre "accompagnano le attività mentali dell'uomo, le sue [...] rappresentazioni della realtà",² e che testimonia di questa incessante attività di rilettura.

La *Weltanschauung* prevalente in un dato momento storico – la visione del mondo generalmente condivisa, al pari degli inconsapevoli preconconcetti che ne derivano – condiziona, in realtà, non solo la comprensione dei fatti ma anche l'orientamento dello sguardo che si volge al passato: incide sulla osservazione del ricercatore al punto da illuminargli alcune zone del panorama e da oscurargliene altre – fino, talvolta, a nasconderle quasi del tutto alla vista.

Un esempio di questa dinamica ci è offerto, per ciò che concerne la storia letteraria, dalle fortune della cosiddetta "letteratura fantastica" e dagli studi che la riguardano. Per quanto il dibattito sulla categoria del meraviglioso ab-

¹ Il presente saggio riprende, in parte, il testo dell'intervento introduttivo del convegno "Bramosia dell'ignoto. Esoterismo, occultismo e fantastico nella letteratura italiana tra fin de siècle e avanguardia", Praga, Istituto Italiano di Cultura 13-15 aprile 2016, attualmente in corso di stampa.

² R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 10.

bia conosciuto da Aristotele in poi una vicenda più che millenaria, in parallelo ad una sempre ricca produzione di testi che la rappresentavano, la nascita del fantastico in senso moderno va cercata probabilmente nella Francia degli anni Venti o Trenta dell'Ottocento: "quando i racconti fantastici di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vengono tradotti a cura di François-Adolphe de Loève-Weimars [...] e i lettori francesi [e Théophile Gautier prima di tutti] si rendono conto che il trattamento del soprannaturale da parte dell'autore tedesco è del tutto diverso rispetto alla tradizione letteraria precedente".³ Il XIX secolo sarà poi ricchissimo di novelle e romanzi ascrivibili al fantastico, genere o "modo" che furoreggia al tal punto che non è raro imbattersi, all'epoca, in racconti d'appendice il cui titolo, macabro o spettrale, è attribuito in via del tutto pretestuosa. È una moda alla quale quasi tutti gli scrittori pagano il loro tributo e che conoscerà particolare successo proprio in epoca naturalista: basti pensare a Luigi Capuana o al Verga delle *Storie del castello di Trezza* e de *La coda del diavolo*.⁴

Tuttavia, forse anche per il gran consenso popolare che riscuote, tutta questa produzione, per lungo tempo, non godrà di grande considerazione da parte della critica: sarà relegata tra i prodotti di consumo, di cui non merita occuparsi se non in chiave sociologica o di storia dell'editoria e del costume.

Lo studio del fantastico e la sua valorizzazione in senso critico iniziano soltanto attorno al 1970, con un libro, la *Introduction à la littérature fantastique* di Tzvetan Todorov,⁵ "uscito in un momento di forte rinnovamento degli studi letterari" e percepito ai tempi – ricorda ancora Ceserani – come "pionieristico",⁶ in quanto "primo esame sistematico e originale di una modalità letteraria fino ad allora poco osservata".⁷ Da quel momento, dopo la pubblicazione della *Introduction* e in virtù della sua grande diffusione, "il fantastico diventa improvvisamente *à la page*, le bibliografie esplodono, gli interventi si succedono, in un confronto che si fa frenetico".⁸

³ S. Lazzarin, "Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)", in: S. Lazzarin – F. I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 ad oggi)*, Le Monnier Università, Firenze 2016, p. 1.

⁴ G. Verga, "Le storie del castello di Trezza" e "La coda del diavolo", in: *Primavera*, Brigola, Milano 1877.

⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris 1970.

⁶ Ma era uscito qualche tempo prima il libro di R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965.

⁷ Ceserani, *op. cit.*, p. 12, nota 2.

⁸ Lazzarin, *op. cit.*, p. 3.

A dar contezza di queste vicende, è arrivato, alla fine del 2016, un volume di quasi mille pagine, uscito per i tipi della Le Monnier di Firenze, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata*. Opera di una *équipe* di sei ricercatori⁹ che vi ha lavorato per oltre dieci anni, facendo lo spoglio di un ragguardevole numero di monografie, saggi, articoli scientifici, il libro recensisce *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 ad oggi)*. Sfogliando tra le sue pagine, in particolare nell'ultima sezione dedicata ai "Contesti", si scoprirà che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso (anche se con qualche importante antecedente),¹⁰ si registra pure, sebbene in maniera sporadica, la comparsa di contributi riguardanti un'area culturale che appare come negletta, la quale, benché abbia offerto agli autori otto-novecenteschi innumerevoli spunti di ispirazione, risulta pressoché eclissata dalla storicizzazione e di fatto quasi ignorata dai manuali di letteratura. Mi riferisco a quell'insieme di indagini e speculazioni eterodosse – che comprende esoterismo, occultismo, spiritismo, ricerca psichica e metapsichica – la cui cospicua e sicuramente attestabile interazione con i settori più vivaci della ricerca artistica contemporanea è ancora, a tutt'oggi, lungi dall'essere esaustivamente esplorata.

A dire il vero, lo studio di questi ambiti di ricerca "irregolare" ha sempre incontrato in Italia più difficoltà e resistenze che altrove, rimanendo ancillare rispetto ad altre discipline canoniche, di lunga e accreditata tradizione accademica. Se alla letteratura ci si è sempre accostati con il timorato riguardo dovuto ad una forma di cultura "alta", a queste "scienze" considerate senza appello fatalistiche, si è soliti concedere, quasi a contraggenio, l'interesse condiscendente ed episodico che si riserva alle bizzarrie scaturite dal sonno della ragione, dalla superstizione e dall'ignoranza: ovvero a quei fenomeni che sono manifestazione di una cultura iscritta al corno perdente della contraddizione dialettica fra ragione e antiragione, e perciò stesso ritenuti minori e di scarsa rilevanza.

In passato, ciò è accaduto, in certa misura, anche per quel che riguarda i secoli d'oro dell'esoterismo occidentale, che hanno visto le correnti mistiche-ermetiche dell'umanesimo contribuire in modo sostanziale alla formazione dei concetti di *regnum hominis* e di *dignitas* umana, basilari per la genesi del

⁹ Cfr. nota 2.

¹⁰ Tra cui gli studi di G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981 e C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983; e anche, in una certa misura, A. Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982.

mondo moderno. Negli anni in cui Eugenio Garin e Cesare Vasoli lavoravano in Italia piuttosto isolati,¹¹ si moltiplicavano all'estero le monografie su queste tematiche: uscivano tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, una dietro l'altra, le ricerche erudite di Gershom Scholem sulla cabala ebraica,¹² di Mircea Eliade sull'alchimia e il simbolismo magico,¹³ di François Secret sulla cabala cristiana,¹⁴ fino ai grandi lavori di Frances Yates sull'ermetismo e il neoplatonismo del Rinascimento.¹⁵

Tale fioritura favorì ben presto la creazione di una disciplina scientifica autonoma, che aveva come oggetto lo studio dell'esoterismo occidentale in quanto fenomeno storico, sociale, culturale e religioso a sé stante, in tutti suoi addentellati e le sue implicazioni. L'impulso alla costituzione di tale disciplina fu dato a Parigi, all'*École pratique des hautes études*, proprio da François Secret, titolare fin dal 1964 della cattedra di *Histoire de l'Ésotérisme chrétien*, a ricoprire la quale, in seguito denominata "*Histoire des courants ésotériques dans l'Europe moderne et contemporaine*", si sono succeduti, dal 1979, Antoine Faivre e poi Jean-Pierre Brach. Intanto, nel 1999, presso l'Università di Amsterdam, diretto da Wouter J. Hanegraaff, era stato creato un *Center for the History of Hermetic Philosophy and Related Currents* che propone corsi specialistici dedicati all'esoterismo e alle sue declinazioni filosofico-religiose; nel 2002, è nato presso l'Università di Cambridge un analogo *Centre for the Study of Western Esotericism*; dal 2006, all'Università a Exeter, è attiva una cattedra di *Western Esotericism* attorno a cui si è sviluppato l'*Exeter Centre for the Study of Esotericism* che, come accade anche ad Amsterdam, offre agli studenti la possibilità di realizzare un

¹¹ E. Garin, *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina*, F. Le Monnier, Firenze 1937; *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1961; *Ermetismo del Rinascimento*, Editori Riuniti, Roma 1988. C. Vasoli, *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Il Mulino, Bologna 1976; *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Guida, Napoli 1988.

¹² G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Publishing House, Jerusalem 1941; poi Schocken Books, New York 1946. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Rhein-Verlag, Zürich 1960.

¹³ M. Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1952; *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris 1956. *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris 1959. *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*, University of Chicago Press, Chicago – London 1976.

¹⁴ F. Secret, *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Dunod, Paris 1963.

¹⁵ F.A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge & Kegan Paul, London 1964; *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London 1966; *The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge and Kegan Paul, London 1972; *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, RKP, [S.l.] 1979; *Lull and Bruno*, Routledge & Kegan Paul, London 1982.

percorso di formazione completo. A fianco della didattica, sono molti gli strumenti accademici nati in Europa, nell'ultimo ventennio, con attenzione specifica a questo campo di studi: una delle istituzioni di maggior prestigio è senz'altro l'E.S.W.E. (European Society for the Study of Western Esotericism), cui si lega "Ari.es", rivista imprescindibile per gli addetti ai lavori.

Niente di tutto questo, in Italia. Anzi, piuttosto, una lunga e ostinata rimozione, che ha colpito un intero orizzonte culturale e che si è ripercossa in particolare sul nostro passato prossimo, dalla cui storicizzazione è stato quasi espunto uno dei dati più significativi, ovvero la notevole e trasversale influenza dei filoni esoterici, occultistici e di spiritualismo eretico nonché del diffuso interesse investigativo per la medianità e per i cosiddetti poteri latenti della mente sui settori più vivaci della cultura e della sperimentazione artistica.

Non è tuttavia esagerato affermare che la modernità, ai suoi albori, è stata letteralmente ossessionata dai fantasmi – e che lo è stata maggiormente nei periodi in cui, in nome della ragione, ha voluto rigettare i retaggi della superstizione, proclamandosi determinista e materialista. Come osservava, già nel 1856, Alexis de Tocqueville: "I tempi in cui tutte le scienze divengono più positive, fondate sull'esame preciso dei fatti, è quello stesso in cui tutto ciò che mai vi fu di più vago, di più inspiegabile, di meno fondato sull'esperienza e sulla ragione si sviluppa e turba di più gli animi".¹⁶

Si tratta di un processo di proporzioni considerevoli, che ha attraversato, tra la metà del XIX secolo e l'avvento dei totalitarismi, una delle sue fasi più avventurose e feconde. Nel corso di circa settant'anni, il dibattito sulle tematiche relative ai lati in ombra della esperienza e della conoscenza umana coinvolge un gran numero di intellettuali, mantenuto vivo dalle nuove scoperte della fisica, dall'attività di notissimi medium e dalle polemiche in cui sono coinvolti illustri protagonisti del mondo scientifico, alle prese con forze ed energie sconosciute e con una crisi epistemologica senza precedenti. Lo studio della medianità, in particolare, introduce in seno alla *epistème* positivista un acuto elemento di contraddizione e riveste, agli occhi di uomini entusiasti della scienza e poco inclini a rassegnarsi a un completo materialismo, un doppio interesse, in quanto sfida all'inconoscibile condotta sul

¹⁶ A. De Tocqueville, *L'antico regime e la rivoluzione*, Einaudi, Torino 1989, pp. 326-327.

piano degli strumenti empirici e possibilità di soddisfare mai sopite esigenze di trascendenza.¹⁷

Mentre frenologi e psichiatri, fisici e filosofi, sollecitati dalla dilagante moda spiritica, si interrogano sui segreti della mente e sull'estensione delle facoltà umane; mentre i governi insediano commissioni di inchiesta per indagare sulla "nuova rivelazione" che appassiona il pubblico e la stampa, si affacciano e prendono vigore varie forme di spiritualità, che, contrapponendosi alle Chiese istituzionali e riallacciandosi ad antiche tradizioni esoteriche, richiamano ad una religiosità al tempo stesso più personale e più universale, più elitaria e più segreta: ad una via, insomma, per iniziati. In molti aderiscono a questi insegnamenti, che influenzano anche diversi settori del mondo politico, i quali evolveranno nel tempo verso differenti e talvolta opposte prospettive: privilegiando alcuni l'impulso utopistico e progressivo di quegli ideali; altri assumendone come modello motivi legati alla tradizione classica e pagana; altri ancora pervertendone in senso autoritario la temperie morale. Parallelamente, si riaccende anche l'attenzione per le scuole gnostiche. Persino la magia nella sua forma cerimoniale conosce rinnovata fortuna: i suoi segreti sono diffusi ora, in epoca moderna, attraverso libri ed opuscoli che divengono rapidamente *best sellers*.¹⁸

Da questo fermento, così ricco di prospettive, di speranze metafisiche e talora palingenetiche ma soprattutto così fertile di interrogativi e di mistero, la filosofia, la letteratura, la musica, la danza, l'architettura e l'arte attingono largamente ispirazione e alimento, anche in Italia. Gli scrittori, in particolare, così come gli artisti, non solo ne derivarono spunti tematici e figurativi: molti ne trassero, anche al di là dei propri intimi convincimenti, una formidabile spinta immaginativa, che li condusse ad elaborare nuovi linguaggi, nuove tecniche, nuove poetiche. Linguaggi, tecniche e poetiche che oggi non esitiamo a definire di avanguardia.

Soffermarsi sugli spettri che hanno popolato le cronache del nostro passato prossimo apre insomma, fuor di ironia, spiragli di intelligenza e possibilità di

¹⁷ Mi permetto di rimandare a S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002.

¹⁸ Come, di Allan Kardec, *Le livre des Esprits* e *Le livre des Mediums*: il primo, edito nel 1857 (Paris, E. Dentu), era giunto nel 1908 alla 51ª edizione; il secondo, del 1861 (Paris, Didier et C.ie), aveva raggiunto, alla stessa data, la 35ª. Altro *bestseller* fu: Éliphas Lévi, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, Guiraudet et Jouaust, Paris 1854–1856; poi: Baillièrre, Paris 1856, 2 voll. (ed. ampliata e definitiva: Baillièrre, 1861) che ebbe influenza capillare e pervasiva (per la sua ricezione, in Francia in particolare, cfr. C. McIntosh, *Éliphas Lévi and the French Occult Revival*, Rider & C., London 1972.). In Italia, lo lessero in molti: da Luigi Capuana a Giovanni Papini, da F.T. Marinetti ad Arnaldo Ginna.

rilettura storica non trascurabili, come credo di aver io stessa dimostrato sin dal 1996.¹⁹ Pensiamo al ruolo di rilievo che lo spiritismo, con il correlato diffondersi di sette e di circoli, spesso congiunto a forme di religiosità alternativa, ebbe nel sostenere, insieme alla massoneria, le aspirazioni politiche e i bisogni spirituali del partito laico risorgimentale, impossibilitati a canalizzarsi, soprattutto dopo il '50, entro le sponde del cattolicesimo: da Garibaldi, Grande Ierofante dei Riti di Memphis e Misraim²⁰ che lo spiritismo sarebbe diventato fulcro e anima *Della religione positiva e perpetua del genere umano*.²¹ Pensiamo alla inclinazione gotica dei racconti scapigliati, in molti dei quali, a partire da esperienze paranormali, si insinua la prospettiva perturbante di un incerto limine tra coscienza desta e visione. Pensiamo a tanta narrativa naturalista (dallo stesso Luigi Capuana a Matilde Serao, da Federigo Verdinois a Remigio Zena), in cui l'irruzione del soprannaturale o – come questi scrittori preferirono chiamarlo – del "naturale superfisico" introduce una torsione sperimentale, che sostituisce lo statuto incerto del dubbio al determinismo delle certezze, colora la cronaca di un *pathos* metafisico e, richiedendo all'autore di addentrarsi nell'oscurità della psiche, apre la strada al romanzo psicologico.

Ricordiamo scrittori come Antonio Fogazzaro e Gabriele D'Annunzio, il primo dei quali fu Presidente onorario della milanese Società di Studi Psicici e, da *Malombra* a *Piccolo mondo antico* a *Il Santo* (nonché in vari racconti), si occupò più volte e in diverse prospettive di tematiche esoteriche, alle quali si possono ricondurre molti dei suoi turbamenti "decadenti". D'Annunzio, dal canto suo, da *Il piacere* al *Trionfo della morte* a *L'Innocente*, fu tra i primi ad accogliere e a sviluppare narrativamente la nozione di un'interiorità costituzionalmente scissa dalla parte conscia, in sé divisa, misteriosa, ribelle, sede di impulsi divergenti e di istanze identitarie molteplici. Tale nozione, elaborata nell'ambito degli studi scientifici su ipnotismo e medianità,²² aveva ispirato alla psicologia sperimentale, già molti anni prima di Freud, l'ipotesi della mente inconscia, che tante ripercussioni avrà in sede letteraria, fino a Italo Svevo, a Luigi Pirandello e oltre.

¹⁹ S. Cigliana, *op.cit.*

²⁰ G. M. Cazzaniga, "Garibaldi e la «religione di Dio»", in: *Esoterismo*, Annali della Storia d'Italia, 25, a c. di G.M. Cazzaniga, Einaudi, Torino 2010, pp. 499-519.

²¹ T. Mamiani, *Della religione positiva e perpetua del genere umano, libri sei*, Treves, Milano 1880.

²² Cfr. H.F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York 1970.

Esaminiamo la produzione di tanti autori "minori" da Enrico Annibale Butti a Roberto Bracco, da Giuseppe e Piero Giacosa a Alfredo Panzini; rammentiamo l'esperienza di riviste come il "Leonardo" o "L'Italia Futurista" e l'opera dello stesso Pirandello, così spesso costellata di richiami alla letteratura teosofica e dell'occulto. Proprio a Pirandello, gli scenari aperti dal supernormale offrirono, dalle novelle ai romanzi al teatro, la possibilità di forzare immaginativamente una visione del mondo troppo connotata in senso naturalistico, per insinuarvi la provocazione di una possibilità metafisica che ne rappresenta l'euristico "contrario".²³

Pensiamo ancora alla generazione dei futuristi: alla invenzione del parolibero, che Marinetti e compagni riconducono alle "scoperte [...] inverosimili [...] che la nostra genialità va facendo nel subcosciente, nelle forze mal definite e nell'astrazione pura" e che definiscono "prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale";²⁴ alle tavole parolibere che Carlo Carrà considerava "divagazioni medianiche"²⁵ e Ardengo Soffici associava "allo spettralismo delle scritture meccaniche",²⁶ cioè alla pratica della scrittura medianica.

Non dimentichiamo, infine, quanto devono a questi interessi tanti poeti simbolisti e non, dal Pascoli cosmico ed iniziato a "melibeo" Gian Pietro Lucini, da Romolo Quaglino a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, a molte altre personalità tra inizio secolo e dopoguerra: da Giovanni Papini ad Adriano Tilgher, da Sergio Corazzini a Nicola Moscardelli, da Gerolamo Comi ad Arturo Onofri fino a Julius Evola, che fu rappresentante del movimento Dada in Italia. Consideriamo le influenze che, da questo ambito di sollecitazioni, derivarono a movimenti e correnti come il realismo magico, il surrealismo, la metafisica, e a scrittori come, ad esempio, Dino Buzzati o Alberto Savinio.

Ad alimentare la propensione di tanti autori verso temi, atmosfere e modi diversamente orientati dalle suggestioni del paranormale, sta un ricchissimo filone di articoli, saggi, scritti teorici e filosofici nonché una pletora di pubbli-

²³ Mi sia consentito rimandare ancora a Cigliana: "Pirandello e l'ombra metafisica dei personaggi", in: *Studi italiani*, 34, XVII, 2, 2005, pp. 103-122.

²⁴ Le citazioni sono tratte da: Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)* (1915) Marinetti, *Lo splendore geometrico* (1914) ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futuriste*, a c.d. L. De Maria, Mondadori, Milano 1968; 1990³, rispettivamente alle pp. 121 e 104.

²⁵ Cfr. C. Carrà, *Guerrapittura. Futurismo politico – Dinamismo plastico – Disegni guerreschi – Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915.

²⁶ A. Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 88-89.

cazioni, sia scientifiche sia divulgative, che si interrogano sulla medianità e sui poteri latenti della mente, che riferiscono di sedute ed esperimenti spiritici promossi da esimi nomi della scienza internazionale e condotti alla presenza di notai e illustri testimoni; che salutano la possibilità di inaugurare – sulla scorta della ricerca psichica – una nuova “metafisica sperimentale”. Insomma: tutto un repertorio di documenti diffusi a mezzo stampa, ampiamente circolanti e intensamente discussi, che occupa una parte non secondaria del contesto culturale tra la seconda metà dell'Ottocento e lo scoppio della Prima guerra mondiale. Questo patrimonio, che costituisce a tutta evidenza il retroterra di tanta produzione letteraria ed artistica ispirata al “fantastico”, è sempre stato sotto gli occhi di tutti; tuttavia, salvo alcune sporadiche ricognizioni da parte di pochi studiosi,²⁷ è rimasto per decenni quasi inosservato.

La pluridecennale rimozione operata, con poche eccezioni, dalla critica e dalla storiografia italiana nei confronti di questa componente irrazionalistica, di minore rango rispetto all'irrazionalismo filosofico di pensatori come Arthur Schopenhauer – che pure si occupò con serietà di magia e di mesmerismo –,²⁸ rappresenta un “caso” su cui meriterebbe riflettere. Tra i diversi fattori che vi hanno concorso, oltre al doppio anatema decretato dalla scomunica del cattolicesimo e dal razionalismo, va certamente annoverata quella singolare forma di iattanza intellettuale insita nella critica crociana, la quale, sin dal primo dopoguerra, volle liquidare le incursioni della sua generazione nel campo dell'“idealismo magico” come una parentesi, breve e circoscritta, di follia.

È noto che Benedetto Croce, nei primi anni del secolo, aveva appoggiato gli intellettuali che, come lui, si stavano battendo per promuovere la reazione a quella che egli stesso aveva chiamato la “barbarie positivista”. Per questo motivo, egli aveva guardato in un primo tempo con indulgenza agli orientamenti spiritualistici di quei “giovini” che si dicevano assetati di “Ideale”, “vo-

²⁷ Cfr., in particolare M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Soc. editrice La Cultura, Milano-Roma 1930; G. Macchia, *op. cit.*; E. Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Laterza, Bari 1962 e “Note sul pensiero del Novecento. Rinascita dell'idealismo, polemica antipositivistica e ragioni dell'irrazionale”, in: *Rivista critica di storia della filosofia* XXXIII, 1978. Ancora di Garin: *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti Roma, 1974; G. Filoramo, *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Bari 1985.

²⁸ Cfr. A. Schopenhauer, *Animalischer Magnetismus und Magie*, in *Über den Willen in der Natur* a c. di J. Frauenstädt, F.V. Brodhhaus, Leipzig 18673, pp. 99-127 e *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*, in *Parerga e Paralipomena: Kleine Philosophische Schriften*, Druck und Verlag von A. W. Hayn, Berlin 1851, pp. 213 sgg.

gliosi di universalità, anelanti a una superior vita intellettuale”²⁹, e che, dalle pagine del “Leonardo” e delle altre riviste fiorentine, predicavano la necessità di un ritorno alla filosofia e alla “vita dello spirito”. Di fronte alla deriva magico-occultistica dei loro interessi, che Croce stimava fattore di “pericolo” “tanto maggiore in quanto gli intellettuali di oggi sono quasi tutti [...] infetti dalla lue dannunziana”,³⁰ il fondatore della “Critica” aveva maturato la sua condanna, paventando, probabilmente a ragione, le conseguenze che quell’irrazionalismo intriso di volontà di potenza e di disprezzo per le masse avrebbe potuto avere sul fronte politico-sociale.

Chi dà diritto ai raffinatori della sensualità, ai vagheggiatori della forza per la forza [...] di credersi aristocratici e idealisti, e porsi accanto a coloro che per la concretezza hegeliana non dimenticano la rigidità kantiana, né per Kant dimenticano Cristo? – scriveva Croce nel 1908 – Chi dà il diritto ai signori occultisti e spiritisti d’introdursi nella società di persone che lavorano a tavolini diversi dai loro e che hanno purtroppo in comune con essi la parola spirito, ma allo stesso modo che l’hanno in comune coi venditori d’acquavite?³¹

Contemporaneamente, nel giudizio del filosofo abruzzese, andava delineandosi la metafora di una malattia, di una “grave debolezza organica”,³² che “ha attaccato le fibre più delicate e le radici della vita interiore” della società italiana³³ quanto “la coscienza morale d’Europa”:³⁴ un morbo di cui la “prevalenza di correnti mistiche, psicologiche, intuizionistiche” sarebbe stato il principale indizio.³⁵

²⁹ *Programma sintetico*, in: Leonardo I, 4 gennaio 1903, p. 1.

³⁰ Croce, “Il «superamento»” (1910), in: *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari 1955 3, p. 119. Uno dei primi a sottolineare la necessità di un “superamento”, era stato proprio Papini. In particolare, nel 1906, presentando il Leonardo a Benedetto Croce, egli aveva scritto che “se sparisse quella forza intelligente e quella cultura ampissima che fanno di Benedetto Croce uno degli uomini eccezionali d’Italia, la «Critica» non potrebbe eccitare a un superamento, a nuove forme di attività intellettuale e morale, a nuove anime, a nuovi fini.” (“La Critica”, in: Leonardo IV, ottobre-dic. 1906, p. 362).

³¹ Croce, *Letteratura e critica della letteratura in Italia. Due saggi*, Laterza, Bari, 1908, pp. 30-31.

³² Croce, *Aspirazioni all’infinito e debolezza*, in: La Critica XIII, 162 – 163; ora in: *Pagine sparse*, raccolte da G. Castellano, serie prima, Ricciardi, Napoli 1919, 2 voll.; I, p. 376.

³³ Croce, “L’aristocrazia e i giovani” (1911), in *Cultura e vita, cit.*, p. 175.

³⁴ Croce, *Storia d’Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928; 1977³, p. 229.

³⁵ Croce, *Pagine sparse, cit.*, II, p. 254-255.

Nel 1929, nella *Storia d'Italia*, Croce condannava in blocco, senza distinzioni "l'intuizionismo, il pragmatismo, il misticismo (e questo ora francescano o slavo o buddistico, ora modernistico o cattolicizzante, erotico-dannunziano o erotico-fogazzariano), il teosofismo, il magismo e via dicendo, compreso il «futurismo»", rilevando come "la filosofia di reazione al positivismo" fosse andata nella maggior parte dei casi, "sotto molteplici e spesso ingannevoli forme, verso l'irrazionalismo, combinando un «idealismo irrazionalistico» con uno «spiritualismo sensualistico»".³⁶

Ciò comportava, di fatto, l'ammissione di una sconfitta: quella del programma di "risanamento" della vita culturale che Croce stesso aveva perseguito con determinazione per oltre un ventennio. Attribuendo al fenomeno un carattere patologico, e dunque di fatalità, egli si metteva in qualche modo al riparo, declinando ogni addebito.³⁷ Tuttavia, la metafora dell'irrazionalismo (e del decadentismo) come malattia, debolezza, caduta, riuscirà a diventare una categoria critica. L'eredità del pensiero crociano informerà profondamente di idealismo "antimetafisico"³⁸ la cultura italiana del Secondo dopoguerra, la quale confermerà la censura operata da Croce contro tutte le "aberrazioni" misticheggianti o spiritualistiche o "supersensibiliste". A questa censura, si sommerà l'interdetto della critica marxista, i cui fondamenti ideologici tendevano ad escludere a priori dal quadro quelle espressioni artistico-letterarie aliene da impegno sociale diretto o prive di conforme valenza politica: come, appunto, la letteratura "fantastica", che si troverà relegata sui gradini più bassi della gerarchia letteraria, "se non nelle cantine della «paraletteratura», quella che una volta si definiva letteratura di intrattenimento".³⁹

A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, inoltre, il parallelo prevalere di indirizzi di stampo formalista, strutturalista e storico-sociologico e di approcci ermeneutici essenzialmente appuntati sugli aspetti stilistici e linguistici del testo favorì il persistere dell'oscuramento e il permanere di quest'area di ricerche sotto l'ala di quella che, all'epoca, si chiamava "la cultura di destra".

³⁶ Croce, *Storia d'Italia*, cit., p. 228.

³⁷ A proposito delle "responsabilità" di Croce nei confronti del variegato panorama degli "idealismi" contemporanei, cfr. Garin, "Guerra e dopoguerra", in *Cronache di filosofia italiana. 1900-1943*, Laterza, Bari 1966, 2 voll; I, pp. 275-344.

³⁸ Croce, *Storia d'Italia*, cit., p. 231.

³⁹ E. Ghidetti - L. Lattarulo, *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. VII.

Solo da un ventennio circa si è cominciato ad indagare con uno sguardo più libero ed equanime, ricavando dai sondaggi compiuti in questa direzione illuminazioni feconde di sviluppi critici per i singoli autori. Numerose verifiche hanno documentato la trasversalità e la pervasività degli interessi per la psicologia paranormale, il loro impatto corrosivo nei confronti del determinismo ottocentesco nonché, in particolare, il ruolo euristico che lo studio della dimensione cosiddetta "supernormale" o "metapsichica" svolse nella messa a punto di nuove modalità di indagine scientifica e di espressione artistica. Si sta facendo strada oggi una prospettiva di valutazione più equilibrata, disposta a riconoscere come l'irrazionalismo, anche nelle sue forme di minor caratura, abbia concorso in modo significativo ad avviare il processo di revisione dell'epistemologia positivista, dato impulso alla nascita della psicologia e della psichiatria moderne, promosso, nel cuore stesso del moderno, l'esplorazione di tematiche fantastico-surreali e di inedite modalità espressive.

L'interdizione generale sembra insomma essersi oggi attenuata, come anche ha dimostrato, nel 2010, la pubblicazione dell'Annale Einaudi dedicato all'esoterismo, curato da Gian Mario Cazzaniga, docente di Filosofia Morale all'università di Pisa nonché ex Dirigente della sinistra socialista e poi del Partito Democratico della Sinistra fino al 1997.⁴⁰

Questo volume, in Italia tappa fondamentale per una più accorta considerazione laica della materia, ricostruendo con particolare riguardo all'Italia le alterne vicende di una ricerca conoscitiva che copre diverse centinaia di anni, ha conferito, tra l'altro, nuovo valore all'ipotesi di una tradizione di "sapere romantico" che, in funzione antirazionalista, percorre lungo i secoli la cultura e il pensiero scientifico.⁴¹ Soprattutto, con i saggi raccolti nelle sezioni intitolate *Forme esoteriche nella costruzione dell'identità nazionale* e *Forme esoteriche in età contemporanea*, questo volume ha contribuito ad evidenziare l'importanza che l'esoterismo, non solo nei suoi aulici panni di pensiero filosofico "alto" ma anche nella più dimessa veste di una partecipata attenzione per la ricerca psichica, per lo spiritismo e per le cosiddette "scienze occulte" ha rivestito tra XIX e XX secolo.

Per quel che riguarda lo specifico della letteratura e dell'arte, le ricadute delle suggestioni attinenti al paranormale sulle sperimentazioni più significative che caratterizzano l'estetica del moderno sono però ancor lungi dall'essere esaustivamente indagate. A confortarci sul raggiungimento di questo obbiettivi-

⁴⁰ G. M. Cazzaniga (ed.), *Esoterismo*, Annali della Storia d'Italia, 25, Einaudi, Torino 2010.

⁴¹ Traiamo l'accezione da: G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris 1982.

vo, è intervenuto recentemente un grande Convegno internazionale intitolato *Bramosia dell'ignoto. Esoterismo, occultismo e fantastico nella letteratura italiana tra fin de siècle e avanguardia*. Tenutosi a Praga, sotto l'egida dell'Università Carlo IV e dell'Istituto Italiano di Cultura, questo Convegno ha visto il concorso di oltre sessanta studiosi provenienti dalle maggiori università italiane e straniere, i quali, relazionando sui loro lavori, hanno aperto prospettive nuove ed entusiasmanti.

Sappiamo inoltre che in Francia si sta avviando un progetto di ricerca internazionale per una rilettura delle fonti delle avanguardie storiche e un altro se ne sta avviando, a livello europeo, che si occuperà del peso che alcune dottrine esoteriche hanno avuto nella costruzione delle identità politiche nazionali. Insomma, il campo comincia ad essere esplorato e si aspettano presto nuovi frutti.

BIBLIOGRAFIA

- Caillois, R., *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965.
- Carrà, C., *Guerrapittura. Futurismo politico – Dinamismo plastico – Disegni guerreschi – Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915.
- Cazzaniga, G. M., "Garibaldi e la »religione di Dio«", in *Esoterismo*, Annali della Storia d'Italia, 25, a c. di G.M. Cazzaniga, Einaudi, Torino 2010, pp. 499 – 519.
- G. M. Cazzaniga (ed.), *Esoterismo*, Annali della Storia d'Italia, 25, a c. di G.M. Cazzaniga, Einaudi, Torino 2010.
- Ceserani, R., *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Cigliana, S., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002.
- Cigliana, S., "Pirandello e l'ombra metafisica dei personaggi", in: *Studi italiani*, 34, XVII, 2, 2005, pp. 103-122.
- Croce, B., *Letteratura e critica della letteratura in Italia. Due saggi*, Laterza, Bari, 1908.
- Croce, B., *Pagine sparse*, raccolte da G. Castellano, serie prima, Ricciardi, Napoli 1919, 2 voll.
- Croce, B., *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928; 1977³.
- Croce, B., *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari 1955³.
- De Tocqueville, A., *L'antico regime e la rivoluzione*, Einaudi, Torino 1989.
- Eliade, M., *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1952.

- Eliade, M., *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris 1956.
- Eliade, M., *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris 1959.
- Eliade, M., *Occultism, witchcraft and cultural fashions: essays in comparative religions*, University of Chicago Press, Chicago – London 1976.
- Ellenberger H.F., *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York 1970.
- Filoramo, G., *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Bari 1985.
- Gallini, C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Garin, E., *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina*, F. Le Monnier, Firenze 1937.
- Garin, E., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1960.
- Garin, E., *La cultura italiana tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Bari 1962.
- Garin, E., *Cronache di filosofia italiana. 1900–1943*, Laterza, Bari 1966, 2 voll.
- Garin, E., *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti Roma, 1974.
- Garin, E., *Note sul pensiero del Novecento. Rinascita dell'idealismo, polemica antipositivistica e ragioni dell'irrazionale*, in: *Rivista critica di storia della filosofia* XXXIII, 1978.
- Garin, E., *Ermetismo del Rinascimento*, Editori Riuniti, Roma 1988.
- Ghidetti, E. – Lattarulo, L., *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1984.
- Gusdorf, G., *Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris 1982.
- Illiano, A., *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982.
- Kardec, A., *Le livre des Esprits*, E. Dentu, Paris 1857.
- Kardec, A., *Le livre des Mediums*, Didier et C.ie, Paris 1861.
- Lazzarin, S. – Beneduce, F. I., – Conti, E. – Foni, F. – Fresu, R. – Zudini, C., *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 ad oggi)*, Le Monnier Università, Firenze 2016.
- Lévi, É., *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, Guiraudet et Jouaust, Paris 1854– 1856.
- Macchia, G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981.
- McIntosh, C., *Éliphas Lévi and the French Occult Revival*, Rider & C., London 1972.
- Mamiani, T., *Della religione positiva e perpetua del genere umano, libri sei*, Treves, Milano 1880.
- Marinetti, F.T., *Teoria e invenzione futuriste*, a c. di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968; 1990³.

- Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Soc. editrice La Cultura, Milano–Roma 1930.
- Scholem G., *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Publishing House, Jerusalem 1941; poi Schocken Books, New York 1946.
- Scholem G., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, Rhein-Verlag (1960); trad. ingl.: Routledge & Kegan Paul, London 1965.
- Schopenhauer, A., *Animalischer Magnetismus und Magie*, in *Über den Willen in der Natur* a c. di J.Frauenstädt, F.V. Brodhhaus, Leipzig 1867³, pp. 99-127.
- Schopenhauer, A., *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt*, in *Parerga e paralipomena: kleine philosophische Schriften*, Druck und Verlag von A. W. Hayn, Berlin 1851, pp. 213 sgg.
- Secret, F., *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Dunod, Paris 1963. [S.N.], *Programma sintetico*, in: Leonardo I, 4 gennaio 1903, p. 1.
- Soffici, A., *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze 1920.
- Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris 1970.
- Vasoli, C., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Il Mulino, Bologna 1976.
- Vasoli, C. *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Guida, Napoli 1988.
- Verga, G., "Le storie del castello di Trezza" e "La coda del diavolo", in: *Primavera*, Brigola, Milano 1877.
- Yates, F.A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge & Kegan Paul, London 1964.
- Yates, F.A., *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London 1966.
- Yates, F.A., *The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge and Kegan Paul, London 1972.
- Yates, F.A., *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, RKP, [S.I.] 1979.
- Yates, F.A., *Lull and Bruno*, Routledge & Kegan Paul, London 1982.

Michela Nacci

VITA, AVVENTURE E MORTE DELLA PSICOLOGIA COLLETTIVA

La nascita è incerta, la morte improvvisa, la rinascita sospetta. Stiamo parlando della psicologia collettiva.

Prima di tutto una questione terminologica: il nostro oggetto deve essere definito psicologia sociale o psicologia collettiva? Di recente, nel suo *Verso una scienza dell'educazione*, Marco Antonio D'Arcangeli ha definito Pasquale Rossi "psicologo sociale (o meglio «collettivo» o «della folla»)”.¹ Nessuna differenza è riscontrabile tra le dizioni psicologia collettiva e psicologia delle folle: fanno riferimento allo stesso fenomeno, negli stessi anni, con lo stesso significato. Indicano entrambe quella disciplina che nasce all'improvviso nell'ultimo quarto del XIX secolo tra Francia e Italia e diviene in poco tempo una presenza fissa non solo nelle università ma anche sui giornali: con un nome o con l'altro, indifferentemente, prende in esame il comportamento della folla. Psicologia collettiva (o delle folle) e psicologia sociale, invece, sembrano non coincidere del tutto, anche se un controllo a fondo richiederebbe strumenti che vanno al di là della nostra portata. Si può solo osservare che, nell'epoca e in uno dei due paesi in cui la psicologia collettiva fa la sua comparsa (la Francia), sono in pochi (ad esempio Gabriel Tarde²) a parlare di psicologia sociale, mentre la maggioranza definisce la propria ricerca psicologia collettiva o delle folle. Il volume più celebre di tutti, ristampato ancora oggi, si intitola del resto *Psychologie des foules*.³ La ricerca statunitense (o meglio anglofona) preferisce, al di là delle differenze

¹ M. A. D'Arcangeli, *Verso una scienza dell'educazione*. II. *Pasquale Rossi, dalla psicologia della folla alla demopedia*, Anicia, Roma 2013, p. 11.

² G. Tarde, *Les lois de l'imitation*, Alcan, Paris 1890; Id., *L'opinion et la foule*, Alcan, Paris 1901.

³ G. Le Bon, *Psychologie des foules*, Alcan, Paris 1895.

di impostazione, la dizione psicologia sociale.⁴ La differenza di nome è da ricondurre a concezioni non omogenee: l'interesse di autori come Tarde e gli anglofoni è centrato non tanto sulla folla quanto sulla società, la sua formazione, il suo funzionamento, i suoi conflitti, la sua possibile disgregazione. Per loro la folla è solo una delle tante formazioni sociali, alla pari con il gruppo occasionale, il partito, il club: per alcuni una formazione particolarmente stimolante, o pericolosa, ma né il punto di partenza né il fine dell'indagine. L'esempio di Tarde è illuminante: egli indaga prima di tutto il meccanismo che tiene insieme la società. Una volta riconosciuto che si tratta dell'imitazione, lo analizza in due casi particolari: la folla e il pubblico. Chi parla invece di psicologia collettiva o delle folle è interessato prevalentemente o esclusivamente al comportamento di questo insieme.

Che cos'è la psicologia collettiva oltre la breve definizione che ne abbiamo data? È quella branca della ricerca che affronta la trasformazione psicologica dell'individuo che si verifica quando questi entra a far parte della folla. Una delle invarianti che si ritrova in tutti gli autori che se ne sono occupati, in ogni paese e in ogni epoca, è la tesi dello spontaneo adeguamento del singolo al comportamento altrui. Dal momento che tutti i membri della folla si comportano all'unisono, come se fossero una sola persona, prende vita un soggetto collettivo ma dal volto individuale. Ogni differenza all'interno della folla viene annullata. Scipio Sighele lo dice con le parole usate da Tarde in *La philosophie pénale*: "L'incoerenza diventa coesione, il rumore confuso diventa voce distinta e, d'un tratto, quel migliaio d'uomini prima divisi di sentimenti e di idee non forma più che una sola e unica persona, una belva innominata e mostruosa che corre al suo scopo con una finalità irresistibile".⁵

Secondo la psicologia collettiva dal pensare, agire, sentire come tutti gli altri, che si verifica nella folla, deriva la perdita per l'individuo delle tre caratteristiche che lo contraddistinguono: autonomia, razionalità, autocontrollo. L'imitazione di chi gli sta accanto implica infatti, prima di tutto, la scomparsa

⁴ Cfr. C. H. Cooley, *Human Nature and the Social Order*, Scribner's Sons, New York 1902; W. McDougall, *An introduction to Social Psychology* (1908), revis. ed. John W. Luce & Co., Boston 1926; E. A. Ross, *Social psychology: an outline and source book*, Macmillan, New York 1908; C. H. Cooley, *Social Organization: a Study of the Larger Mind*, Scribner's Sons, New York 1909; F. H. Allport, *Social psychology*, Houghton Mifflin, Boston 1924.

⁵ Si tratta di G. Tarde, *La philosophie pénale*, Storck, Lyon 1890, un'altra delle opere fondatrici della psicologia collettiva, p. 320, cit. in S. Sighele, *La folla delinquente* (1891), a cura di C. Gallini, Marsilio, Venezia 1985, p. 60.

dell'autonomia: quella autonomia di giudizio e di azione che secondo la teoria moderna dell'individuo ne caratterizza il comportamento. In questa condizione, al contrario, il criterio dei suoi giudizi, dei suoi sentimenti e delle sue azioni non proviene più da lui stesso, ma da fuori, ed egli si adegua passivamente a questo suggerimento, o ordine, esterno.

L'accostamento dell'uomo della folla con chi è sotto ipnosi, così frequente nella psicologia collettiva di fine Ottocento, si deve proprio all'eclisse della coscienza individuale che l'appartenenza alla folla provoca. L'imitazione implica anche la perdita del secondo elemento che costituisce l'individuo: la razionalità dalla quale si ritiene che esso normalmente sia guidato. Il posto della razionalità è preso dall'irrazionale. Va notato che irrazionale fa riferimento a una pluralità di significati. In primo luogo alle passioni, i sentimenti, la parte emozionale dell'animo umano, che prendono il sopravvento sulla ragione. In secondo luogo alla natura, e in un duplice senso: quello della animalità pre-umana che costituisce anche il fondo del comportamento dell'uomo, e quello della regressione a stadi precedenti già superati dall'evoluzione della specie (atavismo). In terzo luogo a convenzioni, costumi, abitudini, tradizioni, tutti elementi a-razionali per definizione, che sono propri del popolo, la nazione, la località, da cui provengono coloro che compongono la folla. Infine, l'imitazione implica la perdita del terzo elemento che costituisce l'essenza dell'individuo: fare come fanno gli altri ha come conseguenza la cancellazione dell'autocontrollo, del senso della misura, del contegno e del decoro, non solo nella forma lieve della maleducazione o della trasgressione, ma in quella più grave dell'infrazione delle regole sulle quali si basa la vita comune. Il comportamento della folla, infatti, è spesso un comportamento non solo scorretto (per l'irrisione del potere, la mancanza di rispetto per i costumi correnti, il rovesciamento dei ruoli, così come avviene normalmente nel tempo della festa) ma propriamente delittuoso: la folla assalta, deruba, incendia, uccide.

Ci sono tre parole chiave nella psicologia collettiva: abbiamo già citato la prima, imitazione. Le altre due sono: contagio e degenerazione. Vediamole una per una. L'imitazione passa come una scossa elettrica fra coloro che formano la folla, e fa sì che ognuno si comporti, quasi fosse sotto il dominio di una forza irresistibile, come tutti gli altri: il singolo può solo adeguarsi. Il contagio si diffonde in modo impercettibile e velocissimo dall'uno all'altro allo stesso modo con cui si diffonde il virus di una malattia o si allarga un'epidemia: qualunque idea, azione, sentimento, anche il più immotivato, nasca da qualche parte in mezzo alla folla, esso contagia tutti. Il contagio è impercettibile e inarrestabile: non può essere

fermato con il ragionamento, il richiamo al buon senso, il rispetto dell'autorità. Giuseppe Sergi⁶ propone di sostituire al contagio la suggestione, ma le cose non cambiano molto: siamo sempre di fronte all'azione di una forza immateriale che non passa dalla ragione ma tocca la sfera non consapevole della personalità. La degenerazione, infine, è quel meccanismo per il quale una società (o una situazione, oppure una persona), che si trova in uno stato di salute, efficienza e normalità, all'improvviso si ammala, impazzisce, diventa selvaggia, si disgrega. Il soggetto a cui viene applicato più spesso questo concetto è senz'altro la civiltà: la civiltà occidentale (che alla fine dell'Ottocento, e poi ancora a lungo, è civiltà per antonomasia), sotto assalto da parte della folla e delle sue azioni distruttive, corre il rischio di degenerare, se già non lo ha fatto. Molte sono le forze che spingono verso la degenerazione: la crescita delle città, il passaggio dal lavoro agricolo e artigianale al lavoro industriale, la diffusione delle macchine, la presenza di un tempo libero spesso utilizzato per abbrutirsi. La vita moderna diventa frettolosa, scandita dai ritmi artificiali della produzione in serie, dalla riproduzione delle immagini e dei suoni, dalla meccanizzazione dell'intrattenimento, dalla sete di beni e svaghi, dal modo assoluto con cui si impone lo stile del mediatore universale denaro. È un'epoca di democrazia crescente: di democrazia politica e di democrazia sociale. Secondo i critici della democrazia il *démòs* privo di buoni esempi e di limiti darà il peggio di se stesso, e la democrazia condurrà i paesi in cui governa alla rovina. Ma l'elemento più responsabile di tutti per la degenerazione – prossima o già in corso – della civiltà, viene identificato con l'esplosione demografica, con l'ammassarsi degli uomini gli uni sugli altri, con la mancanza di spazio e di solitudine che questo provoca, con i contatti sempre più frequenti e sempre più superficiali, con la scomparsa di quei corpi intermedi che in precedenza facevano da scudo all'individuo. Così, grazie a una modernità che privilegia sistematicamente il giovane rispetto al vecchio, l'attuale rispetto allo storico, l'innovativo rispetto al tradizionale, che sostituisce ovunque sia possibile l'artificio alla natura e la quantità alla qualità, l'individuo si trasforma in un atomo isolato e insignificante e non ha la possibilità di resistere

⁶ G. Sergi, *Psicosi endemica*, in "Rivista di filosofia scientifica", vol. VIII, 1889, pubblicato con lo stesso titolo anche come libro, Dumolard, Milano 1889.

alla spinta che lo assimila a individui isolati e insignificanti del tutto simili a lui.⁷ Nella *fin-de-siècle* la società appare insomma come un organismo ammalato di nervosismo e frammentazione, la civiltà come una scorza molto sottile sotto la quale si agitano, pronte a scatenarsi e a distruggere, forze oscure e primitive.

I tratti della folla che abbiamo evocato hanno ricadute di peso: ne segnaliamo una per tutte. Dall'imitazione, che si mette in atto ogni volta che dei singoli si raggruppano, consegue che la folla non coincide con la somma degli individui che ne fanno parte. Se la folla fosse semplicemente formata da coloro che la compongono, ogni membro della folla manterrebbe intatte le sue caratteristiche individuali, e insieme i tre elementi che, come abbiamo detto, lo caratterizzano in quanto individuo (autonomia, razionalità, autocontrollo). Ma così non è: la folla assorbe e annulla tutte le individualità che la compongono, e si configura come un soggetto totalmente nuovo, stavolta collettivo, con una sua propria fisionomia. Ma allora in che senso si può parlare di responsabilità individuale, se nella folla le caratteristiche che definiscono l'individuo sono scomparse? Gli autori italiani sono interessati proprio alla responsabilità nei crimini compiuti dalla folla e propongono una riforma del codice penale che li depenalizzi parzialmente. Questa ricaduta giuridica non è sempre presente (i francesi ad esempio se ne preoccupano molto meno), ma il tema della capacità di giudizio nel comportamento collettivo è un passaggio obbligato per tutti coloro che se ne occupano.

Sulla nascita della psicologia collettiva, come abbiamo accennato all'inizio, non vi è nessuna certezza: esistono in merito congetture diverse. Si è sostenuto a lungo⁸ che veda la luce con la pubblicazione di *Origines de la France contemporaine*, un'opera in cui Hyppolite Taine racconta la storia della Rivoluzione francese:⁹ la folla rivoluzionaria ne è la protagonista incontrastata. Il comportamento della folla è spesso violento, irrazionale, criminale, sempre unanime. Il testo esce nel 1870. L'opinione pubblica ha in mente le violenze recenti della Comune e legge con occhi molto sensibili quelle pagine. È difficile però spiega-

⁷ Quando questi atomi si incontrano, si possono avere due risultati molto diversi, accomunati solo dal fatto che hanno entrambi per protagonista un gran numero di persone vicine le une alle altre: il modo attivo della folla e quello passivo dell'uomo-massa. Sono appunto le due forme con le quali si manifesta il collettivo tra fine Ottocento e inizio Novecento. Rinvio su questo punto al mio *La rivoluzione democratica*, in D. Thermes (a cura di), *Rivoluzione e rivoluzioni*, di prossima pubblicazione.

⁸ Cfr. A. Mucchi Faina, *L'abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, il Mulino, Bologna 1983.

⁹ H. Taine, *Origines de la France contemporaine. I. L'Ancien Régime*, Hachette, Paris 1875-1893.

re lo studio delle folle, che scoppia contemporaneamente non solo in Francia e in Italia, ma anche in Germania, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, solo con un'opera, per quanto capitale. Il testo di Taine è importantissimo: non è verosimile, però, che quel testo sia stato capace di creare dal nulla una sensibilità, temi comuni, autori pronti a descrivere fatti e misfatti della folla utilizzando gli stessi strumenti, a un tempo sociologici, biologici e psicologici, e per di più non solo in Francia, ma in paesi (l'Italia, la Germania, la Gran Bretagna, gli Stati Uniti) che non hanno conosciuto la Comune. Più probabile è che fossero presenti, forse da tempo, altri elementi che avevano preparato il terreno e, insieme a quel testo molto influente, creato le condizioni culturali perché la psicologia collettiva potesse vedere la luce. Torneremo su questo punto.

La psicologia collettiva viene universalmente identificata con uno solo dei suoi autori – Gustave Le Bon – e con una sola delle numerose opere che fanno parte della disciplina, con una sola delle altrettanto numerose opere dell'autore in questione: il celeberrimo *Psychologie des foules*.¹⁰ La data è il 1895. Peccato che molte delle opere importanti e addirittura fondatrici siano precedenti: in Francia *Les lois de l'imitation* e *La philosophie pénale* di Gabriel Tarde, tutti e due del 1890, *Essai sur la psychologie des foules: considérations médico-judiciaires sur les responsabilités collectives* di Henry Fournial, del 1892, *Foules et sectes au point de vue criminel* ancora di Tarde, del 1893, in Italia *L'uomo delinquente, studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie* di Cesare Lombroso (con Giuseppe Sergi ed Enrico Ferri), del 1876, *Il delitto politico e le rivoluzioni in rapporto al diritto, all'antropologia criminale ed alla scienza di governo*, ancora di Lombroso (con Rodolfo Laschi), del 1890, *La folla delinquente* di Sighele, del 1891.

Ciò spinge a riconsiderare l'importanza di Le Bon nella disciplina – un seguace piuttosto che un apripista, uno dei tanti – e a dare maggior risalto ad altre opere, altri temi, altri autori, magari non vicinissimi nel tempo. Partendo da lontano, la simpatia quale generatrice della società non è troppo lontana dall'imitazione: lo ricorda proprio uno degli autori della psicologia collettiva, Robert Park, nel suo *Masse und Publikum*.¹¹ Poi, più a ridosso del nostro tema, è difficile

¹⁰ La tesi si ritrova un po' ovunque fra gli studiosi della psicologia collettiva, ma è stato Robert A. Nye ad accreditarla nel modo più autorevole: cfr. R. A. Nye, *The Origins of crowd psychology: Gustave Le Bon and the crisis of mass democracy in the third republic*, Sage, London 1975.

¹¹ R. E. Park, *Masse und Publikum* (1904), *The crowd and the public* (1972), trad. it. *La folla e il pubblico*, a cura di R. Rauty, Armando, Roma 1996, pp. 49-53.

sottovalutare l'importanza delle teorie darwiniane, ma anche lamarckiane e trasformiste. Infine, tornando di nuovo lontano, la moltitudine, la folla con le sue passioni, l'effetto massificante del rapporto che i politici intrattengono con i loro sostenitori, erano già stati analizzati, anche se in contesti molto diversi e senza un contenitore unitario come invece accade con la psicologia collettiva fra Ottocento e Novecento, da autori come Spinoza, Hobbes, Mandeville.

Da qualche anno a questa parte va di moda la tesi secondo la quale la psicologia collettiva sarebbe nata sempre con un volume, ma non con il volume di Taine: con *Des sociétés animales* di Alfred Espinas, del 1877.¹² Autrice di questa interpretazione è Susanna Barrows: in *Distorting mirrors: visions of the crowd in late nineteenth-century France*¹³ la studiosa americana ha sostenuto che nel volume in questione avviene per la prima volta la scoperta del comportamento sociale di alcune famiglie animali; il passaggio dalla biologia alla sociologia e alla psicologia è questione di un attimo. Così, il comportamento di gruppo di alcuni animali apre la strada all'osservazione del comportamento di gruppo degli esseri umani. Anche in questo caso, il gusto per la precisione prende la mano e falsa la prospettiva: Espinas è un autore straordinario e l'opera in questione importante da più punti di vista. Tuttavia, l'analisi del comportamento di alcune specie animali che vivono in gruppo copre una parte molto ridotta del volume, e la similitudine fra queste società animali e il comportamento della folla non solo non viene avanzata, ma non rappresenta neppure il cuore dell'argomentazione. Senza contare che le opere sulla socialità animale non mancavano anche prima del libro di Espinas e accanto al suo, tanto da rappresentare quasi un genere a sé nel genere più ampio "vita degli animali".¹⁴ Inoltre, ciò che passa dagli studi sulla socialità animale alla psicologia collettiva è solo una parte di tale socialità: la socialità gregaria.

¹² A. Espinas, *Des sociétés animales. Etude de psychologie comparée*, Baillière, Paris 1877.

¹³ S. Barrows, *Distorting mirrors: visions of the crowd in late nineteenth-century France*, Yale University Press, New Haven-London 1981.

¹⁴ Alcuni pochi esempi, da aggiungere ovviamente all'opera di Darwin: J.-C. Houzeau, *Etudes su les facultés mentales des animaux*, 2 voll., Manceaux, Mons 1872; A. Forel, *Les Fourmis de la Suisse, systématique, notices anatomiques et physiologiques, architecture, distribution géographique, nouvelles expériences et observations de mœurs*, Georg, Bâle, Genève, Lyon 1874; E. Perrier, *Les colonies animales et la formation des organismes*, Masson, Paris 1881; A. Lacassagne, *De la criminalité chez les animaux*, in "Revue de philosophie scientifique", gennaio 1882, come volume impr. Bourgeon, Lyon 1882; J. G. Romanes, *Animal intelligence*, Gregg International, Westmead 1970 (ed. or. London, 1882); Id., *L'évolution mentale chez les animaux*, Reinwald, Paris 1884.

Chi ha studiato la psicologia collettiva sembra essersi mosso senza considerare adeguatamente il contesto intellettuale nel quale matura la disciplina. Quel contesto contiene almeno cinque elementi importanti.

Il primo è l'onnipresenza, nella cultura europea del XIX secolo che precede e accompagna il fiorire della psicologia collettiva, della psicologia: è presente nelle scienze sociali, nella politica, nel costituzionalismo, nell'economia, nella morale, nella biologia. La psicologia dilaga e invade ogni settore. Questa esplosione non è ancora stata studiata adeguatamente. Herbert Spencer applica la psicologia alle dinamiche della società.¹⁵ Walter Bagehot applica la psicologia alla politica.¹⁶ Georg Simmel applica la psicologia alla storia.¹⁷ Moritz Lazarus e Heymann Steinthal applicano la psicologia ai popoli,¹⁸ così come fa la psicologia dei popoli in tutta Europa, da Bagehot a Le Bon, fino a Alfred Fouillé.¹⁹ Graham Wallas applica la psicologia alla società.²⁰ I naturalisti-filosofi-sociologi-psicologi che danno vita alla psicologia collettiva applicano la psicologia al comportamento degli uomini in società, da Tarde a Sighele, da Le Bon a Lombroso, da Fournial a Ferri.

Ma non si tratta affatto di psicologismo, come si potrebbe pensare se applicassimo la psicologia quale la conosciamo oggi alle realtà che abbiamo appena ricordato. Si tratta piuttosto di biologismo, naturalismo, sociologismo: la psicologia dell'epoca ha molto a che fare con le scienze naturali, dalla

¹⁵ H. Spencer, *Social statics or the Conditions essential to human happiness specified and the first of them developed*, Chapman, London, 1851; Id., *The principles of biology*, Williams and Norgate, London 1864–1867; Id., *First principles*, Williams and Norgate, London 1875; Id., *The principles of psychology*, 2 voll., Williams and Norgate, London 1870–1872; Id., *The principles of sociology*, 3 voll., Williams and Norgate, London 1877–1896.

¹⁶ W. Bagehot, *Physics and politics or thoughts on the application of the principles of natural selection and inheritance to political society*, Kegan Paul, London 1875.

¹⁷ G. Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (1892, ed. riv. 1905 e 1907), trad. it. *I problemi della filosofia della storia*, a cura di V. D'Anna, Marietti, Casale Monferrato 1982.

¹⁸ M. Lazarus, H. Steinthal, *Die Begründer der Völkerpsychologie in ihren Briefen*, Mohr-Siebeck, Tübingen 1971. Si veda in it. M. Lazarus, *Psicologia dei popoli come scienza e filosofia della cultura*, a cura di A. Meschiari, Bibliopolis, Napoli 2008.

¹⁹ W. Bagehot, *Lois scientifiques du développement des nations: dans leurs rapports avec les principes de la sélection naturelle et de l'hérédité*, Baillière, Paris 1875; A. Fouillée, *La psychologie des idées-forces*, Alcan, Paris 1893; G. Le Bon, *Les lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Alcan, Paris 1894.

²⁰ G. Wallas, *The great society, a psychological analysis*, Macmillan, London 1914; Id., *Human nature in politics*, Crofts, New York 1921.

fisiologia alla biologia. La sua applicazione alla storia o all'economia, alla teoria dei caratteri nazionali o al comportamento delle folle, ha la conseguenza di naturalizzare tali fenomeni. Quelle discipline divengono succursali di una più ampia visione della natura, e dell'uomo all'interno di essa, dove il comportamento umano è sempre ricondotto alla sua base fisiologica, nervosa, animale, evolutiva: istinti, impulsi, natura. I fenomeni e i soggetti studiati sono trattati nel modo in cui lo scienziato tratta i fenomeni e i soggetti con i quali ha a che fare, che siano vertebrati o invertebrati, piante o rocce. L'uomo è visto come animale fra gli animali, individuo naturale in mezzo ad altri individui naturali. Alla società formata dagli uomini viene attribuito in questo modo un fondamento naturale, sia per quanto riguarda il comportamento del singolo sia per quanto riguarda il comportamento collettivo. Quella base è da intendere come causa, non come una delle condizioni che sta accanto ad altre condizioni e concorre a produrre un risultato: la parte naturale che forma la natura e la società è quella che detta le regole di funzionamento per singolo, gruppi, istituzioni e tutto il resto. Alla marxiana economia che "in ultima istanza" determina tutte le realizzazioni umane, anche le più spirituali, si sostituisce qui una determinazione in ultima istanza (e spesso neppure in ultima istanza) da parte della natura. Il determinismo può essere totale o parziale: quasi mai è assente.

Il secondo elemento è la collocazione dell'essere umano in continuità con l'animale. Ciò consente di evidenziare da un lato la socialità di alcune famiglie animali, come fa Espinas, dall'altro l'animalità dell'uomo, come fanno tra gli altri gli psicologi della folla. Non sono solo Darwin e il darwinismo a porre su una stessa linea l'uomo e l'animale. È certamente vero che il darwinismo ha influenzato in modo fortissimo l'immagine dell'essere umano e il suo rapporto con l'essere animale; è anche vero, tuttavia, che la teoria darwiniana è stata preceduta, accompagnata e seguita da visioni molto simili, e in gran parte indipendenti da essa, della natura dell'uomo e la parte di animalità che contiene. La psicologia che è in azione nella psicologia collettiva non è pensabile senza questa solida base rappresentata dalla contiguità fra uomo e animale: si tratta di una psicologia a base biologica che parla del comportamento di individui in società, allo stesso modo in cui all'epoca si può trovare, simmetricamente, una biologia che tratta il comportamento animale su base psicologica. È un fatto che cani, topi, castori, scimmie, elefanti, pecore, api, vespe, formiche, termiti, uccelli popolano le pagine degli psicologi collettivi, mentre la folla è paragonata continuamente allo sciame, il branco, la muta, lo stormo, il nugolo, il gregge, il formicaio, l'alveare, il

termitaio.²¹ Il terzo elemento è l'evoluzionismo, con la sua evoluzione verso l'alto (l'evoluzione propriamente detta) e l'evoluzione verso il basso, ossia i fenomeni di atavismo. Nella teoria darwiniana, e nelle altre numerose teorie simili del tempo, è prevista la possibilità che l'evoluzione faccia dei passi indietro: il comportamento della folla, irrazionale, selvaggio e violento, rappresenta uno di tali passi indietro. D'altra parte, c'è da notare che rispetto al darwinismo, e all'evoluzionismo in generale, la psicologia collettiva rappresenta il contrario del modello conflitto-cooperazione che caratterizza quelle teorie: la folla non dà luogo alla cooperazione, ma all'appiattimento del singolo su tutti gli altri. Mentre nella cooperazione pensata dal darwinismo (così come nel conflitto, ovviamente) l'individuo non viene cancellato dalla collaborazione che si crea, anzi, semmai esaltato nelle sue capacità peculiari, nella psicologia collettiva si danno due e solo due possibilità: fondersi con gli altri, e quindi annullarsi come individuo, oppure uscire – se ci si riesce – dalla folla.

Il quarto elemento è la psicologia di Herbert Spencer. Nel suo *The principles of psychology*²² si trovano le premesse alla psicologia collettiva: negli animali che vivono in gruppo, così come nell'uomo – sostiene Spencer –, è la rappresentazione dell'emozione altrui a provocare in un soggetto la stessa emozione. Alla muta di cani (l'esempio è suo) è sufficiente sentir abbaiare in segno di paura per provare paura e iniziare ad abbaiare. Quindi, visto che l'uomo è socievole (*gregarious* è il termine che utilizza) e in continuità con gli animali, per lui vale la stessa cosa. Non è forse questo il meccanismo che costituisce la base dell'imitazione? E non è forse l'imitazione, a sua volta, il meccanismo che permette al soggetto folla di costituirsi?²³

Il quinto elemento è il paradigma della degenerazione.²⁴ Una civiltà caratterizzata da industrialismo, urbanizzazione, esplosione demografica, non è una

²¹ Vengono scelti animali aggressivi (come i cani) oppure pacifici e disciplinati (come le formiche) a seconda che si intenda mettere in risalto l'aspetto violento della folla oppure la conformità passiva e l'omologazione.

²² H. Spencer, *The principles of psychology*, 2 voll., Longman, Brown, Green and Longmans, London 1855, ed. riv. Williams and Norgate, London 1870–1872. La traduzione francese dell'edizione riveduta è opera di due autori che hanno molto a che fare con la psicologia collettiva e l'evoluzionismo, Espinas e Théodule Ribot: cfr. H. Spencer, *Principes de psychologie*, Alcan, Paris 1898.

²³ Non sostengo affatto che Spencer sia uno psicologo delle folle: anzi, la sua teoria è complessivamente agli antipodi. Sostengo che ha offerto alla psicologia collettiva una spiegazione pronta per essere utilizzata.

²⁴ Sul paradigma degenerazionista cfr. M. Simonazzi, *Degenerazionismo: psichiatria, eugenetica e biopolitica*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

civiltà in buona salute. Il paradigma degenerazionista viene utilizzato per spiegare svariati fenomeni sociali, fra i quali il comportamento collettivo: il comportamento della folla è un esempio di degenerazione, e l'uomo della folla è paragonato al malato, al delinquente, al folle, all'ipnotizzato.

Lo sfondo di questa storia è formato dai fenomeni di urbanizzazione, standardizzazione, presenza delle masse, avanzare della democrazia sociale e politica, dalla tendenza dell'istruzione a divenire universale, così come del voto, dalla produzione in serie, dal diventare ripetibili all'infinito e meccanizzate di una serie di arti e strumenti (fotografia, cinema, mezzi di trasporto). La psicologia collettiva è sia un modo di manifestare la propria inquietudine di fronte a tutto questo, sia un tentativo di minare le ragioni della democrazia intesa in entrambi i sensi: della democrazia sociale che imbruttisce il mondo con i prodotti industriali, il cattivo gusto, la moda che uniforma, e della democrazia politica la cui sovranità poggia su un popolo che, quando si riunisce, è dominato dall'irrazionale, dalla mimesi, dalla violenza. La democrazia politica non può essere accettata per due motivi: perché è il sistema della mediocrità e non dell'eccellenza (élites o nobiltà), e perché è il sistema delle emozioni collettive. Infatti, nella democrazia trionfano i demagoghi. Il rapporto fra il demagogo e le emozioni è stretto: il comportamento della folla trasforma automaticamente la politica in una attività da demagoghi, cioè in populismo.

Quando scompare la psicologia collettiva? La risposta è facile e difficile al tempo stesso. Scompare improvvisamente all'inizio del Novecento, ma non si può negare che abbia continuato a essere presente negli anni successivi, sebbene con mutamenti talvolta notevoli. Sembra più vicino al vero affermare che essa viva una vita carsica che la porta a riemergere di tanto in tanto. In queste immersioni ed emersioni la psicologia collettiva cambia vesti, oggetto di osservazione, strumenti, significato, settore scientifico disciplinare: ma è da sottolineare la flessibilità con cui si adegua ogni volta agli scenari diversi, al panorama mutato della società, a rapporti sociali che non sono certamente più quelli di fine Ottocento, per arrivare fino ai giorni nostri.²⁵

Così come è apparsa all'improvviso ed è cresciuta in fretta, la psicologia collettiva di colpo scompare. All'inizio del Novecento accade infatti che la psicologia collettiva da un anno all'altro non esista più come riflessione compatta alla quale partecipano molti autori e dotata di propri strumenti per consolidarsi e comunica-

²⁵ Per maggiori dettagli su questo punto e un'argomentazione più distesa rinvio al mio volume *Il volto della folla. Immagini del collettivo da fine Ottocento a oggi*, di prossima pubblicazione.

re (associazioni, riviste, volumi, cattedre universitarie): mentre negli anni precedenti i volumi sul comportamento della folla si sono succeduti numerosissimi, ora le opere dedicate all'argomento divengono sempre più rare e vengono snobbate. Cerchiamo di capire perché. Una delle ragioni teoriche è senz'altro la formazione della sociologia "scientifica" in Francia a opera di Emile Durkheim: secondo il principio per il quale, in una sociologia che voglia essere una scienza, causa ed effetto devono essere omogenei, Durkheim taglia fuori dalla ricerca scientifica la psicologia collettiva.²⁶ Questa, infatti, assegna al comportamento collettivo – che appartiene alla sfera del sociale – cause che invece appartengono alla sfera della biologia, della psicologia o a entrambe. Invece, per Durkheim la causa di un elemento sociale deve essere rintracciata solo nell'ambito sociale. In questo modo ogni connessione o intreccio fra biologia e società, psicologia e società (e anche fra biologia e morale, fra psicologia ed economia, e via dicendo), è escluso. Per questo motivo non solo le teorie di Durkheim, che pure vertono sul comportamento collettivo e sulle rappresentazioni collettive, non possono essere annesse alla psicologia collettiva: la sua opera segna la fine della possibilità di utilizzare la psicologia per comprendere la società. E la psicologia collettiva è colpita a morte. È Durkheim a vincere nella lotta che avviene sulla sociologia e il collettivo: non Tarde. Se avesse vinto lui, la sociologia francese sarebbe stata tardiana e non durkheimiana, e forse la psicologia collettiva sarebbe sopravvissuta. Siamo nel 1895, anno di *Les règles de la méthode sociologique*. Due anni prima era uscito *La division du travail social*,²⁷ che stabiliva già le regole da applicare in sociologia se si voleva fare scienza.

Un'altra ragione teorica è rappresentata da Sigmund Freud. In *Massenpsychologie und ich-analyse*²⁸ Freud riprende la descrizione della folla fatta da Le Bon, la cita puntualmente, ne segue e approva tutti i passaggi, ma sposta in modo radicale il focus dell'analisi e la spiegazione del fenomeno. Mentre in Le Bon le cause che fanno dei membri della folla una personalità psichica unitaria sono da ricercare nella razza (da intendere come popolo), nel contagio, nella regressione rispetto alla scala evolutiva, per Freud è l'amore per il capo a creare il legame fusionale tra i membri del gruppo. È nell'inconscio, per entrambi, che

²⁶ E. Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique. Sociologie et philosophie* (1895), trad. it. *Le regole del metodo sociologico. Sociologia e filosofia*, Einaudi, Torino 2008, intr. di C. A. Viano.

²⁷ E. Durkheim, *La division du travail social* (1893), trad. it. *La divisione del lavoro sociale*, Comunità, Milano 1962, intr. di A. Pizzorno.

²⁸ S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-analyse* (1921), trad. it. *Psicologia delle masse e analisi dell'io: 1921*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

avviene qualcosa: quel qualcosa che crea la folla. Ma l'inconscio di Le Bon e degli psicologi collettivi non assomiglia molto all'inconscio di Freud. La psicologia delle folle vede l'inconscio come il fondo animale, naturale, melmoso, confuso e primordiale, che accomuna l'uomo con gli animali, ed è composto da istinti: l'istinto è la molla del comportamento, in particolare del comportamento collettivo nel quale la razionalità e l'autocontrollo non possono esercitarsi. In Freud, invece, l'inconscio ha una struttura: qualcosa di intellegibile, districando il quale è possibile non solo comprendere com'è fatta la natura dell'uomo, ma anche guarire dai propri mali. L'interpretazione di Freud, insieme all'accento posto da Max Weber sul capo carismatico,²⁹ sposta decisamente l'accento sulla figura del capo. Anche negli autori della psicologia collettiva il capo era presente (spesso nella forma del *meneur des foules*), ma quel che più importava era ciò che accadeva all'interno della folla. Inoltre, gli esempi di psicologia collettiva scelti da Freud sono lontani da quelli studiati dalla psicologia collettiva: invece della folla di strada, prende in esame la chiesa e l'esercito. Invece del linciaggio, analizza il senso di unità e lo spirito di corpo, la fratellanza creata dalla fede e dalla disciplina. La materia del suo studio, invece della violenza, è la partecipazione unanime e composta. Le folle di Freud sono folle istituzionalizzate, stabili: il comportamento di questi gruppi, per quanto sia mimetico (questo è ciò che incuriosisce Freud e lo spinge a leggere Le Bon), non è certo distruttivo né selvaggio né regressivo, e neppure si può parlare di un'anima della razza che si manifesta.

Anche sulla rinascita vi sono poche certezze, e per un motivo essenziale: a nessuno oggi fa piacere essere accomunato con la psicologia collettiva. Sa di vecchio, positivista, determinista.³⁰ Sa di antidemocratico. Sa di pregiudi-

²⁹ Cfr. M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922), trad. it. *Economia e società*, Comunità, Milano 1995, cap. III.

³⁰ Cfr. G. Cimino, G. P. Lombardo (a cura di), *La nascita delle "scienze umane" nell'Italia post-unitaria*, Angeli, Milano 2014. I curatori sottolineano giustamente che lo sviluppo delle scienze umane (o scienze sociali) nell'Ottocento avviene all'interno del clima culturale positivista. Cfr. G. Cimino, *Introduzione. La problematica delle scienze umane nell'Italia post-unitaria*, ivi, pp. 7-27: 7-10. Questo spiega molte cose sulla fortuna delle scienze umane (o sociali) nella storia del nostro paese: il positivismo italiano è stato interpretato da due dei maggiori studiosi della cultura italiana o come una corrente debole, della cui presenza ci sarebbe stato un gran bisogno per affrontare le sfide della democrazia, dell'industrialismo, della modernità, ma che è mancata all'appello (Norberto Bobbio) oppure come un movimento caratterizzato da incertezza teoretica, grezzo quantitativismo e molte stranezze, dalla passione per lo spiritismo alla misurazione dei crani, dalla fisiognomica all'ossessione classificatoria fino alla climatologia, come accade in Lombroso. Un movimento nato con lo scopo dello studio positivo della realtà che si è trasformato da solo in spiritualismo, come scrive Eugenio Garin. Cfr. N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento italiano*, Einaudi, Torino 1986, E. Garin, *Cronache di filosofia italiana, 1900-1960*, Roma, Laterza 1997.

zio misogino: la folla, dal momento che è isterica, è femmina, scriveva Le Bon. Sa anche di totalitario: *Psychologie des foules* non era forse il *livre de chevet* di Lenin e Mussolini? E Hitler nel *Mein Kampf* non ha forse teorizzato un rapporto del *Führer* con la folla del tutto in linea con la descrizione del comportamento collettivo fatta dalla psicologia delle folle? È vero che ci sono le eccezioni: Elias Canetti ha proposto una psicologia collettiva di taglio molto tardo Ottocento, con in più un inserimento massiccio della psicanalisi.³¹ Serge Moscovici ha utilizzato i testi e gli autori di fine secolo tra la Francia e l'Italia senza criticarli affatto e facendone la base della sua proposta teorica sul comportamento di maggioranze e minoranze.³² Ma generalmente i contemporanei si tengono alla larga da quelle prime analisi del collettivo: un autore come Francesco Alberoni, che ha utilizzato gli strumenti concettuali messi a punto a fine Ottocento, è stato guardato con sospetto.³³ L'atteggiamento più comune è la presa di distanze, lo smontaggio, la critica, quando non addirittura lo scherno. Atteggiamento esemplificato perfettamente dal modo in cui due storici come Charles Tilly e George Rudé hanno trattato le violenze compiute dalla folla. Tilly ha consacrato tutta la sua opera al comportamento collettivo nella storia:³⁴ il fatto è che egli interpreta questo comportamento in modo opposto a quello della psicologia collettiva. Per lui il comportamento collettivo è provocato dagli interessi, e la violenza che lo caratterizza (primaria, invece, secondo la psicologia collettiva) non fa altro che nascondere le differenze che esistono fra un movimento collettivo e l'altro. Non solo: Tilly non accetta la tesi secondo cui l'aggregazione e l'azione della folla avvengono sulla base di un impulso momentaneo. Al contrario, la folla a suo avviso segue modelli di comportamento molto stabili nel tempo, codificati, fra i quali

³¹ E. Canetti, *Masse und Macht* (1960), trad. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2015.

³² S. Moscovici, *L'âge des foules: un traité historique de psychologie des masses*, Fayard, Paris 1981, nuova ed. Bruxelles, Complexe 1985.

³³ Non mi riferisco all'Alberoni personaggio mediatico che abbiamo conosciuto negli ultimi anni, ma al sociologo degli inizi. Cfr. F. Alberoni, *Statu nascenti: studi sui processi collettivi*, il Mulino, Bologna 1968, Id., *Movimento e istituzione*, il Mulino, Bologna 1977.

³⁴ Cfr. C. Tilly, *The contentious French*, Harvard University Press, Cambridge Mass., London 1986; Id. (con D. McAdam e S. Tarrow), *Dynamics of contention*, Cambridge University Press, Cambridge 2001; Id., *The politics of collective violence*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; Id., *Contention and democracy in Europe, 1650–2000*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2004, trad. it. *Conflitto e democrazia in Europa, 1650–2000*, Bruno Mondadori, Milano 2010; Id. (con S. Tarrow), *Contentious politics*, Paradigm, Boulder Colo. 2007, trad. it. *La politica del conflitto*, a cura di T. Vitale, Bruno Mondadori, Milano 2008; Id., *Contentious performances*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

essa ogni volta sceglie. In *The crowd in the French Revolution*³⁵ e *The crowd in history: a study of popular disturbances in France and England, 1730–1848*³⁶ George Rudé prende in esame il soggetto folla nel momento stesso dal quale la psicologia collettiva classica trae i suoi esempi: l'epoca della Rivoluzione francese. Ma lo fa, anche lui, in un senso del tutto opposto a quello della psicologia collettiva: vede nelle cause economiche e sociali – spesso nella pura e semplice fame – il motore di rivolte e rivoluzioni. Non a caso, va alla ricerca dei volti nella folla della Rivoluzione francese,³⁷ a differenza della psicologia collettiva secondo la quale nella folla i volti individuali si cancellano e diventano un unico volto collettivo.

La psicologia collettiva, come altri *revenant*, sopravvive alla sua morte, benché trasformata negli strumenti dell'indagine (sempre meno la biologia, sempre più la sociologia, sempre e comunque la psicologia) e nelle manifestazioni del comportamento collettivo sulle quali si concentra. Parliamo di José Ortega y Gasset, di Ernst Jünger, della Scuola di Francoforte. Non solo sopravvive, ma ritorna: oggi con la moltitudine di Antonio Negri e il populismo di Ernesto Laclau, con lo sciame digitale riferito alla rete e alle dinamiche di massa che vi si svolgono, con i neuroni specchio.

In tutte queste metamorfosi accade spesso che la psicologia collettiva non si chiami più così. Ma, qualunque sia il suo nome, la psicologia collettiva continua a dire molto sul suo tempo, e anche sul nostro. Epoca di folle, di metropoli, di anonimato, di individui isolati che si raggruppano a caso – in modo reale o telematico – e perdono ragione e controllo, epoca di omologazione planetaria e di passioni violente. Forse è per questo che la psicologia collettiva ci parla ancora.

³⁵ G. Rudé, *The crowd in the French Revolution*, Clarendon Press, Oxford 1959, trad. it. *Dalla Bastiglia al Teridoro: le folle nella Rivoluzione francese*, Editori Riuniti, Roma 1989.

³⁶ Id., *The crowd in history: a study of popular disturbances in France and England, 1730–1848*, Wiley, New York, London, Sidney 1964, trad. it. *La folla nella storia, 1730–1848*, Editori Riuniti, Roma 1984.

³⁷ G. Rudé, *The face of the crowd. Studies in Revolution, ideology and popular protest: selected essays*, ed. and introd. by H. J. Kaye, Wheatsheaf, Harvester 1988.

Carla Meneguzzi Rostagni

LA CHIESA E LA MODERNITÀ

Il tema del rapporto tra la Chiesa e la modernità è uno dei più dibattuti e non del tutto risolti, della nostra epoca. La contrapposizione tra la Chiesa e la modernità c'è stata. Scrive Roberto Morozzo della Rocca: "Dalla Rivoluzione francese sino al Vaticano II la Chiesa cattolica si è opposta alla modernità, anche se ne accettava il mero progresso tecnico".¹

Ripercorrendo in parte il periodo evocato da Morozzo Della Rocca che copre due secoli, si nota che l'Ottocento, il secolo delle nazionalità, del liberalismo, fu il periodo di maggiore scontro tra la Chiesa e la modernità; i pontefici percepivano la contestazione da parte del pensiero della modernità come una minaccia, in quanto venivano messi in discussione il dato della tradizione e il tema dell'autorità. Nel corso del secolo si alternarono tuttavia pontificati di tendenze diverse, "conciliante e intransigente, in prevalenza pastorale o diplomatica".²

In una lettura di lungo periodo delle relazioni fra lo Stato pontificio prima, la Santa Sede poi, con l'avanzante modernità, nell'arco del XIX secolo, la Chiesa avrebbe messo in atto strategie diverse passando dallo scontro all'incontro, al dialogo con lo stato moderno, dialogo che si sarebbe realizzato soprattutto nel XX secolo.

Nel 1814-15 lo Stato pontificio sembrava aver superato la tempesta della rivoluzione, partecipando con le grandi potenze vincitrici di Napoleone, al congresso di Vienna, ma gravi erano i problemi che il papato doveva affrontare dopo la deposizione dell'imperatore francese, il ristabilimento delle relazioni con gli stati europei, la difesa dei diritti tradizionali della S.Sede, la riorganizzazione dello stato pontificio, con le riforme necessarie.

Il papa Pio VII e il segretario di stato Ercole Consalvi, già nel primo decennio dell'Ottocento, avevano seguito una linea moderata e scelto la strada della conciliazione tra la Chiesa e la Rivoluzione Francese, intesa come epigono del-

¹ R. Morozzo della Rocca, *Il cattolicesimo e la modernità Un presente eterno tra passato e futuro*, L'Osservatore Romano, 3-10-2009.

² G. Martina S.J., *La Chiesa nell'età del liberalismo*, Morcelliana, Brescia 1980, p. 159.

la modernità. In seguito, quando il Consalvi fu presente come rappresentante pontificio al congresso di Vienna, si mostrò "signore e maestro di tutte le vie della politica curiale". Pur potendo contare solo sull'appoggio del Metternich, a Vienna Consalvi mostrò di essere un abile regista riuscendo a mettere insieme legittimità, restaurazione e conciliazione.³

Roma continuò a riporre la sua fiducia nei sovrani, sostenne energicamente la causa del principio di legittimità, volendo opporsi alla marea dilagante del costituzionalismo e della democrazia. Per contro, grazie all'Austria, l'autorità e il dominio temporale della S. Sede furono riconosciuti, rivendicati e sanciti con tutta la solennità di un trattato pubblico sottoscritto da tutte le potenze d'Europa.

La diplomazia del Consalvi è stata considerata vincente e Vienna un suo successo personale: a partire dal 1815 il papato rientrò nel concerto delle nazioni ed estese la sua influenza diplomatica in tutto il mondo.⁴

È inoltre riconosciuto dalla storiografia alla diplomazia pontificia guidata da Consalvi, il merito di essersi adoperata oltre che per custodire la sovranità statale della S. Sede, per limitare l'invasione dell'Austria in tutte le questioni italiane.

Il papa rifiutò di aderire alla Santa Alleanza e al sistema dei congressi, invitato a partecipare ai congressi della Santa Alleanza convocati dal Metternich, rimase estraneo alla volontà del cancelliere austriaco di intervenire negli affari interni degli stati.⁵ L'abile azione del binomio Pio VII-Consalvi produsse il mito della loro diplomazia; il mito dell'opera se non liberale, certo anti reazionaria di Consalvi e del papa nemico del dispotismo e protettore naturale della vera libertà civile, avrebbe pervaso la storiografia risorgimentale e si sarebbe riversato nel neoguelfismo.

Al tempo stesso la storiografia ha sottolineato la fragilità della territorialità dello Stato pontificio e la difficoltà di mantenere la neutralità nelle questioni italiane.

Nonostante il successo appariva chiara la singolarità e unicità dello Stato Pontificio, realtà temporale e spirituale allo stesso tempo. La sopravvivenza del potere temporale brillantemente gestito dal Consalvi rimaneva come pro-

³ R. Regoli (a cura di), *Cardinale Ercole Consalvi. 250 anni dalla nascita*, Atti del Convegno di Roma 8 giugno 2007, Biblioteca Civica Attilio Hortis, Trieste 2008, p. 157.

⁴ A. Roveri, *Consalvi al congresso di Vienna*, in R. Regoli (a cura di), *Cardinale Ercole Consalvi cit.*, pp. 104-110; I. Rinieri, *Il congresso di Vienna e la Santa Sede (1813-1815)*, Civiltà Cattolica, Roma 1904, passim.

⁵ A. Tamborra, *I congressi della Santa Alleanza di Lubiana e di Verona e la politica della Santa Sede (1821-22)*, in "Archivio storico italiano", CXVIII, 1960, pp. 190-211.

blema di fondo, il possesso del territorio rappresentava il vero tallone d'Achille della Santa Sede, nel secolo che avrebbe visto la vittoria delle nazionalità.⁶

Le implicazioni spirituali e universalistiche del potere temporale che avevano spinto Pio VII a resistere a Napoleone, contribuirono a indurre i suoi successori a opporsi alle più forti correnti politiche del loro tempo e a legarli al carro della reazione. Dopo la morte di Pio VII nel 1823 e la conseguente caduta del Consalvi, l'influenza dei cardinali "zelanti" giunse al suo culmine: abbandonate le pur limitate riforme concesse dal segretario di stato nel *Motu proprio* del 1816, il papa Leone XII emanò la prima di una serie di condanne dottrinali del liberalismo politico, cui si aggiunse poco dopo, nel 1832, l'enciclica *Mirari vos* emanata da Gregorio XVI. Nell'enciclica si condannava la libertà di coscienza, la libertà di stampa, la separazione fra Chiesa e Stato, in sostanza le posizioni di chi come il Lamennais lanciava un ponte verso le libertà moderne.⁷

Gregorio XVI, il papa che si oppose alle ferrovie e all'illuminazione a gas, fautore della più rigida intransigenza, era stato eletto nel 1831 mentre in Europa e nelle stesse Romagne si verificavano moti rivoluzionari. Grazie alla presenza delle truppe austriache che rimasero fino al 1838, e a quella delle truppe francesi stabilitesi dal 1832 ad Ancona per controbilanciare quelle austriache, il papa poteva essere intransigente. Tuttavia la inefficiente situazione romana preoccupava gli stati europei che indirizzarono un memorandum al pontefice chiedendo riforme, laicizzazione dell'amministrazione, modifiche al sistema giudiziario. Per evitare la reazione dei liberali e salvare la propria indipendenza di fronte alle potenze estere, Gregorio XVI, pur rifiutando ogni ingerenza straniera nel proprio stato, dichiarò che avrebbe attuato le riforme promesse e quelle che avrebbe giudicato opportune. Fu emanato il 5 luglio 1831 un *Motu proprio* che ricalcava il *Motu proprio* del 1816 del Consalvi.

Dopo qualche innovazione le riforme si arrestarono con l'avvento nel 1836 a segretario di stato, del cardinale Luigi Lambruschini, cardinale noto per essere ricordato come conservatore e "nemico dichiarato delle libertà moderne".⁸

⁶ A. Omodeo, *Studi sull'età della restaurazione*, Einaudi, Torino 1970, pp. 347-362, 417-427.

⁷ Le encicliche *Mirari vos* e *Singulari nos* del 1834 in A.M. Bernasconi a cura di), *Acta Gregorii Papae XVI, scilicet constitutiones, bullae, litterae apostolicae, epistolae*, I-IV, Roma, Tipografia Poliglotta vaticana, 1901-04, pp. 171-174, 433-434; J. Leflon, *La crise révolutionnaire, 1789-1846*, Paris, Bloud&Gay, 1951, pp. 274-320; D. Demarco, *Il tramonto dello Stato pontificio. Il papato di Gregorio XVI*, Einaudi, Torino 1949.

⁸ G. Martina, *Gregorio XVI*, in *Enciclopedia dei papi*, Enciclopedia italiana, Roma 2008, vol. III, pp. 559 ss.

All'angusta visione del papato di Gregorio XVI si contrapponeva la progressiva affermazione della questione italiana, con la pubblicazione, nel 1843, de "Il primato morale e civile degli italiani" di Vincenzo Gioberti, la linea di un accordo con la Chiesa, col potere temporale dello Stato pontificio, il neoguelfismo, diventava bandiera politica popolare. La scomparsa di Gregorio XVI e l'elezione nel 1846 di papa Giovanni Mastai Ferretti, Pio IX, che aveva, da cardinale, nel 1845, espresso dure critiche sull'amministrazione politica degli Stati della Chiesa, sembrò a un paese in tensione, a seguito di voci popolari, aneddoti, la natura dolce del Mastai, l'avvento del papa liberale.

Si sarebbe presto visto che, pur conscio delle tristi condizioni in cui versavano i suoi sudditi, Pio IX non era un neoguelfo, il papa vaticinato dal Gioberti. Nel nuovo pontefice un'emozione eccessiva si accompagnava a una formazione intellettuale superficiale che gli impediva di rendersi conto della reale complessità dei problemi e che era influenzata dalla filosofia politica di tipo tradizionalista.

Pio IX iniziò la sua attività senza un piano preciso, solo animato dalla volontà di cambiare qualcosa e circondato da una Curia ostile alle novità.⁹

L'amnistia ai condannati politici, il "Benedite gran Dio l'Italia", il primo ministero coi liberali suscitò speranze e attese di una *leadership* papale, ma l'equivoco si chiarì con l'allocuzione del 29 aprile 1848 e il ritiro delle truppe romane al comando dei piemontesi. Il ritiro, motivato dall'universalità della Chiesa che non consentiva di partecipare a un conflitto con una potenza cattolica, l'Austria, fece crollare il progetto neoguelfo e mise in luce la rottura fra la posizione papale e il movimento nazionale e la distanza dal nuovo che avanzava.

Nel novembre 1848, consigliato dal cardinale Giacomo Antonelli, nominato il 6 dicembre prosegretario di stato, il papa fuggì a Gaeta. Durante il periodo di Gaeta avvenne una svolta reazionaria che portò il papa e l'Antonelli a condividere il clima di seconda restaurazione diffuso in Europa. Lo mostravano la richiesta, nel febbraio 1849, di intervento armato, rivolta dal papa all'Austria e alla Francia per ristabilire l'ordine nello Stato Pontificio e, per quanto riguardava la politica interna, il *Motu proprio* di Portici del 12 settembre 1849 che restaurava l'assolutismo, pur temperandolo con le riforme suggerite dalle potenze europee nel Memorandum del 1831.

Dopo il ritorno a Roma, sotto la protezione della presenza militare austro-francese, Pio IX e l'Antonelli attuarono una restaurazione reazionaria. Il ruolo

⁹ G. Martina, *Pio IX (1846-1850)*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1974, p. 118; R. Aubert, *Il pontificato di Pio IX (1846-1878)*, Editrice Saie, Torino 1964, pp. 446-449.

spirituale del pontefice, di capo della Chiesa universale diventava la causa di ogni scelta politica: Pio IX trasformava il dissidio con le idee liberali in una guerra di religione, l'Antonelli teorizzava l'appoggio che le potenze cattoliche dovevano fornire allo stato della Chiesa e, sul piano interno, gli stessi principii giustificavano l'immobilismo in ogni settore politico, economico, amministrativo.¹⁰

Negli anni cinquanta, si tornò all'alleanza tra trono e altare, furono conclusi molti concordati, di cui quello con l'Austria del 1855 fu l'emblema del trionfo dei principi ultramontani e della concezione teocratica della società. Ma non si poteva volgere il corso della storia in altra direzione. Dopo il congresso di Parigi del 1856, l'occupazione degli stati romani da parte francese e austriaca e il problema delle riforme da introdurre nello Stato pontificio, divennero il punto dolente agli occhi dell'Europa. La questione italiana entrò nell'opinione pubblica e la sorte dello Stato pontificio era ormai una parte della questione italiana.

La scelta pontificia di combattere le idee liberali e di poggiare la sicurezza e la tranquillità pubblica sulla presenza delle truppe austro-francesi mostrò la sua inadeguatezza nel 1859, quando la Santa Sede dovette affidare le sorti dello stato alle truppe delle due potenze protettrici, in guerra tra loro.

Ignorando i cambiamenti, nell'imminenza e durante la seconda guerra d'indipendenza, nella fluidità della situazione, nell'andirivieni di prospettive, la diplomazia pontificia seppe solo richiamarsi alla restaurazione del 1849 e alle condizioni di fatto che, in quel quadro storico, si erano poste. Avendo trovato allora una soluzione per lo Stato pontificio in armonia con i principii del 1815, il segretario di stato Antonelli non vedeva il motivo di mutarla.

La rigidità diplomatica, il rifiuto a trattare che a prima vista possono sembrare la causa della fine dello Stato pontificio, furono in realtà la conseguenza del conflitto insanabile tra la Chiesa e i principii liberali, un ulteriore indizio della crisi ideale, politica e culturale che travagliava il papato, territorialmente restaurato per volontà dell'Europa, nel 1815 e nel 1849, ma sempre più incapace di svolgere un ruolo autonomo e di dialogare col mondo moderno.¹¹

¹⁰ Sul cardinale Giacomo Antonelli, cfr. R. Aubert, *Antonelli Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961, vol.III, pp. 484-493; P. Pirri, *Il cardinale Antonelli tra il mito e la storia*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", gennaio-aprile 1958, pp. 81-120; A. Omodeo, *Antonelli Giacomo cardinale*, in "Rassegna storica del Risorgimento", aprile-giugno 1960, pp. 319-324.

¹¹ C. Meneguzzi Rostagni, *La crisi del potere temporale e la diplomazia europea 1859-1860*, Signum edizioni, Padova 1983, pp. 35-84, 182-221, 223-230.

Idee e comportamenti furono condivisi da tutti i protagonisti. Pio IX, il Sacro Collegio, il segretario di stato Giacomo Antonelli che, pur provvisto di senso politico, di equilibrio, di sangue freddo, non conosceva però nulla del mondo politico del suo tempo. Vissuto sempre a Roma, il suo unico viaggio era stato a Gaeta nel 1849, non aveva altri riferimenti. Neppure i nunzi offrirono visioni alternative.

Il clima rassegnato e sfiduciato portò l'Antonelli ad accettare la politica francese nei riguardi della S. Sede e dell'Italia. Nel 1861 il riconoscimento europeo delle conquiste piemontesi permetteva la proclamazione del Regno d'Italia. Lo Stato pontificio era ridotto al solo possesso di Roma e del Lazio e la scelta formale del nuovo regno di dichiarare Roma capitale dava origine alla questione romana. Dopo il 1861 i tentativi di conciliazione o anche di semplice dialogo tra Stato e Chiesa erano destinati a scontrarsi con un indirizzo governativo più giurisdizionalista e anticlericale, con un processo di laicizzazione ecclesiastica che si staccava dall'impostazione di Cavour.

La Chiesa rinunciò allora a controllare la forma che avevano preso gli eventi alternando segnali di chiusura e di inadeguatezza sul piano politico e su quello religioso: nel 1864 l'enciclica *Quanta cura* che conteneva il *Sillabo*, l'elenco delle 80 proposizioni condannate, i principali aspetti del mondo contemporaneo, nel 1870 il dogma dell'infalibilità papale definita al Concilio Vaticano I, e, dopo la presa di Roma e la legge delle guarentigie, il "non expedit" per i cattolici italiani, nè eletti nè elettori (1874). Tutte mosse di cattolicesimo intransigente e segni della posizione di Pio IX volto a rinsaldare l'unità spirituale della Chiesa, trascurando i rapporti diplomatici.

Roma capitale era stata resa possibile dall'isolamento della Santa Sede e dal sostegno internazionale al regno d'Italia, la legge delle guarentigie emanata dal governo italiano nel 1871 rappresentava una soluzione unilaterale del problema.¹²

Mentre la questione romana era al centro delle relazioni del Vaticano con l'Italia e con gli stati europei, l'Europa si stava trasformando: dopo le convulsioni e le crisi provocate dai due processi di unificazione nazionale, quello italiano e quello tedesco, entrava in un periodo di pace. La sconfitta francese, l'avvento del secondo Reich, la presenza del cancelliere Bismarck contrassegnavano la nuova realtà internazionale in cui la forza sostituiva il diritto. Scomparsi i piccoli sovrani, tra cui lo Stato pontificio che nell'ideologia dominante risultava ana-

¹² R. Aubert, *Il pontificato di Pio IX, cit.*, pp. 512-541; A. C. Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Einaudi, Torino 1963, pp. 328-329.

cronistico, la pace era sostenuta dalle grandi potenze, dagli imperi, i tre imperi del *Dreikaiserbund* del 1881.

Il nuovo contesto modificava anche la situazione della Chiesa in Europa e investiva in profondità la situazione delle istituzioni e degli interessi ecclesiastici. L'età delle relazioni amichevoli della Chiesa cattolica con alcuni degli stati dominanti, come gli imperi francese e austriaco, cedeva il posto all'età del separatismo o dell'anticlericalismo più o meno istituzionalizzato. L'epoca dei concordati si concludeva in quella dei *Kulturkampf*.¹³

L'emarginazione politica pontificia favorì in un certo senso lo svolgimento di un nuovo ruolo negli affari internazionali, ruolo che fu svolto da Gioacchino Pecci, eletto papa nel conclave del 1878. Leone XIII, già nunzio apostolico in Belgio, delegato e vescovo di Perugia, era noto nel collegio dei cardinali e nel mondo politico internazionale per il suo ingegno, e come prelato moderno e temperato.

Se la posizione del nuovo papa riguardo al potere temporale rimaneva nella tradizione, si accentuò infatti la tensione tra la S. Sede e il governo italiano, Leone XIII mirava prima di tutto a restituire al Vaticano una posizione di prestigio e autorevolezza nel mondo, dopo gli anni di isolamento del pontificato di Pio IX. Ma i tentativi di internazionalizzare la questione romana non furono coronati da successo fino al 1887 quando fu nominato il nuovo segretario di stato, l'aristocratico siciliano Mariano Rampolla del Tindaro, già nunzio a Madrid. Con lui diplomazia classica e apertura al moderno si saldarono in un'esperienza che "mostra la sinergia tra scienza e fede, tra modernizzazione e tradizione."¹⁴

La sinergia ricordata nella citazione trovava il suo punto più alto nell'enciclica *Rerum novarum* che nel suo stesso nome mostrava l'attenzione alla nuova realtà dell'Europa dell'industrializzazione e delle masse popolari e che rimane ancor oggi tra i documenti pontifici più citati, avendo posto le basi della dottrina sociale della Chiesa.

Nella capacità del papato di essere presente sulla scena internazionale, nonostante la questione romana, non va infine trascurata l'intensa attività internazionale di mediazione e arbitro, favorita dall'azione diplomatica del segretario di stato Rampolla.

¹³ F. Traniello, *Aspetti della cultura sociale cattolica prima della Rerum Novarum*, in G. De Rosa (a cura di), *I tempi della Rerum Novarum*, Istituto Luigi Sturzo-Rubbettino, Roma-Soveria Mannelli 2003, p. 43.

¹⁴ G. Rumi, *Dalla Realpolitik alla Rerum Novarum: Leone XIII e Rampolla*, in G. De Rosa (a cura di), *I tempi della Rerum Novarum*, cit., p. 37.

Non fu perciò solo un gesto formale l'invito rivolto nel 1998 dallo zar a Leone XIII a inviare un rappresentante pontificio a una conferenza sul disarmo e i mezzi pacifici, buoni uffici, mediazione e arbitrato. Il papa accolse con entusiasmo l'invito, egli infatti aspirava a svolgere un ruolo di capo e moderatore supremo tra le nazioni, e inoltre vedeva nella partecipazione alla conferenza l'occasione per conquistare uno spazio internazionale riconosciuto e rilevante e operare per l'internazionalizzazione della questione romana.

Solo una ferma e intransigente posizione contraria, influenzata dal clima di anticlericalismo e dalla massoneria, del governo italiano, impedì la presenza pontificia all'Aja.¹⁵

Nel 1903 con la morte di Leone XIII si concludeva un pontificato sensibile alla politica e aperto alle istanze della modernità, destinato a lasciare il segno e a rappresentare un modello. Alla scuola di Rampolla si formò la diplomazia che avrebbe agito nel Novecento, Giacomo Della Chiesa il futuro Benedetto XV, fu segretario collaboratore del segretario di stato, il futuro segretario di stato, Pietro Gasparri, allievo diretto.

Nel conclave del 1903, stante il veto austriaco a Rampolla per il suo atteggiamento filo-francese, fu eletto papa Giuseppe Sarto, Pio X, già vescovo di Mantova e patriarca di Venezia, fornito di esperienza solo pastorale.

Conscio di non avere preparazione diplomatica né universitaria, nominò segretario di stato il giovane cardinale Rafael Merry del Val modellato dalle tendenze ultramontane del cattolicesimo inglese, lasciandogli campo libero nella conduzione della diplomazia vaticana.¹⁶

Il papato si distinse per una serie di atti negativi nei confronti del nuovo: lotta al modernismo, soppressione dell'Opera dei congressi, rifiuto della legge francese del 1905 che abrogava il concordato del 1801 e sanciva la netta separazione tra Stato e Chiesa, con la conseguente rottura delle relazioni diplomatiche tra la Francia repubblicana e la S.Sede.

Aumentavano intanto le tensioni tra le grandi potenze, i preparativi di guerra si intensificavano, finché il 28 giugno 1914 l'attentato di Sarajevo si abbatté sull'Europa. Poco dopo l'inizio della prima guerra mondiale, nel settembre 1914, alla morte di Pio X, veniva eletto papa Giacomo Della

¹⁵ M. Toscano, *L'Italia e la prima conferenza per la pace all'Aja*, in *La comunità internazionale*, 4, 1949, pp. 245-276.

¹⁶ R. Regoli (a cura di) *San Pio X. Papa riformatore di fronte alle sfide del nuovo secolo*, Libreria editrice Vaticana, Roma 2016.

Chiesa, Benedetto XV. Cresciuto negli anni ottanta alla scuola diplomatica di Mariano Rampolla, allora nunzio a Madrid, poi arcivescovo di Bologna, Della Chiesa era conosciuto per sensibilità giuridica e storica, maturità di giudizio politico e finezza diplomatica ed era considerato un progressista.¹⁷ Fu affiancato dal segretario di stato Pietro Gasparri, discepolo di Leone XIII anche il Gasparri, fornito di un'eccezionale capacità nel maneggio degli affari diplomatici, ricco di senso realistico e di concretezza politica oltre che di esperienza internazionale.

La situazione internazionale e la guerra furono, sin dall'inizio del pontificato, al centro dell'attività diplomatica di Benedetto XV; ma i numerosi appelli per la pace del papa rimasero inascoltati, la guerra si avviò verso la continuazione e il logoramento, l'Italia entrò in guerra a fianco dell'Intesa, dopo aver concluso nell'aprile 1915 il patto di Londra che, all'articolo 15, per iniziativa del ministro degli esteri Sidney Sonnino e volontà del re, confermava la contrarietà del governo alla presenza della Santa Sede nelle istanze internazionali, ottenendo sostegno dalle tre potenze dell'Intesa, la Francia, la Gran Bretagna e la Russia.¹⁸

Vista l'inutilità dell'azione diplomatico-politica, la S.Sede si dedicò a una diversa diplomazia, la diplomazia del soccorso, la diplomazia umanitaria, per guardare la storia, diceva il papa, con gli occhi delle vittime.

Nel 1917 l'allargamento del conflitto, con l'entrata in guerra degli Stati Uniti, la staticità delle operazioni militari e la stanchezza dei fronti interni rimettevano in campo la diplomazia internazionale, allo scopo di trovare principi positivi per impostare una trattativa.

L'aspirazione a un mondo migliore e la riorganizzazione dell'Europa divennero allora il primo obiettivo di guerra, espresso in pubblici discorsi dalle potenze dell'Intesa: il primo agosto Benedetto XV nella sua "nota di pace", offriva lo sforzo di dare una veste teorico-politica alle ancora confuse richieste degli stati. Nel suo indirizzo il pontefice invitava i governi belligeranti ad accordarsi per una riduzione degli armamenti e per un arbitrato obbligatorio che sostituisse le armi, così da realizzare una pace giusta e durevole e ristabilire nei rapporti tra gli stati un clima di reciproca fiducia. Come è noto il messaggio fu giudicato inadeguato e inopportuno e rimase senza effetto in quanto si lessero più i rife-

¹⁷ G. De Rosa, *Benedetto XV*, in *Enciclopedia dei papi*, cit.; R. Astorri e C. Fantappiè, *Gasparri Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma vol. 52, 1999.

¹⁸ *Documenti diplomatici italiani*, serie V, vol.III, n.470, Accordo di Londra, 26 aprile 1915.

rimenti contingenti che il disegno futuro. Con l'appello alla cessazione "dell'inutile strage" e l'auspicio a un sostanziale ritorno allo "status quo" prebellico, la "diplomazia vaticana aveva assunto, probabilmente in buona fede, i connotati di uno strumento involontario della politica tedesca".¹⁹

Sul piano internazionale sulla "nota di pace" del pontefice prevalse il messaggio sullo stato dell'Unione del gennaio 1918 del presidente americano Woodrow Wilson, conosciuto come "i 14 punti", nei quali si definivano in modo più organico e puntuale i presupposti della *new diplomacy*. Con essi Wilson ribadiva per gli Stati Uniti il ruolo di arbitro per realizzare un mondo basato sui principi, non sul potere, sul diritto, non sull'interesse.²⁰

Nel clima di aspettativa internazionalista che dominava il dibattito politico all'inizio del 1919, in cui prevalevano le componenti pacifista e utopica, appannaggio del movimento socialista e di piccole élite liberali, non veniva accolto il vivo desiderio del papa di partecipare alla conferenza della pace.

Il Vaticano, pur isolato sul piano dei rapporti internazionali, guardò inizialmente con interesse e apertura al progetto di Società delle Nazioni e seguì le riunioni del consiglio e delle commissioni; in seguito la diretta connessione tra i trattati di pace e la Società delle Nazioni escludeva una valutazione positiva di questa'ultima. La Società nasceva col peccato d'origine di essere espressione dell'umanitarismo protestante di Wilson e di ispirazione massonica. Era un organismo egemonizzato da quelle potenze che avevano accettato la richiesta dell'Italia di escludere la S. Sede dalle trattative di pace. I cattolici passarono dall'entusiasmo allo scetticismo.

La malattia di Wilson nel 1920 e la mancata ratifica del trattato di pace da parte del Senato americano, crearono una situazione di impasse in cui appariva quanto numerosi e gravi fossero i problemi da affrontare, i mandati, le riparazioni, la questione adriatica, i contenziosi in atto tra la Germania e la Polonia, tra la Turchia e la Grecia, l'instabilità nell'Europa centro-orientale, l'accentuazione dei problemi e delle presenze europee, e come tutto ciò aprisse alla S. Sede uno spazio di dialogo e di mediazione. Iniziò così un'intensa attività diplomatica con la quale il papa voleva affermare sulle rivalità del momento la

¹⁹ *La lettera di Benedetto XV ai capi dei popoli belligeranti*, 1 agosto 1917, in <https://w2.vatican.va/content/benedict-xv/it/letters/1917/documents>; E. Serra, *La nota del primo agosto 1917 e il governo italiano: qualche osservazione*, in G. Rumi (a cura di), *Benedetto XV e la pace-1918*, Morcelliana, Brescia 1990, pp. 49-63.

²⁰ F. P. Walters, *A history of the League of Nations*, Oxford University Press, London 1960, pp. 15-25.

centralità del ruolo della Chiesa, costante ispiratrice di convivenza pacifica tra i popoli anche sul piano storico.

Nel settembre 1921 il pontefice inviò un messaggio alla seconda assemblea della Società delle Nazioni, raccomandando all'attenzione la carestia in Russia, mentre ricordò alla conferenza di Losanna la difficile situazione in Asia fra greci e turchi.²¹

Grazie a questo attivismo la Santa Sede veniva riconosciuta come soggetto internazionale e veniva ammessa a partecipare alla conferenza di Washington del 1922 sul disarmo navale, un tema, il disarmo, costantemente evocato nelle dichiarazioni pontificie.²²

Con questa assidua presenza la S.Sede mirava a svolgere un ruolo specifico nello scenario internazionale attraverso anche un nuovo personale diplomatico, in cui a Gasparri si affiancavano nunzi dinamici e aperti come Luigi Maglione, Bonaventura Cerretti, Eugenio Pacelli, interlocutori determinanti per la politica vaticana dei decenni seguenti.

Pur oggetto di discordanti giudizi, Benedetto XV è stato definito "autentico profeta di pace" e il pontificato che durò poco più di sette anni è da considerarsi tra i più intensi e importanti. Le prese di posizione del papa rappresentarono una svolta epocale nell'atteggiamento della S.Sede non più osservatrice spesso dissenziente, ma partecipe, seppure a distanza, di ogni iniziativa per la pacificazione e la convivenza fra gli stati.

Assente dalla conferenza di Parigi e ignorata dal mondo internazionale, la diplomazia pontificia con Benedetto XV seppe inserirsi nelle tensioni ideali dell'inizio secolo, la promozione della pace, come più tardi l'aspirazione a una dimensione internazionale della democrazia. Tali aspirazioni avrebbero attraversato tutto il Novecento e la strada aperta da Benedetto XV sarebbe stata percorsa dai suoi successori. Si possono ricordare sinteticamente gli incoraggiamenti espressi da Pio XII al processo di creazione dell'ONU, l'enciclica *Pacem in terris* di Giovanni XXIII, la figura di Paolo VI che del dialogo con la modernità fece quasi la cifra del suo pontificato, le visite dei papi successivi agli organismi internazionali e le molteplici dichiarazioni a favore di questi. La presenza dei rappresentanti della S.Sede a conferenze e riunioni internazionali avrebbe rappresentato la coscienza morale dell'umanità.

²¹ A. Miranda, *Santa Sede e Società delle Nazioni, Benedetto XV, Pio XI e il nuovo internazionalismo cattolico*, Studium, Roma, 2013, p. 88.

²² *Ibidem*, p. 89.

Anna Millo

**LE GENERALI E LA RIUNIONE
ADRIATICA DI SICURTÀ.**

**LE ASSICURAZIONI TRIESTINE TRA LA PRIMA
METÀ DELL'OTTOCENTO E LA PRIMA METÀ DEL
NOVECENTO**

Premessa

L'aggettivo triestine accostato in senso storico alle Assicurazioni Generali (nate nel 1831) e alla Riunione Adriatica di Sicurtà (sorta nel 1838) si giustifica per molteplici ragioni. Le possiamo definire assicurazioni triestine innanzi tutto per il luogo geografico di origine e che a lungo si identifica anche con la sede della loro direzione strategica, sotto la cui guida riusciranno a conquistare fino al 1918 una posizione di primo piano sui mercati dell'Austria, dell'Ungheria e del Centro-Europa in generale, proprio a partire da quella Trieste di cui condividono la storia economica: porto franco dell'Austria, base di espansione nel commercio intermedio durante la prima metà dell'Ottocento; poi, nell'epoca della ferrovia e della navigazione a vapore, grande centro portuale-industriale e finanziario di carattere internazionale, "primo porto dell'impero" fino alla guerra mondiale.

Ma non si tratta solo di un luogo e delle sue fortune economiche. Le due imprese assicurative si possono definire triestine anche per gli azionisti che concorrono alla loro fondazione e che per più di un secolo riescono a mantenere nelle loro mani la maggioranza di controllo, pur attraversando le due compagnie non poche difficoltà e crisi e anche momenti di vera e propria cesura nelle diverse fasi della loro storia.

Nonostante eventi talora tempestosi, a cent'anni di distanza dalla fondazione, negli anni Trenta del Novecento, quando entrambe le compagnie festeggiavano il loro giubileo con volumi commemorativi che ancora oggi si presentano ricchi di dati e di biografie quanto mai interessanti e precisi, negli organismi direttivi troviamo ricorrere ancora gli stessi nomi dei fondatori, la terza generazione degli eredi di quelle grandi famiglie e ditte commerciali giunte nell'emporio triestino spesso fin dai primordi delle sue fortune tra Settecento

e Ottocento, che si erano tra loro integrate in un ceto economico coeso nella rappresentanza di interessi comuni. Nell'epoca delle grandi società a capitale anonimo queste famiglie erano state le protagoniste – con il sostegno dello Stato austriaco – della modernizzazione e dello sviluppo economico di Trieste, così destinata a essere sempre più integrata negli ultimi decenni prima del conflitto mondiale nell'economia dell'impero. Dopo il 1918 il grande l'apparato industriale-bancario e finanziario triestino (che, al momento dell'annessione all'Italia, si può considerare per valore di capitalizzazione pari a circa un quinto di quello complessivo italiano) si era trovato depauperato e quasi travolto dal cambiamento degli scenari geopolitici nel primo dopoguerra, dalla concorrenza del capitale italiano e poi dalle conseguenze della "grande crisi" degli anni Trenta. Solo le assicurazioni si salvano e rimangono sostanzialmente in mano ai loro originari investitori. Le due imprese assicurative dimostrano sul piano industriale – e questo è l'aspetto più interessante per lo storico dell'impresa – di essere capaci di vitalità autonoma, di essersi ormai svincolate dal sistema economico locale. Dopo il 1945, invece, le necessità di ricapitalizzazione sono così ingenti a fronte delle immani distruzioni della guerra che è necessario reperire nuovi capitali. Da qui l'eclisse dell'azionariato triestino che potremmo definire "storico", non più in grado di mettere in campo quella capacità di autofinanziamento che fino ad allora ne aveva assicurato il predominio.

Questa imprenditoria triestina, per il modo in cui storicamente era cresciuta intorno al porto, presenta una particolare caratteristica sul piano culturale, quella di conservare nel tempo (ed essa con orgoglio la coltiva) l'originaria matrice cosmopolita e etnico-religiosa insieme, plasmatasi quando greci, svizzeri, serbi, ungheresi, tedeschi, italiani, luterani, ebrei, cattolici, ortodossi, attirati dalle libertà civili e religiose garantite fin dal Settecento dai sovrani asburgici, erano venuti a stabilirsi per commerciare nel porto adriatico. Cosmopolitismo significa un ampio e solido tessuto di contatti personali e familiari e di relazioni economiche e d'affari in un vasto spazio alle spalle della città, con il Centro-Europa, con i Balcani, spazio all'epoca dell'impero non separato da barriere, né linguistiche, né culturali, né religiose, né politiche.

Triestine sono infine queste assicurazioni perché ancora una volta di origine cosmopolita, triestina e mitteleuropea insieme, sono i dirigenti che ne prendono la guida pur senza far parte del gruppo degli investitori, una volta avvenuto quel fenomeno ben noto agli storici dell'impresa, che è la separazione della proprietà dal controllo (vale a dire, in questo caso, dalla gestione vera e propria), un fenomeno che denota la crescita dimensionale e organizzativa e la complessità

degli affari che nell'impresa si trattano. Questi dirigenti assicurativi sono degli specialisti che si sono formati nelle scuole commerciali superiori e nelle università asburgiche, attente a fornire una professionalizzazione di tipo tecnico nel campo matematico-probabilistico, sono dirigenti quindi portatori di specifiche conoscenze, ma anche consapevoli dei valori del *Beruf*, l'impiego inteso come vocazione, come missione, ma anche fonte di decoro e di rispettabilità sociale.

Tanto forte era l'impulso imprenditoriale verso le assicurazioni in questo peculiare ambiente capitalistico triestino che nel 1936, un secolo dopo la fondazione delle due maggiori società, ne nasceva anche una terza, con il nome di Sabauda, poi divenuta Lloyd Adriatico (dal 2007 definitivamente fusa in Allianz, insieme con la Ras). A differenza delle due consorelle, compagnie con un elevato grado di internazionalizzazione, il Lloyd Adriatico sarebbe rimasto limitato prevalentemente al mercato interno italiano, ma non per questo la sua affermazione è meno significativa dell'influenza e della vocazione triestina alle assicurazioni, in effetti il contributo più originale e creativo dell'*élite* imprenditoriale giuliana al mondo dell'economia e della finanza.

L'attributo della triestinità in senso storico non deve quindi essere inteso come esaltazione di spirito localistico e provinciale, ma come il riconoscimento di una specificità di cultura e di civiltà, aperta su un più ampio orizzonte europeo, che può essere indagata e studiata.

Che cosa resta oggi di tutto questo? Del Lloyd Adriatico si è già detto. Nello stesso 2007 anche il marchio della Ras, ormai da tempo in declino rispetto alle maggiori fortune del passato e dedita solo al mercato interno italiano, è scomparso in via definitiva e la società è stata assorbita dall'Allianz. Le Generali sono invece attive, malgrado si trovino a confrontarsi con problematiche di non poco conto, che si possono riassumere nel fatto che esse sono forse troppo grandi per limitarsi ad un mercato dalle esclusive dimensioni nazionali, ma troppo piccole per competere sui mercati globali. Se sapranno rispondere a queste sfide, potranno andare incontro a celebrare il loro non lontano bicentenario, che cadrà nel 2031. Anche la loro triestinità sembra tuttavia essere oggi un dato che appartiene ormai più alla loro storia che non al tempo presente. A Trieste rimane la sede legale, qui si svolge l'annuale assemblea degli azionisti, ma la "testa pensante", il "quartier generale" della compagnia lavorano a Milano.

Un grande ciclo storico può quindi considerarsi chiuso.

Cercherò ora di offrire al lettore una sintesi dei risultati cui fino ad ora la ricerca su questi temi è pervenuta, segnalando che il cantiere degli studi, specialmente

per ciò che riguarda le Generali, resta ancora aperto a nuove acquisizioni, che del resto anche in tempi recenti (come è evidenziato dalla bibliografia posta in calce) non sono mancate. Unificando, per quanto possibile, i passaggi fondamentali nella vita delle due compagnie tra l'epoca della fondazione e la metà degli anni Cinquanta del Novecento, quando si compie la loro seconda ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale, rimarcando di volta in volta analogie e differenze, si possono individuare quattro nuclei tematici.

La prima fase riguarda la vita durante l'impero asburgico in cui avviene la crescita e lo sviluppo delle due imprese, a cui fa seguito, con accentuata progressione specialmente dopo gli anni Ottanta dell'Ottocento, il loro processo di internazionalizzazione.

Il secondo passaggio è la cesura del 1918, l'annessione di Trieste all'Italia mediante la quale le due società diventano società di diritto italiano. Ne conseguono rapporti e alleanze con la banca e la finanza italiana da una parte, dall'altra la ripresa con un nuovo modello organizzativo della continuità di presenza sui mercati dell'est europeo fino all'arrivo al potere del nazismo in Germania. La guerra e la successiva occupazione tedesca impongono il tentativo di difendere le ingenti riserve valutarie delle due compagnie dalla depredazione degli occupanti che se ne sarebbero serviti a fini bellici.

Il terzo tema riguarda le conseguenze per le due compagnie dell'introduzione delle leggi razziali antisemite in Italia e nel resto d'Europa. L'ultimo argomento si riferisce alla ricostruzione del secondo dopoguerra, dopo la perdita degli storici mercati dell'est europeo, con la ricerca di nuovi partner e di nuove alleanze strategiche.

1. Crescita e sviluppo nell'"età del libero scambio"

La fondazione delle due compagnie risale agli anni Trenta dell'Ottocento, al 1831 per le Generali, al 1838 per la Riunione Adriatica di Sicurtà, quando un folto gruppo di imprenditori triestini (circa 200 per le Generali, 231 per la Riunione, in molti casi doppiamente presenti in tutte e due le compagnie) si associano insieme con investitori di altra provenienza (Venezia e Vienna, in primo luogo, ma non solo) con lo scopo di uscire dall'ambito locale, dove già sul finire del Settecento si calcola che fossero attive circa un centinaio di piccole società assicurative, nate tra il ceto commerciale e marittimo dell'emporio adriatico, che cercavano di unire speculazione e affari.

Caratteristica del capitale sociale in entrambe le compagnie – e rimasta inalterata nel tempo – è che esso era frazionato tra un largo numero di azionisti, non soggetti alla maggioranza di un solo gruppo. Per far valere il potere di coalizione, occorreva condividere obiettivi e strategie.

Due sono gli aspetti innovativi nella fondazione delle due compagnie, che assimilano Trieste a quanto sta accadendo in altre realtà economicamente più avanzate dell'Europa occidentale e centrale: il modello giuridico societario (la società anonima per azioni, che rende più agevole reperire il vasto capitale necessario per un'attività di così ampio raggio, anche se le azioni in questo caso non erano realmente anonime, ma nominative) e il modello imprenditoriale (le assicurazioni "a tutto rischio", estese a rami multipli, non solo ai trasporti marittimi e terrestri, compresa anche la "vita dell'uomo", come allora si diceva). Il mercato di espansione e l'incremento degli affari sociali cui si guarda fin dalle origini, contemplano obiettivi molto vasti. Non a caso quella che nasce nel 1831 si chiama Assicurazioni Generali Austro-Italiche con riferimento agli affari trattati (Generali, appunto) e ai mercati privilegiati gravitanti verso il Nord-Adriatico su cui essa intendeva operare. Nel 1848 la denominazione verrà abbreviata in Assicurazioni Generali per non ingenerare equivoci di tipo politico.

Le prime direttrici di sviluppo delle due compagnie riguardavano dunque i principali centri dell'impero asburgico (Lubiana, Vienna, Praga, Leopoli, Budapest), i territori della penisola italiana (Venezia, Milano), ma soprattutto e contemporaneamente l'attività si estendeva verso il Levante mediterraneo, in prima linea verso la Grecia, e altresì verso una serie di porti marittimi del continente europeo, comprese le città anseatiche. Le assicurazioni nascono come espressione dell'attività del grande porto internazionale di Trieste e la loro diffusione – tramite il sorgere di dipendenze e agenzie – in gran parte riproduce in questa prima fase della loro attività le correnti del traffico commerciale che dal porto si dipartivano e che lì confluivano.

Il consolidamento e la crescita dei decenni successivi poggiano sulle basi che si sono create in precedenza, anche se il processo di crescita non è lineare e non mancano momenti di difficoltà e di crisi. Le soluzioni per superarle sono interessanti, ma su tali aspetti, nell'ambito di questo testo necessariamente sommario, non è possibile intrattenersi.

Verso gli anni Ottanta lo Stato assume in tutta Europa un nuovo ruolo di regolazione dell'economia e anche in Austria impone più vincolanti norme anche all'industria assicurativa, sottoposta alla sorveglianza e al controllo statali, stabilendo, tra l'altro, una rigida regolamentazione per il calcolo della riserva dei premi e per gli investimenti di capitale (leggi del 1880 e del 1896). Questa nor-

mativa non sembra creare ostacoli, ma anzi si può dire che venga incontro alle esigenze di prudenza e oculatezza perseguite dalle due compagnie triestine, in cui la direzione strategica e quella operativa si attengono sempre fedeli alla linea di non perseguire finalità speculative, ma considerano in primo luogo che le assicurazioni sono strumenti di raccolta e di gestione del risparmio privato. Questa politica prudentiale (in cui ciò che conta non è l'ampiezza del capitale sociale, ma l'adeguatezza dei fondi di riserva per essere pronti ad affrontare necessità improvvise di liquidazione dei danni) consente a Generali e a Riunione di acquistare in Austria-Ungheria e in Europa un vero e proprio primato nel ramo vita. Non solo per obbedire alle disposizioni di legge nei singoli paesi dove operavano, gli investimenti delle compagnie venivano allocati per gran parte in titoli del debito pubblico (austriaco e ungherese, italiano), un investimento finanziario di bassa remunerazione, ma ritenuto sicuro e quindi adatto a queste prioritarie esigenze. Nello stesso tempo in Austria e in Ungheria, dove si concentra una rilevante parte dei loro investimenti, le due compagnie diventano soggetti che favoriscono lo sviluppo economico promosso dallo Stato. Parte importante spetta all'investimento immobiliare, attraverso il quale, costruendo prestigiosi palazzi nelle più importanti città europee, le due compagnie danno un importante contributo allo sviluppo e al rinnovamento urbanistico.

Nella cosiddetta "età del libero scambio" l'attività assicurativa può compiere un altro decisivo passo verso una più accentuata internazionalizzazione. La crescita sugli altri mercati europei (Italia, Francia, Spagna) ed extra-europei, dalle sponde mediterranee dell'Africa, all'Asia (India, territori del Pakistan, Ceylon), fino all'America Latina (Cile, Argentina) viene perseguita attraverso la creazione di società affiliate.

Questo modello industriale permette una crescita più rapida e una gestione più efficiente, consente di accumulare capitali, di servirsi di tecnici e funzionari formati *in loco*; inoltre le affiliate hanno sede legale e sono sottoposte alle leggi del paese in cui operano. Possono così presentarsi alla clientela come società affidabili perché radicate nel paese degli assicurati, un aspetto non secondario in un'età di diffuso nazionalismo.

Si può dire che tra la società madre e le affiliate e tra le affiliate tra loro si istituiscono relazioni a forma di rete, dando vita a quello che si potrebbe definire un *network* societario, anche se non sempre il legame è chiaro: per la gran parte di queste società la documentazione è andata perduta, mentre all'epoca non esistevano i bilanci consolidati.

Altro elemento cardine per la crescita sui mercati internazionali è lo sviluppo della riassicurazione. Proprio a partire dagli anni Settanta-Ottanta, la Riunione, ad esempio, crea le sue prime rappresentanze riassicurative: a Bruxelles (1868), a Pietroburgo (1875), a Londra (1877). Entrambe le compagnie, trovando alimento di lavoro e coperture riassicurative, si finanziavano sui mercati internazionali ed entravano in relazione con le più importanti società assicurative dell'epoca in vasti territori.

Tra lavoro diretto, lavoro indiretto, riassicurazione, tra società-madre e affiliate, l'internazionalismo che così si afferma, è destinato a restare uno degli aspetti caratterizzanti dell'attività assicurativa, i cui principi fondamentali si riassumono nel ripartire e limitare i rischi e nello stesso tempo ad allargarli a un raggio più esteso nello spazio e nel tempo. Ciò vale anche nel periodo successivo alla prima guerra mondiale, al punto che nel 1938 la Ras volle affiggere nell'atrio della sua sede centrale di Trieste una lapide commemorativa che ricordava "il suo primo centenario di attività assicurativa nel mondo".

Bastano questi pochi cenni per comprendere come nel corso dei decenni, via via che si avviciniamo al nuovo secolo, si sia evoluto e si sia sviluppato un nuovo modello di impresa, di crescente complessità, affidato alla responsabilità direttiva e gestionale di un ceto di dirigenti, distinto dalla proprietà azionaria, che sono gli artefici di questo sviluppo in ruoli di nuova e creativa professionalità. Si tratta, a tutti gli effetti di una nuova *élite* professionale, triestina e centro-europea di origine, di cultura positivista e mentalità laica, dotata di istruzione tecnica in campo matematico e attuariale, di conoscenza delle lingue straniere, di talento e di merito personale con cui si costruiscono carriere che assicurano mobilità sociale ascendente, carriere a cui spesso concorrono alleanze familiari e matrimoniali in chiave di successo professionale, ma sulle quali non influisce la condizione di ricchezza personale di partenza: interessanti, ad esempio, per la Ras il caso di Adolfo Frigyesy, direttore generale della compagnia fino alla morte, nel 1917. Ungherese di nascita, inizia il suo apprendistato a Budapest; dopo un breve passaggio a Vienna giunge nel 1873 a Trieste per impiegarsi nella Riunione. In seguito instaura relazioni con l'ambiente triestino ebraico-italiano e, in particolare, con la famiglia di Arnoldo Pavia, originaria di Venezia e poi trasferitasi a Milano. Nel 1878 sposa la figlia di Arnoldo Pavia, Giulia, ponendo così le premesse per un importante radicamento della Riunione in Italia.

Per le Generali sarà sufficiente richiamare i casi di Marco Besso, di Edmondo Richetti, dei fratelli Marco e Angelo Ara, di Edgardo Morpurgo.

Non tutti i dirigenti, naturalmente, sono di origine ebraica, ma è interessante notare come l'ascesa economica e sociale di quelli che tale origine condividono, si debba attribuire alla caduta delle interdizioni e dei pregiudizi antisemiti, particolarmente notevole nell'ambiente triestino dai tempi dell'emporio settecentesco. La formazione mitteleuropea e cosmopolita, comune a tutti, ebrei e non ebrei, ne fa i naturali portatori di un modello culturale sostanziato da principi e valori rispettosi delle differenze e delle opinioni nei diversi contesti nazionali in cui operavano le due compagnie triestine e anche questo fattore, in un'epoca contrassegnata da crescenti e avversi nazionalismi, favorisce il consolidamento delle due società su quei mercati.

Certamente coloro che guidavano le sorti delle due compagnie, non mancano di nutrire sentimenti politici. Occorre tuttavia fare delle distinzioni. La Riunione aveva una più marcata impronta asburgica e filo-imperiale. Nel novembre 1916 la direzione riunita a Vienna (dove era stata trasferita a causa della guerra) esprime il lutto per la morte di Francesco Giuseppe con accenti di drammatica e partecipata intensità per sottolineare il suo rapporto di lealtà verso lo Stato e la dinastia che avevano saputo creare le condizioni per sostenere la crescita della compagnia. In questo senso si può dire che questa lealtà era condivisa dal ceto economico triestino nel suo complesso (tranne qualche eccezione, che pure non manca).

Le Generali invece sono state attente – dopo il 1918 e soprattutto nel volume giubilare del 1931, pubblicato in pieno fascismo – ad accreditare di sé un'immagine di italianità e di irredentismo, in ciò facilitate dal fatto che fin dalle origini esse avevano una doppia struttura direzionale, a Trieste e a Venezia.

Questa interpretazione è tuttavia soltanto parziale, nel senso che certamente nel 1848 i dirigenti veneziani avevano aderito alla rivolta repubblicana antiaustriaca, mentre a Trieste ci si era tuttavia mantenuti fedeli all'Austria. Più avanti nel tempo alcuni dei più alti dirigenti aderiscono all'irredentismo (Marco Besso, Edgardo Morpurgo, i fratelli Angelo e Marco Ara; Marco Ara nel 1915 passerà il confine e si arruolerà come volontario nell'esercito italiano). Ma accanto a questi vi erano anche coloro che si sentivano parte dell'impero plurinazionale, aderivano a un liberalismo conservatore, professavano sentimenti umanitari e idee di pacifica convivenza nel nome dell'appartenenza a una comune civiltà, europea e cosmopolita insieme. È il caso di Edmondo Richetti, direttore generale delle Generali fino al 1913, promotore nel maggio 1914 di un manifesto pacifista rivolto "Ai popoli d'Europa" contro la catastrofe di una guerra distruttiva che egli aveva compreso essere vicina. Questi differenti casi

dimostrano che la divergenza nelle opinioni politiche non impediva la collaborazione nell'interesse della compagnia.

Nel 1914 le Generali avevano un capitale sociale di 12.600.000 corone e fondi di garanzia per circa 500 milioni di corone. Il capitale sociale della Ras era invece di 10 milioni e i fondi di garanzia ammontavano a circa 180 milioni di corone. Le Generali erano quindi più grandi della Ras. Pur in mancanza di dati statistici più ampi che possano costituire elementi di raffronto, le due compagnie erano le prime nell'impero asburgico e ai tra i primi posti in Europa.

2. L'“italianizzazione” nel 1918 e la ripresa dei rapporti con l'est europeo

Nel novembre 1918 l'annessione di Trieste all'Italia impone a Ras e Generali decisive trasformazioni connesse in primo luogo alla configurazione giuridica delle due società, ora sottoposte alle leggi italiane. Vi sono poi pressanti problemi di ordine patrimoniale, finanziario e valutario aperti in tutta Europa da un difficile dopoguerra, contrassegnato in particolare nel bacino danubiano dal sorgere di piccoli Stati contrapposti da accese rivalità nazionali, contrastati nella debole ripresa economica da una corrosiva svalutazione delle monete, fenomeni da cui si difendono chiudendosi in rancorosi protezionismi. L'italianizzazione delle due compagnie (che vede il capitale sociale subire le conseguenze di una corona austriaca svalutata del 60 per cento rispetto alla lira) significa anche più stretti rapporti con la banca e la finanza italiane. La delicatezza del passaggio si prospetta però diversificata. Le Generali, fin dall'anteguerra, mantengono relazioni d'affari con la principale banca italiana, la Banca Commerciale, relazioni di cui dalla fine dell'Ottocento era stato artefice e fautore Marco Besso, in virtù dei suoi importanti interessi personali tra l'imprenditoria della penisola. Ora esse sembrano favorite nella transizione, stringendo un privilegiato rapporto anche con il gruppo Volpi-Cini di Venezia. La Ras aveva invece un azionariato dal più spiccato carattere asburgico e meno importanti relazioni con il mercato italiano, con il quale tuttavia riuscì a stabilire un canale attraverso la seconda banca della penisola, il Credito Italiano, e la mediazione di Alberto Pirelli.

Tuttavia, il risultato fu che entrambe dovettero aprire la porta a nuovi azionisti, sebbene riuscissero restare ancora radicate nel peculiare ambiente triestino. Segno dei tempi nuovi era l'ingresso nei consigli di amministrazione di uomini politici (ad esempio, l'esponente nazionalista Enrico Corradini nella

Ras), garanti di quella "italianità" delle due compagnie che pareva essenziale proclamare in un'epoca di acceso nazionalismo, mentre esse, pur rappresentando il mercato italiano una quota rilevante del loro lavoro (circa un terzo e un quinto rispettivamente), erano riuscite a mantenere anche in questa fase il loro volto spiccatamente internazionale.

Il loro inserimento nell'economia italiana è tuttavia indubbio e un segnale è la loro partecipazione (per la verità con quote di non elevata entità) al capitale fondazionale di Imi e Iri, i due istituti finanziari attraverso i quali lo Stato operava il salvataggio delle industrie e delle banche colpite dalla crisi degli anni Trenta.

Negli anni Venti e Trenta Ras e Generali si configurano come l'unico settore di attività economica del grande capitale triestino di matrice austro-ungarica (cantieri, armatoria, industria tessile), che uscirà non sconfitto dalla competizione apportata dall'industria italiana e neppure sarà scalfito dagli effetti della "grande crisi". Il porto triestino annesso all'Italia aveva tuttavia esaurito la sua funzione di scalo con l'Europa centrale. Essendo venuto meno il rapporto con il suo storico *hinterland*, era entrato in una fase di declassamento e di declino. Ma le due imprese assicurative dimostrano – e questo è l'aspetto più interessante per lo storico dell'impresa – di aver superato il quadro del sistema economico locale e di saper elaborare autonome strategie di sviluppo.

L'esito di questa sfida però non era affatto scontato. La ripresa delle due compagnie sui mercati di tradizionale presenza dell'Europa centrale e balcanica era stata attuata mediante la complessa messa a punto di una nuova organizzazione d'impresa, adattata ed estesa ai nuovi "Stati successori" della dissolta monarchia asburgica ed accrescendo l'attività, direttamente o con partecipazioni in società affiliate, mediante una rete che arrivava fino al Levante mediterraneo (Turchia, Palestina, Siria, Egitto) e all'occidente europeo (Francia, Belgio, Spagna, Portogallo), più tardi nell'America del Sud. Per la Ras (la più approfonditamente studiata) si può dire che in questa fase Trieste resta il vertice direzionale, a cui spetta la definizione strategica degli obiettivi imprenditoriali, organizzativi e di controllo. Le due società operavano in un regime di rigida concorrenza e solo in contesti di particolare incertezza e turbolenza politica avevano congiunto loro forze, come a Baghdad, dove negli anni Trenta era stata aperta un'agenzia in comune, ma questa era solo un'eccezione, destinata a non ripetersi laddove si poteva contare su una pur precaria stabilizzazione, come, ad esempio, nella Khartum anglo-egiziana.

Tuttavia con l'ascesa del nazismo in Germania nel 1933 compare in Europa un competitore ben più temibile, che pone problemi assai critici alla libertà

di mercato nell'attività assicurativa. I nazisti, in sostanza, nel volgere di pochi anni tendono a creare nell'Europa continentale da loro controllata uno spazio di monopolio, all'interno del quale impedire libere relazioni commerciali. Questa strategia minaccia direttamente l'autonomia delle due società triestine e rischia di prosciugarne le fonti di lavoro di fronte alla concorrenza divenuta non tanto leale dei due colossi tedeschi, Allianz e Münchener Rück. Un fatto molto significativo è che nella primavera del 1939 la Ras, in seguito all'annessione dell'Austria e all'occupazione di Boemia e Moravia da parte del Reich, fu costretta a chiudere per mancanza di lavoro l'Espositura di Vienna, una sorta di secondo "quartier generale" dopo Trieste, specificatamente dedicato a seguire gli affari in Austria e nell'Europa centrale.

La Ras fu sempre attenta a mantenere, fin dove possibile, la sua autonomia, fino a che nella primavera del 1939 fu costretta a cedere alla tedesca Münchener Rück. Una piccola partecipazione nella propria affiliata viennese Interunfall. Lo stesso accadde alle Generali, che accolsero il colosso di Monaco nella Erste Allgemeine di Vienna.

Nei confronti delle società germaniche che aspiravano a un'eccessiva tutela su di loro, le due società triestine erano forti di una superiore capacità tecnica e organizzativa, non erano per nulla subalterne ai tedeschi, anche se qualche posizione dovettero sacrificarla. Monaco di Baviera e Trieste erano allora in effetti le due capitali del mondo assicurativo continentale e forse solo in questo campo la tanto decantata "collaborazione italo-tedesca" non era un'invenzione della propaganda di guerra. Negli anni del conflitto un pressante problema sarà quello della mancanza di coperture riassicurative, essendo divenuto impossibile attingere al mercato inglese. A questo punto fu giocoforza ricorrere alla collaborazione di compagnie germaniche e svizzere.

Dopo l'8 settembre 1943 Trieste fu inclusa nell'Adriatisches Küstenland, un territorio sottoposto alla diretta amministrazione germanica. Le due compagnie triestine corsero allora il rischio di un commissariamento degli organi sociali e di una depredazione delle loro ingenti riserve valutarie ai fini del finanziamento della macchina bellica nazista. Il pericolo fu sventato probabilmente grazie all'intervento della Münchener. La compagnia bavarese fece valere presso il *Gauleiter* germanico insediato nella città adriatica l'argomento che, perdurando il conflitto in Europa, era necessario evitare pericolosi squilibri all'industria assicurativa e riassicurativa italo-tedesca nel suo insieme.

Questa situazione, oggettiva, ma non priva di ambiguità perché gli interessi triestini erano sì conflittuali, ma anche convergenti con l'industria tedesca,

diede il pretesto alle autorità militari anglo-americane alla fine della guerra, nel luglio 1945, per imprigionare il direttore generale della Riunione Arnoldo Frigessi e accusarlo di collaborazionismo, nel tentativo di indurre le autorità italiane a sottoporlo a processo di epurazione. Solo nell'ottobre 1946 egli poté definitivamente chiarire la sua posizione e riprendere il suo posto in azienda.

3. Le leggi razziali antisemite

L'annuncio ufficiale della prossima introduzione in Italia delle leggi razziali antisemite fu dato, come è noto, da Mussolini in un pubblico discorso tenuto a Trieste il 18 settembre 1938. Trieste ospitava la terza comunità ebraica del Regno per numero di iscritti (5.400), ma era forse la prima quanto all'estrazione sociale dei suoi componenti, per le storiche ragioni connesse allo sviluppo del porto e della sua imprenditoria. L'avvicinamento della politica estera italiana alla Germania, evidente fin dal 1936, era stato contrastato da Fulvio Suvich, l'esponente politico triestino di ascendenza nazionalista che nel 1932 era stato nominato sottosegretario agli Esteri. Egli era legato alla Ras perché aveva sposato la figlia di uno dei più importanti azionisti storici della compagnia e più in generale rappresentava negli ambienti ministeriali e governativi gli interessi del capitalismo triestino. Nel gennaio 1936 Suvich cercò invano di trattenere Mussolini dall'alleanza con la Germania nazista, dal pericolo rappresentato dalla perdita dell'indipendenza dell'Austria, dai rischi per Trieste e il suo porto di una gravitazione della Germania verso l'Adriatico. Fu allora costretto a dimettersi.

Le persecuzioni razziali in Italia e in Europa esponevano Generali e Ras su un doppio fronte: da una parte la costruzione della "grande Germania" perseguita con la forza delle armi, come si è già detto, era un impedimento al loro lavoro assicurativo. Dall'altra, esse colpivano il loro personale che aveva questa origine in tutti i territori tedeschi o caduti sotto il dominio dei tedeschi, così come colpivano i dipendenti italiani, costringendo le compagnie a privarsi di collaboratori altamente qualificati, che in molti casi a Trieste non fu possibile sostituire. Per la Ras si calcola, ad esempio, che nelle sedi di Varsavia e di Zagabria la percentuale di dipendenti ebrei fosse del trenta per cento, in Austria del quaranta, in Italia solo del cinque, percentuali che comunque sovrarappresentano gli ebrei rispetto al resto della popolazione. Di questa affermazione sul piano sociale abbiamo visto le storiche ragioni. Si può quindi sostenere che le persecuzioni razziali rappresentino una vera e propria cesura nella storia delle

due società. Gli studi hanno documentato che, fin dove fu possibile e senza risparmio di mezzi, impiegati e dirigenti costretti ad abbandonare il lavoro per motivi razziali a Vienna, a Praga, a Bucarest, a Varsavia, a Parigi e anche in Italia furono aiutati dalle direzioni di Trieste di entrambe le compagnie a trovare collocazione in altre sedi in Europa oppure ad emigrare oltreoceano.

Nell'estate 1938, Fulvio Suvich, divenuto nel frattempo ambasciatore italiano a Washington, in alcuni colloqui privati con alti funzionari del dipartimento di Stato americano espresse tutto il suo disagio verso la politica razziale di Mussolini, che appariva incomprendibile a lui, legato da personale amicizia e da rapporti d'affari a tanti ebrei di Trieste. Questo orientamento era condiviso dai gruppi proprietari e dirigenti delle due società e il loro comportamento rivela come l'antisemitismo non fosse riuscito a penetrare in questa cerchia. A Suvich, una volta tornato in Italia e lasciata la carriera diplomatica, sarà affidato il compito di elaborare alcuni articoli del decreto-legge del novembre 1938 che introduceva disposizioni antisemite, affinché fosse in questo modo permesso ai due più alti dirigenti, Arnaldo Frigessi della Ras e Michele Sulfina delle Generali, di restare al loro posto di direttori generali. Era infatti interesse prioritario delle due compagnie mantenere attraverso le persone dei due direttori la competenza e l'autorevolezza necessarie per affrontare un momento molto critico per entrambe le società sui mercati del Centro-Europa. Alla presidenza dovettero invece rinunciare lo stesso Frigessi per la Ras e Edgardo Morpurgo per le Generali, quest'ultimo emigrato in Argentina nel 1938, tornato in Italia dopo la guerra, ma non più reintegrato nella carica. Al vertice delle due compagnie si insediarono esponenti dell'industria e della finanza in qualche modo più vicini e graditi al regime, rispettivamente Alberto Pirelli e Giuseppe Volpi. Quello di Frigessi e Sulfina è in effetti l'unico caso in Italia di ebrei che riuscirono a conservare il loro posto. Dopo l'8 settembre 1943, di fronte all'occupazione tedesca del Litorale Adriatico, dovettero anch'essi cercare riparo dalla deportazione e la loro sorte divenne dolorosa e amara, al pari di quella di tutti gli ebrei italiani.

4. La ripresa del secondo dopoguerra

La fine della guerra nel maggio 1945 lascia dietro di sé una delicata situazione politica ed economica. Le due compagnie dovevano affrontare le ingenti distruzioni materiali che avevano colpito tutta l'Europa, mentre la ripresa delle relazioni commerciali dell'Italia con l'est europeo risultava subordinata alla

sottoscrizione del Trattato di pace con le potenze vincitrici e al pagamento dei danni di guerra (nonché alla sottoscrizione dei rispettivi Trattati dell'Ungheria, della Bulgaria e della Romania). Quando nel corso del 1947 questo traguardo fu faticosamente raggiunto, il consolidarsi della "guerra fredda" e il passaggio dell'Europa dell'est al blocco sovietico fecero sì che le sedi e le affiliate di quei paesi fossero destinate a essere assorbite dalle incipienti nazionalizzazioni, promosse dai regimi comunisti colà insediati.

Ras e Generali si trovarono così a scontare un profondo mutamento di crisi strutturale, di perdita dei mercati di tradizionale presenza delle due compagnie, mentre la sorte stessa di Trieste, fino al 1947 sede legale delle due società e probabile capitale di un ventilato erigendo Territorio Libero, appariva sul piano internazionale al centro di un'aspra contesa diplomatica, risolta solo nel 1954.

La seconda ricostruzione necessitava di ingenti capitali, che i grandi gruppi triestini, depauperati dalle crisi precedenti, non erano più in grado di assicurare e pertanto essi qui escono di scena. A questo punto la storia di Ras e Generali, che dalla fondazione fino a questo momento abbiamo visto scorrere quasi in parallelo, si divide. Entrambe compirono uno sforzo per riprendere la dimensione internazionale, ma riposizionarsi nei mercati occidentali significava cercare dei partner, che per l'importanza rivestita nell'economia mondiale, non potevano che trovarsi negli Stati Uniti. La Ras non riuscì a individuarli, perlomeno non prima che la morte, nell'aprile 1950, cogliesse Arnoldo Frigessi, il direttore generale la cui famiglia da oltre settant'anni aveva legato il suo nome alle sorti della compagnia. Il *management* che ne prese il posto, fu indotto a rivolgersi a investitori italiani, i cui interessi però si rivelarono nel tempo essenzialmente di tipo speculativo. La Ras imboccava così fin dagli anni Sessanta quella strada che progressivamente nei decenni successivi l'avrebbe portata a perdere la sua indipendenza.

Le Generali, di maggiori dimensioni e in migliori condizioni di ricapitalizzazione, riuscirono invece a trovare alleati negli Stati Uniti e ripresero la loro crescita internazionale, consolidando tuttavia le loro posizioni soprattutto sui mercati dell'Europa occidentale.

A questo punto si era ormai chiuso un ciclo di storia economica e sociale. La perdita dei mercati dell'Europa orientale e balcanica a causa della "cortina di ferro" fu anche la perdita di un grande serbatoio di risorse umane, di capacità tecniche, di relazioni tra uomini e culture che avevano legato per centovent'anni, insieme a quello delle due compagnie, il nome di Trieste all'Europa e al mondo.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- (II) *Centenario delle Assicurazioni Generali 1831–1931*, Editrice la Compagnia, Trieste 1931.
- Cuomo, P., *Il miraggio danubiano. Austria e Italia politica ed economia, 1918–1938*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Favaretto, T., *Lo sviluppo dell'attività internazionale delle Assicurazioni Generali tra il XIX e il XX secolo*, in *Assicurare 150 anni di Unità d'Italia. Il contributo delle assicurazioni allo sviluppo del Paese*, a cura di P. Garonna, Ania, Roma 2011.
- Feldman, G.D., *Allianz and the German Insurance Business, 1933–1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Feldman, G.D., *Concorrenza e collaborazione tra le compagnie d'assicurazione dell'Asse: Munich Re, Generali e Ras (1933–1943)*, "Imprese e Storia", 24, 2001, pp. 249-271.
- Generali nella storia. Racconti d'archivio. Ottocento; Generali nella storia. Novecento*, a cura del Corporate Heritage & Historical Archive, Assicurazioni Generali s.p.a.– Marsilio, Trieste–Venezia 2016, 2 voll.
- Millo, A., *L'élite del potere a Trieste. Una biografia collettiva, 1891–1938*, Franco Angeli, Milano 1989.
- Millo, A., *Trieste, le assicurazioni, l'Europa. Arnoldo Frigessi di Rattalma e la Ras*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Millo, A., *Fra Trieste, Roma e Washington. Note su Fulvio Suvich e la politica estera italiana durante il fascismo*, in *Sul fil di ragnò della memoria. Studi in onore di Ilona Fried*, a cura di F. d'Elhounge Hervai e D. Falvay, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2012, pp. 405-415.
- Nel primo centenario della Riunione Adriatica di sicurtà (1838–1938). Volume commemorativo pubblicato in occasione dell'approvazione del 100° bilancio sociale*, Editrice la Compagnia, Trieste 1939.
- Rohrbach, W., *Versicherungsgeschichte Österreichs; I, Von den Anfängen bis zum Börsenkrach des Jahres 1873; II, Die Ära des Klassischen Versicherungswesens*, A. Holzhausens Nfg, Wien 1988.
- Sapelli, G., *Trieste italiana. Mito e destino economico*, Franco Angeli, Milano 1991.
- Toninelli, P.A., *Storia d'impresa*, il Mulino, Bologna 2006.

Giovanna Tomasello

**AZIONE COLONIALE E AZIONE RELIGIOSA.
IL CASO DEL CARDINAL MASSAJA
MISSIONARIO IN ETIOPIA**

Nel 1885 usciva il primo volume de *I miei trentacinque anni di missione nell'alta Etiopia* di Guglielmo Massaja, missionario cappuccino ritornato definitivamente dall'Africa nel 1880, e nominato cardinale da Leone XIII. L'ultimo volume, il dodicesimo, sarebbe uscito nel 1895 sei anni dopo la morte dell'autore. Questo monumentale lavoro era stato composto per ordine dei superiori. Massaja in proposito non aveva manifestato alcun entusiasmo. "Dopo trentacinque anni di Apostolato tra i popoli barbari e musulmani", scriveva, "mi era ritirato in questa Capitale del mondo cattolico per continuare ad assistere ancora di qui i miei figli etiopici almeno con la preghiera [...] Quando [...] mi viene ingiunto dai Superiori di scrivere la storia della mia lunga Missione. Da prima mi negai risolutamente; poiché in età così avanzata, affranto nel fisico e abbattuto nel morale, credevo impossibile sobbarcarmi a un sì lungo e difficile lavoro". E poi "avendo perduto nelle sofferte persecuzioni tutti quanti i miei scritti, mi vedevo privo in questa maniera delle molte note, memorie e date che pazientemente aveva in tanti anni raccolte". Infine, "Non uso poi da lungo tempo agli studi, segnatamente filologici, ed avvezzo a parlare ed anche a scrivere lingue le mille miglia lontane dalla nostra, difficilmente avrei potuto dare nel genio dei moderni lettori, i quali più alla veste badano che alla sostanza del pensiero". Pensava che le memorie sarebbero rimaste negli archivi di Propaganda Fide, ma "si volle" che questi scritti fossero dati alle stampe.¹

Le preoccupazioni linguistiche erano in effetti eccessive. Ancora oggi l'opera si legge con estrema piacevolezza e scorre come un racconto di avventure che as-

¹ Guglielmo Massaja, *I miei trentacinque anni di missione nell'alta Etiopia*, Manuzio, [poi] Soc. Tip. ed. Sallustiana, Roma, [poi] Mantero, Tivoli, 12 volumi, 1921-1930; *Prefazione*, vol. I, pp. III-IV (nelle note successive la semplice indicazione del volume e della pagina si intende riferito a questa edizione dell'opera). Sulle differenze tra il manoscritto di Massaja e i dodici volumi dell'opera pubblicata vedi il testo delle *Memorie storiche del vicariato apostolico dei Galla*, di Massaja, a cura di A. Rosso, Edizioni del Messaggero, Padova 6 volumi., 1984.

sume spesso i caratteri di un affresco storico in cui si possono individuare echi di pagine manzoniane, pagine che per altro Massaja ben conosceva e apprezzava.² Dal punto di vista letterario è certo il prodotto di gran lunga superiore a tutte le altre pubblicazioni di missionari ed esploratori italiani dell'età coloniale. Proprio tra l'85 e il '95 uscivano i tre volumi di Antonio Cecchi, *Da Zeila alle frontiere del Kaffa* (85-87), i due volumi di *Dieci anni di Equatoria e il ritorno di Emin Pashà* di Gaetano Casati ('91) e i *Sette anni nel Sudan egiziano* di Romolo Gessi (91). E appariva poi importantissimo il suo valore non solo come testimonianza umana, viva e immediata, di una lunga esperienza maturata nel mondo africano, ma soprattutto come vera e propria miniera di informazioni e riflessioni, precise e rigorose, in ambito storico, geografico, antropologico, economico e politico su un'ampia area del continente africano fino ad allora poco o nulla conosciuta. Il rigore, soprattutto. Come lo stesso Massaja avvertiva "di simili storie, viaggi, relazioni, ecc. se ne vedono tante in libri e giornali: ma in verità la maggior parte di esse, o dicono ben poco di quei luoghi e popoli a noi ignoti, o dicono troppo, e spesso niente affatto conforme al vero; sia per averli conosciuti, chi li descrive, solo di passaggio; sia per seguire piuttosto le immaginazioni della propria fantasia, anziché la realtà delle cose".³ Anche Gramsci non avrebbe avuto dubbi, riferendosi a una delle edizioni ridotte delle memorie pubblicate non a caso tra il 1932 e il 1933, giudicava le vicende del cardinal Massaja il libro più notevole da segnalare.⁴

L'opera ebbe fin dall'inizio un enorme successo, favorito anche dal particolare momento della sua comparsa. Mentre i volumi uscivano dalla "Tipografia Poliglotta di Propaganda Fide" l'Italia stava compiendo i primi concreti passi della sua avventura coloniale: l'acquisizione della baia di Assab, avvenuta nel '82, e di Massaua, nel '85, poi il trattato di Ucciali stretto con Menelik – alla cui corte Massaja aveva vissuto lunghi anni come uno dei più ascoltati consiglieri – e infine nel '96 il disastro di Adua (proprio ad opera delle truppe di Menelik) che costringeva a ripensare l'intera politica coloniale della recente nazione italiana. I volumi di Massaja mentre costituivano una fonte unica di conoscenze indispensabili per orientare decisioni e tattiche operative, politiche, economiche e militari, sollecitavano l'immaginazione e lo spirito di avventura, avvolgendo di suggestioni le terre esotiche oggetto dei nostri desideri di conquista.

² Vedi Mauro Forno, *Tra Africa e Occidente. Il cardinal Massaja e la missione cattolica in Etiopia nella coscienza e nella politica europee*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 326-327.

³ I, p. IV.

⁴ M. Forno, *op. cit.*, p. 327.

Era perciò inevitabile che nei decenni successivi, dal disastro di Adua all'occupazione della Libia e poi dell'impero etiopico, mentre si ravvivava l'interesse per le conquiste in terra africana, l'azione di Massaja, e la sua stessa figura – filtrate beninteso dalle pagine della sua opera letteraria – fossero inserite in una sorta di pantheon dei pionieri, fondatori e ispiratori dell'azione coloniale italiana. Una collocazione a cui la più attenta storiografia, in tempi relativamente recenti, poteva reagire con precise argomentazioni.⁵ Il contributo di Massaja alla politica coloniale italiana, sul piano di una concreta collaborazione alle iniziative governative appariva di fatto inesistente. Solo in tre occasioni si era profilato un suo possibile coinvolgimento. Nel 1857 – quando dunque il regno d'Italia ancora non esisteva – Cristoforo Negri, capo gabinetto di Cavour aveva scritto a Massaja, in missione in Etiopia tra i Galla, per sondarne la disponibilità a negoziare un accordo di amicizia e commercio con un principe della regione. Massaja si era defilato. L'operazione, aveva risposto, gli appariva prematura, e in ogni caso non avrebbe avuto alcuna portata pratica. Quindici anni dopo, nel 1872 era stato Menelik, al potere nello Scioà, a chiedere a Massaja di preparare una missione diplomatica destinata al regno d'Italia. Massaja tentava, anche in questo caso, di defilarsi ma non poteva esimersi dal tradurre la lettera ufficiale di Menelik a Vittorio Emanuele II, e di scrivere a proprio nome una lettera di accompagnamento dove, in termini assai generici, affermava che sarebbe stato lieto se il governo si fosse messo in relazione "con i popoli di Abissinia".⁶ [più vago di così...] Infine nel 1876, in occasione della grande spedizione in Etiopia della Società Geografica Italiana con fini di studio ed esplorazione, sostenuta dal governo, Massaja si adoperava per facilitare il viaggio degli esploratori, Orazio Antinori, Antonio Cecchi e Giovanni Chiarini, superando le diffidenze di Menelik nei loro confronti, e assicurando l'insediamento di una stazione base di riposo e di studio nel sito di Left-Marefià.⁷ E questo è tutto.

⁵ Vedi in particolare A. Rosso, *Nota critica ad Alberto Tessore* in "L'Italia francescana", 2-3, 1985; Salvatore Tedeschi, *Guglielmo Massaja e il colonialismo italiano*, in "Rivista di studi politici internazionali", 3, 1990. Utili indicazioni sulla bibliografia in proposito si trovano in Mauro Forno, *Tra Africa e Occidente. Il cardinal Massaja e la missione cattolica in Etiopia nella coscienza e nella politica europee*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 150.

⁶ Salvatore Tedeschi, *Guglielmo Massaja e il colonialismo italiano*, "Rivista di studi politici internazionali", 3, 1990.

⁷ In proposito Massaja avrebbe del resto precisato: "Se ho fatto qualcosa per la Spedizione geografica italiana, l'ho fatto unicamente per obbedire al mio Dio, perché i signori della Spedizione erano miei fratelli ed anzi miei figli in quel paese del mio apostolato [...] ciò che ho fatto lo farei ancora, in simile caso, ma non per servire il governo, ma solo per servire Iddio". Lettera di Massaja a Innocenzo Giglioli d'Apiro, 28 settembre 1873, citata da M. Forno, *op. cit.*, p. 300.

Massaja del resto non cessava di sottolinearlo: il suo impegno in terra d'Africa era missionario, diretto alla conversione al cattolicesimo di popolazioni variamente pagane, musulmane o cristiane eretiche, divise inoltre in più sette in lotta fra loro. Sull'argomento, nelle sue memorie e per altro anche in tutta la documentazione oggi disponibile, insiste ripetutamente. E traccia una chiara distinzione tra l'arrivo in terra d'Africa dei "bianchi armati" e dei missionari. I primi "andati là per conquiste materiali", i secondi per "conquiste spirituali". La comune presenza, agli occhi della gente locale che non sa distinguere, e mette gli uomini bianchi tutti insieme, crea una dannosa confusione e ostacola la salutare attività dei religiosi. Perfino le attività "disarmate" degli europei, dirette al commercio o anche solo alla esplorazione, appaiono non troppo meritevoli. I governi e le compagnie commerciali "nel mandare esploratori, non dicono loro: Andate là per migliorare e santificare voi e gli altri", ma "per estendere i confini delle scienze, per aprire nuove vie al commercio, e per fare onore a voi e alla patria". Sicché gli esploratori affrontano fatiche e sacrifici per ottenere "onori, guadagni e ricompense materiali".⁸ Il che induce Massaja, per quanto lo riguarda, non solo a declinare l'offerta di entrare nel paese al seguito di una spedizione militare inglese, benché questo sul piano pratico gli sarebbe stato assai utile, ma anche di considerare "un brutto impiccio" la grande spedizione e la presenza nello Scioà diretta da Orazio Antinori.⁹

[Un impegno dunque rigorosamente "spirituale" che nulla ha da spartire con le imprese coloniali, quale che sia il fine che le muove. Ma la questione è in realtà assai più complessa.]

La separazione tra la penetrazione delle nazioni occidentali in Africa, quale che sia il fine, anche pacifico e culturale, che la anima, e l'azione missionaria appare dunque netta. E ciò del resto sembra coerente con l'itinerario religioso di Massaja, rigoroso esempio di una vita totalmente dedicata alla chiesa. Nato nel 1809 a Braja sulle colline di Piovà d'Asti avverte giovanissimo la vocazione. Nel 1826 entra nell'ordine dei frati minori cappuccini. Poi frequenta come cappellano il castello reale di Moncalieri dove ha modo di stringere amicizia con il principe Vittorio Emanuele futuro re d'Italia. Nel '36 vince la cattedra di Filosofia e teologia presso il convento del Monte dei Cappuccini di Torino. Infine nel 1846, in seguito alla decisione di Gregorio XVI di affidare ai cappuccini l'istituzione di una missione nel territorio etiopico dei Galla, Massaja viene consa-

⁸ X, pp. 27, 67-68253-254.

⁹ VIII, p. 93; X, p. 116.

crato vescovo e inviato a fondare il Vicariato Apostolico della zona. Impresa non facile. Tant'è che il primo tentativo di raggiungere la zona fallisce e Massaja, dopo essere tornato in Europa arriva fra i Galla solo nel 1851. Vi resta fino al '79, passando gli ultimi anni non tra i Galla ma nello Scioà, alla corte di Menelik, che lo trattiene, di fatto prigioniero, pur colmandolo di onori, sostenendolo nella sua opera, e considerandolo un prezioso consigliere.

La sua attività, in tutto il periodo africano, è vastissima. Dimostrando una straordinaria capacità organizzativa e diplomatica, Massaja s'impegna in un'opera di conversione costante e capillare e, nello stesso tempo, nella diffusione delle pratiche mediche occidentali (soprattutto il vaccino contro il vaiolo), nella fondazione di più sedi operative per l'attività missionaria.

Non stupisce quindi che ampie parti dei dodici volumi delle memorie siano dedicate all'analisi delle culture e delle situazioni religiose dei paesi che attraversa, alle condizioni del monachesimo etiope, alla presenza di comunità più o meno riferibili alla religiosità ebraica, all'intreccio di tradizioni pagane, musulmane e cristiane eretiche nelle coscienze e nei comportamenti degli abitanti, nonché alle ricadute politiche che tutto ciò comporta. Altre pagine poi contengono vere proprie descrizioni di strategie di conversione nei confronti delle diverse religioni, quali speranze si possono avere di successo nei confronti dei giovani o dei meno giovani, l'ostacolo costituito dalle pratiche poligamiche, il pericolo delle conversione "dall'alto", che procede dalle corti e dai centri di potere costringendo i sudditi a convertirsi, con le singolari considerazioni sui musulmani che "per non perdere il pane" dovevano farsi battezzare, e poi appena battezzati uscivano di chiesa e si recavano nella moschea per farsi togliere il con strani riti il battesimo ricevuto per forza.¹⁰

La totale dedizione alla chiesa romana ispira poi la visione politica di Massaja nei confronti delle nazioni europee, escludendo ogni possibilità di simpatia – in generale – per l'assetto dei governi che, all'epoca del suo apostolato in Africa si trovano impegnati nelle imprese coloniali. È una condanna che nasce da lontano, dal giudizio sulla rivoluzione francese, la "nefasta rivoluzione del 1789" (III 647), con la lotta condotta contro il clero e la confisca dei possedimenti ecclesiastici, e un atteggiamento più meno manifesto di insidioso anticattolicesimo alimentato dall'orientamento massonico dei principali stati d'Europa. Dopo il 1848, scrive, "gli sconvolgimenti politici e le persecuzioni re-

¹⁰ I, pp. 20-21; VIII, pp. 92, 1420, 142; X, p. 102; XI, pp. 59-60.

ligiose hanno funestato quasi tutte le nazioni d'Europa".¹¹ La Francia si regge "sgraziatamente" a repubblica, con un governo "agitatissimo" per "gli sforzi e le mene di Luigi Napoleone"¹², e quando questi diventa imperatore prendono il dominio "le sette" che lo "hanno aiutato a salire al trono", cosicché "in diciotto anni di impero massonico, mercé l'opera, ora ipocrita, ora astuta, ma sempre funesta di Napoleone III, la politica senza Dio s'insediò non solo in Francia, ma in quasi tutte le corti d'Europa". E quali speranze potevano i missionari riporre "in governi diventati atei!"¹³

L'opinione sul governo italiano e la sua politica non è certo migliore. La condanna di Massaja è radicale, coinvolge l'intera opera di unificazione nazionale sostenuta "dalle sette e dal protestantesimo" che conduce all'esproprio dei beni della chiesa e soprattutto – "ultimo sacrilego attentato" – alla conquista di Roma.¹⁴ Il risultato è desolante: e lo delineano le appassionate pagine che il lettore trova al centro dell'ottavo volume delle memorie. Massaja vede Roma

sede augusta del Vicario di Gesù Cristo, apparentemente sotto un secolare potere, ma in verità sotto il dominio delle sette; le quali avevano preso tanto ardire e padronanza sul Governo, da sottomettere ai loro voleri gli stessi legali reggitori, e costringerli a governare secondo i loro biechi e malvagi fini.¹⁵

Il legittimo sovrano è chiuso dentro il recinto del Vaticano, "come prigioniero"; i claustrali, "braccio destro della Chiesa nell'opera del sacro ministero, tanto presso i popoli inciviliti quanto presso i barbari", sono "gettati sul lastrico, ed i loro pacifici conventi trasformati in caserme ed in uffizj governativi"; i beni della Chiesa, "o falciati, o destinati a vantaggio di secolari istituzioni"; e per quanto riguarda l'opinione dominante, parte della stampa è "spudoratamente intenta a vomitare ogni giorno bestemmie, a gettar fango sulle persone e sulle cose più sacre, ed a spargere in mezzo al popolo i più sfacciati errori e le più ributtanti immoralità".¹⁶

¹¹ IX, p. 39.

¹² I, p. 113.

¹³ IX, p. 31.

¹⁴ III, p. 167.

¹⁵ VIII, pp. 84-85.

¹⁶ *Ibidem*.

Ma non si tratta solo di una catastrofe morale. L'azione politica del governo italiano è disastrosa anche sul piano strettamente politico, per gli infelici risultati pratici cui ha portato. Il nuovo stato è "un piccolo regno, che è appena la metà della Francia, forse un terzo dell'impero austro ungarico e del germanico, un quarto dell'Inghilterra geografica, un quinto della Russia europea", e la sua capitale, già "metropoli del mondo cristiano", è ora la metropoli di un regno "che non ha ancora voce autorevole tra quelli di second'ordine". E non è tutto. Il disastro religioso e poi politico si proietta in una sorta di irreparabile disastro culturale che coinvolge perfino i progetti di rinnovamento urbanistico.

s'impicciolirono le idee, venne meno il gusto dell'arte, e non si comprese più dove stesse la grandezza di Roma. Ed è un fatto che, o per ristrettezze di idee o per mancanza di mezzi, fra tante nuove costruzioni, sorte dopo il 1870, non se ne vedeva una degna veramente di Roma. Tutta l'attività e sollecitudine mettevansi allora nello scavare la terra, per dissepellire la Roma pagana, divenuta idolo dei nuovi padroni, e per trovarvi qualche vecchio monumento: ma non si faceva che accumulare rovine sopra rovine.¹⁷

Ma nel discorso complessivo consegnato alle pagine delle memorie emerge un curioso contrasto. Mentre, nella sua impostazione rigorosamente religiosa, la visione sull'Europa e sulla politica dei suoi governi appare singolarmente ristretta, lo sguardo di Massaja, quando si dirige sull'Africa, d'improvviso si amplia e tutte le riflessioni sulla situazione religiosa del paese e le procedure più idonee alla sua conversione si collocano in un intreccio assai più ampio, diventando parte di un discorso estremamente articolato, capace di osservare fenomeni complessi, dei generi più diversi, senza alcun pregiudizio, ma con una curiosità e un'intelligenza di straordinaria penetrazione. È attenta, precisa, assolutamente disincantata, ad esempio, l'analisi della situazione politica e sociale dello Scioà, così come sono straordinariamente ricchi e penetranti i rilievi sul carattere, le predisposizioni, le tradizioni e la cultura delle popolazioni etiopi, dove l'attenzione dello sguardo giunge a spiegare, in forma estranea a qualsiasi giudizio o condanna morale, comportamenti indubbiamente impressionanti come la pratica di mutilare i cadaveri dei propri nemici.¹⁸

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ XI, pp. 36-38.

Si mena grande scalpore contro quei popoli, e si accusano di feroce crudeltà principalmente per l'uso della mutilazione; ma, oltrech  essa si fa su nemici morti, ed uccisi in battaglia, ha pure per quelle popolazioni un'importanza militare, come fra noi la conquista di una bandiera, di una spada, di un cannone.¹⁹

E poi, in un'ottica che prescinde da qualsiasi prospettiva religiosa, si trovano preziose considerazioni sulla difficult  di introdurre in Etiopia le pratiche della medicina occidentale, o le procedure produttive artigianali e microindustriali pi  avanzate. Perfino la tecnica e la pratica militare non sfuggono allo sguardo di Massaja, diventato assolutamente neutro, oggettivo, quando paragona l'efficacia bellica del comportamento del soldato abissino e del soldato europeo, oppure quando analizza le possibilit  operative dei contendenti attraverso un preciso studio delle truppe, degli armamenti e perfino delle munizioni di cui dispongono, e quando, come racconta, giunge a fornire, su rispettosa richiesta dei militari di Menelik, precisi e circostanziati pareri sulla pi  o meno adeguata collocazione di un fortino in costruzione.²⁰

Uno sguardo dunque a 360 gradi che nulla ha da invidiare per rigore e imparzialit  alla osservazioni del pi  laico degli antropologi, dei sociologi, degli economisti, o degli esperti militari. Anche i parametri del giudizio politico sembrano trasformarsi. La valutazione morale non interferisce nella lucida visione della realt  di fatto. Esempolari sono ad esempio le pagine dedicate al regno dell'imperatore Teodoro, persecutore dello stesso Massaja, e soprattutto colpevole di numerosi feroci massacri, in cui taglia mani e piedi ai nemici vinti e torna carico di bottino e lordo di sangue.

Quanto agli atti atroci e di eccessivo rigore potr  in qualche maniera scusarsi sotto il rispetto che, se non si fosse mostrato di una volont  di ferro e di un rigore implacabile, non avrebbe giammai sottomesso i molti e potenti capi civili ed ecclesiastici di quelle regioni, ne intimorito i loro fanatici partigiani. Solo con atti di severa crudelt  giunse a dominare il paese, e pot  fare abbassare la testa a Principi e soldati, ed agli stessi preti, monaci e defteri [sic], gente orgogliosa, irrequieta e difficile ad esser governata.²¹

¹⁹ XI, p. 38.

²⁰ VIII, pp. 167-168; X, pp. 152-153, 162.

²¹ IX, p. 23.

Si tratta in conclusione di una personalità, nel giudizio di Massaja, in possesso di "doti e qualità particolari" in grado di "richiamare a nuova vita l'antico impero etiopico, e rigenerare quel disgraziato paese".²²

Alla lucida fattualità dei giudizi politici si accompagna una sorta di studiata spregiudicatezza nell'azione pratica. Fedele ai principi morali e all'obbedienza alle norme della chiesa, Massaja è pragmatico, consapevole che per agire in maniera efficace è impossibile trascurare il principio di realtà. Per ottenere il proprio intento, spiega, "bisogna soffrire" e "prendere gli uomini come sono, non come si vorrebbe che fossero".²³ Di qui la necessità di trattare non solo con pazienza, ma addirittura con "longanimità" un "farabutto" che detiene però un effettivo potere. Il lettore, avverte Massaja, non deve meravigliarsi. L'esperienza, spiega, "acquistata in molti anni di convivenza con quegli eretici e mussulmani, mi aveva reso talmente impassibile alle loro astuzie, furberie e malvagità, che trattando meco, stancavansi essi di trovare nuovi raggiri, ma non io di soffrirli e di vincerli".²⁴ Sta di fatto che l'esigenza di adeguarsi alla realtà in cui deve svolgersi l'opera missionaria lo induce a prendere iniziative che si scontrano con il rigorismo e il prudente formalismo della gerarchia romana. Le sue proposte di modifiche nel regolamento dei riti per renderli più adatti alla situazione locale vengono bocciate. Bocciata è la stesura di un catechismo in lingua galla redatto per facilitare la preparazione dei neofiti, e insabbiata la proposta di uno statuto per l'istituzione di un ordine monastico in Etiopia. Questo per quanto riguarda i rapporti con la chiesa di Roma. Sul campo, nel trattare con gli uomini di potere del posto, Massaja si concede un'ampia libertà: se necessario diventa, in almeno un caso, mediatore di un commercio di duecento fucili tra la Francia e un signorotto locale, l'emiro di Zeila, che giudica per altro un mascalzone, il cui favore gli è necessario per raggiungere la missione tra i Galla.²⁵

Messo a fuoco lo sguardo sulla situazione africana – per quello che effettivamente è – finisce con l'assumere un aspetto positivo la funzione svolta dalla presenza coloniale delle potenze europee. Innanzi tutto in rapporto all'azione missionaria. Se è certo, come si è detto, che la compresenza di "bianchi armati" interessati alle conquiste "materiali", e dei missionari impegnati nelle conquiste spirituali, non giova all'azione di questi ultimi, è però indubbio, come scrive

²² IX, p. 24.

²³ VIII, p. 78.

²⁴ VIII, p. 104.

²⁵ VIII, pp. 192-193, 101-102.

Massaja, che “i protettori”, in determinate circostanze, hanno reso “grandi servizi alla chiesa”.²⁶ Ma la presenza coloniale può essere utile non solo in stretto rapporto all'azione religiosa: può anche garantire il benessere delle popolazioni. È il giudizio degli stessi abitanti del luogo che ritengono “felici” quelli che vivono sotto gli inglesi, “poiché questi, non solo proteggono ed agevolano il commercio, ma governano sì giustamente, che ciascuno vive sicuro in casa sua, e può dirsi veramente padrone di ciò che possiede”.²⁷ Per questo c'è da rammaricarsi che gli inglesi, sconfitto l'imperatore Teodoro si siano poi ritirati senza insediarsi nei territori sottoposti al suo dominio. Massaja illustra così la situazione:

La povera Abissinia desiderava l'intervento di una Potenza qualunque d'Europa, non perché non amasse la propria indipendenza, e volesse vivere soggetta a gente straniera [...] Ma perché, dilaniata da parecchi secoli dalle guerre civili, fatta zimbello di avventurieri e d'indisciplinate soldatesche, sentivasi stanca di quella vita di oppressione, in cui la tenevano prepotenti tiranni [...]. Stendeva poi le mani verso le Potenze cristiane d'Europa, perché duravano ancora nelle menti di quei popoli i ricordi e le tradizioni del bene, che colà avevano fatto i Portoghesi, ed altre genti incivilite, quando vi tennero dominio, o assistettero i Governi indigeni con la loro protezione, e con le loro armi. [...] E quindi concludevano che sarebbe stato cento volte meglio vivere sotto un Governo, anche straniero, ma regolato con principi cristiani, anziché sotto tiranni indigeni, che trattavano gli uomini peggio delle bestie.²⁸

Una sorta di appassionato elogio del colonialismo europeo veniva poi pronunciato da Massaja – come riportato nelle memorie – alla corte di Menelik per indurlo ad accogliere con favore la grande spedizione della Società Geografica Italiana.

Non sono dunque gli Inglesi i nemici del vostro paese, e nemmeno i Francesi, gl'Italiani, i Tedeschi, gli Spagnuoli, i Portoghesi. La conquista di queste regioni non tornerebbe lor conto; sia perché non troverebbero qua grandi ricchezze e cose ch'essi non hanno; sia per le enormi spese che dovrebbero fare se volessero impadronirsene. Se qualcuno viene qua, è mosso dall'affetto che nutre per voi, perché cristiani, e perché avete saputo conservare il tesoro della fede in un paese circondato da musulmani e pagani. Altri vengono per favorire il vostro commercio, portarvi cose che voi non avete. Altri per conoscere le diverse regioni del mondo, per imparare nuove

²⁶ VII, p. 146.

²⁷ IX, p. 37.

²⁸ IX, pp. 38-39.

lingue, e per fare studi a vantaggio delle scienze [...] Sapete invece chi sono i veri vostri nemici, coloro che cercano d'impadronirsi del vostro paese, rendervi schiavi, ed appropriarsi di tutte le vostre sostanze? Sono in generale i mussulmani, ed in particolare gli Arabi e gli Egiziani.²⁹

La colonizzazione delle terre d'Africa operata dalle potenze straniere, purché cristiane, è dunque benefica, e va favorita. D'altronde ci sono eminenti testimonianze degli enormi benefici, pratici, concreti, che il loro intervento civilizzatore reca al territorio. Nel '59, su iniziativa fondamentalmente francese, iniziano i lavori di scavo del canale di Suez che viene trionfalmente inaugurato dieci anni dopo. Insieme alla costruzione pressoché contemporanea, ad opera degli inglesi, della ferrovia che attraversa il territorio egiziano, da Alessandria, fino al Cairo e a Suez, la realizzazione del canale sembra inequivocabilmente dimostrare l'enorme progresso – da Massaja debitamente osservato e annotato – che la civiltà europea, attraverso l'azione coloniale, porta nel mondo africano. Il, 461, 527 III 589-590. Si schiude allora il profilo della concezione di Massaja, fondata sulla valutazione della civiltà occidentale: benefica nel suo affermarsi nel mondo, in quanto costitutivamente cristiana e specificamente cattolica. È una concezione che si amplia in una considerazione generale della storia. In Oriente, spiega Massaja, la popolazione cristiana, in quanto ortodossa e quindi scissa dal corpo della chiesa cattolica, si è talmente abbassata nella schiavitù, sotto il giogo dei turchi che invece di innalzare la sua fede a edificazione dei suoi dominatori, come già avevano fatto i cattolici d'Occidente con i goti e gli altri barbari, cadeva più in basso degli stessi musulmani i cui costumi si sforzava di imitare, come gli schiavi fanno con il padrone.³⁰ Una grande opportunità "per aprire l'entrata nell'Oriente al predominio latino" era stata, molti secoli dopo, la campagna napoleonica in Egitto. Ma quella campagna condotta dalla Francia in un momento di "entusiasmo pagano", a poco o nulla aveva portato, mentre in altri tempi, "ordinata e condotta dalla chiesa" avrebbe ottenuto ben altri risultati. L'Egitto, "divenuto a poco a poco cattolico, e nella sua maggior parte di rito latino, oggi sarebbe più popolato di colonie europee, e servirebbe di avanguardia per la rigenerazione e l'incivilimento di tutto l'Oriente".³¹

L'azione coloniale dell'Occidente è dunque altamente positiva in quanto portatrice di una civilizzazione cattolica. E la chiave per comprendere questo

²⁹ X, p. 70.

³⁰ I, pp. 12-23.

³¹ I, p. 14.

fondamento di una precisa ideologia coloniale, è nelle pagine che Massaja dedica al trionfo papale che osserva a Roma nel 1864, in occasione della canonizzazione di alcuni servi di Dio. Massaja, racconta commosso, si trova di fronte al vicario di Cristo circondato da 512 vescovi, ventimila preti e più di centomila fedeli da ogni parte del mondo. Nel successore di Pietro vede raffigurato il principio d'unità di tutta l'umana famiglia, non solo cattolica ma anche eretica e pagana, "poiché, se gli eterodossi, come tronchi secchi, giacciono recisi a pie dell'albero, sanno però, che appartenevano ad esso, e che ne succhiarono i primi umori. E i pagani appartengono essi pure in certo modo a quel gran padre, se non altro, per il precetto ch'egli si ebbe da Gesù Cristo di istruire e chiamare a salute tutte le genti".³² II, 572.

E insomma, quella consegnata ai capitoli dei *Trentacinque anni di missione nell'alta Etiopia*, un'ideologia coloniale missionaria-cattolica che si distingue da tutte le ideologie coloniali sviluppate nelle letterature dei diversi paesi per giustificare le proprie conquiste, in base ai propri interessi nazionali, in nome della loro specificità. Come in Italia, dove l'azione coloniale – prima della giovane nazione e poi del fascismo – trovava la sua giustificazione letteraria secondo due direttrici essenziali: il ricupero della tradizione imperiale dell'antica Roma, che avrebbe poi trovato il suo massimo cantore in D'Annunzio, e l'esigenza di nuove terre governate dall'Italia, sottolineata da Pascoli, come unico rimedio alla "vergogna" dell'emigrazione in paesi stranieri delle masse dei diseredati italiani. Temi del tutto estranei alla visione coloniale che aveva animato l'azione del cardinal Massaja.

³² V. p. 84.

Guido Franzinetti

ÖDÖN PÓR: FROM SOCIALISM TO FASCISM, FROM HUNGARY TO ITALY¹

1.

Peter Drucker (the Austrian economist turned long-standing management guru in the USA) provided in his memoirs an interesting, if unreliable, recollection of the family of Károly and Mihály Polányi. Amongst others, he mentions one of the Polányi brothers, supposedly called Otto:

Otto, the oldest, born in the early 1870s, became an engineer like his father. And, like his father, he left Hungary while a young man and went to work in Switzerland and Germany. He was apparently a highly skilled machine designer and a good businessman who rose fast. He went to Italy around 1895 and took over a near-bankrupt machinery manufacturer. Otto Pohl – he changed his name from Polanyi – turned the floundering firm around. It became the main supplier of brakes, steering gear, and the like to a new automobile company called Fiat. By 1910 Otto Pohl had become one of Italy's leading industrialists and an exceedingly wealthy man. But he became an ardent Marxist, one of the founders and backers of the socialist newspaper *Avanti*, and the patron and friend of the young editor of the paper, a firebrand, more anarchist than orthodox Marxist, whose name was Benito Mussolini.

In World War I Otto Pol's Socialist hopes came crashing and he began to look for an alternative to class war to build the nonbourgeois society of the future. It was Otto Pol who converted Mussolini – then recovering from near-fatal wounds – to the new vision of class unity based on a corporate state, neither Socialist nor capitalist, a state in which all classes would be held together by common dedication to national virtue and thereby become unbreakably strong like the bundled twigs, the *fascies* of the Romans of glorious Republican antiquity.

Karl Polanyi was reluctant to talk about his brother Otto; the family had broken with him when he espoused fascism. But he once told me that Otto was still alive in the mid-thirties, had long become disenchanted with his brainchild, had grown

¹ I would like to thank professor Gareth Gale (Brunel University) for clarification on aspects of Károly Polányi's correspondence.

contemptuous of Mussolini but was also disavowed by his former protégé and forgotten by him, and had turned into a broken, bitter old man.²

The number of inaccuracies, exaggerations and falsehoods in this passage is difficult to quantify. Judith Szapor has already expressed her surprise that the US publishers should have allowed it to be published in this form.³ This does not mean that Drucker's garbled recollections are entirely useless; indeed, most are based on fact.⁴

"Otto Polanyi" really existed. He was not the brother of Karoly and Mihály, but their cousin. His name was in fact Ödön Pór (which explains how Drucker garbled the name). He was the son of Teréz Pollacsek (Károlyi Polányi's aunt), and was born in 1883. He died in Italy in 1971.⁵

Ödön Pór is not important as a thinker or as a political figure, but he remains a significant one, beyond the fact of being a cousin of the Polányi brothers and of Ervin Szabó. In fact, he is by no means an unknown figure in studies of Hungarian and European Socialism. Maria Luisa Pesante had pointed out in 1981 the significance of his book *Guilds and cooperatives in Italy* (1923).⁶ Edoardo Grendi (one of the founders of Microhistory) had already mentioned Pór (in a somewhat cursory manner) in a study of British Guild Socialism which he published in 1961.⁷

² Peter Drucker, *Adventures of a Bystander*, Transaction Publishers, New Brunswick 1994 [1978], pp. 128-29.

³ Judith Szapor, *Laura Polanyi 1882–1957: Narratives of a Life*, in "Polanyiana", vol. 6, no. 2 (1997), pp. 43-54.

⁴ Drucker's actual connection to Károly Polányi should also be mentioned. This is discussed in Gareth Dale's work on Károly Polányi, and in Daniel Immerwahr, *Polanyi in the United States: Peter Drucker, Karl Polanyi, and the Midcentury Critique of Economic Society*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 70, no. 3 (July 2009), pp. 445-466.

⁵ In a footnote to a letter from Pór to Karl Kautsky (21 April 1904), János Jemnitz gave 1971 as the date of death (*Karl Kautsky und die Sozialdemokratie Südosteuropas. Korrespondenz 1883–1938*, edited by Georges Haupt, János Jemnitz and Leo van Rossum, Campus Verlag, Frankfurt–New York 1986, p. 464, n. 1). There is reason to believe that Jemnitz had established contact with Pór by 1963, so it is likely that his information was the most accurate available. In this case, as in others, biographical information on Pór remains approximate.

⁶ Adriana Lay and Maria Luisa Pesante, *Produttori senza democrazia. Lotte operaie, ideologie corporative e sviluppo economico da Giolitti al fascismo*, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 275-279.

⁷ Edoardo Grendi, *Il socialismo gildista nella storia del laburismo*, in "Rivista storica del Socialismo", n. 12, (1961), p. 1, n. 1.

In Hungary János Jemnitz had already published in 1963 a study of Pór's correspondence with Ervin Szabó,⁸ which Leo Valiani had duly mentioned in his study of the dissolution of the Habsburg Monarchy.⁹

So, while Pór is by no means a major figure, he has regularly attracted a certain degree of attention. His life may be classified under a series of headings: (i) Hungarian Socialism at the beginning of the XXth century; (ii) Italian Socialism and its crisis during the First World War; (iii) Early Fascism (1922–1929); and (iv) Fascism in its phase of consolidation (1929–1940).

2. Pór as a Socialist

After taking a degree in Law at Budapest University, Pór embarked on a career as a journalist. At first he worked for the socialist newspaper *Népszava*, then travelled to Italy, and later to the USA. As Jemnitz pointed out, Pór (unlike other Hungarian socialists operating in the USA) had left Hungary permanently. In 1909 he worked for American socialist newspapers as a European correspondent.¹⁰ Apparently he started working also for Italian Socialist newspapers as early as 1904. He was London correspondent for the Italian Socialist daily *Avanti!* in 1914. He must have settled in Italy before the beginning of the Great War. He does not seem to have had any problems as a citizen of Austria-Hungary after Italy joined the war in 1915.¹¹

Two aspects of Pór's activities stand out in this phase. The first is that he was a Socialist who was part of the Revolutionary Syndicalist tendency, which was highly influential in Italian Socialism at the beginning of the Twentieth Cen-

⁸ János Jemnitz, *The Relations of the American and the Americo-Hungarian Labour Movements as Revealed in the Correspondence of Ervin Szabó*, in "Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae", Vol. 9, No. 1/2 (1963), pp. 179-214. For an introduction to Szabó, see *Socialism and Social Science. Selected Writings of Ervin Szabó*, edited by György Litván and János Bak, Routledge & Kegan Paul, London 1982. The strength of the connection between Pór and Szabó emerges from the two volumes of *Szabó Ervin Levelezése*, I-II, edited by György Litván and László Szűcs, Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1977–1978.

⁹ Leo Valiani, *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 482, n. 32.

¹⁰ Jemnitz, *The Relations*, p. 182.

¹¹ Pór acquired Italian nationality only in 1937 (Pór to Rinaldo Rigola, 7 luglio 1937/XV, Fondo Rigola, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli).

ture, and which to a large extent converged into the Fascist movement.¹² The second important aspect is Pór's connection to British Guild Socialism, which must have originated during his stay in London before 1914, while working as London correspondent for *Avanti!*. As Paul Jackson points out, Pór "became part of *The New Age* network".¹³

By 1913, Benito Mussolini (who by that time had become Editor of *Avanti!*) had already spotted Pór as a useful ally.¹⁴ This explains (and deflates) Drucker's exaggerated claims in his memoirs, but it also confirms the kernel of truth in those claims. It also explains Pór's subsequent attitude towards Fascism, which was not as clear-cut as might have been expected in the circumstances.

Guild Socialism played an unquestionably crucial role in Pór's intellectual and ideological itinerary.¹⁵ In this phase, it provided an intellectual passport to Italian Socialist circles. Most of his Italian writings (up until 1923) were, to a greater or a lesser extent, connected to Guild Socialism.

In the aftermath of the Great War, Pór also displayed a Hungarian side in his activities, in attempting to influence Italian opinion-makers on the issue of

¹² On this tradition, see David D. Roberts, *The syndicalist tradition and Italian fascism*, Manchester University Press, Manchester 1979; Wayne Thorpe, *"The Workers Themselves": Revolutionary Syndicalism and International Labour, 1913–1923*, Kluwer Academic Publishers, Boston 1989; Marcel van der Linden (ed.), *Revolutionary Syndicalism: an International Perspective*, Scholar Press, Aldershot 1990; and Id., "Second thoughts on revolutionary syndicalism" (1998), available online.

¹³ Paul Jackson, *Great War Modernisms and "The New Age" Magazine*, Bloomsbury, London 2012, p. 60.

¹⁴ See the introductory note to Pór's article, *Il sindacalismo dei "bei gesti"*, in "Avanti!", 21 agosto 1913, p. 1; and the reference to Pór in [B. Mussolini], *Confessioni*, in "Avanti!", 28 agosto 1913, p. 1 (both articles are available online). The relevance of these articles was mentioned in Giano Accame, *Ezra Pound economista. Contro l'usura*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma 1995, p. 87.

¹⁵ There is a vast secondary literature concerning Guild Socialism. For a preliminary selection of texts, see *Industrial Democracy in Great Britain*, edited by Ken Coates and Tony Topham, MacGibbon & Kee, London 1968. For the relevance of Guild Socialism in Karoly Polányi's work, see Karl Polanyi, *The Hungarian Writings*, edited by Gareth Dale, Manchester University Press, Manchester 2016; Gareth Dale, "Karl Polanyi in Vienna: Guild Socialism, Austro-marxism, and Duczynska's alternative" (available on Academia.edu); Id., *Karl Polanyi. The Limits of the market*, Polity Press, Cambridge 2010; Id., *Karl Polanyi: a Life on the Left*, Columbia University Press, New York 2016; Id., *Reconstructing Karl Polanyi*, Pluto Press, London 2016; and Tim Rogan, *Karl Polanyi at the margins of British Socialism, 1934–1947*, in "Modern Intellectual History", vol. 10, no. 2 (2013), pp. 317–346.

the new Hungarian borders. He established a correspondence with Umberto Zanotti-Bianco, wrote article for his journal *La Voce dei Popoli*.¹⁶

The real turning-point in Pór's itinerary came in 1923, with the publication of *Guilds and Guilds and cooperatives in Italy*. The book was translated by Emily Townshend, and came with an introduction by A.E. (George Russell)¹⁷ and an Appendix by G. D. H. Cole. All three were connected to Guild Socialism and the Co-operative movement. The book itself was published by the Labour Publishing Company.¹⁸

Pesante rightly pointed out that Pór's preface illustrates "the highest point of his ambiguity between Socialism and Fascism". Pór wrote:

Fascism does not stand in the way of constructive revolution – that alone matters in the long run – it even seeks to bring it about. And it is for us of the Labour Movement to point out the way. But we must recognize that...the ideal of Nation and Nation-building is not opposed to our internationalism, but complementary to it....The old methods of the class struggle that are wrecking Society spiritually and institutionally will make place – now, and not in some far away future – for organized and ordered functioning in the public service. And herein we shall only follow the example of revolutionary Russia, where, after a period of confusion, all are being enlisted in the work of Nation-building.¹⁹

Traces of an ideological and political ambiguity may be found already in Pór's earlier work, such as his articles for the Socialist *Critica sociale* in 1916²⁰, and in

¹⁶ See Pór to Zanotti-Bianco, 3 dicembre 1918, and 6 dicembre 1918, in Umberto Zanotti-Bianco, *Carteggio, 1906–1918*, edited by Valeriana Carinci, Laterza, Roma–Bari 1987, pp. 681–684; and Pór to Zanotti-Bianco, 9 gennaio 1919, and 27 maggio 1919, in Zanotti-Bianco, *Carteggio, 1919–1928*, edited by Valeriana Carinci and Antonio Jannaccio, Laterza, Roma–Bari 1989, pp. 3–4, 17–19. See also Francesco Guida, *Il compimento dello Stato nazionale romeno e l'Italia: opinione pubblica e iniziative politico-diplomatiche*, in "Rassegna storica del Risorgimento", vol. 70, n. 4 (1983), pp. 456–457 For the role played by Zanotti-Bianco in this phase, see Valiani, *La dissoluzione* p.

¹⁷ George Russell had a long-standing interest in co-operative movements. See Daniel Mulhall, *George Russell, D. P. Moran and Tom Kettle*, in *The Shaping of Modern Ireland. A Centenary Assessment*, edited by Eugenio Biagini and Daniel Mulhall, Academic Press, Dublin 2016, pp. 124–134.

¹⁸ Odon Por, *Guilds and Guilds and cooperatives in Italy*, The Labour Publishing Company, London 1923.

¹⁹ Por, *Guilds and co-operatives*, p. xviii.

²⁰ Odon Por, *Le nuove funzioni dello stato nella produzione*, in "Critica sociale", nos. 16 and 20, agosto and ottobre 1916; reissued as a pamphlet under the title *Le nuove funzioni dello stato nella produzione. L'imperialismo sociale*, Edizioni Avanti!, Milano 1917.

the book he published immediately after, *Fascism* (once again, same translator and same publisher).²¹ The book was presented (quite accurately) by the magazine *Mask* in the following glowing terms:

FASCISM by Odon Por, Translated by E. Townshend. The Labour Publishing Co. Ltd. 7/6. A small book of over 300 pages on this practical Movement scouted by everyone two to three years ago as "impossible" dangerous or "nonexistent". It is a clear and practical book, showing in what way Labour is closely connected with Fascism: showing also how Fascism possesses what Labour "has not, ...the power of appealing to the imagination of a people, provided imagination has not been utterly condemned as a worthless quality by the people's rulers. There is something about Æ [George Russell] in the volume."²²

The ambiguities of Guild Socialism are well known. There was no shortage of British Guild Socialists who shifted to the radical Right in the 1920s and 1930s. For that matter, as Walter Kendall pointed out, "a quite disproportionate number of the intellectuals who joined the Communist Party [of Great Britain] at its foundations came from the ranks of the Guild Socialist movement".²³ On the other hand, G. D. H. Cole, one of the founders of Guild Socialism, could gradually revert to a relatively moderate Social Democratic position.²⁴ This all goes to prove how the legacy of the movement could be ambiguous, branching out in all directions.

3. *Pór as an early Fascist*

Pór was an open supporter of Fascism from a very early stage, well before the regime consolidated (as it did in 1925, following the crisis created by the assassination of Giacomo Matteotti). On the basis of his earlier writings, it would seem clear that Pór was a genuine convert to Fascism, precisely on the basis of his vision of Fascism as the legitimate successor of Socialism.

²¹ Odon Por, *Fascism*, translated by E. Townshend, The Labour Publishing Company, London 1923.

²² "Mask", vol 10, n. 1, January 1924, p. 37.

²³ Walter Kendall, *The Revolutionary Movement in Britain, 1900-21. The origins of British Communism*, Weidenfeld & Nicolson, London 1969, p. 278.

²⁴ See G. D. H. Cole, Preface to Branko Pribičević, *The shop stewards' movement and workers' control, 1910-1922*, Blackwell, Oxford 1959.

In fact, Pór's attitude to Fascism was more ambiguous, and somehow it remained ambiguous. This emerges clearly from his correspondence with Rinaldo Rigola, the leader of the major Italian Trade Union confederation, the *Confederazione Generale del Lavoro* for the period 1906–1918.²⁵

Rigola was not a Revolutionary Syndicalist, but in fact a moderate, right-wing Socialist. Following the dissolution of the *Confederazione Generale del Lavoro* in 1926, Rigola, together with other moderate Socialist leaders of the Confederation, created the Associazione Nazionale Studi-Problemi del Lavoro, which was a legally recognised entity (and therefore considered by Anti-Fascists as a form of collaboration with the Fascist regime).²⁶

These developments were, however, still distant in 1919, the year in which Pór began his correspondence with Rigola (who at that stage was Editor of the journal *I Problemi del lavoro*). Pór was simply looking for outlets for publishing his articles.²⁷ He was still seen by the Italian (pre-Fascist) police as a subversive figure: in 1921 his house was searched, and manuscripts were taken away.²⁸ He was very keen to promote Guild Socialism in Italy; he sometimes published articles under the pseudonym “*un ghildista*”. He was also keen on Taylorism, pointing out that Lenin also shared this view.²⁹

What is striking, in the correspondence of this period, is how measured and limited is Pór's enthusiasm for Fascism. Two days after Mussolini's rise to power, on 24 October 1922, he writes to Rigola, referring only to “this turbulent moment”, seemingly without any particular enthusiasm.³⁰ Months later, on 12 June 1923 he writes again to Rigola:

Yesterday I spoke to a Socialist who right now is obliged to have daily contacts with the Fascists, and he says that they are moving and speedily towards a form of na-

²⁵ The Rigola–Pór correspondence is available at the Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milan (*Fondo Rinaldo Rigola, Corrispondenza generale 1891–1944, Ödön Pór 1919–1937*). I would like to thank the staff of the Feltrinelli Foundation for their assistance.

²⁶ See Stefano Merli, *Corporativismo fascista e illusioni riformistiche nei primi anni del regime. L'attività dell'A.N.S. Problemi del lavoro nelle carte di Rinaldo Rigola*, in “*Rivista storica del socialismo*”, vol. 2, no. 5 (marzo 1959), pp. 121–137. The Association was finally dissolved by the Fascist regime in 1941.

²⁷ Pór to Rigola, 11 gennaio 1919.

²⁸ Pór to Rigola, 25 marzo 1921.

²⁹ Pór to Rigola, 12 dicembre 1921.

³⁰ Pór to Rigola, 24 ottobre 1922 (“questo momento burrascoso”).

tional socialism. If only that were so. The methods with which the State intervenes today to sort out the various cooperatives...are extremely important...there are many elements which I have foreseen.³¹

While there is no doubt concerning Pór's genuine sympathies for Fascism, his endorsement of the actual regime is less than overwhelming. In common with many Italian Socialists, he appears to have become a Fascist by conviction. Nevertheless, he seems to have always maintained a certain degree of detachment and scepticism concerning the actual implementation of the Fascist agenda (as he understood it). This also fits in with Drucker's version.

4. Pór as a late Fascist

Following the consolidation of the Fascist regime after 1925, Pór progressively established himself as an expert on labour economics and labour relations (as understood by the emerging Corporatist doctrine).³² He worked for a variety of institutions, including the International Labour Office in Geneva, and the Istituto di Studi Politici Internazionali in Milan.

In 1934, Pór contacted Ezra Pound, and established a connection which he maintained at least until the end of the Second World War. This simple fact provides a recurring presence of Pór in studies on Pound, and especially on Pound's connection to Fascism.³³

It might appear that Pór's overture to Pound was simply an instrumental move to increase his own notoriety. This was not the case, for two basic reasons.

In the first place, Pór and Pound shared a common intellectual background: the intellectual context which not only spawned Guild Socialism, but also a whole series of economic heresies, which Pór and Pound saw as harbingers of Fascist economic and social doctrines: the social Credit system of

³¹ Pór to Rigola, 12 giugno 1923 ("Ho parlato con un socialista che deve ora per forza avere contatti quotidiani coi Fascisti e dice che essi vanno e con passi celeri verso una forma di socialismo nazionale. Magari. Sono importantissimi i metodi con quali [sic] lo Stato interviene oggi per sistemare le varie cooperative...sono molti elementi da me previsti").

³² A partial list of Pór's writings is available in *Bibliografia sindacale corporativa: (1923-1. 1940-18.)*, compiled by Alfredo Gradilone, Istituto nazionale di cultura fascista, Roma 1942.

³³ See, e.g., Niccolò Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound*, Bulzoni, Roma 1976; Tim Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 1991; Id., "Pound's Politics and Economics", in *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, edited by Ira Nadel, Cambridge University Press, Cambridge 1998; Accame, *Ezra Pound economista*.

A. R. Orage, C. H. Douglas, *The New Age* (to which Pound had contributed in 1911–1921) and Silvio Gesell. In 1934, writing to Pound, Pór presented himself as “an old New Age-Orage man...trying to propagate Social Credit here”.³⁴ In a subsequent letter he proclaimed himself “Syndicalist. Guild Socialist. NOT fascist. Free lance”.³⁵

The second aspect was of a more practical nature: Pound was not well integrated into the Fascist establishment (apparently he met Mussolini only once, in 1933).³⁶ Pór may not have had much international notoriety, but he was reasonably well established in the Fascist cultural system. Furthermore, Pound was desperate to be taken seriously as an economist. This was precisely what was not happening. Even Fascist journals, magazines and newspaper were firm in not wanting any of Pound’s writings on economics.³⁷

So, on the basis of these very strong elements, a lasting friendship was established. Pound translated into English one of Pór’s books, *Italy’s Policy of Social Economics 1939–1940* (1941). Pór introduced Pound to Fascists attracted to Pound’s economic doctrines, such as Felice Chilanti.³⁸ In short, it was a typical episode of Fascist dissidence or even “left-wing Fascism”.

Pór continued to produce articles and books until at least 1941. After the war he disappears from the scene. He would have been 62 years old; he lived until 1971. He was apparently unaffected by the Italian racial legislation of 1938: presumably a Hungarian surname, and his Fascist connection protected him from any problems during the years of the Nazi occupation in Italy.

In conclusion, Pór’s ideological itinerary was by no means exceptional in the context of Italian Fascism. It was, indeed, a typical Italian story. Or, to use a fashionable term, it was a transnational story.

³⁴ Pór to Pound, April 1934, quoted in Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, p. 156.

³⁵ Pór to Pound, 28 March 1935, quoted in Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, p. 160.

³⁶ Alastair Hamilton, *The Appeal of Fascism, A Study of Intellectuals and Fascism: 1919–1945*, Anthony Blond, London 1971, p. 287.

³⁷ Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, p. 163; Accame, *Ezra Pound economista*, pp. 68–69.

³⁸ Zapponi, *L’Italia di Ezra Pound*, p. 140.

Renate Lunzer

EQUIVOCI SULL'EROISMO. ERNST JÜNGER LEGGE L'ORLANDO FURIOSO

Il 2016 è stato l'anno delle commemorazioni di Ludovico Ariosto. Una domanda di amici italiani riguardante il tema "Ariosto e Jünger", di cui si era parlato molto in una pubblicazione di due filosofi italiani,¹ di primo acchito mi ha stupito molto: che cosa mai poteva avere in comune Jünger, quell'apologeta letterario della guerra, rappresentante di un "Nazionalismo soldatesco" e intelligenza pubblicista di spicco di una destra antidemocratica della Repubblica di Weimar con quei mondi fantastici, ironici e alati del poeta rinascimentale italiano? Quand'ero studentessa sessantottina leggevo molto Jünger, tuttavia non tanto nell'originale, quanto nelle citazioni di cui trabocca il libro cult di Klaus Theweleit *Männerphantasien*.² Theweleit considerava la letteratura di guerra di Jünger, questa bestia nera della sinistra tedesco federale d'allora, come esplicazione paradigmatica della sua tesi di uomini "soldateschi" (= fascistoidi), che non sono in grado di uscire dalla corazza fisica loro inculcata a livello quasi militare (si pensi ai giovani cadetti!) e la cui libido proprio per questo non è in grado di raggiungere alcun oggetto esterno, a meno che non si trovi nel bel mezzo di una battaglia. Quest'*ego* rigido e corazzato riesce a sfondare i confini del suo corpo solo al momento dell'uccisione o della morte. Sono stata forse spaventata da Theweleit e quindi ho preferito al tanto famoso quanto ambiguo romanzo di Jünger del 1939 *Auf den Marmorklippen / Sulle scogliere di marmo* – che sarebbe una parabola del nazionalsocialismo e interessava quindi il dibattito ideologico degli anni settanta –, la breve e geniale, ma purtroppo intraducibile parodia di Robert Neumann; ne posso dare qui solo un piccolo "assaggio" in tedesco:

¹ Antonio Gnoli-Franco Volpi, *Ernst Jünger: Die kommenden Titanen*, Gespräche, trad. P. Weiß, Karolinger, Wien – Leipzig 2002.

² Claus Theweleit, *Männerphantasien*, vol. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Roter Stern-Stroemfeld, Frankfurt/Main 1977; vol. 2: Männerkörper: Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, 1978.

NACH ERNST JÜNGER

Auf den Rabenklippen bleichen Knabenrippen
 und der Mond verkriecht sich düster ins Gewölk.
 Rings im Kringel schnattern bleiche Ringelnattern
 und der Uhu naht sich mit Gebölk.
 Tief im Moore brodelts und im Chore jodelt's
 in die kohlpechrahenschwarze Nacht hinaus./
 Keine Brandungslücke, keine Landungsbrücke/
 Gibt's in diesem Meer von Schreck und Graus ecc. ecc.³

Più tardi ho colmato, ma solo in parte, le mie lacune – e qui concludo le mie confessioni bio-bibliografiche – studiando ecletticamente il complesso opus letterario che Jünger ha prodotto nella sua lunghissima vita ben oltre la Seconda Guerra mondiale. A parte la mia semi-conoscenza o semi-ignoranza dell'opera omnia non c'era nemmeno da trovare una bibliografia riguardante "Ariosto e Jünger", ad eccezione di alcuni sporadici rimandi ariostei nelle ricerche specializzate, e di un saggio francese piuttosto vecchio riguardante i castelli incantati.⁴ Avrei quindi avuto considerevoli difficoltà a rispondere ai sopra menzionati amici italiani o a tenere una conferenza sul tema se Thomas Petraschka dell'Università di Ratisbona – profondo conoscitore di Jünger – non mi avesse messo a disposizione con grande generosità la versione pronta per la stampa del suo saggio nuovo di zecca *Einführung in die heroische Welt – Jünger liest Ariost*,⁵ la cui pubblicazione nel numero speciale dei "Romanische Studien" dedicato all'Ariosto aspettiamo ansiosamente. Ringrazio quindi molto cordialmente il collega Petraschka che ha elaborato in modo acribico la lettura di Jünger dell'Ariosto e mi attengo anche alla sua differenziazione delle tre fasi – per così dire – in cui Jünger è venuto in contatto con l'epos dell'*Orlando Furioso*.

Jünger era un lettore insaziabile ed eclettico che senza dubbio è stato influenzato molto di più e principalmente da testi filosofici piuttosto che dal poeta ferrarese, questo classico della letteratura italiana. Ciononostante la tematizzazione della sua lettura di Ariosto non è dovuta ad arbitrio strategico di

³ Robert Neumann, *Meisterparodien*, scelte da J. Jensen, Manesse, Zurigo 1988, pp. 179-181.

⁴ Francois Poncet, *Les Chateaux enchantés de l'Arioste: Notes sur la Castille imaginaire de Ernst Jünger*, in: *Les Carnets Ernst Jünger* 2 (1997), pp. 107-125.

⁵ Thomas Petraschka, *Einführung in die heroische Welt. Ernst Jünger liest Ariosts Orlando furioso*, in: *Romanische Studien* 3 (2017), Themenheft: 500 Jahre Orlando Furioso (accepted, forthcoming 2017), pp. 263-275.

ricerca e nemmeno ad una mera riflessione da anniversario, nasce invece dalla peculiarità "che l'*Orlando Furioso* come nessun altro testo accompagnò l'evoluzione intellettuale di Jünger".⁶ La sua interpretazione dell'epos era diretta di volta in volta ai problemi delle singole fasi della propria vita e del proprio lavoro. Cosicché non ci si può meravigliare del fatto che l'autore, ormai quasi centenario, raccontasse ai suoi traduttori italiani:

Leggo e rileggo l'*Orlando Furioso* [...] Le stanze dell'Ariosto mi ristorano, talvolta le leggo al posto della colazione.⁷

Jünger lesse per la prima volta il *Furioso* quando era adolescente nella *Prachtausgabe* della traduzione tedesca di Hermann Kurz e Paul Heyse (1880/81). Quel giovane mingherlino riusciva a leggere soltanto inginocchiato il pregiato volume dal peso di nove chili con illustrazioni di Gustave Doré che proveniva dalla biblioteca dei suoi benestanti genitori. In ginocchio "come si conviene"⁸ – questo fu il commento di Jünger, ormai vegliardo, alla genuflessione giovanile, ma sta il fatto che egli nelle sue riflessioni ascrisse generalmente a quel poema epico qualità quasi religiose.⁹ Crediamo senz'altro a Jünger quando dice che il libro stimolò la sua "fantasia di ragazzo"¹⁰ e il suo desiderio di avventura. In ogni caso nel 1913 il giovane ginnasiale oppresso da un continuo cambio di scuola e da miserabili pagelle fuggì da casa ed entrò nella Legione Straniera raggiungendo poi l'Africa. Quando, nemmeno un mese dopo, il padre andò in Algeria, a Sidi-Bel-Abbès, a riprendersi il fuggiasco, frustrato da un addestramento rigido e faticoso in mezzo a vite fallite, era imminente un'avventura ben più grande: subito dopo lo scoppio della Prima Guerra mondiale, il tre agosto 1914, il diciannovenne si presentò volontario e alla fine dell'anno partì per il fronte della Champagne, arruolato nel reggimento fucilieri n. 73. Nella tasca della giacca

⁶ Ivi, 264 (cito dalle bozze). Le citazioni prese da Petraschka e da altri autori, compreso Jünger stesso (dove non erano accessibili o mancavano traduzioni italiane), sono tradotte da chi scrive.

⁷ Antonio Gnoli – Franco Volpi, *Ernst Jünger: die kommenden Titanen. Gespräche*, trad. P. Weiß, Karolinger, Wien/Leipzig 2002, p. 79.

⁸ Jünger, *Strahlungen VII – Siebzig verweht V*, in *Sämtliche Werke*, vol. 22, Späte Arbeiten. Aus dem Nachlass, Klett-Cotta, Stuttgart 2001, pp. 194-195, (Wilflingen, 25 agosto 1995).

⁹ Cfr. Petraschka, *Einführung*, cit, 266.

¹⁰ Jünger, *Strahlungen VI – Siebzig verweht IV*, in *Sämtliche Werke*, vol. 21, Tagebücher VIII, Klett-Cotta, Stuttgart 2001, pp. 125 (Palermo, 30 ottobre 1986).

aveva un quaderno per appunti¹¹ (alla fine sarebbero stati sedici – e sarebbero serviti da base per il suo primo libro *In Stahlgewittern* (1920) / *Nelle tempeste d'acciaio* venduto in Germania in 300.000 copie), nel saccapane c'era un libro: l'*Orlando Furioso*, nella maneggevole edizione Reclam con l'eccellente traduzione di Johann Diederich Gries (Lipsia 1888). "Ce l'avevo sempre con me, nel mio tascapane [...]", così continuava a raccontare il vecchio Jünger agli italiani:

Sono stato spinto all'eroismo dall'*Orlando Furioso* di Ariosto. Erano le *sue* parole, le *sue* rime che io leggevo nelle pause delle battaglie e che mi motivavano. Non certo la retorica e l'ideologia di guerra che si erano sviluppate dopo la nostra vittoria nella guerra franco-prussiana del 1870/71.¹² Ariosto non era l'unico, il *Faust* di Goethe [...] e altri classici mi hanno accompagnato allo stesso modo.¹³

Lo scrittore-soldato apparteneva ad una generazione di giovani (e purtroppo anche di meno giovani, si pensi soltanto a D'Annunzio e Marinetti) borghesi colti, che oltre ai classici avevano letto troppi "filosofi di vita" (Nietzsche, Bergson, oppure Scheler con il suo *Genius des Krieges* ecc.) e che erano stati contagiati dal virus del "superuomo". Salutavano euforicamente la guerra come una *grande occasione* per annientare l'ordine borghese ritenuto ormai decadente e marcio. Era la generazione del *vivere pericolosamente* che cercava nella distruzione la salvezza da una crisi esistenziale.

Mich reizt die wilde Schönheit der Gefahr,
Hier wirst Du lesen wie ich mich geschlagen
Und wenn ich fiel, daß es in Ehren war.¹⁴

[Mi provoca la bellezza selvaggia del pericolo
Qui leggerai come mi sono battuto
E, se cado, come con onore son caduto.]

annunciava nel 1916 il fuciliere Jünger in una poesia dedicata alla madre. Va comunque detto che buona parte dei superiori non consideravano favorevolmente questo giovane, presto promosso tenente, a causa della sua insubordinazione e delle sue sbandate, i suoi soldati invece lo ammiravano per le sue

¹¹ Heimo Schwilk, *Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben*, München, Piper, 2007, p. 94.

¹² Gnoli-Volpi, *cit.*, pp. 22-23.

¹³ Ivi, *cit.*, p. 79.

¹⁴ Jünger, *Kriegstagebuch IV* (26.1.1916), Deutsches Literaturarchiv Marbach, Lascito Jünger.

coraggiose azioni di pattugliamento e il suo noto disprezzo della morte. La sua vita di guerra tuttavia ha qualcosa di "occasionale",¹⁵ poiché egli è spinto dal piacere di un gioco continuo con la vita visto come sfida, piuttosto che dal patriottismo o dall'odio per il nemico.¹⁶ In questo senso spiega la lettura dell'*Orlando* come "introduzione al mondo eroico",¹⁷ il poema epico gli serve "come guida per il tentativo di considerare la guerra come possibilità di realizzazione di un'auto concezione eroico-individuale".¹⁸ E così sceglie come motto per il suo undicesimo quaderno dei diari un distico dalla quindicesima stanza del diciassettesimo Canto dell'Ariosto:

Un magnanimo cor morte non prezza,
presta o tarda, che sia, pur che ben muora.¹⁹

Nel quaderno menzionato Jünger riferisce di uno scontro in campo aperto della truppa da lui condotta contro una pattuglia inglese superiore di numero presso San Quintino, conclusosi con un successo sensazionale dei tedeschi.²⁰ Che Jünger ricorra in questo contesto ad Ariosto per mettere in rilievo la sua eroicità è una considerazione convincente. "In momenti simili rimanere lucidamente al comando significa essere quasi simili agli dei. Solo pochi sono i prescelti"²¹ così scrive con una smisurata e, direi, ridicola autoesaltazione.²² "Il suo modello è Rodomonte – non il tecnico-soldato, più consono all'epoca, che sistema la disposizione dell'artiglieria dietro la prima linea", suppone Petraschka.²³ Tuttavia

¹⁵ "Il luogo delle sue avventure gli era anche del tutto indifferente. Si sarebbe sentito a suo agio anche come capitano della soldatesca di Garibaldi" afferma Rudolf Augstein nella sua commemorazione di Jünger (*Das Selbst als inneres Erlebnis*, in: *Der Spiegel*, 9/1998, p. 206).

¹⁶ Così scrisse in occasione del suo ventunesimo compleanno: "Adesso la vita di guerra mi diverte proprio [sic], il gioco continuo della vita come sfida mi affascina molto [...]. Si vive, si sperimenta, si giunge a gloria ed onore – tutto ciò rischiando semplicemente una miserabile vita." (*Kriegstagebuch IV*, cit., 29.3.1916).

¹⁷ Jünger, *Siebzig verweht V*, cit., 195 (Wilflingen, 25 agosto 1995).

¹⁸ Petraschka, *Einführung*, cit., p. 267.

¹⁹ Citazioni dell'*Orlando furioso* secondo l'edizione di Cesare Segre, Mondadori, Milano 21979.

²⁰ Cfr. Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, a cura di H.Kiesel, Klett-Cotta, Stuttgart 2010, pp. 262-265.

²¹ Ivi., p. 271.

²² Cfr. Schwilk, *Ernst Jünger*, cit., p. 151.

²³ Petraschka, *Einführung*, cit., p. 268.

vogliamo sperare che “in momenti simili” non sia stato sempre proprio Rodomonte, il più tenebroso eroe dei mori, il *role model* di Jünger, tanto più che ciò non viene suggerito dal contesto del distico sopra citato, cioè quello del “magnanimo cor”. Nella stanza seguente (la sedicesima) Rodomonte, decisamente meno adatto a fungere da *role model* subisce proprio una bella sconfitta (“ferir tutti sopra a Rodomonte/ e nel petto e nei fianchi e ne la fronte”). Tutto sommato Jünger sembra essersi semplicemente identificato con la bella massima del cuore che disprezza la morte, non con un eroe ben preciso. I versi riemergono anche ne *In Stahlgewittern*, se pure nella descrizione di una situazione di estrema difficoltà, di carattere opposto al glorioso episodio di San Quintino: rannicchiato in una trincea malamente puntellata²⁴ ed esposto all’anonimo fuoco di fila della guerra tecnologica, il disperato tenente Jünger mormora ripetutamente i versi di Ariosto come un rosario – dovrebbero aiutarlo a mantenere il decoro davanti a se stesso (“Haltung vor mir selbst zu bewahren”²⁵). Tuttavia questa volta egli pare avvertire l’assurda inadeguatezza dei versi, poiché nessuno, nemmeno lui, può trovare “morte gloriosa” in un simile bombardamento:

[...] esposto ad una cieca volontà di distruzione [...] ti rendi conto che tutta la tua intelligenza [...] le tue qualità spirituali e fisiche sono diventate cosa del tutto insignificante [...]. Mentre tu ci pensi, probabilmente quella massa ferrosa che ti ridurrà a brandelli avrà già iniziato il suo percorso sibilante.²⁶

In questo momento di comprensibile paura emerge in modo eclatante la contraddizione tra l’eroismo individuale dell’epica eroica e i meccanismi livellanti della moderna guerra tecnica. L’autore, riconoscendo apertamente la crescente importanza della tecnica per la guerra, si deve quindi porre il noto quesito marxiano – mi si permetta l’anacronismo – cioè chiedersi se un Achille (o, nel nostro caso, un Orlando, Ruggiero, Rinaldo, Rodomonte ecc.) possa ancora esi-

²⁴ “Sarebbe caduto molto volentieri a Langemarck nel 1914, confessò lo scrittore Ernst Jünger nel 1982 [...]. La Prima Guerra mondiale rappresentò il culmine glorioso della sua formazione [...] fu non soltanto l’unica in cui egli combatté, ma – per lui – l’unica guerra in quanto tale. In questa guerra scomparve – sempre secondo lui – dalla storia la «categoria» del soldato”, commentava Rudolf Augstein (*Das Selbst als inneres Erlebnis*, cit. p. 206 – 207) l’episodio sopra citato e aggiungeva causticamente “Considerazione: Langemarck – occasione perduta”.

²⁵ Jünger, *In Stahlgewittern*, ed. storico critica, a cura di H. Kiesel, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, p. 388.

²⁶ Ivi, p. 386.

stere all'epoca della polvere da sparo e del piombo.²⁷ Jünger, quell'uomo d'élite, quell'eroe dei reparti d'assalto, nei cui diari di guerra non trovano alcuna espressione gli stermini di massa della Marna e della Mosa, e *pour cause*, voleva riferirsi a tutti i costi all'amato Ariosto, sentendo minacciata la sua convinzione riguardante *il ruolo decisivo in guerra dell'individuo solitario*:

È la stessa convinzione che contrappone nella poesia del mondo eroico – come emerge nella Canzone dei Nibelunghi o nei Canti di Ariosto –, il singolo cavaliere ad un intero esercito armato: è un simbolo di come il numero non abbia alcun significato rispetto al valore e di come il valore trionfi sopra ogni strage.²⁸

Che poi il "valore" sia minacciato dallo sviluppo tecnico – Marx l'avrebbe detto la sovrastruttura dalla base – ciò sarebbe trattato nell'*Orlando Furioso* in modo simbolico. Il poeta però avrebbe visto chiaramente come l'epoca eroica tendesse al suo termine proprio con l'invenzione della polvere da sparo: "La polvere da sparo è un segno opprimente – nell'*Orlando Furioso* Ariosto la maledice in quanto invenzione diabolica", constata Jünger in uno dei suoi ultimi scritti.²⁹ Certamente pensa alla solenne maledizione dell'archibugio del re Cimisco da parte di Orlando in IX, 90-91, seguita dall'affondamento nel mare:

Acciò più non istea
mai cavalier per te d'esser ardito,
né quanto il buono val, mai più si vanti
il rio per te valer, qui giù rimanti.
O maledetto, o abominoso ordigno
Che fabbricato nel tartareo fondo
Fosti per man di Belzebù maligno
Che ruinar per te disegnò il mondo,
all'inferno, onde uscisti, ti rasigno.

²⁷ Karl Marx. *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, MEW 13, 640 sg.: "Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die «Iliade» mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie? Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten."

²⁸ Jünger, *Das Abenteuerliche Herz* (prima versione), in *Sämtliche Werke*, vol. 9, Essays III, Klett-Cotta, Stuttgart 1979, p. 106.

²⁹ Jünger, *Die Schere*, in *Sämtliche Werke*, vol. 19, Essays IX, Klett-Cotta, Stuttgart 1999, p. 557.

Oppure invece all'ampia ripresa dell'invettiva riguardante tutte le armi da fuoco in IX, 22-28, che culmina nelle anafore della ventiseiesima ottava:

Per te la militar gloria è distrutta,
 per te il mestier de l'arme è senza onore;
 per te è il valore e la virtù ridutta,
 che spesso pare del buon rio migliore:
 non più la gagliardia, non più l'ardore
 per te in campo al paragon venire.

È vero, nel *Furioso* veniva tematizzato un problema fondamentale per i posteri: lo scontro tra qualità eroiche e materialità tecnica. L'arma facile da maneggiare e producibile in qualsiasi quantità, cioè il materiale, distrugge *virtù* e *valore*, distrugge la bravura militare e livella tutti: buoni e cattivi, gli uomini eccezionali e i gregari, tutto diventa "comune". E quel pluridecorato ufficiale prussiano lamenta proprio questo. Ma questa è solo *una* faccia di Jünger, *l'altra* è quella dell'esteta di questo orrore,³⁰ che nelle sue prime opere cerca un posto nella storia della letteratura con descrizioni raggelanti o inebrianti della guerra tecnologica. *Der Kampf als inneres Erlebnis*, per dare un noto esempio, celebra l'automatismo sterminatore delle armi tecniche moderne e, allo stesso tempo, la volontà dominante del capo del reparto d'assalto ("Stoßtruppenführer"). Jünger, il maestro dell'ambiguità.

Quest'atteggiamento equivoco non lo troviamo mica in Ariosto: egli è perfettamente consapevole della crisi militare della cavalleria che caratterizza la civiltà del primo Cinquecento, cioè la sua, tuttavia non si entusiasma contemporaneamente dei nuovi prodotti della tecnologia avanzata. L'autore rievoca sì con tristezza il mondo dei duelli cortesi e dei valori cavallereschi, che fanno da sfondo alle vicende del poema, la sua condanna delle armi da fuoco è una presa di posizione contro l'evoluzione della battaglia in cui è la forza bruta a prevalere, non la prodezza. Egli rimpiange ironicamente il mondo cavalleresco, ormai destinato a tramontare, in quanto migliore di quello moderno in cui non si riconosce fino in fondo.

Tento un riassunto: il volontario ventenne Jünger aveva cercato innanzi tutto di trasferire, o meglio di piegare alla Prima Guerra mondiale la sua scala di valori derivata dall'epica eroica – tutto sommato uno *sconcertante anacroni-*

³⁰ Riguardo a questa tematica cfr. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Hanser, München 1978.

smo. Comunque, per mantenere quest'ideale anche nel fango e nel sangue delle trincee non bastava soltanto disprezzare la morte e sottovalutare il dolore, ci voleva anche la tecnica specifica di sopravvivenza di Jünger, un'insolita – e inquietante – capacità di distanziarsi da quanto accadeva attorno a lui in quel momento.³¹ Egli stesso ha dato un calzante ritratto di sé nella novella *Sturm* (1923) / *Il tenente Sturm* definendosi *maestro del non coinvolgimento*. A lui, gli era andata bene, dopo quattordici ferite di ogni genere era tornato, appunto, dalle “sinfonie colorate della strage materiale”³² decorato personalmente dall'imperatore Guglielmo con il più alto ordine prussiano *Pour le Mérite*. Tuttavia quando per Jünger il corso del tempo andava inequivocabilmente offuscando il primato della volontà eroica, egli spostò semplicemente i pesi: l'ideale del singolo combattente temerario “dall'innato istinto di condottiero”³³ si era rivelato incompatibile con la realtà, ebbene, quest'ultima doveva quindi ritirarsi di fronte all'ideale e l'autore scivolò così in “un'altra dimensione”³⁴ – *un escapismo sconcertante*. Già alla fine degli anni Venti si servì tra gli altri anche dell'Ariosto per le sue strategie di ripiegamento da una realtà deludente: “No, non è vero che Plutarco ha mentito e men che meno l'Ariosto”³⁵ afferma ne *Das abenteuerliche Herz* (1929), “anche i più arditi e avventurosi canti di Ariosto [sono] infinitamente più autentici di qualsiasi romanzo realistico”.³⁶ Secondo Jünger l'élite intellettuale doveva rifiutare la realtà poiché “il maggior pericolo esistente” consiste nel fatto “che la vita diventi qualcosa di abitudinario per noi”³⁷. All'impegno volgare nel mondo tecnocratico, dove “il numero assume il ruolo del valore”, è da preferirsi “l'isolamento nei castelli incantati dell'Ariosto”. Il disinteresse per la politica e il distanziarsi alla *dandy* dai problemi sociali sono le manifestazioni conseguenti di “uno spirito che disprezza di mettersi in circolazione come una moneta.”³⁸

³¹ “I nostri piedi stavano nel sangue e nel fango, ma i nostri volti erano diretti ai grandi valori sublimi”, Jünger, *cit.* in Siegfried Lenz, *Der Schriftsteller und Philosoph Ernst Jünger*. <http://www.zeit.de/1962/16> [30 nov. 2017].

³² *Cit.* in Lenz, *Gepäckerleichterung mit 70*, in: “Der Spiegel”, 31.3.1965.

³³ Jünger, *Über Angriffsgeschwindigkeit*, in: *Militär-Wochenblatt*, 15.5.1923.

³⁴ Gnoli-Volpi, *cit.*, 26, riferiscono il commento di Jünger alla sua opposizione “apolitica” a Hitler: “Mi trovavo in un'altra dimensione”.

³⁵ Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, *cit.* p. 156.

³⁶ *Ivi*, p. 173.

³⁷ *Ivi*, p. 40.

³⁸ *Ivi*, p. 38.

Visto che il mondo reale non aveva esaudito le aspettative risvegliate dall'Ariosto [e da molti altri poeti], Jünger "gli contrappone il deliberato donchisciottismo di un mondo letterario, recepito consciamente in modo non ironico, da preferire alla [...] realtà prosaica".³⁹ Nel contatto con la letteratura, così si legge in un passo da *Das abenteuerliche Herz*,

[...] ci si sente infatti fiduciosi del fatto che qui non ci vogliono privare dell'immagine più bella del mondo che noi custodiamo così timorosamente in un angolino del nostro cuore [...] Entriamo in un circolo superiore alla superiorità facile e plebea dell'ironia.⁴⁰

A prescindere dall'inaccettabile definizione dell'ironia – annotiamo che l'opera dell'autore ne è del tutto carente (com'è carente di donne) – mi pare che Jünger in questo modo abbia perso molto terreno rispetto alle dimensioni spirituali di Ariosto – qui rileverei semplicemente un caso di lettura sbagliata. Jünger evidentemente non era in grado di recepire o intendere, che dir si voglia, *quell'ironia* che Giulio Ferroni ha definito come *fondamentale strumento nell'opera di Ariosto*,⁴¹ sebbene si distanziasse dalla celebre formulazione di Hegel della "dissoluzione della cavalleria in se stessa". Certo, Jünger non leggeva Ariosto in lingua originale, ma questo fatto non costituisce un'attenuante, visto che la traduzione tedesca di Gries, che portava sempre nel tascapane, riflette abbastanza chiaramente l'olimpica ironia di Ariosto.

Ariosto si ripresenta continuamente nell'opera di Jünger anche dopo *Das abenteuerliche Herz*, non sembrano però dischiudersi più "sistematicamente nuove dimensioni d'interpretazione".⁴² Di un atteggiamento elitario e del "tentativo di innalzare la letteratura al rango di esperienza di vita"⁴³ esistono comunque abbondanti testimonianze, con o senza Ariosto, specialmente nella vecchiaia di Jünger, che vuole stilizzare la sua vita "come vita di un lettore, prima che come vita di un soldato".⁴⁴ Cito quelle in relazione ad Ariosto:

³⁹ Petraschka, *Einführung*, cit., p. 272.

⁴⁰ Jünger, *Das Abenteuerliche Herz*, cit., p. 55.

⁴¹ Cfr. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dal cinquecento al settecento*, Einaudi, Torino, 192005, p. 85 sgg.

⁴² Petraschka, cit., p. 10.

⁴³ Gnoli-Volpi, cit., p. 22.

⁴⁴ Ivi, p. 21.

[...] principalmente la lettura di determinati libri [mi ha dato] le motivazioni ad agire [...]. Quando invece ritenevo di trovare le motivazioni nella realtà venivo profondamente deluso. Con ciò intendo dire che per me l'eroismo si sviluppò dall'esperienza letteraria piuttosto che da una [...] concreta possibilità di vita.⁴⁵

Oppure:

Oggi [1995] posso dire che l'esperienza della guerra è stata importante, ma molto povera rispetto alla ricchezza delle esperienze che ho potuto fare tramite la letteratura. Persino durante la guerra la lettura di Ariosto [...] mi ha avvinto di più degli avvenimenti. Ariosto sequestra il suo lettore, lo trasporta in una dimensione spirituale che trasforma la realtà e dove si incontrano demoni, eroi ed eroine ... Si pone però un problema: la trasfigurazione e la spiritualizzazione della realtà tramite l'arte vengono minacciate dalla tecnica.⁴⁶

Affermazioni pessimistiche di questo tipo riguardanti le tendenze attuali della cultura, definibili forse anche quale "lamento romantico",⁴⁷ si ripetono come anche le rassicurazioni escapistiche "che la forza platonica di un'opera letteraria sia più forte della realtà storica".⁴⁸

Quando passo in rassegna la mia vita mi sembra di aver trascorso una vita da lettore. Può suonar sorprendente – ma sono venuto a conoscenza di opere e gesta in primo luogo grazie ai libri, quindi in modo platonico – Ariosto stava assieme a me nel portacarte – e sono stato poi deluso dalla realtà.⁴⁹

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Ivi, p. 80.

⁴⁷ Petraschka, *Einführung*, cit., p. 274.

⁴⁸ Cfr. Jünger, *Siebzig verweht V*, cit., p. 163.

⁴⁹ Ivi, p. 174-175.

Adriana Vignazia

LETTERATURA A FUMETTI: I PROMESSI SPOSI

Sul tema delle intersezioni culturali ho scelto di parlare del fumetto, in quanto punto di convergenza di vari linguaggi¹ e, più in particolare, delle versioni fumettistiche dei *Promessi sposi*², esemplari per l'evoluzione della "neuvième Art"³ in Italia.

Nato a fine Ottocento negli USA, un paese in forte sviluppo con una popolazione assai eterogenea, il fumetto tarda a diffondersi in Europa, ostacolato da una cultura elitaria che prediligeva la scrittura sull'immagine. In Italia fu anche censurato dal fascismo, teso a salvaguardare "l'Italianità" dagli influssi stranieri. Attraverso le immagini, infatti, si comunicano messaggi e stili di vita che vengono assorbiti senza i filtri critici offerti dal linguaggio verbale. Solo dopo la fine della Seconda Guerra mondiale si avrà una produzione fumettistica italiana originale e indipendente sia come *comic strip* che come testo narrativo a immagini, rivolto a bambini, adolescenti o a adulti poco alfabetizzati, il nuovo pubblico formatosi nelle città italiane del *boom* economico.

Per i *Promessi sposi*, però, è necessario ricordare il riuscito esempio di comunicazione complementare di testo e immagine offerto dall'edizione illustrata del 1840-42, valuta dallo stesso autore per porre un freno alle edizioni-pirate in cui l'immagine, ingenua o scadente, travisava il senso del testo o lo manipolava.⁴ Secondo il Manzoni, infatti, l'illustrazione assolveva a diverse

¹ Cfr. Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 2016, pp. 1-5.

² Mentre lavoravo a questo saggio il museo milanese "WOW Spazio Fumetto" ha inaugurato la mostra *I promessi sposi a fumetti*, motivo per cui mi sono concentrata sul romanzo manzoniano; una parte del materiale iconografico mi è stato fornito dagli organizzatori, Luca Bertuzzi e Alberto Brambilla, a cui va il mio ringraziamento.

³ Definizione del fumetto e del dibattito avutosi in Francia e in Europa degli anni Sessanta circa la sua dignità artistica. Thierry Groensteen, *Parodies: la bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion 2010, p. 10.

⁴ Cfr. Giancarlo Alfano *Il sistema delle illustrazioni*, Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro, Rizzoli, Milano 2016, pp. 1263-1284 (pp. 1263-1265).

funzioni: era d'aiuto per una ricostruzione mentale corretta⁵ dell'ambiente secentesco; fungeva da "supporto alla memoria del lettore"⁶ quando, collocata all'interno dei singoli capitoli, ne scandiva le sequenze narrative; suscitava fantasia ed emozioni anticipando gli eventi narrativi se posta come capolettera o intestazione.⁷ Al patrimonio iconografico di quest'edizione, la Quarantana, si rifanno le versioni a fumetti del romanzo, dagli anni Cinquanta del Novecento fino ai giorni nostri.

Le prime a comparire sono, ovviamente, le edizioni a carattere divulgativo. Esse privilegiano l'azione sulle digressioni storiche o riflessive e dal punto di vista grafico dispongono ormai dei mezzi espressivi tipici del fumetto: sono costituite da una serie di vignette, disegnate in modo essenziale (e non ricco di particolari come le illustrazioni), divise da cornici che ne permettono il racconto sequenziale e la lettura, in genere dall'alto a sinistra verso il basso a destra; la grandezza delle vignette scandisce il ritmo della lettura e stabilisce la rilevanza di quanto rappresentato; inquadrature, campi e angolazioni focalizzano elementi diversi suscitando le emozioni del lettore e assumendo significati simbolici; il disegno e il colore tengono conto del linguaggio pittorico contribuendo a dare plasticità e/o movimento all'immagine; il testo è distribuito in didascalie e nei *balloon* (o nuvolette),⁸ il *lettering*⁹ è differenziato avendo assorbito le esperienze tipografiche del Futurismo per la resa grafica dell'intensità e tipologia dei suoni e delle emozioni. L'esperienza teatrale e pittorica confluisce: nella resa grafica delle posture e nella disposizione dei personaggi delle vignette.

Inizia la serie delle edizioni a fumetto la San Pellegrino che riprendendo un impulso commerciale americano, nel 1953, pubblica i *Promessi sposi* in forma

⁵ Dal carteggio con Francesco Gonin, suo principale illustratore, risulta l'acribia di Manzoni che chiede p.es. al Gonin di porre a sedere i senatori milanesi su sedie a braccioli e non su scanni perché altrimenti "paion più canonici in coro che deliberanti in una sala". *L'edizione illustrata dei Promessi Sposi. Lettere di Alessandro Manzoni a Francesco Gonin*, a cura di Filippo Saraceno, Fratelli Bocca, Torino 1881, p. 104.

⁶ Giancarlo Alfano, *Il sistema delle illustrazioni*, Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 1267.

⁷ Cfr. p.es. Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 140.

⁸ Il fascismo aveva proibito l'uso dei *balloon* costringendo gli autori a scrivere didascalie in versi, per dare l'impressione di una maggiore cura verbale. Le prime nuvolette compariranno nel 1937.

⁹ Cfr. Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, op. cit., pp. 175-178.



figura 1

di albo a strisce,¹⁰ distribuito gratuitamente in farmacia e abbinato all'acquisto dell'omonima Magnesia. La pubblicazione successiva, del 1955,¹¹ è una riduzione in 24 puntate pubblicata sul settimanale per ragazzi *Lo scolaro*. L'edizione presenta un'im-paginazione interessante: tre strisce di tre vignette per pagina, con sole didascalie in prosa, differenziate però nel *lettering* – corsivo per la voce del narratore, tondo per i dialoghi, – e seguite da un corrispettivo brano “edificante” giustificato come segue: “Accompagnamo (sic!) il cineromanzo *I Promessi Sposi* con brani testuali del Manzoni che gioveranno alla migliore comprensione e allo stesso tempo costituiranno per i lettori non frettolosi un saggio di bello stile.”¹² Il termine “cineromanzo” mostra l'originaria incertezza terminologica e la vicinanza con cui erano percepiti i due *media*, nati nello stesso periodo ma destinati ad avere diversa fortuna; l'ordine di successione dei due linguaggi ne indica invece l'importanza per il pubblico del settimanale. Se la caratterizzazione dei personaggi riprende le illustrazioni della Quarantana, le inquadrature soggettive¹³ e oblique di cui si fa largo uso derivano dalla pratica fotografica: p.es. nella seconda vignetta l'angolazione dal basso enfatizza il confronto in-

¹⁰ I primi albi “a striscia” comparvero negli USA dopo la seconda guerra mondiale, quando la scarsità di carta costringeva gli editori al risparmio. Lo stesso dicasi per l'idea di fare campagna pubblicitaria tramite il fumetto: nel 1946 la Fawcett Comics abbinò le strisce ai cereali per colazione Cheerios. Cfr. Daniele Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci Editore, Roma, 2015, p. 115. Dal 1953 al 1966 la San Pellegrino pubblicò 43 titoli di opere letterarie internazionali a fumetti, tra cui anche la *Storia del ciclismo italiano*, *La storia del calcio italiano*. L'edizione dei *Promessi sposi* ha i disegni di Domenico Natoli.

¹¹ Per ragioni di spazio rimando al sito della Fondazione Franco Fossati e all'enciclopedia online del fumetto per le informazioni biografiche su disegnatori, sceneggiatori e editori di fumetti che formano un gruppo assai dinamico e creativo, operante nel campo editoriale e pubblicitario. <http://www.lfb.it/fff/index.htm> e <http://www.ubcfumetti.com/enciclopedia>

¹² “Lo scolaro”, A.XLIV, n.3, 16 gennaio 1955, p. 33. Testi di Giacomo Marsano, disegni di Carlo Parisi.

¹³ Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, op. cit., p. 137.

grandendo i bravi che nella terza, ripresi di spalle, sbarrano la visuale al lettore e il cammino a Don Abbondio, sul cui volto sorpreso e impaurito si focalizza lo sguardo del lettore, una bella traduzione visiva della descrizione dei sentimenti contrastanti provati dal curato (*figura 1*). Rispetto all'edizione della San Pellegrino, la resa grafica tende qui a smussare le scene violente, forse per eliminare gli elementi conturbanti che avrebbero potuto impressionare o infastidire i lettori. Effetto sostenuto dai colori, gradevoli nel loro insieme e pieni.

Negli anni seguenti anche in Italia si accende il vivace dibattito sul fumetto, cui Umberto Eco nel 1964, in *Apocalittici e integrati*, riconosce dignità artistica e autonomia di genere. A questa discussione fa riferimento la *Nota dell'editore* della terza pubblicazione divulgativa del romanzo: *I veri Promessi Sposi a fumetti*, posteriore alla trasmissione dell'omonimo sceneggiato televisivo del 1967, diretto da Sandro Bolchi. L'editore, Gino Sansoni, pur senza schierarsi dalla parte di chi dà "troppi significati riposti e troppi risvolti che portano ad esasperazioni grottesche",¹⁴ giustifica l'edizione sostenendo che il fumetto è un mezzo per avvicinare a un pubblico più vasto le opere classiche e contemporanee: "Ci illudiamo...che grazie alla tecnica della moderna sceneggiatura e grazie ad un disegno maturo, non solo i nostri risultati si possano dire buoni, ma che soprattutto si possano dire diversi."¹⁵ I testi nelle didascalie sono citazioni che mostrano le omissioni con i puntini di sospensione; qualche forzatura rende il testo più "edificante", p.es. la conversione dell'Innominato viene estesa a tutti suoi bravi, mentre nell'originale si dice "sfrattati la più parte ... quelli che sono rimasti han mutato sistema";¹⁶ i monatti accolgono Renzo sul loro carro senza augurare la morte ai cittadini, brindare o buttare loro contro stracci di appestati. Per le dimensioni ridotte dell'albo, l'impaginazione mostra solo poche vignette, le sequenze sono marcate da una grande vignetta a mezza pagina con lunghe didascalie; molte le inquadrature soggettive che tendono a suscitare nel lettore emozioni simili a quelle provate dal personaggio rappresentato: p.es. nella scena della salita di Fra' Cristoforo al castello di Don Rodrigo si vede in primo piano il tronco di un grande albero, disegnato con pesante tratteggio nero a visualizzare il turbamento dell'animo del frate e a suggerire l'ostilità dell'ambiente che andava ad affrontare (*figura 2*).

¹⁴ Gino Sansoni, *Nota dell'editore*, Alessandro Manzoni, *I veri promessi sposi a fumetti*, disegni di Sergio Zaniboni, Sansoni, Firenze 1967, pp. 185-186, (p. 186).

¹⁵ Gino Sansoni, *Nota dell'editore*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁶ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, *op. cit.*, p. 866.



figura 2

Della più recente versione a fumetti con intento divulgativo pubblicata a puntate nel 1984-85 su *Il Giornalino*, settimanale cattolico per ragazzi, si ha nel 2013 una ristampa in volume con il titolo *I promessi sposi – a fumetti*,¹⁷ corredata da 23 tavole sui luoghi manzoniani per una migliore conoscenza dell'ambiente, sfondo della narrazione. Di quest'edizione si pubblica nel 2014 una versione didattizzata da Stefano Motta, con il sottotitolo *Viaggio semiserio dalle vignette al romanzo*. Pur ispirandosi all'iconografia "classica" dei personaggi, Piffarero ne semplifica e attualizza costumi, gesti e posture. La riduzione mantiene il livello metanarrativo con la figura dell'autore in funzione autoriale; l'ordine del racconto ha annessi assenti nell'originale, rese graficamente con una tonalità meno vivace del colore e da una bordatura seghettata delle vignette. L'impaginazione è più moderna e dinamica: la griglia grafica è formata da tre strisce di una, due o più vignette di dimensioni variabili a seconda del ritmo della narrazione o dell'importanza dell'evento raffigurato; alcune sono verticali o a forma di L e coprono due strisce; altre sono "scorporate"¹⁸ con l'effetto di mettere in rilievo il personaggio narrante (figura 3). Il livello della narrazione è graficamente distinto dai dialoghi in quanto posto nelle didascalie fuori vignetta, mentre nei *balloon* in vignetta si leggono i dialoghi con resa grafica dell'intensità sonora (neretto e caratteri più grandi per le parole pronunciate in un tono di voce più alto). Varie le inquadrature e i campi: lunghi per le scene introduttive, sfondo della sequenza, primi piani per le focalizzazioni.

¹⁷ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi – a fumetti*, riduzione di Claudio Nizzi, disegni di Paolo Piffarero, Teka Edizioni, Lecco 2013; Alessandro Manzoni, *I promessi sposi – a fumetti, Viaggio semiserio dalle vignette al romanzo*, riduzione di Claudio Nizzi, disegni di Paolo Piffarero, percorsi didattici di Stefano Motta, Teka Edizioni, Lecco 2014. Le citazioni fanno riferimento a quest'edizione.

¹⁸ Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, op. cit., p. 169.



figura 3

Le parodie del testo manzoniano cominciano ad apparire nel 1973, centenario della morte dell'autore, e si concentrano negli anni Settanta,¹⁹ favorite dal clima culturale critico e dissacrante di quegli anni: alcune ripropongono l'intero romanzo, benché riassunto, altre riprendono singoli episodi e stilemi. Pur avendo tutte "une *relation critique* à l'objet parodié"²⁰ prevale in quelle destinate ai ragazzini l'elemento ludico, mentre in quelle rivolte ad un pubblico più maturo prevale la satira. La distorsione dell'originale può avvenire sia a livello situazionale-narrativo che a livello linguistico e grafico: vi confluiscono tematiche legate al periodo di pubblicazione e proprie di un particolare tipo di fumetto. Molti sono i rimandi intertestuali, anche alle precedenti versioni fumettistiche, pur senza diventare mai parodie "di secondo grado".

Renzo Barbieri dà l'avvio inaugurando la collana di "fumetti per adulti", Tabù, con *I Promessi sposi*²¹ e prosegue a ritmo mensile con la parodia in chiave erotico-fumettistica di grandi opere letterarie internazionali o di testi-simbolo della cultura italiana, p.es. *Cuore*. Bersaglio della critica è l'atteggiamento casto dei personaggi manzoniani e il modello di donna pia e devota, in sintonia con il diffondersi negli anni Sessanta del fumetto erotico che contribuì allo svecchiamento dei modelli comportamentali riguardo alla morale sessuale. Erano nate infatti figure femminili disinibite, tipo Valentina di Crepax, o anche violente e sadiche, come Messalina e Satanik, che rispondono alle pulsioni e ai timori di un

¹⁹ Nel marzo 1967 era stato pubblicato un piccolo albo incentrato su Pappagone, più parodia dello sceneggiato televisivo che del romanzo: *Pappagone e I promessi sposi*, edito dalla Gallo Rosso Editrice.

²⁰ Thierry Groensteen, *Parodies: la bande dessinée au second degré*, op. cit., 2010, p. 7.

²¹ *I promessi sposi*, testi di Enzo Barbieri e disegni di Sandro Angiolini, Edifumetto, Milano 1973.

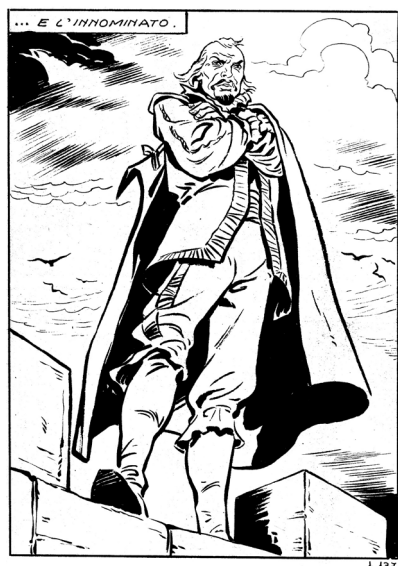


figura 4

pubblico di lettori soprattutto maschile.²² Nella versione citata troviamo perciò in primo piano la tematica sessuale e l'indugiare su scene di violenza (guerre, rivolte e stupri). I personaggi femminili non sono però liberi e disinvolti, seguono stereotipi classici, frutto delle proiezioni maschili: Lucia, Agnese, Perpetua sono vittime di stupri, e le ultime due anche contente; Lucia, consigliata da Agnese, ricorre all'inganno per nascondere a Renzo la perdita della verginità; l'ostessa della Luna Piena (personaggio inventato) rappresenta la donna frustrata che denuncia Renzo alla polizia perché sessualmente insoddisfatta dalle sue prestazioni. La religione ha un ruolo minimo: l'Innominato, benché convertito, non salva Lucia dalle voglie di Don Rodrigo di cui riconosce i diritti di "maschio". Dal punto di vista grafico, l'albo presenta una griglia piuttosto semplice, una o due vignette per pagina con inquadrature però molto varie: campi lunghi e primi piani, o riprese dal basso che enfatizzano il personaggio, come p.es. la raffigurazione dell'Innominato che incombe grande e terribile dagli spalti del suo castello (figura 4). Ambienti e personaggi si rifanno alla *Quarantana*, eccetto le figure femminili rappresentate come bambocce procaci, dalla labbra carnose e dal grande seno poco coperto.

Dello stesso anno è la parodia dal titolo in sincrasi *I Proposi Messi di Alemanzo Sandroni*,²³ pubblicata però solo nel 1975 con la sponsorizzazione dalla Banca del Monte di Milano. L'autore si firma con lo pseudonimo di Yorik, l'arguto e fantasioso buffone di Amleto, ed in effetti l'elegante albo pur rispettando la storia originale, si presenta come una parodia integrale, liberatoria e caotica, ai cui spunti si rifanno le parodie successive. L'ambientazione storica è stravolta

²² cfr. Sara Zanatta, *Corpi di donna: oggetti o soggetti?*, Sara Zanatta, Samanta Zaghini, Eleonora Guzzetta, *Le donne del fumetto*, Tunué, Latina 2009, pp. 57-118 (pp. 85-90).

²³ *I Proposi Messi di Alemanzo Sandroni*, di Roberto Albertoni, Casa Editrice Dardo, Milano 1975.



figura 5



figura 6

da anacronismi e paradossi, tipo televisioni, auto, motorette e mongolfiere, o la *Pravda* in mano a Don Abbondio; la localizzazione geografica resa incerta, per cui i tre fuggiaschi nella notte non attraversano l'Adda per recarsi a Monza, ma "il Danubio, o il Don, o il lago di Garda".²⁴ La rappresentazione caricaturale dei personaggi ne esagera i difetti o ne inverte i pregi: così Don Abbondio è più fufone e iracondo, Renzo più sciocco, Lucia invece irosa e violenta; oppure si basa sulla libera interpretazione del carattere: p.es. l'Innominato è trasfigurato in un tenebroso agente segreto, scosso da attacchi nervosi e crisi esistenziali. Dal punto di vista grafico, si riconoscono sia i rimandi alla Quarantana: p.es. i bravi portano ampi calzoni al ginocchio, la caratteristica acconciatura con reticella verde e il ciuffo, sia il rifarsi ad altri disegnatori o personaggi di fumetto; l'autore si riconosce debitore a Jacovitti, ai suoi personaggi nasuti e alle vignette superaffollate. Lucia è magra, angolosa e ricorda l'Olivia di Bracciodiferro, sovrasta Renzo in altezza infrangendo la regola sociale che vuole l'uomo più alto, e quindi più importante, forte e protettivo nei confronti della donna. Un esempio di deformazione parodistica delle illustrazioni è la *figura 5*, – gli incubi di Don Abbondio – disegnata dal Gonin²⁵ e jacovizzata da Albertoni (*figura 6*). A livello linguistico l'uso di diversi codici e registri ha un effetto comico e caratterizzante del personaggio: le sgrammaticature evidenziano la scarsa scolarizzazione di Lucia: "Don Abbondio siete Lei?"²⁶; i bravi parlano un linguaggio mezzo veneto, mezzo spagnolo che, insieme alle citazioni, ricorda l'epoca in cui è ambientato il romanzo e la tradizione del servo veneto della Commedia dell'Arte: "Corayo, putei! ghe semo quasi! Adelante, fioli! Sì, señor!"²⁷; lo scrivano di Renzo nel Bergamasco usa ovviamente espressioni venete: "Ostrega! Non ci sarà mica ancora il sciopero dei postini..."²⁸, un'idea ripresa nel 1976 dai *Promessi paperi*; il *latinorum* di Don Abbondio diventa un linguaggio maccheronico sia in bocca al curato che in quella benedicente del Cardinale Borromeo: "Filibus linoleum omnibus tandem autobus aerobus surplus te benedicient".²⁹ Frequente l'uso dei simboli grafici per esprimere l'ira dei personaggi e le visualizzazioni di metafora, p.es. Fra' Cristoforo lava Lucia dal voto fatto alla Madonna,

²⁴ Roberto Albertoni, *I Prosposi Messi di Alemanzo Sandroni*, op. cit., p. 31.

²⁵ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 118.

²⁶ Roberto Albertoni, *I Prosposi Messi di Alemanzo Sandroni*, op. cit., p. 75.

²⁷ Roberto Albertoni, *I Prosposi Messi di Alemanzo Sandroni*, op. cit., p. 28.

²⁸ Roberto Albertoni, *I Prosposi Messi di Alemanzo Sandroni*, op. cit., p. 78.

²⁹ Roberto Albertoni, *I Prosposi Messi di Alemanzo Sandroni*, op. cit., p. 76.



figura 7

mentre la comicità risulta spesso dal contrasto tra parola e disegno (figura 7). Nella storia si mantiene il livello metanarrativo, vi compare infatti sia la figura dell'autore, a impedire distorsioni quali il rapimento del Nibbio da parte di Lucia; sia la voce del fumettista che si inserisce nella *captatio benevolentiae* finale trasformandola: "l'abbiamo fatto solo per divertirvi e per divertirvi... non vogliatene a chi l'ha scritta, né a chi l'ha raccomandata, e soprattutto né chi, diciamo così, l'ha elaborata, in meglio o in peggio".³⁰ Alla generale impressione di movimento e deroga dalle regole contribuisce l'impaginazione che ha una griglia grafica piuttosto irregolare, con le vignette maggiori (di mezza pagina) riservate agli avvenimenti più importanti, come la calata dei Lanzichenecchi o i disordini a Milano, mentre i bordi bianchi delle cornici mettono in risalto i colori accesi e pieni.

Un anno più tardi, nel 1976, la filiale italiana della Walt Disney pubblica nella serie delle grandi parodie *I promessi paperi*³¹ e nel 1989, in occasione del nuovo sceneggiato televisivo del romanzo con la regia di Salvatore Nocita, *I promessi topi*. Entrambe sono parodie "in costume",³² per cui i personaggi di-

³⁰ Roberto Albertoni, *I Prospesi Messi di Alemanzo Sandroni*, op. cit., p. 104.

³¹ *I Promessi Paperi* di Edoardo Segantini (sceneggiatura) e Giulio Chierchini (disegni) furono pubblicati nel "Topolino", nn. 1086-1087, 19 e 26 settembre 1976. *I promessi topi* di Bruno Sarda (sceneggiatura) e Franco Valussi (disegni) è pubblicata "Topolino", nn. 1769, 1770 e 1771, 22 e 29 ottobre e 5 novembre 1989. Le citazioni sono prese dall'omonima edizione speciale del "Corriere della sera", RCS Quotidiani, Milano 2006.

³² Andrea Cannas, *Dall'Odissea a Guerre stellari: L'eterno ritorno dei paperi*, Pier Paolo Argiolas, Andrea Cannas, Giovanni Vito Di Stefano, Marina Guglielmi, *Le grandi parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, Nicola Pesce Editore, Roma 2013, pp. 15-50 (p. 32).

sneyani sono trasferiti direttamente, senza cornici o momenti di contatto, in un vago contesto manzoniano. Infatti mantengono in primo luogo le caratteristiche dei personaggi di Disneylandia, pur adattandosi quasi tutti bene ai nuovi ruoli: è il caso di Paperenzo Strafalco (sincresi di Renzo Tramaglino e Paperino, qui nel ruolo del bardo perseguitato), di Don Paperigo e Don Pietrigo (sincresi di Don Rodrigo con Paperon de' Paperoni nel primo caso e con Pietro Gambadilegno nel secondo, nel ruolo dell'antagonista); in Renzo Topogolino, invece, Topolino si impone sul Renzo manzoniano restando il saputello di sempre che risolve situazioni disperate, quali il liberare Milano dalla "peste" (che per spostamento semantico diventa qui la tirannica nipotina del Governatore). Anche Lucia Minnella (sincresi di Lucia Mondella e Minni), ostessa oculata e saggia, è troppo indipendente per il personaggio manzoniano, mentre Lucilla Paperella, ochetta vanitosa, dedita al consumismo e dispotica nei confronti del fidanzato è una satira dello stereotipo femminile consumista. A livello narrativo la parodia *I promessi paperi* inverte la proibizione del matrimonio in un obbligo: Paperenzo deve sposare Gertruda, la "scocciatrice" di Monza, liberando Don Paperigo dalle sue *avances*. La magia e la scienza sostituiscono la religione: Mescolaintrugli (Archimede Pitagorico), nel ruolo di Fra' Cristoforo, aiuta Paperenzo a fuggire e sarà indirettamente la causa del grande sciopero delle poste di Milano, dove i bianchi fogli di lettere e telegrammi richiamano il bianco della farina e le poste, per assonanza, la ben più terribile peste. Ma saranno le donne, Gertruda e Lucilla Paperella, combattive e infuriate, a punire il malvagio denunciando Don Paperigo al fisco. *I Promessi topi* offrono invece una lettura in chiave turistica del romanzo: Don Pietrigo, oste monopolista di Lecco, si oppone al contratto di Lucia Minnella e Topogolino per l'apertura di un nuovo hotel; la calata dei lanzichenecchi è quella dei turisti tedeschi che invece di saccheggiare fanno gite con pranzo al sacco. Anche qui spetta alle donne – la maga di Monza (la maga Nocciola), Trudy la brava, e Lucia Minnella – un ruolo attivo e risolutivo nelle situazioni difficili. A livello linguistico nelle didascalie a forma di cartigli e nei *balloon* si ripropongono, distorti, i più importanti stilemi manzoniani, p.es. "Questo matrimonio s'ha da fare! E al più presto!", oppure "Questo contratto non s'ha da fare, né ora né mai!"³³; le storiche grida diventano "le grida dei bravi",³⁴ bastonati da Trudy. I molti anacronismi sono in funzio-

³³ Edoardo Segantini-Giulio Chierchini, *I Promessi Paperi*, op. cit., p. 49; Bruno Sarda-Franco Valussi, *I promessi topi*, op. cit., p. 108.

³⁴ Bruno Sarda-Franco Valussi, *I promessi topi*, op. cit., p. 178.



figura 8

ne comica, p.es. nei *Promessi paperi* la fuga dei cittadini dalla città in sciopero è interpretata come l'esodo per il fine-settimana, nei *Promessi topi* invece durante l'esodo dalla città appestata si ritrova un'interpretazione dissacrante dell'episodio dei polli litigiosi in mano a Renzo, trasformato in una competizione tra galline per chi fa l'uovo più grande, una parodia legata al gesto e all'espressione (figura 8). Funzione comica hanno pure le citazioni distorte da poeti classici o da canzonette d'epoca, o dal testo originale.³⁵ In entrambe le parodie la voce del narratore si legge in didascalie scritte su cartigli anticheggianti; il finale di entrambe è vagamente educativo in quanto presenta la punizione dei malvagi, anche se con qualche esitazione: "A volte, chi garbugli ordisce, di garbugli perisce."³⁶ A livello grafico si riprendono motivi delle illustrazioni classiche, p.es. la stradicciola solitaria e l'attesa del Don

Abbondio di turno da parte dei "bravotti" (bravi+banda Bassotti) nei *Promessi Paperi* o dei "bravi ragazzi" nei *Promessi topi* con la caratteristica reticella sui capelli e il ciuffo. Altrimenti l'albo ripropone la grafica di disneyana, dai vivaci e piacevoli colori e un ricco linguaggio iconografico per l'espressione di emozioni e sentimenti.

Legato alle parodie disneyane è il breve episodio *I promessi Diavoli* del "buon diavolo" Geppo, disegnato da Sandro Dossi nel 1986.³⁷ La storia riprende

³⁵ Cfr. Edoardo Segantini-Giulio Chierchini, *I Promessi Paperi*, op. cit., "una colomba dal disio chiamata...una cambiale" p. 42 da Dante, *Inferno*, Canto V, v.82; "Il tuo pugno è come un Rock!", invece di bacio, p. 83; "Quel ramo del lago di Como ...mostra...il solitario e tetro maniero di uno spavaldo (e taccagno) signorotto dei lochi..." p. 21.

³⁶ Edoardo Segantini-Giulio Chierchini, *I Promessi Paperi*, op. cit., p. 94.

³⁷ *I Promessi diavoli*, Geppo n.140, 1986, ripubblicato da Lineachiara, Serie Geppo, Divisione Editoriale RW Edizioni, Novara 2013, l'episodio è alle pp. 149-164. (www.rwedizioni.it)

semplificandoli nel linguaggio e nel disegno alcuni personaggi e situazioni de *I Promessi paperi*: una combattiva diavolessa Gertrude, variante della "scocciatrice di Monza"; una Fiammetta, figlia di Satana e fidanzata di Geppo, che ricalca la spendacciona Lucilla Paperella e desidera un appartamento di "dodici stanze, tripli servizi [da pagarsi] con il sudore della tua fronte"³⁸; l'aitante diavolo scelto da Satana come genero tergiversa usando le parole di Paperenzo e Don Abbondio: "Il matrimonio è una cosa seria che va ponderata a lungo ... pensa al carovita, alla svalutazione, alle tasse"³⁹; Geppo mostra consapevolezza meta-testuale commentando gli ostacoli posti al suo matrimonio: "mi sembra di essere il Renzo Tramaglino dei Promessi Sposi."⁴⁰ Il disegno riprende gli stilemi classici: p.es. i bravotti, qui diavoli con la reticella in testa, aspettano Geppo al ponte minacciando: "Questo matrimonio non s'ha da fare...né oggi né mai!"⁴¹ Solo il finale resta sospeso, perché all'inferno non può esistere *happy end*: Geppo ai piedi di un'alta torre parla con la sua fidanzata qui rinchiusa aspettando la fine della pena.

Simile ai testi disneyani e rivolta ad un pubblico di ragazzini, è la parodia in cornice *I Promessi sponsor*⁴² del 1996, adattamento del testo manzoniano al mondo degli *Antenati*. La storia è ambientata nella Milano della moda, centro dell'inchiesta "Mani pulite", e presenta una contesa Lucy Modella, top model, ambita dallo stilista Frenzo Tramaglione (distorsione di Kenzo e Renzo Tramaglino), e dal suo rivale Don Rodrock, disegnatore di pellicce. Il curato pusillanime è qui impersonato da Don Abbond, agente di moda, minacciato dai "bravi ragazzi" di Don Rodrock nella classica acconciatura, fermi al ponte della cappelletta. Molte le distorsioni parodistiche, da "Questo patrimonio non s'ha da fare né domani, né mai"⁴³ all'inchiesta "Pani puliti", mentre Don Abbond tergiversa in un linguaggio più attuale del *latinorum*: "Il «budget», il «target», il «business», il «fitness»,..."⁴⁴

³⁸ Sandro Dossi, *I Promessi diavoli*, op. cit., p. 159 e 160; Edoardo Segantini-Giulio Chierchini, *I Promessi Paperi*, op. cit., p. 52 e 53.

³⁹ Sandro Dossi, *I Promessi diavoli*, op. cit., p. 158, cfr. Edoardo Segantini-Giulio Chierchini, *I Promessi Paperi*, op. cit., p. 54.

⁴⁰ Sandro Dossi, *I Promessi diavoli*, op. cit., p. 160.

⁴¹ Sandro Dossi, *I Promessi diavoli*, op. cit., p. 155.

⁴² *I Promessi sponsor*, nei disegni di Carlo Peroni, "Il Giornalino", A.LXXII, nn.40 e 41, ottobre 1996. La cornice è qui il libro che Wilma dà da leggere a Fred in attesa della cena.

⁴³ Carlo Peroni, *I Promessi sponsor*, op. cit., p. 21.

⁴⁴ Carlo Peroni, *I Promessi sponsor*, op. cit., p. 22.



figura 9

Un altro breve episodio, rivolto però a un pubblico di lettori adulti, è *I compromessi sposi*⁴⁵ di Enzo Lunari, una satira che ha come bersaglio le manovre politiche intorno al compromesso storico e riprende lo stilema: "Questo matrimonio non s'ha da fare, né domani né mai" facendolo firmare da un "Innominato".⁴⁶ Con una linea sottile e pennellate di grigio che non danno quasi volume ai corpi Lunari disegna le figure estenuate e incomplete dei personaggi politici italiani e internazionali allora coinvolti nel compromesso, insieme a una folla di provocatori di cui tratteggia qualche volta solo le teste in una specie di sineddoche viva. Nell'insieme una buona visualizzazione dell'incerta situazione e dei giochi di potere tra reciproche accuse e interessi contraddittori (figura 9).

⁴⁵ Enzo Lunari, *I compromessi sposi*, "Quaderno del sale", A. II, n.7, 28 luglio 1977, mensile di satira, umorismo e costume diretto da Francesco Frigeri ed edito dal Centro dell'umorismo italiano di Milano; ebbe una breve vita, fondato nel 1976 e chiuso nel 1977; da lui nacque *Il male*, settimanale di satira politica di maggiore successo.

⁴⁶ Enzo Lunari, *I compromessi sposi*, op. cit., p. 3.

Lucia che mettendo in mostra le gambe invita i possibili clienti (*figura 10*). Fra' Cristoforo, con le fattezze del conte Oliver, è un *factotum* che qui assume i tratti del frate boccaccesco: atletico, ladro, ghiotto e poco santo. L'atmosfera cupa del fumetto è resa da una tessitura pesante, con forti chiaroscuri, mentre le figure sono disegnate con una linea nera modulata e spessa; la distribuzione delle vignette può creare *suspence* e colpi di scena umoristici: come quando Don Rodrigo e Attilio seguono Lucia per conoscere Renzo che immaginano bellissimo, ma al voltar pagina compare un piccoletto dal grande naso, alto poco più della metà di Lucia.⁴⁹

L'ultima parodia a fumetti è *Renzo & Lucia. I promessi sposi a fumetti*⁵⁰ del 2016. L'edizione, completa della *Storia della colonna infame*, vuole essere divulgazione e parodia, formalmente fedele all'originale. Si riprende infatti la suddivisione dell'originale in 38 capitoli con una vignetta al posto del disegno intestazione, un breve estratto del capitolo nel linguaggio manzoniano con i segni delle omissioni, seguito dalla rappresentazione grafica con l'aggiunta talvolta di ulteriori episodi salienti, un ordine inverso a quello del 1955 che rende il fumetto *divertissement*. L'impaginazione è costituita da quattro strisce piuttosto basse di altezza, con in genere tre vignette, di diversa lunghezza, di cui la prima è la più aderente al testo originale, la seconda può esserne la continuazione o presentare già il momento di passaggio, mentre la terza contiene la battuta che consiste in genere in un gioco di parole dovuto a spostamenti semantici, p.es. Gertrude al convento: "fa il bello e il cattivo tempo" – "Le piace comandare?" – "No, si diletta di *meteorologia!*"⁵¹, a visualizzazione di metafore, oppure in una situazione inattesa, inadeguata al contesto perché riferita alla contemporaneità. In questo senso ogni striscia è autoconclusiva, ma legata alle altre perché il racconto visivo segue la successione degli eventi dell'originale. Lo straniamento creato da questo tipo di battute è accentuato dal disegno delle vignette, rigidamente squadrate, basse e con ampi bordi bianchi tra striscia e striscia, e da una tonalità di colore tendente al grigio.

⁴⁹ Max Bunker-Dario Perucca, *I Promessi sposi*, op. cit., pp. 19-20.

⁵⁰ *Renzo & Lucia. I promessi sposi a fumetti*, testo e disegni di Marcello Toninelli, colori di Jacopo Toninelli, prefazione di Stefano Motta, Schokdom, Brescia 2016. La prefazione ha un po' il sapore della giustificazione, in quanto Motta traccia una rapida storia delle molteplici parodie del testo affermando che pure il Manzoni era consapevole del sottile margine che separava alcuni suoi caratteri dalla parodia dei medesimi.

⁵¹ Marcello Toninelli *Renzo & Lucia. I promessi sposi a fumetti*, op. cit., p. 38. Il neretto è nell'originale.

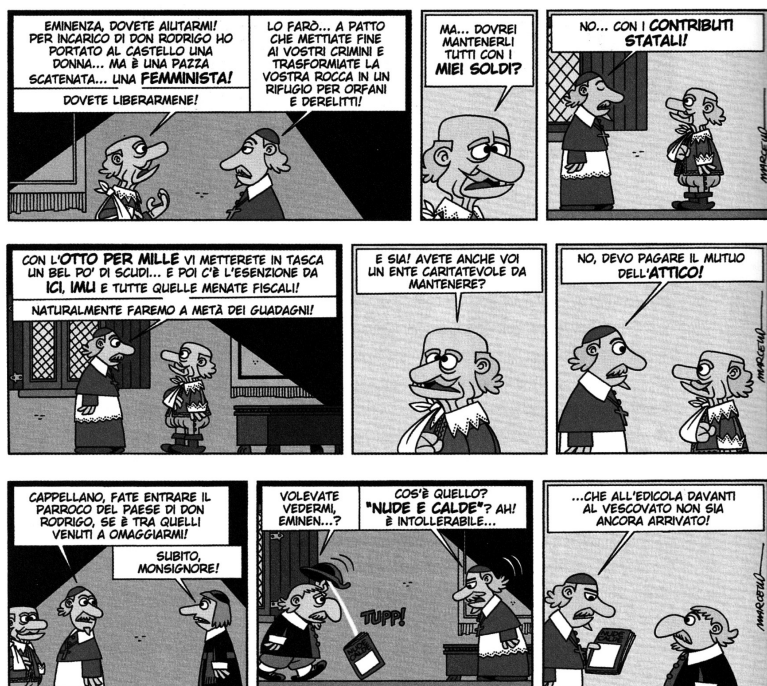


figura 11

I personaggi sono pupazzetti che ripropongono solo piccoli elementi dell'iconografia tradizionale, tipo il muretto cui s'appoggiano i bravi con l'acconciatura a reticella, o quella a spilloni di Lucia, barba e baffi di Don Abbondio o i baffi sottili di Renzo. Toninelli sceglie di farli vivere in una società "liquida", priva di morale e di punti di riferimento che non siano lo shopping e i *mass media*, motivo per cui alcuni mancano di coerenza interiore e sembrano vivere con uguale intensità le vicende della propria vita e la realtà televisiva o fumettistica. Di qui i frequenti riferimenti a personaggi politici e a spettacoli televisivi come *Porta a porta*, *l'Isola dei famosi*, o Don Matteo, Berlusconi, e il capitano Schettino. Renzo, pur restando un animo semplice, vive alienato nel mondo dei fumetti; Lucia è l'opposto del modello manzoniano: una ragazza scatenata che, a differenza della Lucia dei *Prosposi*, si vuole divertire terrorizzando persino efferati criminali come l'Innominato; Don Rodrigo è un piccoletto dalla lunga capigliatura nera che lo fa sembrare un uovo e ricorda il personaggio di Cattivik di Silver; Don Abbondio non legge più la *Pravda* come nei *Prosposi*, ma giornaletti pornografici in triste sintonia coi tempi. Estranea

a tutti i personaggi è la dimensione religiosa, p.es. quando il frate milanese consiglia a Renzo di andare in chiesa ad aspettare padre Bonaventura recitando un TE DEUM, l'incomprensibile consiglio si trasforma nella ricerca di un thè di marca Deum. Ma è l'abbassamento dei caratteri più nobili a un mondo moderno cinico e bislacco a risultare poco convincente: p.es. Fra' Cristoforo diventa un dispensatore di consolazione tramite pasticche ed marijuana, (forse un rimando alla frase marxiana: la religione è l'oppio dei popoli), il cardinal Borromeo un corrotto e lascivo prelado, con attico da pagare che propone a un avaro Innominato di ospitare i fuggiaschi spartendosi poi "i contributi statali!"⁵² (Forse un'inversione della generosità e dell'altruismo del personaggio manzoniano, *figura 11*). La distorsione parodistica avviene anche a livello linguistico: infatti il linguaggio dei *balloon* è informale, talvolta anche volgare, in contraddizione con il severo carattere del personaggio di riferimento, così p.es. il personaggio del Manzoni avverte il lettore della prossima analessi: "Facciamo una piccola pausa nel racconto per ricostruire la vicenda di quella stronza della *monaca di Monza*".⁵³ Presenti nel testo anche le autocitazioni con richiami intertestuali, p.es. si ritrova il personaggio di Dante tratto dalla versione fumettistica della *Divina Commedia* dello stesso autore.⁵⁴ Un'interpretazione quindi molto lontana dal testo originale, in parte spiegabile con l'essere l'ottava parodia in cinquant'anni.

Per concludere vorrei ricordare come nelle versioni fumettistiche dei *Promessi sposi* si riflettano le tendenze culturali del periodo in cui sono state pubblicate: dal bisogno divulgativo e educativo delle prime edizioni alle parodie di un testo considerato modello culturale e linguistico. Scorrendole si ritrova la critica alla morale sessuale, la rivolta giocosa di alcuni gruppi politici degli anni Settanta, la feroce satira politica e lo straniamento dei personaggi nella società liquida, senza punti di riferimento forti. Nelle edizioni per ragazzini la magia sostituisce la religione e l'*happy end*, o la punizione del prepotente, funge da morale laica e giocosa.

⁵² Marcello Toninelli Renzo & Lucia. *I promessi sposi a fumetti*, op. cit., p. 72.

⁵³ Marcello Toninelli Renzo & Lucia. *I promessi sposi a fumetti*, op. cit., p. 38.

⁵⁴ Marcello Toninelli Renzo & Lucia. *I promessi sposi a fumetti*, op. cit., p. 110.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- Argiolas, P. P., Cannas, A., Di Stefano, G.V., Guglielmi, M.,
Le grandi parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole, Nicola Pesce Editore,
Roma 2013.
- Barbieri, D.,
Breve storia della letteratura a fumetti, Carocci Editore, Roma 2015.
I linguaggi del fumetto, Bompiani, Milano 2016.
- Groensteen, T.,
Parodies: la bande dessinée au second degré, Paris, Skira Flammarion 2010.
- Manzoni, A.,
I Promessi sposi, a cura di Francesco de Cristofaro e Giancarlo Alfano, Matteo
Palumbo, Marco Viscardi, saggio linguistico di Nicola de Blasi, BUR,
Rizzoli, Milano 2016.
*L'edizione illustrata dei Promessi Sposi. Lettere di Alessandro Manzoni a
Francesco Gonin*, a cura di Filippo Saraceno, Fratelli Bocca, Torino 1881.
- Zanatta, S., Zaghini, S., Guzzetta, E.,
Le donne del fumetto, Tunué, Latina 2009.

BIBLIOGRAFIA DELLE FONTI IN ORDINE CRONOLOGICO

- I promessi sposi*, di G. Marsano e C. Parisi, "Lo scolaro", A.XLIV, nn.3-26,
gennaio-giugno, 1955.
- I veri promessi sposi a fumetti*, di M. Gazzarri e S. Zaniboni, Sansoni, Firenze
1967.
- I promessi sposi*, di E.Barbieri e S. Angiolini, Edifumetto, Milano 1973.
- I Prosposti Messi di Alemanzo Sandroni*, di R. Albertoni, Casa Editrice Dardo,
Milano 1975.
- I compromessi sposi*, di E. Lunari, "Quaderno del sale", A. II, n.7, 28 luglio 1977.
- I Promessi sponsor*, di C. Peroni, "Il Giornalino", A.LXXII, nn.40 e 41,
ottobre 1996.

- I Promessi sposi*, di M. Bunker e D. Perucca, Alan Ford Special, 1ª serie, n. 16, maggio 1997.
- I Promessi Paperi* di E. Segantini e G. Chierchini, e *I promessi topi* di B. Sarda e F. Valussi, edizione speciale del "Corriere della sera", RCS Quotidiani, Milano 2006.
- I Promessi diavoli*, di S. Dossi, Serie Geppo, Lineachiara, Divisione Editoriale RW Edizioni, Novara 2013, pp. 149-164.
- I promessi sposi – a fumetti*, di C. Nizzi e P. Piffarero, Teka Edizioni, Lecco 2013.
- I promessi sposi – a fumetti. Viaggio semiserio dalle vignette al romanzo*, di C. Nizzi e P. Piffarero, percorsi didattici di S. Motta, Teka Edizioni, Lecco 2014.
- Renzo & Lucia. I promessi sposi a fumetti*, di M. Toninelli e J. Toninelli, prefazione di S. Motta, Schokdom, Brescia 2016.

Marinella Mascia Galateria

GIOCHI DELLA MEMORIA NELLA PERIFERIA DI PAOLA MASINO, QUASI UNA VIA PÁL

Album di vestiti

Per scoprire le origini del laboratorio di scrittura di *Periferia*¹, il secondo romanzo di Paola Masino, ci soccorre *Album di vestiti*², il suo libro di memorie, pubblicato per la prima volta in volume nel 2015, dopo essere rimasto inedito e segreto per oltre mezzo secolo (*fig. 1*).

Nato come un soliloquio della scrittrice con se stessa, l'aveva portato avanti – nei suoi Quaderni di *Appunti*³ – con interruzioni e riprese, tra il '58 e il '63, in anni difficili, segnati dalla malattia e dalla scomparsa del suo compagno, lo scrittore Massimo Bontempelli.

Nella solitudine, nel disperante vuoto creativo che l'assedia, il filo legato ai vestiti, scelto per tessere la sua originale autobiografia, le permette, un po' come ne *La coscienza* le sigarette a Zeno, di valicare le vere ed alte montagne degli anni e di tornare indietro fino all'epoca felice dell'infanzia.

Già il progetto stesso dell'*Album*, documentato dai disegni colorati di Paola bambina, è un'idea che ha radici lontane e risale proprio all'infanzia, come la scrittrice dichiara nell'incipit:

Ho sempre desiderato di avere un grande album e di sapere, in esso, raffigurare me stessa nel mutare delle mie età e con gli abiti che andavo via via indossando. Tanta era la voglia di quel mio stesso commemorarmi giorno per giorno che una volta – verso i dieci anni – trovato un librone di carta di Fabriano [...] tentai una prima

¹ Paola Masino, *Periferia*, Bompiani, Milano 1933; a cura di Marinella Mascia Galateria, Oédipus, Milano/Salerno 2016.

² Paola Masino, *Album di vestiti*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Elliot, Roma 2015.

³ Il manoscritto di *Album di vestiti* è contenuto nei Quaderni di *Appunti* 6 (pp. 152-231) e 7 (pp. 1-400), Fondo Masino, Archivio del Novecento, Università di Roma Sapienza.

rappresentazione della mia infanzia con un girotondo di bambine sugli otto anni, che erano altrettante me con i vestiti e i grembiuli di allora.⁴

Il libro rappresenta una vera sorpresa. Paola Masino aveva infatti sempre rifiutato la scrittura del sé:

Via via che vado scrivendo queste cose mi accorgo di quanto io sia inadatta al documentarismo. Narrare episodi già vissuti, realmente accaduti mi riempie di noia. La bellezza dell'arte, il piacere dello scrivere sta tutto nell'inventare.⁵



Fig. 1. Paola Masino, *Album di vestiti*, a cura di M. Mascia Galateria, Elliot, Roma 2015.

E anche in questa unica occasione in cui si confronta con l'autonarrazione, porta avanti proprio l'idea dell'*Album*, che, per la sua visività, per lo scorrere filmico delle immagini, le consente di evitare il rischio dell'introspezione e la dimensione del profondo, connotati cardine della sua opera.

Infatti l'*Album* rappresenta la vicenda delle memorie dall'esterno, nella fissità visiva dei figurini delle impeccabili Paole bambine all'inizio, procedendo poi in maniera labirintica, in un repertorio di episodi isolati, scartando l'ordine cronologico tipico delle autobiografie, seguendo le intermittenze e l'andamento selettivo dei ricordi.

⁴ Paola Masino, *Album di vestiti*, cit., p. 51.

⁵ Ivi, p. 83.

È una sorpresa anche perché scopre le radici, sempre celate, dell'opera visionaria dell'autrice. Radici che sono profondamente sue, *autobiografiche e veritiere*, che affondano nel suo quotidiano, persino quelle oniriche. Radici che vengono trasfigurate poi nella creazione narrativa verso il nero, il sublime, il grottesco, il surreale, spesso anche nelle forme dell'apologo e dell'allegoria.

Questa peculiarità dell'opera di Paola Masino, che affiora vistosa dall'*Album*, può funzionare, in generale, come un doveroso risarcimento nei confronti della sua identità di scrittrice – per lungo tempo dimidiata dalla critica in quanto donna e compagna di uno scrittore famoso – contribuendo a restituire un'originalità tutta sua alla rielaborazione immaginaria della realtà operata nei racconti e nei romanzi.

Album di vestiti, con il suo straordinario portato di immagini, aneddoti, ritratti, ricrea, attraverso dettagli apparentemente frivoli ed effimeri, l'affresco di un'epoca. E in particolare, con i ricordi dell'infanzia che riaffiorano precisi da una fantasiosa passerella di abiti indossati (grembiuli, fiocchi nei capelli, cappotti di casentino, maschere di carnevale, cappellini, gonne scozzesi e vestiti per le feste), offre un preciso sostrato e una inedita consistenza autobiografica a *Periferia*, il romanzo di Paola Masino, che racconta le avventure, i giochi, le inquietudini di un gruppo di dodici ragazzini, in un moderno quartiere alla periferia di una città. Correggendo dunque la tesi accreditata, ma non più sostenibile dopo la lettura di *Album di vestiti*, secondo la quale l'elemento autobiografico in *Periferia* sia "poco più che un dato di superficie, uno spunto, un riferimento topografico."⁶

Anticonformista e innovativo, certo non edulcorato nell'accostarsi ai bambini e spietato nel ritrarre i loro genitori (matri adultere, nevrotiche, violente, padri aguzzini, affamatori, depressi), il romanzo è stroncato dalla stampa di regime, che proprio nella famiglia aveva trovato il fulcro della sua propaganda, come un libro "falso brutto e malsano", per nulla rappresentativo della realtà e della nuova società del Fascismo:

⁶ Cfr. Beatrice Manetti, *Scrittrici e intellettuali del Novecento, Paola Masino*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, Fondazione Mondadori, Milano 2001, p. 71.

A che vale del resto scendere a maggiori particolari se la Masino *ha deformato nel modo più strambo le donne, le madri, i bambini dei nostri giorni, proprio quando il regime ha dedicato tutto se stesso alla protezione della Madre e del Bambino?*⁷

Accusato dunque di essere solo un'astrazione intellettualistica di situazioni, dialoghi e personaggi, *Periferia* è in realtà intriso per molta parte delle memorie nitide dei luoghi, delle presenze e delle consuetudini dell'infanzia dell'autrice, riemerse per l'appunto dall'*Album di vestiti*.

Immagini, personaggi e giochi della prima adolescenza sono ripresi e trasfigurati nella scrittura del romanzo, inserendo, in una rappresentazione in sostanza fedele al vero, degli elementi stranianti, nel segno del fantastico, dell'onirico e in qualche caso dell'orrido. E in effetti questa è proprio la linea originale in cui si configura il "surrealismo" di Paola Masino, che, come aveva ben spiegato Garboli, "di regola si esercita intorno a situazioni domestiche e familiari, stravolge gli aspetti del quotidiano, come una strada comune che a un tratto, svoltato l'angolo, ci presenti in piena campagna un giardino di statue o una fabbrica lunare."⁸

È *Album di vestiti* dunque, con i suoi racconti, a scoprire le origini autobiografiche del laboratorio di scrittura di *Periferia*, offrendo una nuova chiave di lettura, non la più importante per un romanzo che ne è molto denso, ma certo del tutto sconosciuta ai recensori del tempo.

Periferia

Cominciamo dai giovanissimi protagonisti, unici personaggi del romanzo, mentre gli adulti non entrano mai in scena, restando dietro le quinte. I ragazzi

⁷ Leandro Gellona, *Da un romanzo sballato e premiato ai vari angoli morti letterari*, in "La Provincia di Vercelli", 29 agosto 1933; corsivi di chi scrive. La stroncatura del romanzo e della letteratura che non rifletteva la nuova società fascista riceveva il plauso del Duce, espresso in un messaggio al Prefetto di Vercelli: "Dica a Leandro Gellona che mi è piaciuto il suo articolo sugli angoli morti della letteratura e relativi romanzi nei quali si ignora la rivoluzione. Mussolini".

⁸ Cesare Garboli, introduzione a *Nascita e morte della massaiia*, Bompiani, Milano 1970, p. 7; ora in *Idem, La gioia della partita*, a cura di Laura Desideri e Domenico Scarpa, Adelphi, Milano 2016, p. 113; corsivi di chi scrive. Il brano, più ampio di quello qui citato, è ripreso e sottoscritto "parola per parola" – fatto evidentemente eccezionale – da un altro grande critico del Novecento, Luigi Baldacci, in *Gadda e la Masino, due classici del disordine*, "Epoca", 5 aprile 1970.

non sono soltanto astrazioni, come scriveva Repaci nella sua cronaca del Premio Viareggio:

I ragazzi, che la scrittrice considera depositari di una sapienza millenaria, voci quasi di miti, sono spesso astrazioni e i loro sentimenti un amaro gioco condotto in un clima di incubo.⁹

Sono presenze vive e vere, figure importanti della vita infantile e adolescenziale dell'autrice, che riemergono dall'*Album di vestiti*, con identità e nomi precisi, come gli abituali compagni delle feste, delle mascherate, dei giochi, delle avventure vissute insieme nel quartiere. Il gruppo, formato da maschi e femmine, di età diverse, era nella realtà composito anche dal punto di vista religioso (per esempio i figli del professor Bechi, ebrei) e sociale. C'erano, oltre ai ragazzi della famiglie borghesi, il figlio del ciabattino e della portiera (Armando nel romanzo) e c'era la figlia della fruttivendola (nel romanzo una donna non sposata e madre di tre figlie avute da padri diversi), che ispira uno dei personaggi più riusciti, Nena, indelebile nella mente del lettore per il suo odio vendicativo, la sua perfidia, la sua veemenza anche volgare e la sua rivolta rabbiosa e distruttiva nella scena finale del romanzo.

"Giocavo in mezzo alla strada – con i figli dello stagnaro, della fruttivendola, del ciabattino e del muratore." ricorderà Paola Masino nel '44 su "Città".

Trattandosi di una *Recherche*, non mancano nell'*Album* le *madeleines*, immagini vivide di colori e ancora golose di sapori che riemergono dall'infanzia in pagine straordinarie del libro di memorie di Paola Masino. Immagini del cibo, rappresentate anche in *Periferia*, per esempio nella magnifica tavola di Natale, ricolma di tanti dolci, preparati con amore da Romana per tutti i bambini, con una profusione di datteri, confetti, paste, cioccolatini e caramelle, nella scena del capitolo V, *Dicembre*.¹⁰ Una pagina da antologia, una scena gioiosa, che si pone – secondo la strategia narrativa del romanzo, che contempla gioco e dramma, leggerezza e abisso, inquietudine e sogno – in immediata antitesi alla successiva, sulla sofferenza della fame, crudelmente inflitta dal padre a Giovanni e Maria, i ragazzi più infelici e tormentati del gruppo.

⁹ Leonida Repaci, "Gazzetta del Popolo", 7 agosto 1933.

¹⁰ Paola Masino, *Periferia*, cit., p. 262.

Oltre al Natale, l'analogia con la realtà – e la sua trasfigurazione – esiste anche negli altri eventi che si ripetono ogni anno, coinvolgendo tutta la piccola compagnia di fanciulli, con feste e cortei chiassosi per le vie del quartiere, come ad esempio il Carnevale. La creazione delle maschere, gioco divertito ed euforico nel travestimento individuale e collettivo, che riempie tante belle pagine dell'*Album*, assume nel VII capitolo del romanzo, intitolato *Febbraio*, un senso allegorico. La scelta della maschera, invece di dissimulare l'identità vera, si fa infatti rivelatrice dei pensieri dominanti, del carattere, del destino di ciascuno dei ragazzi.

Ma fondamentale resta, nell'accostare il libro di memorie al romanzo, l'individuazione dello scenario, nel suo aspetto naturale ed urbanistico, essendo i luoghi in *Periferia* davvero intrinseci alla narrazione.

Il nuovo quartiere di Roma, dove Paola Masino vive l'infanzia e la prima adolescenza, era sorto in un'area del parco della settecentesca villa del cardinale Alberoni, ormai Villa Paganini, lungo la via Nomentana. Immerso nel verde, silenzioso, appartato, formava un nucleo residenziale molto omogeneo, tutto



Fig. 2. Piazza Caprera. La fontana, prevista dal progetto del 1907, è stata aggiunta circa un secolo dopo.

a villini, circondati dai loro giardini.

Per la Piazza Caprera, in particolare, il progetto del 1907 prevedeva al centro una fontana rotonda, ma la piazza era rimasta vuota e lo spazio dunque completamente libero per i giochi.

Album di vestiti permette appunto di identificare il Quartiere Pannosa del titolo originario del romanzo – e la *Periferia* di quello definitivo – con la romana Piazza Caprera, fulcro del quartiere che da lei prendeva il nome (fig. 2). La sua forma rotonda, dove i bambini avevano lo spazio per vivere all'aperto e – nell'ambiente privo di pericoli, ancora intatto, della Villa Paganini, con cui confinava – la libertà di sperimentare e conoscere la natura, i compagni e se stessi, diventano nella scrittura del romanzo di Paola Masino il cerchio metaforico e mitico dell'infanzia.

Ecco perché, ripubblicando *Periferia* (fig. 3) – a più di ottanta anni dalla prima ed unica edizione Bompiani – e dopo aver dato alle stampe *Album di vestiti*, ho intitolato la mia introduzione *I ragazzi di piazza*

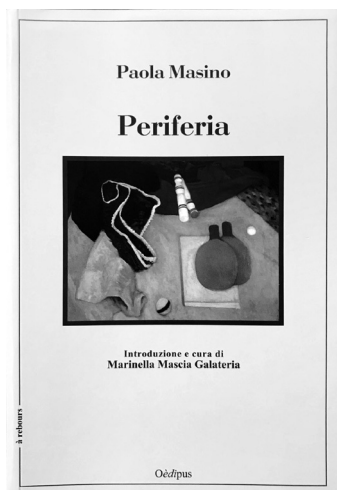


Fig. 3. Paola Masino: Periferia, a cura di M. Mascia Galateria, Oedipus, Milano/Salerno, 2016.

*Caprera*¹¹, volendo dare conto dell'identità reale di questo microcosmo, che, accuratamente celata nel romanzo, era emersa con tanta precisione di rimandi e di immagini dal libro di memorie di Paola Masino. E riecheggiare non a caso il titolo del romanzo assai più famoso e commovente di Molnár. Romanzo certamente molto diverso, in cui pure i luoghi sono, come in *Periferia*, parte integrante della narrazione. E, come in *Periferia*, della storia dell'adolescenza dell'autore. La via Pál, la piazza Caprera, non casa e non scuola, territorio di libertà e di formazione, di gioia e di dramma, lontano dal modello degli adulti. Luoghi reali, isole privilegiate, destinati a scomparire.

I microcosmo dei giochi dell'adolescenza, divenuti giochi della memoria, sono all'origine dunque di una stessa ispirazione, eminentemente autobiografica, per i due romanzi, suggerendo la reinvenzione narrativa – e in *Periferia* anche la trasfigurazione – di un mito personale per sempre perduto. Che rivive infine nel gioco della scrittura, nelle pagine di un grande e di un piccolo capolavoro.

Le grand Meaulnes

È vero che *Periferia*, pubblicato da Bompiani a maggio del '33 e premiato al Viareggio dello stesso anno, viene salutato unanimamente dalla critica come un romanzo *originale* e *unico*, sia per la materia oggetto del libro che per la sua impostazione.¹²

Pertanto solo pochi si arrischiano nella ricerca di un modello da accostargli o di un genere in cui inserirlo; tentativi difficili, che, a parte somiglianze este-

¹¹ Marinella Mascia Galateria, *I ragazzi di piazza Caprera*, introduzione a *Periferia*, cit., pp. 7-100.

¹² Cfr. Marinella Mascia Galateria, *L'accoglienza della critica*, in Paola Masino, *Periferia*, cit., pp. 101-138.

riori, relative al contenuto, di storie con ragazzini protagonisti, finiscono per confermare la profonda diversità dell'opera di Masino. Comunque i pochi titoli proposti per una qualche analogia con *Periferia* non sono italiani, ma appartengono alla letteratura europea.

Senza soffermarci sui rimandi al sobborgo dove giocano *I precoci* di Dostoevskij e alla città tedesca del *Risveglio della primavera* di Wedekind, e tralasciando l'analogia – molto relativa – con *Il ciclone della Giamaica*, di Richard Hughes, prendiamo qui in considerazione gli accostamenti a due famosi romanzi, con protagonisti adolescenti, scritti tra il primo e il secondo decennio del '900: *Le grand Meaulnes* e *I ragazzi della via Pál*.

Voici donc un livre original et qui a justement fait remarquer son auteur. Madame (ou Mademoiselle) Masino possède de la personnalité et il faudra suivre sa production, qui sort du commun. En lisant ce charmant roman, on songe parfois à la féerie du grand Meaulnes, d'Alain Fournier, dont le credo en art était, disait-il, l'enfance, et l'on évoque cette pensée de Baudelaire: "Le génie n'est que l'enfance nettement formulée."¹³

A margine delle suggestioni di lettura espresse da Mortier aggiungo che Paola Masino aveva letto *Le grand Meaulnes*,¹⁴ in francese, nell'edizione del 1928 (Paris, Emil-Paul Frères), tuttora presente nella biblioteca di famiglia. L'epoca della lettura e l'entusiasmo per il libro di Fournier sono confermati da una lettera a Bontempelli del 23 agosto 1929, nella quale non riesce a capacitarsi del fatto che lo scrittore non condivida affatto il suo giudizio positivo sul romanzo:

E ora *Le Grand Meaulnes* – Ma perché amore non ti piace? Quello che dici è tutto vero, ma dovrebbe piacerti lo stesso. Come si fa? Sono sconsolata che non ci dia la stessa impressione a tutti e due.¹⁵

Ma a parte le opposte impressioni di lettura, che riflettono del resto la distanza tra la leggerezza ironica di Bontempelli, insofferente di una narrati-

¹³ Alfred Mortier, *Péripherie, roman par Paola Masino*, "La Nouvelle Revue", 1 marzo 1934.

¹⁴ Alain Fournier, *Le grand Meaulnes*, pubblicato per la prima volta nel 1913, su "La Nouvelle Revue française", nei numeri da luglio a novembre; in volume in ottobre, Emile Paul, Parigi 1913.

¹⁵ Paola Masino, lettera manoscritta a Bontempelli, datata 23.8.1929, Bontempelli's Papers, Correspondance, Getty Research Institute, Los Angeles, California.



Fig. 4. Prima edizione italiana de *I ragazzi della via Pál*, Sapienza, Roma 1929 (biblioteca di casa Masino).

va sospesa tra emozioni e malinconia, e la sensibilità avvertita e il compiacimento di Masino per la tragedia, oltre a una ben più vasta *querelle* – tra appassionati e detrattori – intorno al libro di Fournier, è importante registrare l'interesse di Masino e la fascinazione subita dalla lettura di un libro sulla memoria dell'adolescenza. Un romanzo, *Le grand Meaulnes*, tutto costruito però sullo sfondo di un paesaggio non urbano, nella regione un po' *sombre* della Sologna, e in maniera esclusiva come la tragedia di un unico protagonista adolescente; restando dunque un libro molto diverso da *Periferia*, secondo quanto ha modo di notare anche Louise Rozier¹⁶

I ragazzi della via Pál

E teniamo soprattutto conto dell'accostamento di *Periferia*, proposto da Aristarco¹⁷ – con l'indicazione di precise coincidenze e distinguo – al già famoso romanzo per l'infanzia *I ragazzi della via Pál*, dell'ungherese Ferenc Molnár, apparso nel 1905–1906 a puntate sulla rivista "Tanulók Lapja" (Il giornale degli studenti) e nel 1907 in volume.

Intanto va detto che Paola Masino aveva letto *I ragazzi della via Pál* nel 1929 o subito dopo; comunque prima della scrittura di *Periferia*. Ho appurato infatti che una copia della prima edizione italiana del romanzo di Molnár¹⁸ (tradotta da

¹⁶ Louise Rozier, *The theme of Childhood in Paola Masino's Periferia*, "Italica", vol. 84, nn. 2-3, Summer-Autumn 2007, p. 400.

¹⁷ Aristarco [Giovanni Titta Rosa], *Periferia di Paola Masino*, "Corriere padano", 8 settembre 1933.

¹⁸ Ferenc Molnár, *I Ragazzi della Via Pál*, trad. it. di Alessandro De Stefani e Stefano Röck Richter, Roma, Sapienza 1929.

Alessandro De Stefani¹⁹ e Stefano Rökk Richter e pubblicata nel 1929 dalla casa editrice Sapientia di Roma, la stessa della rivista "900" di Bontempelli) esisteva ed esiste tuttora nella biblioteca di casa Masino (fig. 4). E che lo avesse letto con attenzione lo dimostra la scena della "rivelazione", nell'ultimo capitolo del romanzo, che riecheggia, pur con esiti profondamente diversi, quella analoga della scoperta della perdita del campo della via Pál, che avremo modo di analizzare più avanti.

Scritti a meno di trent'anni di distanza, i due romanzi sono simili per la dimensione contenuta (245 pagine il romanzo di Molnár, nell'edizione italiana Sapientia; 230 *Periferia* nella prima edizione Bompiani) e la divisione in capitoli (11 il primo, 14 il secondo), i quali presentano però una diversità nella struttura.

Diversa anche la struttura del gruppo dei protagonisti. Tutti adolescenti e tutti maschi i ragazzi della via Pál, di sesso ed età diverse quelli di piazza Caprera. E se l'eroe indimenticabile del romanzo di Molnár è fuor di dubbio il "piccolo Nemeček", in *Periferia* è sempre il più piccolo, Carlo, ancora bambino, a condurre il gioco, tessendo il filo del surreale lungo tutto il racconto, portando avanti non gesta guerresche, ma magiche, straordinarie avventure.

Opera di due scrittori giovani, che avevano entrambi meno di trent'anni all'epoca della pubblicazione dei due romanzi – ventotto Molnár (nato il 12 gennaio 1878) venticinque Masino (nata il 20 maggio 1908) – e che già avevano lasciato (per ragioni di studio Molnár, a Ginevra dal 1895; per l'amore-scandalo con Bontempelli Masino, dal '29 a Parigi) la città, il quartiere, il microcosmo della loro infanzia – le due *fabule* hanno comunque le loro radici nei luoghi autobiografici e reali di Budapest e di Roma, dove gli autori da ragazzini avevano giocato con serietà e passione, insieme a un gruppo di compagni.

Nato e cresciuto nella Circonvallazione József – all'angolo con via Kinizsi – e trasferitosi poco lontano, al civico 83, in un palazzo appena costruito, nel 1889, anno in cui si svolge la narrazione, Molnár, che aveva allora undici anni, si recava a giocare nella vicina via Pál. Sono luoghi divenuti subito noti in tutto il mondo, quelli delle avventure dei ragazzi protagonisti nello scenario urbano

¹⁹ Alessandro de Stefani (Cividale del Friuli, 1891 – Roma, 1970), commediografo e traduttore. Autore di testi teatrali fin dal 1915, conosce i primi successi con *Il calzolaio di Messina* e *I pazzi sulla montagna*, rappresentati l'uno nel 1925 e il secondo nel 1926 dalla compagnia teatrale di Pirandello. Traduttore dei grandi autori teatrali stranieri, da Shakespeare a Ibsen, a Cervantes, autore di due commedie ambientate a Budapest, *Gli uomini non sono ingrati* (1937) e *Una donna troppo onesta* (1941), è anche tra i primi a importare in Italia, oltre al romanzo di Molnár, commedie magiare.

di Budapest: il campo delimitato dalle case popolari della via Pál, la via Maria, l'Orto Botanico.

E che questi luoghi siano legati alla memoria dell'autore con un attacco ancora commosso, trapela in alcuni rari spiragli, quando il racconto si interrompe, per spiegare – a posteriori, all'inizio del secondo capitolo – l'importanza, il significato e la mitizzazione del campo. Allora il noi del narratore cessa di essere impersonale, per vibrare – in quel "noi ragazzi di città" – della coesione corale del gruppo e della voce dell'io autobiografico:

Dove si poteva mai trovare un posto più bello di questo per giocare? *Noi ragazzi di città* non avremmo potuto immaginare un posto più bello, più tipicamente indiano di questo. Il campo di via Pál era una magnifica pianura, che sostituiva egregiamente le praterie americane.²⁰

La data, che, accanto al luogo, è rivelata dal timbro della Società dello Stucco (Budapest, 1889), consegnato nel corso del terribile interrogatorio del Professor Raz, nel capitolo IV, riporta il tempo della storia all'epoca della prima adolescenza di Molnár, mentre il tempo della scrittura si situa nel primo decennio del Novecento.

Più guardinga, l'autrice di *Periferia* è attenta a non rivelare l'identità della città – Roma non viene mai citata – né i veri nomi del quartiere, della piazza e delle strade circostanti. Ma si tratta di un *déguisement* solo onomastico, perché i luoghi che fanno da scenografia al romanzo sono invece descritti in maniera minuziosa e in tutto rispondente al vero nel primo capitolo del romanzo.

Mentre il tempo reale della storia – tra la metà degli anni Dieci e i Venti – viene posposto di un decennio e fatto coincidere con quello della scrittura, per attualizzare il contesto, con intenti anche critici nei confronti della società del regime, rappresentata nel mondo inquietante degli adulti. Adulti, già marginali nei *I ragazzi della via Pál*, e qui assenti, raccontati, attraverso gli occhi dei ragazzini, come modelli di vizi e di violenza, di debolezza e di nevrosi. Alla atemporalità dei romanzi per ragazzi in generale (anche de *Le grand Meaulnes*²¹), fa eccezione

²⁰ Si cita, anche successivamente, dalla prima edizione italiana del romanzo: Ferenc Molnár, *I ragazzi della via Pál*, Roma, Sapienza 1929, cap. II, p. 29.

²¹ Il romanzo inizia, come *Periferia*, di domenica, ma nel mese di novembre, in un anno non precisato dell'ultimo decennio dell'Ottocento: "Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189...".

dunque, insieme a *I ragazzi della via Pál*, *Periferia*, con l'indicazione precisa del tempo della storia, che prende le mosse la prima domenica di ottobre del 1931 per chiudersi nello stesso luogo dell'*incipit* nel settembre dell'anno successivo.

Ma anche se l'arco di tempo della *fabula* – da ottobre a settembre – è quello stesso dell'anno scolastico – scandito dallo scorrere dei mesi, che danno il titolo a ciascun capitolo, dal terzo al quattordicesimo, in *Periferia* della scuola non c'è traccia né ricordo, e il gruppo dei fanciulli non si forma in classe, ma nasce e vive tutto intorno alla piazza dove abitano. Il tema dominante e il legame tra loro è rappresentato solo dal tempo libero e dai giochi. Tutti gli episodi del romanzo si svolgono infatti al di fuori dell'orario scolastico, senza che venga mai menzionato, nel pomeriggio, la domenica o in un giorno di vacanza. In effetti, se si confronta *Periferia* con altri famosi libri che hanno come protagonisti dei ragazzi, appare evidente che qui manca completamente la scuola come legame tra loro e come punto di riferimento in generale.

Per esempio il classico libro *Cuore*, del 1886, pensato da De Amicis come il diario di un alunno di terza d'una scuola municipale d'Italia, che insegna i valori morali attraverso un anno scolastico (1881–1882) ricco di vicende e di racconti.

Anche *Le grand Meaulnes* è ambientato nel grande edificio rosso con le cinque porte a vetri della Scuola superiore di Sant'Agata, dove il padre del quindicenne narratore dirige il corso superiore per il brevetto d'istitutore e la madre insegna nelle classi inferiori. E dove François Seurel vive l'incontro con Meaulnes nel quadro di una vita di provincia, che contempla anche la famiglia e la scuola.

Ne *I ragazzi della via Pál* la scuola è marginale, come luogo di maturazione dei ragazzi, ma fa pur sempre parte del quadro.

Il romanzo di Molnár, infatti, se ha, come *Periferia*, il campo, il territorio dei giochi, quale fulcro tematico del libro e pensiero dominante dei ragazzi, pure inizia a scuola, nell'aula di storia naturale, e a scuola si conclude, mestamente, con tutta la classe seduta in silenzio ad ascoltare il professor Raz, che, dall'alto della cattedra, ricorda con parole semplici e commosse Ernesto Nemechieh. L'interrogazione, la lezione da studiare, l'impegno scolastico riaffiorano di tanto in tanto nella mente dei fanciulli, riportandoli dalle mitiche avventure del tempo libero alle responsabilità della vita quotidiana di studenti. E alla fine della storia, ad aumentarne il pathos, c'è il coinvolgimento partecipe dell'intera scuola alle gesta guerresche dei ragazzi protagonisti contro le Camicie Rosse:

La fama della guerra si era diffusa in tutta la scuola e perfino i grandi di quarta e quinta s'interessavano alla cosa. Le Camicie Rosse frequentavano un altro istituto e

così tutto il ginnasio desiderava la vittoria dei ragazzi della via Pál e molti legavano l'onore della scuola a questa vittoria.²²

Insomma i ragazzi della via Pál sono fondamentalmente compagni di scuola (anzi András Veres²³ considera che nel romanzo la società del mastiche corrisponda alla democrazia, le camicie rosse all'ordine feudale e i ragazzi della via Pál all'ordine scolastico); la scuola rappresenta il vincolo tra loro, ma non certo la sede di un passaggio alla maturità guidato dal modello degli adulti, come per esempio nel libro *Cuore*.

Invece in *Periferia* la scuola non esiste nel pensiero dei ragazzi, intenti proprio a "smemorarsi" dal resto (da una parte gli intrighi degli adulti, dall'altra l'inquietudine del diventare grandi), concentrandosi con serietà e passione sull'attività ludica, vissuta negli spazi liberi e aperti, secondo il mutare del tempo e delle stagioni.

E la stampa fascista rimprovera all'autrice proprio che i ragazzini protagonisti di *Periferia* vivano per la strada, che non siano Balilla²⁴ e che nel racconto della loro vita non ci sia spazio per la scuola.

Ma nonostante questa e molte altre differenze, un'analogia di fondo esiste certamente tra i due romanzi. Il romanzo corale, con il gruppo dei protagonisti, che sono dei ragazzi, l'assenza degli adulti nella gestione delle situazioni (portate avanti nel romanzo di Molnár da Boka, il leader del gruppo, modello di intelligenza, equilibrio, sensibilità e saggezza, e collegialmente dai ragazzi di piazza Caprera – aiutati dalla sola Romana – in *Periferia*), la serietà delle loro scelte, giochi e avventure, vissute nella strada, al di fuori della casa e della famiglia, – e in *Periferia* anche della scuola – l'attaccamento fino all'estremo al territorio dei giochi, la sua mitizzazione, infine la denuncia della sua perdita, dovuta alla cementificazione incombente.

Si veda la mitizzazione – a posteriori – del campo perduto (della via Pál) all'inizio del secondo capitolo:

²² Ferenc Molnár, *I ragazzi della via Pál*, cit., cap. VIII, p. 171.

²³ András Veres, *Il miraggio della modernità. La narrativa ungherese nella prima metà del XX secolo*, in AAVV, *Storia della letteratura ungherese*, a cura di Bruno Ventavoli, Lindau, Torino 2002-2004, pp. 441-443.

²⁴ "Com'è possibile far rivivere all'anno XI dei bambini italiani contemporanei senza che, almeno di riflesso, sentano l'influenza dell'O.N.B. (Opera Nazionale Balilla)?" Leandro Gellona, *Da un romanzo sballato e premiato ai vari angoli morti letterari*, cit.

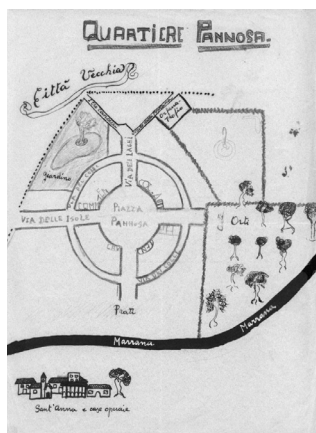


Fig. 5. Paola Masino, disegno dei luoghi scenario di *Periferia*. (Fondo Masino, Archivio del Novecento, Università Sapienza Roma).

Il campo! Voi, sani e bei ragazzi della pianura, che dovette fare soltanto un passo per trovarvi su prati liberi sotto la grande e mirabile campana azzurra che si chiama cielo, voi che avete gli occhi abituati agli orizzonti, alle grandi distanze, voi che non vivete rinchiusi tra grandi palazzi, non potete immaginare che cosa rappresenti per il ragazzino di Pest un terreno vuoto: questa è la pianura, il prato, il campo, tutto.²⁵

Quel breve tratto arido e scabro di terreno di Pest, quello spiazzo rinchiuso tra due case d'affitto, significava per la loro anima infantile la libertà, lo sconfinato, a mezzogiorno prateria americana; nel pomeriggio pianura magiara; sotto la pioggia, oceano; d'inverno polo nord, insomma l'amico loro compiacente che si trasformava in quel che volevano per divertirsi.²⁶

E della piazza del quartiere Pannosa e delle vie circostanti, descritte con attenzione alla struttura urbanistica ariosa e ordinata del quartiere, ai suoi villini, alle sue botteghe, ai piccoli giardini e alla natura incantata ai suoi confini, come una perfetta didascalica teatrale dei luoghi scenario del romanzo, anche disegnati da Paola Masino nella piantina ritrovata tra le carte della scrittrice (fig. 5).

E poi c'è la scena de *I ragazzi della via Pál* che, come si è già detto, ha una più precisa analogia con il finale di *Periferia*, sia per la posizione nello svolgimento del romanzo, che per i modi della rivelazione della prossima perdita del campo. La famosa scena, che precede la conclusione, in cui Boka si accorge degli strumenti da ingegnere dentro la capanna del guardiano boemo:

Per caso guardò dentro la capanna; s'accorse di strani strumenti appoggiati contro la parete. Un disco tondo di latta dipinto di rosso e bianco come le targhe dei passaggi a livello quando passa il direttissimo. Pali dipinti di bianco, un cavalletto a tre piedi con tubo d'ottone in cima.

- Che c'è? – domandò.
- Roba dell'ingegnere.
- Di quale ingegnere?
- Dell'architetto.

²⁵ Ferenc Molnar, *I ragazzi della via Pál*, cit., cap. II, p. 27.

²⁶ Ivi, pp. 119-120; corsivi di chi scrive.

E ha la rivelazione – dalla voce atona di Giovanni – della imminente costruzione della casa sul campo che era stato la loro patria:

Il cuore di Boka palpito selvaggio.

– Architetto? E che viene a fare qui?

– Costruiscono una casa.

– Qui?

– Sì. Lunedì vengono gli operai, scaveranno il campo, costruiranno le fondamenta...

– Come? – gridò Boka – Costruiscono una casa qui?

– Una casa. – disse *indifferentemente* lo slovacco. – A tre piani. Il padrone del campo fa costruire.

Ed entrò nella capanna.

La reazione disperata di Boka è di turbamento e di commozione, di grande dolore, di ripiegamento su se stesso:

A Boka pareva che la terra gli mancasse sotto i piedi. Le lacrime gli spuntavano. S'incamminò verso la porticina in fretta. Fuggiva. Fuggiva dalla terra infedele ch'essi avevano difeso con tanto dolore, con tanto eroismo e che ora li abbandonava per prendersi sulle spalle una gran casa d'affitto, per sempre.

Si rivolse ancora, dalla porticina, come chi lascia la patria per sempre. E nel grande dolore che gli serrava il cuore si mescolò una goccia, una goccia sola di conforto. Se il povero Nemechiech [...] almeno non aveva saputo neanche che la patria per la quale egli era morto gli sarebbe stata tolta.²⁷

L'esito finale di *Periferia*, come quello de *I ragazzi della via Pál*, è segnato dal senso inesorabile della perdita. Il romanzo si chiude infatti sulla disgregazione della compagnia dei fanciulli, per le vicissitudini di Armando, il ragazzo continuamente malmenato dalla madre, già al lavoro, e le improvvise partenze degli altri protagonisti. Alla perdita del gruppo di compagni, alla fine dello stadio di beatitudine e di innocenza dell'infanzia, si accompagna la trasformazione del quartiere, minacciato dall'inarrestabile arrivo di carri e camion di cemento, che cambierà la sua immagine, togliendo lo spazio vitale e la libertà di movimento ai giochi dei bambini che vi abitano.

Già "Dappertutto l'erba è sporca e spezzata, diventata fanghiglia o morta in una tunica di gesso bianca."²⁸

²⁷ Ferenc Molnar, *I ragazzi della via Pál*, cit., cap. X, pp. 275-276.

²⁸ Paola Masino, *Periferia*, cit., p. 227.

E non si costruisce solo un casa, come nella via Pál, dove il campo era già dall'inizio della storia, nel 1889, rinchiuso tra gli edifici, accerchiato dalla città, dato il vertiginoso sviluppo urbanistico di Budapest. E dove ormai da molti anni "si drizza triste un casermone d'affitto a quattro piani, pieno d'inquilini nessuno dei quali forse sa che questo terreno rappresentò tutta la gioia, tutta la giovinezza di alcuni poveri studenti di Pest."²⁹

Il progetto dei lavori in *Periferia* prevede di coprire completamente la Marrana (la Marrana, a metà ancora scoperta, dove i ragazzi si nascondevano giocando a "ladri e guardie"), di costruire, a spese degli spazi verdi, nuove strade e nuovi quartieri, come rivela, svogliato e indifferente, l'operaio a una Nena stravolta dalla notizia.

Dunque la dimensione dell'infanzia è sì un cerchio magico, inaccessibile, mitico, ma insidiato dalla linearità della inevitabile crescita dei ragazzi e da quella, altrettanto inarrestabile, nel quadro del moderno sviluppo urbano, del quartiere:

La città deve crescere come voi. Voi mangiate pane, lei terra.³⁰

L'analogia, data come scontata, addirittura fisiologica, nelle parole indifferenti dell'operaio, non è condivisa, tanto meno accettata da Nena, che si ribella:

No – disse Nena esasperata – [...] Io non mangio il pane suo, lei mangia la mia terra.³¹

Periferia, se poteva essere una favola, felice nel rapporto dei ragazzi con la natura, libera nella scelta e nella creazione dei giochi, magica nelle avventure nel giardino segreto, ai confini del quartiere, ha una conclusione drammatica e senza speranza, per la fine della dimensione eroica dell'infanzia e dell'adolescenza, che si accompagna al mutamento strutturale degli spazi incontaminati del quartiere.

Identica nei due ragazzi – Nena e Boka – nei due romanzi, di fronte alla scoperta inaspettata della cementificazione incombente, è l'incredulità, e, subito dopo, la disperazione.

Identica è anche la solitudine di Boka e quella di Nena di fronte alla rivelazione. Non c'è più il gruppo, sono rimasti improvvisamente soli sulla scena

²⁹ Ferenc Molnar, *I ragazzi della via Pál*, cit., cap. II, p. 27.

³⁰ Paola Masino, *Periferia*, cit., p. 228.

³¹ *Ibidem*.

ad affrontare “la fine”, a diventare grandi. Ma molto diversa è la loro reazione di fronte alla perdita del loro mitico regno. Accorata, commossa, alla fine rassegnata, in Boka, maturato dagli eventi; rabbiosa, violenta in Nena, che non accetta la sconfitta e si ribella.

Segnando, ancora una volta, anche nell’ultima scena, *la diversità di Periferia*.

Alla richiesta, che già era stata *gridata con voce fierissima da Nena*: “Che cosa fate?” la risposta del giovane operaio infatti non aveva lasciato speranze:

Copriamo la Marrana, poi tutto fino a lassù [...] Per farci un viale con i suoi alberi e le sue case [fino] ai nuovi quartieri.

Una risposta *indifferente*, sottolineata da un atteggiamento di assoluta indolenza, che ricalca la distanza di emozioni – profonda come un abisso – tra il custode boemo e il ragazzo Boka nella scena analoga de *I ragazzi della via Pál*.

Ma molto diversa, come si è già detto, è la reazione di Nena all’annuncio che la sconvolge: ugualmente disperata, si estrinseca in una ribellione violenta, in una scena di rabbia e di distruzione, che viene unanimamente elogiata dalla critica, al pari del personaggio di Nena:

Incrocia le braccia sul petto, corruga gli occhi e stringe le mascelle; siede su un mattone a sorvegliare ogni movimento degli operai. [...] Alle quattro qualcuno fece un fischio lungo, allora uno a uno [gli operai] svegliati si allontanarono per i prati, ognuno verso la propria casa. Avevano lasciato attrezzi e materiali, nella valle dove sola, ancora seduta e ferma nella posizione di prima, stava Nena. [...] Poi si mosse a camminare lenta tra il materiale sparso, lo toccava, lo rimuoveva con un piede. A un tratto prese un mattone e con tutta la forza lo scagliò nella Marrana. Poi un altro, poi un altro, finché le dolsero le braccia. Allora si riposò qualche tempo, ma non poteva stare ferma; dopo un minuto era corsa verso un mucchio di calce appena intrisa e a palate la spargeva per i prati, la impastava al fango, la distruggeva. Con quella stessa pala rimescolò la terra sassosa a quella stacciata, sventrò sacchi di cemento, rotolò pezzi uncinati di piloni nell’acqua fetida, sfondava con i picconi i mastelli, con i sassi torceva le cazzuole, e ora non sentiva più stanchezza, ma solo una gioia profonda che la faceva gemere.³²

La bambina cattiva e vendicativa, emarginata all’inizio dalla “compagnia dei fanciulli”, perché figlia della fruttivendola, che si era poi fatta accettare per forza, imponendosi con prepotenza e crudeltà su tutti, rimasta sola sulla scena, al

³² Paola Masino, *Periferia*, cit., p. 230.

tramonto, distrugge dunque con furia inaudita il materiale lasciato dagli operai per costruire dall'indomani le nuove strade e le nuove case, cementificando gli spazi liberi e il verde del quartiere.

Nena unica viveva in quell'ora; lei e il sole in guerra contro gli uomini e la loro civiltà.³³

La sua non è una guerra di genere, come pure è stato scritto:

Significant, at this regard, also the conclusion of Masino's *Periferia* (1933) in which a girl (Nena) destroys the objects and tools of the (male) workers who are building the new streets and the new neighborhoods.³⁴

È una guerra totale, assoluta, violenta contro la civiltà e il progresso, che sta distruggendo per sempre un microcosmo incantato, il regno di libertà e di gioco dell'infanzia, in cui smemorarsi e vivere felici, nonostante tutto.

BIBLIOGRAFIA

Masino P., *Album di vestiti*, a cura di M. Mascia Galateria, Elliot, Roma 2015.

Masino P., *Periferia*, Bompiani, Milano 1933; a cura di M. Mascia Galateria, Oédipus, Milano/Salerno 2016.

Molnár F., *I ragazzi della via Pál*, Roma, Sapientia 1929.

Ottai A., *Eastern, La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 2010.

Trevi E., *L'utopia concreta di Via Pál*, introduzione a Ferenc Molnár, *I ragazzi della via Pál*, Einaudi, Torino 2003, pp. XII-XXII.

Bernardini Napoletano F., Mascia Galateria M. (a cura di) *Paola Masino*, Fondazione Mondadori, Milano 2001.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Enrico Cesaretti, *Indigestible fictions. Hunger, infanticide and gender in Paola Masino Fame and Massimo Bontempelli* La fame, "Spunti e ricerche", vol. 23, 2008, p. 19, nota 15.

Adalgisa Giorgio

NAPOLITRA ESSENZA E PROCESSO: IL CASO DI ANTONELLA CILENTO

Introduzione: essenza, differenza, soggetto nomade, Napoli

La pubblicazione di *Nomadic Subjects* di Rosi Braidotti nel 1994 (*Soggetto nomade*, 1995) aprì le porte a una comprensione teorica della soggettività femminile in movimento che era andata emergendo nella scrittura delle donne dopo il 1968. Braidotti offriva una chiave interpretativa particolarmente adatta alle opere di scrittrici come Fabrizia Ramondino – napoletana di nascita, europea di formazione e transnazionale di spirito – che mettono in scena una soggettività permeabile, allo stesso tempo nomadica e situata, che si trasforma nell’incontro con altri soggetti avvalendosi dei retaggi culturali passati e presenti:¹ il nomadismo è “una tecnica di ri-collocazione strategica che ci consente di salvare del passato ciò che ci occorre per tracciare percorsi di mutamento della nostra vita, qui e ora”.² Braidotti invocava la strategia della “mimesi”, propugnata da Luce Irigaray, che usa il potenziale sovversivo della ripetizione per attaccare “dall’interno il magazzino di immagini e concezioni di *donna* codificate dalla cultura in cui viviamo”, perché le donne possano “riappropriarsi della struttura multistratificata della loro soggettività in quanto luogo o sedimentazione storica di significati e di rappresentazioni che devono essere erosi”.³ Dichiarava

¹ Cfr. Adalgisa Giorgio, *Moving Across Boundaries: Identity and Difference in the Work of Fabrizia Ramondino*, “The Italianist”, n. 18, 1998, pp. 170-186, e *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.

² Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, tr. it. di Anna Maria Crispino e Tina D’Agostini, Donzelli, Roma 1995, pp. 8-9. Si veda anche l’edizione italiana riveduta *Nuovi soggetti nomadi*, a cura di Anna Maria Crispino, Luca Sossella, Roma 2002 (p. 18): https://www.academia.edu/854917/Nuovi_Soggetti_Nomadi (ultimo accesso 8 agosto 2017).

³ Rosi Braidotti, *Soggetto nomade*, op. cit., p. 46, corsivo nel testo (*Nuovi soggetti nomadi*, op. cit., pp. 60-61).

altresí di essere d'accordo con l'idea della teorica post-coloniale indiana Gayatri Spivak che un certo essenzialismo può essere una strategia necessaria.⁴

La difesa della differenza da parte di Irigaray, Braidotti e Spivak implica, infatti, una difesa dell'essenza che rovescia la condanna femminista di quest'ultima come dato biologico immutabile nel tempo e nella storia e dell'essenziismo come un pensiero negativo che si regge su questo determinismo biologico. "Perché essere così apprensive sull'[essenza]?", ci chiede Spivak: "Dovremmo declassare la parola «essenza», perché senza un'essenza minimizzabile, un'essenza come *ce qui reste*, un'essenza come ciò che rimane, non c'è scambio. La differenza articola queste essenze negoziabili. Non c'è tempo per essenza/antiessenza".⁵ Per Spivak l'essenziismo strategico è un progetto e una pratica dei gruppi subalterni, come le donne, le colonizzate e le minoranze etniche, le quali si "autoessenzializzano" – si servono dell'essenza a loro attribuita in modo strategico e per fini "politici" – allo scopo di difendere la propria differenza e allo stesso tempo scardinare l'essenza e indurre cambiamenti nella propria condizione di subalternità. L'essenziismo strategico deve essere perciò seguito da una fase trasformativa che Spivak definisce *agency*: autodeterminazione, operatività.⁶ Braidotti approfondisce il soggetto nomade in *Metamorphoses* (2002, *In metamorfosi*, 2003), coniugando la nozione di soggettività di Gilles Deleuze e Félix Guattari come "rizoma nomadico" – una soggettività caratterizzata cioè da processi e transizioni, dal posizionamento a metà strada tra stati diversi e da interconnessioni e interazioni pluridirezionali – con la teoria materialista della differenza sessuale di Irigaray. Il risultato è una teoria di "divenire-donna" che permette essenza e processo.

La mobilitazione dell'essenza-differenza, sessuale e altra, in un contesto dinamico e trasformativo è una strategia produttiva per una lettura delle rappresentazioni letterarie di Napoli per molte ragioni. Napoli ha una sua forte specificità all'interno della nazione, ma allo stesso tempo è una città dal patrimonio culturale e storico variegato e cosmopolita, posizionata com'è sul pun-

⁴ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994, p. 177 (2011, p. 122). Cito l'edizione inglese perché il riferimento a Spivak manca nelle edizioni italiane.

⁵ Gayatri C. Spivak, *In a Word: Interview with Ellen Rooney, Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York & London 1993, pp. 1-23 (p. 18). Traduzione nostra.

⁶ Gayatri C. Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, op. cit., p. IX.

to di incontro tra l'Europa e l'Oriente.⁷ In essa natura e cultura si intrecciano e spesso diventano indistinguibili. Con l'annessione all'Italia, Napoli è venuta a occupare una posizione di alterità, ovvero di subalternità, per usare il termine gramsciano adottato da Spivak, o minoritaria, in termini braidottiani. Questo posizionamento accomuna Napoli al femminile/materno: le donne sono l'altro dell'uomo, Napoli e il Sud sono l'altro dell'Italia o del Nord. Napoli è inoltre stata ed è ancora immaginata e rappresentata da scrittrici e scrittori napoletane/i come corporeità femminile sensuale, trasgressiva, a volte eccessiva e perfino malata: si pensi al *Ventre di Napoli* (1884, 1906) di Matilde Serao e alle rappresentazioni della città come abietto materno di Domenico Rea in *Una vampata di rossore* (1954) e in *Ninfa plebea* (1992), di Michele Serio in *Pizzeria Inferno* (1994) e di Giuseppe Montesano in *Nel corpo di Napoli* (1999).⁸ La dimensione femminile è particolarmente importante in quanto avvicina Napoli al soggetto nomade femminile e dinamico braidottiano. Se proviamo a sostituire "donna", "femminile" e "sessuale" con "Napoli" e "napoletano/a" nella seguente difesa della differenza sessuale di Braidotti, troveremo che il brano funziona perfettamente come difesa della differenza napoletana:

Se non intendo abbandonare l'impostazione della differenza sessuale [napoletana], è perché in essa elementi volontari e inconsci si combinano in modo da rendere giustizia alla complessità del soggetto. Seguendo Irigaray, la strategia più adeguata consiste nel *mettere mano* alla riserva di immagini, concetti e rappresentazioni delle donne [di Napoli], dell'identità femminile [napoletana], così come sono stati codificati dalla cultura in cui siamo. Se "essenza" significa sedimentazione storica di prodotti discorsivi a più strati, questo stock di definizioni, requisiti e aspettative riguardanti le donne [Napoli] o l'identità femminile [napoletana] – questo repertorio di narrazioni regolatrici tatuate sulla nostra pelle [sulla pelle delle/dei napoletane/i] –, allora sarebbe illusorio negare che tale essenza non solo esiste, ma è anche prepotentemente attiva.⁹

⁷ Si veda Iain Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, tr. it. di Sara Marinelli, Raffaello Cortina, Milano 2007 (*Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, & London 2008).

⁸ Fabrizia Ramondino propone un'immagine benevola di Napoli come balia in *Taccuino tedesco*, La Tartaruga, Milano 1987, p. 144; *Taccuino tedesco 1954–2004*, a cura di Valentina Di Rosa, Nottetempo, Roma 2010, p. 192.

⁹ Rosi Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, tr. it. di Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano 2003, p. 56, corsivo nel testo (*Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002).

Cogliamo altre risonanze e corrispondenze tra Napoli e il femminile/materno: Irigaray “toglie la madre dalla posizione di significante privilegiato di mancanza e riconfigura la sessualità femminile come molteplicità e porosità, piuttosto che come unicità e rigidità”.¹⁰ La porosità è una caratteristica di Napoli derivante dalla pietra con cui è costruita e da cui deriva a sua volta la sua poliedricità: il tufo è una spugna che “Assorbe, si impregna, si inzuppa. Poi consuma, espelle, elimina. Qui finisce e ricomincia il gioco delle invenzioni”.¹¹ Questa porosità determina anche la sua speciale “cartografia” (per usare un altro termine deleuziano), perché a Napoli, come ricorda Massimo Cacciari sulla scia di Walter Benjamin, “nulla avanza secondo linee rette, roture”: la forma delle città mediterranee “non si sviluppa mai per progetti, per programmi, per a priori [...] a Napoli anche la vita sociale sembra procedere per *hazard*”, invitandoci a muoverci al di fuori di “gerarchie fisse, di «corpi rigidi» di riferimento”.¹² Napoli è anche soggetta a forze distruttive, come il Vesuvio, il bradisismo e la criminalità, che rendono precaria la vita di chi ci abita. Questo ha generato un immaginario ricco di miti, archetipi e pratiche di vita associate con la morte e una filosofia della vita ironica e nichilista. Come il soggetto femminile irigariano, l'essenza di Napoli è complessa, plurale, sfaccettata e stratificata. La teoria di Braidotti ci permette di coniugare essenza e movimento, di accogliere nella dimensione psico-corporea quella storico-socio-antropologica da cui la letteratura di e su Napoli non può prescindere, e di capire se sia possibile, e come, andare oltre le rappresentazioni negative e a volte mostruose della città.

Cosa vuol dire, allora, leggere la narrativa su Napoli attraverso la cornice teorica che ho appena delineato? La famosa domanda di Spivak – “le subalterne possono parlare?”¹³ – si traduce, nel nostro caso, nelle seguenti domande: “Napoli può parlare?”; “Si può parlare per Napoli?”; “Come si parla di Napoli?”; “Come si dovrebbe parlare di Napoli?”. È noto quanto sia difficile raccontare Napoli senza cadere nella trappola degli stereotipi e dell'identità e, quindi, nell'essentialismo, proprio a causa del peso dell'immaginario plurisecolare e

¹⁰ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 68.

¹¹ Claudio Velardi, *Prefazione*, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 7-10 (p. 10).

¹² Massimo Cacciari, *Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari*, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa*, op. cit., pp. 157-190 (pp. 162-163).

¹³ Gayatri C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, Cary Nelson e Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.

delle figurazioni esistenti in esso radicate. Tanto che c'è chi è ricorso alla misura estrema di non nominare Napoli e perfino di non parlarne affatto: "Anche questa è una soluzione. Qualcuno già lo fa. Diego de Silva, per esempio".¹⁴

A partire dai primi anni Novanta c'è stata una grande fioritura di romanzi su Napoli in concomitanza con la speranza nutrita dai politici e dalla cittadinanza di una rinascita della città allo stesso tempo che altre parti della nazione – una nazione tradizionalmente affetta da un'identità precaria – elaboravano il progetto di estromettere l'Altro napoletano. La nuova scrittura su Napoli, emersa a ridosso di "Tangentopoli" e "Mani pulite", della caduta della Prima Repubblica, dell'ascesa della Lega Nord anti-meridionalista e secessionista e della politica dell'identità del sindaco Antonio Bassolino, esplora la specificità napoletana. Si può dire anzi che essa pratici l'essenzialismo strategico, intrattenendo un dialogo più o meno esplicito con l'"identità napoletana" allo scopo di spiegare criticamente Napoli e i suoi annosi problemi. Antonella Cilento (Napoli 1970), Gabriele Frasca (Napoli 1957), Giuseppe Montesano (Napoli 1959) e Michele Serio (Napoli 1952) dialogano con tòpoi e chiché napoletani in modo autoriflessivo, giocoso, ironico o sarcastico all'interno di moduli realisti, pulp o postmoderni. Marosia Castaldi (Napoli 1952) coniuga moduli modernisti e postmoderni con toni seri, drammatici e a volte epici, producendo testi complessi e meno leggibili. Giuseppe Ferrandino (Ischia 1958) e Valeria Parrella (Torre del Greco 1974) usano uno stile distaccato, misurato e sobrio che diverge dall'esuberanza barocca associata con la scrittura napoletana.

Questi scrittori e queste scrittrici hanno deciso che vale la pena correre il rischio dell'essenzialismo: si servono dell'essenza accertandosi che il dialogo con essa produca cambiamenti. Come le donne, Napoli come oggetto/soggetto narrativo può seguire due percorsi: cercare di muoversi verso una posizione maggioritaria di dominanza o rimanere in una posizione minoritaria ma di resistenza. Per Braidotti "divenire-donna" e "divenire-minoritari" sono posizionamenti cui si può e si deve aspirare indipendentemente dal sesso/genere. Seguendo Irigaray, gli uomini possono scegliere una sessualità non fallica; in termini deleuziani/braidottiani, "la maggioranza deve farsi minoranza: abbiamo bisogno che entrambi i sessi, uomini e donne senza esclusioni, diventino, in modo polivalente e fluido, minoritari".¹⁵ Come il soggetto femminile braidottiano rizomatico – poroso, molteplice, multidirezionale e in transizione – crea interconnessioni

¹⁴ Antonella Cilento, *Non è il paradiso. Favola infernale sul far cultura a Napoli*, Sironi, Milano 2003, p. 131.

¹⁵ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 68.

inaspettate e nuove relazioni, così la teoria di Braidotti ci aiuterà a scoprire se le trame e i/le loro protagonisti/e creano "connessioni là dove in precedenza le cose erano disconnesse o sembravano senza rapporto, dove sembrava che non ci fosse «nulla da vedere»",¹⁶ e se la Napoli rappresentata è un città "in transitò" che possa costituire un modello per un modo di vivere alternativo.

Nella sezione che segue esaminerò due testi di Antonella Cilento che mostrano l'utilità della mobilitazione dell'essenza-differenza napoletana a scopo strategico. Nell'opera di questa scrittrice si intersecano, inoltre, differenza napoletana e differenza di genere, un'intersezione che avvalorata la tesi qui sostenuta della soggettività napoletana come soggettività femminile in movimento. Il saggio si conclude con delle considerazioni sull'approccio proposto in relazione al genere dei personaggi e di chi li crea.

Antonella Cilento: un esempio riuscito di essenzialismo strategico?

Impegnata a Napoli e fuori Napoli con laboratori di scrittura creativa e altre attività culturali da oltre venticinque anni, Antonella Cilento è una scrittrice consapevole del valore trasformativo della letteratura e dell'importanza dell'intervento sul territorio attraverso la cultura.¹⁷ Già i titoli dei suoi libri, con chiare allusioni a Napoli e alla cultura napoletana, rivelano una pratica "essenzialista": *Non è il paradiso. Favola infernale sul far cultura a Napoli* (2003), *Neronapoletano* (2004), *Napoli sul mare luccica* (2006), *Bestiario napoletano* (2015). Come si evince dalle seguenti parole di Eva, la protagonista del primo libro, Cilento è conscia dei rischi dell'essenzialismo, di riproporre cioè l'immagine statica di una città intrappolata in un'essenza immutabile: "Ma con l'identità bisogna pur fare i conti, a costo di incappare in tutti i luoghi comuni del fare letterario".¹⁸ Il titolo *Non è il paradiso* allo stesso tempo afferma e nega la mitica bellezza di Napoli attraverso il rife-

¹⁶ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 207.

¹⁷ Per il ricchissimo programma delle attività di Cilento, si veda il sito <https://lalineascritta.it/>. La sua scuola di scrittura, Lalineascritta, ha festeggiato venticinque anni di vita il 20 settembre 2017: <https://www.lalineascritta.it/news/769-napoli-20-settembre-2017-il-grande-evento-per-i-25-anni-de-lalineascritta> (ultimo accesso 30 settembre 2017).

¹⁸ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 130.

rimento all'antico detto secondo cui Napoli è un "paradiso abitato da diavoli".¹⁹ Il detto si concretizza nel personaggio di Riavulone (Diavulone), l'incarnazione delle peggiori caratteristiche dei napoletani e di tutti gli stereotipi ad essi associati. Eva, che ha sempre cercato di dissociarsi da queste caratteristiche, denuncia l'immobilismo della cultura napoletana e le pecche e i limiti della politica culturale della città, usando Riavulone come cassa di risonanza e come avvocato del diavolo. Ma il compito di Riavulone è di indurre Eva in tentazione: "Sono venuto a convincerti che o fai la napoletana pure tu, oppure è meglio che da qui tu te ne vai".²⁰ Sottolineando la natura performativa dell'identità, "fare la napoletana", e dunque contrastandola implicitamente con l'essenza, "essere napoletana", Riavulone vuole dimostrare che è impossibile vivere e agire secondo le comuni regole morali e che non c'è soluzione all'"antica questione" in cui si dibatte chi prende coscienza della città:²¹ andarsene e mantenere la propria integrità o rimanere sapendo che la battaglia per non piegarsi all'andazzo generale è dura e che cambiare il modo di vita che Eva definisce "camorra light" ("camorra di piccolo cabotaggio" o "camorra culturale")²² è forse un progetto irrealizzabile.

A cavallo tra il "pamphlet" satirico e la favola allegorica, *Non è il paradiso* è un libro coraggioso e spietato, che procede incalzante per dialoghi inframmezzati a riflessioni della protagonista. Eva, dietro la quale si nasconde l'autrice in modo appena appena velato, corre il rischio di alienarsi coloro che detengono il potere e potrebbero impedirle di continuare il lavoro di "operatrice culturale". Ne ammiriamo l'impegno, anzi la cocciutaggine, quando decide di rimanere a Napoli nonostante le frustrazioni e gli ostacoli. Le difficoltà incontrate e i rischi corsi nello scrivere questo libro commissionato dall'editore sono elencati nel peritesto ironico, intitolato "AVVISO AI LETTORI (E AI NAVIGANTI)", collocato discretamente e senza firma sul verso del frontespizio: una parodia, una denuncia, una satira, una confessione, un libro soggettivo e brutto che scatenerà pettegolezzi e scontenterà tutti, giudicato "imperfetto", "compromesso, persino vendicativo", insomma "un Libro Sbagliato", da chi lo ha letto prima della pubblicazione, ma in cui l'Autrice è stata "vera". I critici hanno poi elogiato il tocco leggero di Cilento e la stessa Cilento ha in seguito dichiarato di aver adottato un

¹⁹ Per le origini del proverbio, si veda Benedetto Croce, *Il "paradiso abitato da diavoli"* (conferenza letta nel 1923), *Un paradiso abitato da diavoli*, Adelphi, Milano 2006, pp. 11-27.

²⁰ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 14.

²¹ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 15.

²² Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 26.

“tono ironico e anche spesse volte sdrammatizzante” allo scopo di trasformare in invenzione i fatti raccontati, grotteschi e “al limite dell'impossibilità” ma pur sempre “cose realmente accadute”.²³ Sembrerebbe che il registro del comico serva a riportare il libro entro i confini di ciò che è permesso.

Riavulone e il suo *entourage* di diavoli minori – i nomi pittoreschi, 'O Scarciello, Per'e Palummo, Alli-uno Alli-doie, Frisc'all'anema, Zompa-chi-po', 'O Zezuso, Carucchione, Fenesta Vascia, Marunnella, 'Nzuffa, Miezapalla, alludono ai Malebranche di Dante,²⁴ e come questi ultimi sono malvagi ma anche stupidi – incarnano i napoletani corrotti, volgari, ignoranti e ladruncoli, ma anche simpatici. Attraverso di loro, Cilento ci mette faccia a faccia con i serissimi problemi di Napoli e con la pernicioso capacità dei napoletani di razionalizzare le proprie azioni. Ma Riavulone ha anche la capacità di accattivarsi Eva con la sua espressività, con il dialetto e i cliché e persino con la sua ingenuità, quando per esempio “non coglie la critica” nelle pagine di Montesano che Eva gli legge e ride e “applaudiva alle battute considerandole fatti seri”, mentre “crede che le verità siano battute”.²⁵ “Possibile che l'inferno riesca anche simpatico? [...] Eppure è così”.²⁶

Eva sa di dover essere sempre sul chi va là per non soccombere alla malia di Napoli. Non dimentica che le viste incantevoli, che le fanno pensare che “In fondo, come si fa a dire che questo è l'inferno?”, sono accompagnate dall'odore “di gomma e di petrolio, di discarica e marcio” del mare, il che la porta a concludere: “Però, non è il paradiso”.²⁷ Reagisce alla commozione che prova davanti a un paesaggio mediterraneo virtuale ricreato in un museo che ha saputo cogliere un “Sud ridotto a essenza”, reprimendo il desiderio di volersi riconciliare con la città e il pensiero che è possibile riconciliarsi con essa nonostante tutto. Si chiede infine “se la bellezza è ancora una buona ragione per restare, se Napoli, e il Sud intero, non si stiano trasformando in una sintesi audio-visiva, in un chip da conservare ai posteri, da guardare la sera, in un programma di viaggi”.²⁸

²³ Intervista con Cilento di Andrea Di Consoli, *Non è il Paradiso. Le verità di Antonella Cilento, le verità di tutti noi*, “Stilos”, 21 ottobre 2003: http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=224&ID_libro=978-88-518-0025-3 (ultimo accesso 6 settembre 2017).

²⁴ Dante, *Inferno*, XXI-XXIII. Debbo a Claudia Bernardi il riferimento a Dante. Ringrazio Claudia anche per la lettura attenta della prima stesura di questo saggio e per i preziosi consigli che mi hanno aiutata a migliorarlo.

²⁵ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 35.

²⁶ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 29.

²⁷ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 63.

²⁸ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 89.

Cilento ci mette in guardia contro i rischi dell'essenza quando non è accompagnata da un distacco critico. Applica invece il metodo dell'essentialismo strategico, riproponendo gli stereotipi per metterli in questione, non ripetendoli fedelmente, ma dimostrandone la natura fallace e costruita. La giustapposizione dell'illogica logica di Riavulone alla logica di Eva serve a dimostrare che non si è napoletani ma che si *fa* il napoletano, e che dunque si può anche cambiare. Ri-presentare (o ri-recitare, in senso butleriano²⁹) le caratteristiche negative dei napoletani serve a innescare il processo di cambiamento. In breve le immagini e le rappresentazioni negative e dannose di Napoli non si possono ignorare se si vuole superarle: bisogna invece esporle e demistificarle. Il registro comico serve a prendersi gioco di chi *fa* il napoletano come Riavulone e a correggere l'idea che i napoletani siano tutti come lui. Di conseguenza, se è vero che ridiamo di Riavulone e dei vizi dei napoletani in lui concentrati, è anche vero che abbiamo superato la rappresentazione del napoletano come macchietta denunciata da Domenico Rea nel saggio *Le due Napoli* (1951).³⁰

Eva, che scrive e insegna scrittura (nell'Appendice Cilento parla con la sua voce), si pone il problema, come Rea e tanti altri dopo di lui, di come scrivere Napoli. La storia si apre e si chiude con riferimenti ai libri che popolano gli scaffali di casa di Eva. Riavulone legge i nomi sulle copertine e scaraventa a terra i libri con disprezzo perché, secondo lui, parlano tutti male di Napoli: Ortese, Domenico ed Ermanno Rea, Compagnone, Incoronato, La Capria, Striano, Starnone, De Luca, Franchini, Castaldi, Arpaja, Montesano, Pascale, Piccolo, De Silva, De Santis. Il problema di come scrivere Napoli, e di come sottrarsi a etichette e aspettative, ritorna con un allievo di Eva aspirante scrittore: "la cosa che temo di più è diventare uno scrittore napoletano".³¹ Ma come si può scrivere Napoli se non "Nominandola, ignorandola, celebrandola, sputtandola"?³² *Non è il paradiso* può allora considerarsi un laboratorio di

²⁹ Judith Butler teorizza che l'identità di genere si regge su atti performativi che creano l'illusione di un'essenza profonda e propone la pratica della ripetizione di atti che mettono in gioco l'essenza per smantellare i costrutti egemonici: si vedano *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, tr. it. di Sergia Adamo, Laterza, Bari-Roma 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London 1990), e *Fare e disfare il genere*, tr. it. di e a cura di Federico Zappino, Mimesis, Milano 2014 (*Undoing Gender*, Routledge, New York & London 2004).

³⁰ Domenico Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei Napoletani), Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano 1955, pp. 225-244 (orig. "Paragone", 1951).

³¹ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 130.

³² Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 132.

riflessione su come rappresentare Napoli, i cui risultati Cilento metterà in pratica nei romanzi che seguiranno.

Il romanzo *Neronapoletano* (2004) e i racconti della raccolta *L'amore, quello vero* (2005) usano il retaggio storico-artistico napoletano come pretesto e ambientazione per storie che attraversano e confondono i confini tra passato e presente, pubblico e privato, maschile e femminile. La vita delle protagoniste è spesso determinata da eventi della vita di antenati o di figure storiche che si ripetono in loro. Se queste rivisitazioni del passato producano cambiamento e autodeterminazione o meno, è ciò che ci interessa accertare. In *Neronapoletano* il passato si introfola nel presente attraverso slabbrature nella fitta trama del Tempo e della Storia.³³ Elide, la protagonista trentenne, lavora per la Sovrintendenza per i beni culturali ed è addetta ai furti d'arte. Da bambina aveva avuto un'immaginazione feconda che si era esercitata non solo sui fumetti e sui classici come *Pollyanna*, *Senza famiglia* e *Orgoglio e pregiudizio*, ma anche sui racconti del *Pentamerone* (1634–1636) di Giambattista Basile nell'edizione illustrata da Adelchi Galloni. Tra questi aveva avuto una speciale predilezione per la favola di Pinto Smalto, una storia d'amore dai risvolti femministi che un suo compagno di università aveva poi interpretato in chiave coloniale: la regina che rapisce Pinto Smalto è straniera, "il ritratto rapace dell'ennesimo governante venuto a colonizzare il golfo"; purtroppo, a differenza di Pinto Smalto, nessuno era mai venuto a salvare Napoli dagli stranieri che l'avevano governata.³⁴ Questa lettura ideologica della favola aveva cambiato Napoli agli occhi di Elide, che ora vive la città come una prigioniera da cui riesce a evadere solo rifugiandosi nell'irrealità della TV, dei fumetti e dell'arte. Ed è nell'arte e nella storia che cerca protezione dagli attacchi di panico, asma, claustrofobia e agorafobia che la colpiscono in mezzo alla folla urlante e alle strade paralizzate dal traffico. Napoli si trasfigura in quadri, le persone che incontra le appaiono come figure uscite dai dipinti del Sammartino o del Giordano – tanto che "a passeggio per Napoli si ha spesso l'impressione di veder camminare dei quadri" – mentre nei musei una folla di amici e conoscenti le sorride dalle tele.³⁵ Questa condizione psico-fisica le permette però di intravedere tra le crepe del tempo una Napoli che gli altri non vedono. Riconosce, al di sotto degli abiti, degli stili di vita e dei comportamenti della gente in cui si imbatte per strada, i tratti etnici dei popoli diversi che vi sono arrivati nel

³³ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, Guanda, Parma 2004, pp. 24-25.

³⁴ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 16.

³⁵ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 25.

corso dei secoli, sottolineando il persistere delle differenze socio-economiche e di classe: gli eredi dei nobili venuti al seguito dei vari sovrani, per esempio, “padri di bambine eteree avvolte nei cappotti di Martone [...] [o]ggi, fanno i commercialisti, i bancari, gli insegnanti”, mentre i discendenti dei pescatori se ne vanno in giro “con le Reebok ai piedi, i giacconi di Fusaro, le cravatte di Marinella, gli spolverini di Max Mara e gli occhiali Armani comperati sulle bancarelle”: “Sotto il fard, il make-up, i piercing, si nascondono facce livide, occhi disperati per antica fame, gesti popolari che l’educazione non cancella, oppure, delicatezze nobiliari che la rapidità dei nuovi tempi non modifica”.³⁶ Questa disposizione e la comprensione che ne deriva, tuttavia, non aiutano la protagonista a venire a patti con la città del Duemila. È necessario dunque che Elide recuperi la Napoli presente, e lo fa attraverso la discesa nella Napoli del Settecento. Come nelle favole, Elide deve sottoporsi a prove difficili e, come nel *Bildungsroman* femminile, deve passare attraverso una fase critica di discesa per poi risalire e rinascere.³⁷ Un furto di oggetti d’arte che le viene affidato diventa il punto di svolta per il processo di recupero personale della città: la vicenda di cui diviene protagonista è infatti una vera e propria *Bildung* napoletana oltre che femminile.

Tra gli oggetti scomparsi sono un ostensorio appartenente a Tommaso Campanella poi dato in dono a Giambattista Vico da Luis de la Cerda, Duca di Medinaceli e Viceré di Napoli dal 1695 al 1702, e un quaderno autografo del Vico. Le indagini catapultano Elide in una storia complessa in cui si intrecciano politica e passioni personali e che è connessa con la congiura del 1701 della nobiltà napoletana che doveva eliminare il Viceré e abbattere il Vicereame. Prima con riluttanza, poi con curiosità e infine con passione, Elide si immerge in questo episodio violento di storia napoletana quando si imbatte in un giro di persone misteriose verso cui prova un forte e inquietante senso di familiarità. Scopre così che i ladri e lei stessa sono reincarnazioni dei protagonisti e delle protagoniste del complotto e che gli avvenimenti passati si stanno ripetendo adesso in loro.

Nel dipanare il mistero del furto e i nessi tra gli oggetti trafugati e la congiura contro il Viceré, Elide è costretta a riesaminare il suo rapporto con Napoli e con se stessa. Già bambina fifona, impaurita dai disegni di Galloni, poi adulta

³⁶ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 23.

³⁷ Si vedano Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1981; Laura Fortini e Paola Bono (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Pavona (Albano Laziale) 2007; e Giovanna Summerfield e Lisa Downward, *New Perspectives on the European Bildungsroman*, Continuum, London & New York 2010.

che vive Napoli come "un bosco insidioso. E tetro, e oscuro",³⁸ Elide viene spinta dalle indagini su piste cittadine diverse da quelle consuete e rassicuranti che batte normalmente, e fuori dei confini della città, fin nel paese di Campanella in Calabria. Nel corso della vicenda si innamora e diventa l'amante di un attore genovese ventitreenne dai tratti femminili che è a Napoli per recitare la parte di Pinto Smalto a teatro. Scopre quindi che nel giovane attore genovese si era reincarnato un modello dalla bellezza femminile di cui si era innamorato il Viceré, mentre in lei si era reincarnato il Viceré e non, come aveva pensato, Mariuccia, l'amante del modello. Che Elide fosse l'incarnazione del Viceré diventa chiaro a chi legge prima che a se stessa, perché, nelle ultime settanta pagine del romanzo, Cilento inframezza sapientemente le pagine del diario del Viceré che Elide ha ritrovato nella Biblioteca Nazionale con il racconto della sua relazione con l'attore genovese. Questa giustapposizione ci permette di seguire in parallelo l'evoluzione dei sentimenti di Elide per il giovane attore e di quelli del Viceré per il giovane modello, rendendo così visibili le coincidenze e le somiglianze tra le due coppie e le loro vicende. Il Viceré decide di "agire" e consumare l'amore che nutre per il modello, ma viene doppiamente tradito. Lo persuaderanno a uscire dal suo palazzo con l'inganno, facendogli credere che quella notte il modello gli si concederà nella sua dimora. Invece non solo lo troverà a letto con il cocchiere del Viceré e sua moglie Mariuccia, ma si imbatte anche nei sicari che devono assassinarlo. È solo grazie a Mariuccia, ignara della congiura, che l'assassinio viene sventato. Elide viene tradita diversamente perché il giovane attore suo amante lascerà Napoli con la giovanissima attrice che ha interpretato Betta, la principessa moglie di Pinto Smalto.

Ma perché il Viceré si è reincarnato in una donna? È una scelta di resistenza, cioè il divenire-donna e il divenire-minoritari invocati da Braidotti, o è una scelta che gli permette di consumare il suo desiderio per il giovane senza trasgredire la norma eterosessuale? E che cosa significa per Elide incarnare il Viceré? Cilento riporta la storia entro i moduli realisti. Elide denuncia alla polizia i responsabili del furto che vengono arrestati e riconduce, almeno per il beneficio del giovane amante e dell'amica Veneranda, i fatti che ha vissuto entro l'ambito del razionale attribuendoli alla propria visionarietà: una fantasia iperattiva e una particolare sensibilità a un luogo, a una cultura e a un'atmosfera che ammaliano. Rilegge la storia di Pinto Smalto per cercare di scoprire perché questo racconto le piacesse tanto quando era bambina. Nella frase finale, "*chi*

³⁸ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 15.

gabba non si doglia s'è gabbato",³⁹ trova la spiegazione del carattere e del comportamento dei napoletani, inclusa se stessa:

la colpa dei napoletani è di essere eredi dei propri dominatori, schiavi di un assedio che ormai si è fatto biologia e che spinge ognuno a lamentare chi governa e non chi è governato, che deve a qualsiasi oppressione guerra e a qualsiasi rivoluzione diffidenza. Colpa del sangue francese, spagnolo, austriaco che, ormai mescolato, rende i napoletani nemici di se stessi, allegri in apparenza, rabbiosi in realtà. E mi pare che aver saputo d'esser stata don Luis, mi scopra dentro un senso che prima mi sfuggiva e m'appariva chiaro solo vedendo nelle persone quadri e nei quadri persone, come ancora mi capita.⁴⁰

La reincarnazione in lei di un uomo e di un governante straniero illustra queste dichiarazioni, spiegando non tanto l'attrazione di Elide per la favola di Pinto Smalto, quanto la ragione per la quale la "lettura ideologica" del compagno di università l'avesse tanto scombuscolata. Il brano mette anche in evidenza la fluida linea di confine tra essere e fare, tra essenza e costruzione: l'identità napoletana è il risultato delle tante dominazioni subite e quindi una costruzione che va avanti da secoli, oggi percepita e vissuta come dato biologico immutabile, un'idea che bisogna impegnarsi a demistificare e a cambiare. Elide intende anche rileggere Vico per capire meglio la sua teoria dei cicli storici: questo vuol dire probabilmente approfondire anche il potenziale di cambiamento insito nella ripetizione, perché se per Vico la storia si ripete (perché l'umanità è sempre la stessa), essa è anche sempre nuova grazie a nuove situazioni e a nuovi comportamenti umani. Alla fine della storia Elide è cambiata: "Non soffro più di attacchi di panico. Almeno, non così spesso [...] E ogni tanto mi viene voglia di partire e faccio brevi viaggi. Penso di aver scontato abbastanza il desiderio del viceré Medinaceli di tornare a casa sua, posso lasciare la mia città senza che sia un dramma".⁴¹ A questi cambiamenti "esterni" corrisponde la sua presa di coscienza come napoletana.

Elide purtroppo non sfrutta fino in fondo il potenziale trasformativo della vicenda in cui è rimasta coinvolta. Se da una parte collega il suo nome all'atto del cancellare,⁴² dall'altra non coglie la forza sovversiva dell'elisione nel fatto

³⁹ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 173, corsivo nel testo.

⁴⁰ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., pp. 173-174.

⁴¹ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 171.

⁴² Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 34. Il nome deriva dal toponimo della regione greca dell'Elide e significa "terra cava" o "terra bassa", ma sembra che il testo non metta in evidenza questa derivazione.

che essa sopprime qualcosa ma allo scopo di connetterne altre. In *Elide* e nel romanzo si mescolano e si integrano gli opposti: passato e presente, reale e fantastico, apparenza e realtà, mente e corpo, destino e autodeterminazione, maschile e femminile. Cilento avrebbe potuto scardinare in modo più radicale quest'ultima dicotomia. La sua protagonista dichiara di aver "scoperto che raramente ci si reincarna in un sesso diverso da quello che ci è proprio se non per imparare una lezione importante",⁴³ ma non ci dice esplicitamente quale sia questa lezione. Quando poi scopre che Giorgina, l'amante del Viceré, si era reincarnata in Veneranda, la sua "amatissima amica d'infanzia", osserva che "In fondo, se [Giorgina/Veneranda] era stata la mia amante adesso era la mia amica e così i conti tornavano".⁴⁴ E invece i conti non tornano del tutto, perché sembra che *Elide* non abbia colto in pieno i risvolti sessuali della vicenda. L'autrice riporta la sua protagonista all'ovile dell'eterosessualità e delle convenzioni. *Elide* non riflette ad alta voce sull'intreccio di maschile e femminile nei soggetti coinvolti nella storia o sul desiderio erotico "nomade" del Viceré, un donnaiolo che si innamora del giovane modello ed è pronto a rischiare la vita per tradurre in atto il suo desiderio per lui. Cede, inoltre, facilmente il suo giovane amante alla giovane attrice: non è evidentemente pronta a riconoscere e ad accettare una sessualità alternativa e rapporti di genere al di fuori delle norme accettate. Cilento lascia irrisolto questo aspetto della vicenda, ma la sua protagonista ha almeno preso coscienza del suo diritto a desiderare – "Aspetto gli eventi. Aspetto l'amore" – e chiude la storia con la dichiarazione, indicativa di autocomprensione, che "il sonno viene, quieto, senza più incubi, con le colpe di ognuno, mie e di Luis, messe in bell'ordine".⁴⁵

Conclusioni: un modello analitico femminile per tutti i generi?

La scelta di una scrittrice per esemplificare l'approccio proposto in questo saggio non deve indurre a pensare che esso sia applicabile solo a romanzi di scrittrici e alle loro protagoniste. Abbiamo già osservato che Braidotti teorizza

⁴³ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 171.

⁴⁴ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 172.

⁴⁵ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., pp. 173-174. Cilento ha affrontato la tematica del desiderio erotico femminile nel romanzo *Lisario o il piacere infinito delle donne*, Mondadori, Milano 2014.

che tutti gli esseri umani al di là del genere o sesso possono, e infatti devono, aspirare a divenire-donna e/o divenire-minoritari. E infatti i romanzi di Marosia Castaldi e di Valeria Parrella, per esempio, contengono momenti trasformativi che conducono anche i personaggi maschili a una percezione diversa di se stessi e dei luoghi in cui vivono. Essi si trasformano secondo il modello braidottiano, creando cioè interconnessioni e immergendosi in processi dinamici di divenire che affermano la vita e il futuro.

In *Che chiamiamo anima* (2002), l'umanità multietnica di Castaldi che transita per Pfeffingerstrasse, un palazzo-strada-rione che è simultaneamente un'allegoria di Napoli e del mondo, si trasforma nello scambio con sempre nuovi/e altri/e. A contatto di queste persone reiette ma vive, nonostante siano soggette perpetuamente a perdite, violenze, esplosioni, guerre, genocidi e altri traumi, il giudice Banhoff si accorge della propria morte interiore. Si rende conto che la sua vita si è fermata come gli orologi rotti dell'aula del tribunale e mette in discussione i concetti di giustizia, eguaglianza e libertà. Diviene consapevole di aver abdicato alle emozioni e al corpo e della necessità di assumere il ruolo di cura e responsabilità della vita e della morte che finora è stato svolto dalla moglie nei confronti della figlia malata e dalle donne in generale:

Non sa se vuole essere lui nei panni della moglie. Non sa se vuole essere uomo o donna. Non sa più se gli piace il suo mestiere e questo processo lo stanca. È abituato ad affrontare un caso per volta ma stavolta sono tante e tante le storie le vite le morti che si inanellano una nell'altra attraverso quel quaderno e quelle fotografie che non riesce a reggere più il peso [...] Perché è toccato a lui? perché ha scelto questo mestiere?⁴⁶

Banhoff si dimette dal processo, rinuncia al privilegio di andare a trovare la figlia in ospedale fuori dell'orario di visita e quando è in ospedale si occupa anche degli altri bambini: in termini braidottiani, rinuncia alla sua posizione maggioritaria e intraprende il processo di divenire-minoritario/divenire-donna che lo avvicinerà a immigrate, bambini, vecchie e malati – i gruppi più vulnerabili e offesi delle nostre società post-industriali – che passano per Pfeffingerstrasse e si avvicendano sul banco dei testimoni e degli imputati.

Lo "spazio bianco" dell'omonimo romanzo di Parrella del 2008 non sono solo i quarantun giorni di "sospensione" della vita della protagonista, Maria, e della (non)esistenza della bambina che ha dato prematuramente alla luce. Esso

⁴⁶ Marosia Castaldi, *Che chiamiamo anima*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 242.

è lo "scarto" tra passato e presente, quel momento discreto nel quale il processo produce cambiamento, quando cioè il soggetto capisce la forza del negativo e la usa per cambiare, proprio come fa il soggetto braidottiano: "Divenire-nomadi significa imparare a reinventare se stessi e i propri desideri in quanto processo di trasformazione. Riguarda il desiderio *di* cambiamento, di flussi e spostamenti di multipli desideri".⁴⁷ Vediamo questo processo all'opera in Gaetano, un camionista allievo della protagonista che, avendo perso tre dita della mano destra in un incidente sul lavoro, non sa più scrivere, fino a quando Maria non gli insegna a scrivere con la sinistra. All'esame Gaetano scrive: "anche se scrivo con la sinistra, e nessuno ormai se ne accorge, io però alla mano destra ho sempre tre dita in meno. Che sono la mia libertà, perché la mia normalità di prima era una pietra".⁴⁸ Dopo questa frase si blocca, perché non sa come passare dal passato al presente, finché Maria non gli dice di lasciare un rigo bianco sulla pagina e di riprendere a scrivere dopo lo spazio bianco. Le emozioni di Gaetano e di Maria si giocano in questo spazio: esse sono composte e controllate, tenute a bada, e contraddicono lo stereotipo del napoletano chiasoso, emotivo e passionale. Questo permette loro di vedere la gente e il mondo che li circonda con occhi nuovi e con empatia. Nell'opera di Parrella, Napoli è non-unitaria, multipla, integrata individualmente nei/nelle suoi/sue abitanti a seconda delle loro differenze.

E gli scrittori, scrivono Napoli diversamente dalle scrittrici? Come vedono e vivono Napoli i loro personaggi, maschili o femminili che siano? Osservare Napoli, una città femminile, precaria e subalterna, da una prospettiva femminile predispone le scrittrici a scoprire quelle connessioni di cui abbiamo parlato e a produrre trasformazioni? Oppure essere napoletani colloca automaticamente anche gli scrittori in una posizione femminile, minoritaria o subalterna che permette loro di fare lo stesso? Se poi le donne, grazie al loro potere generativo e ai ruoli sociali collegati a questo potere che hanno svolto per secoli, hanno un attaccamento speciale e un rapporto più forte con la materia, con il corpo e con i corpi e con l'esperienza, ciò che le filosofe italiane del gruppo veronese di Diotima chiamano il "realismo femminile",⁴⁹ è possibile che gli scrittori di Napoli, generati, nutriti, cresciuti e vissuti sotto il manto di una città femmini-

⁴⁷ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 104, corsivo nel testo.

⁴⁸ Valeria Parrella, *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino 2008, p. 112.

⁴⁹ Si vedano Diotima, *Mettere al mondo il mondo: oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1990, e *La magica forza del negativo*, Liguori, Napoli 2005.

le/materna e corporale, partecipino di questo realismo femminile e scrivano la città in termini simili alle scrittrici? Queste sono domande complesse da affrontare in futuro. Bisognerà applicare il paradigma analitico qui proposto a un più ampio corpus di romanzi di autori e di autrici, alla ricerca di trame dal potenziale trasformativo, di protagoniste e protagonisti capaci di entrare in rapporto dinamico e di scambio con l'altro/a e con la città e, quindi, di testi che riescano a smantellare la differenza come alterità e negatività, non per eliderla ma per farla emergere in tutta la sua forza affermativa, per creare connessioni e produrre cambiamento.

BIBLIOGRAFIA

Braidotti, R.

Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory, Columbia University Press, New York 1994 e 2011.

Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità, a cura di Anna Maria Crispino, tr. it. di Anna Maria Crispino e Tina D'Agostini, Donzelli, Roma 1995.

In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire, tr. it. di Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano 2003 (*Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002).

Nuovi soggetti nomadi, a cura di Anna Maria Crispino, Luca Sossella, Roma 2002: https://www.academia.edu/854917/Nuovi_Soggetti_Nomadi

Butler, J.

Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità, tr. it. di Sergia Adamo, Laterza, Bari-Roma 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London 1990).

Fare e disfare il genere, tr. it. e a cura di Federico Zappino, Mimesis, Milano 2014 (*Undoing Gender*, Routledge, New York & London 2004).

Cacciari, M.

Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 157-190.

Castaldi, M.

Che chiamiamo anima, Feltrinelli, Milano 2002.

Chambers, I.

Le molte voci del Mediterraneo, tr. it. di Sara Marinelli, Raffaello Cortina, Milano 2007 (*Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, & London 2008).

Cilento, A.

Non è il paradiso. Favola infernale sul far cultura a Napoli, Sironi, Milano 2003.

Neronapoletano, Guanda, Parma 2004.

Lisario o il piacere infinito delle donne, Mondadori, Milano 2014.

Croce, B.

Un paradiso abitato da diavoli, Adelphi, Milano 2006.

Di Consoli, A.

Non è il Paradiso. Le verità di Antonella Cilento, le verità di tutti noi, "Stilos", 21 ottobre 2003: http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=224&ID_libro=978-88-518-0025-3

Diotima

Mettere al mondo il mondo: oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale, La Tartaruga, Milano 1990.

La magica forza del negativo, Liguori, Napoli 2005.

Fortini, L. e P. Bono (a cura di)

Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?, Iacobelli, Pavona (Albano Laziale) 2007.

Giorgio, A.

Moving Across Boundaries: Identity and Difference in the Work of Fabrizia Ramondino, "The Italianist", n. 18, 1998, pp. 170-186.

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.

Parrella, V.

Lo spazio bianco, Einaudi, Torino 2008.

Pratt, A.

Archetypal Patterns in Women's Fiction, Indiana University Press, Bloomington 1981.

Ramondino, F.

Taccuino tedesco, La Tartaruga, Milano 1987.

Taccuino tedesco 1954–2004, a cura di Valentina Di Rosa, Nottetempo, Roma 2010.

Rea, D.

Le due Napoli (Saggio sul carattere dei Napoletani), *Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano 1955, pp. 225-244 (orig. "Paragone", 1951).

Spivak, G. C.

Can the Subaltern Speak?, Cary Nelson e Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.

In a Word: Interview with Ellen Rooney, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge: New York & London 1993, pp. 1-23.

Outside in the Teaching Machine, Routledge: New York & London 1993.

Summerfield, G. e L. Downward

New Perspectives on the European Bildungsroman, Continuum, London & New York 2010.

Velardi, C.

Prefazione, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 7-10.

SITI WEB

<https://lalineascritta.it/>

Elvio Guagnini

**SUL RACCONTO BREVE
DI GIORGIO PRESSBURGER.
A PROPOSITO DEI "RACCONTI TRIESTINI"
DI UNO SCRITTORE INTERCULTURALE
TRA MITTELEUROPA
E ADRIATICO***

Ho già avuto modo di ricordare in altra sede, tanti anni fa, una questione che si pone allo storico della letteratura italiana: quella degli scrittori che – nati all'estero, ma formatisi come scrittori in Italia – entrano nel quadro con un carico di esperienze storiche e culturali diverse per affermarsi come autori anche italiani (e non solo per il fatto di scrivere in italiano e di pubblicare i loro libri in collane di editori italiani).

In questo capitolo, un paragrafo di rilievo dovrebbe essere dedicato al "caso" Pressburger. Soprattutto Giorgio, ma anche il fratello-gemello Nicola, (i due gemelli sono nati a Budapest nel 1937), autore – con Giorgio – dei primi due libri (più un racconto) della serie Pressburger. I libri sono le *Storie dell'Ottavo Distretto* (Casale Monferrato, Marietti, 1986) e *L'elefante verde* (ivi, 1988). Nel volume di racconti di Giorgio Pressburger, *La neve e la colpa* (Torino, Einaudi, 1998), il sesto racconto – *L'inseguimento* – è del fratello Nicola quasi per dare una "schiarita finale" (scrive Giorgio) dopo tante "storie cupe".

Giorgio e Nicola vennero in Italia nel 1956, in fuga da Budapest. Nicola, (morto a Milano nel 1985) era laureato in giurisprudenza e iniziò la sua attività come cronista e critico teatrale della "Gazzetta di Parma". Giornalista economico, ha lavorato anche al "Resto del Carlino", a "Quattrosoldi", a "Epoca", a "Panorama", a "Capital".

Giorgio, diplomato in regia all'Accademia d'Arte Drammatica a Roma, ha lavorato a lungo alla radio e alla televisione. Autore di numerosi originali ra-

* Quando ho svolto questo intervento, Giorgio Pressburger era ancora in vita. E gli era piaciuta l'idea che parlassi a Budapest su questo tema. Ne ricorderò sempre, con affetto, l'intelligenza, le qualità dell'artista, la profondità, l'acutezza, la delicatezza, l'umanità, l'amicizia.

diofonici e televisivi, di testi teatrali dei quali ha curato la regia, traduttore e regista per il teatro di prosa, per il teatro lirico e per il cinema, è stato direttore artistico e coordinatore del Mittelfest di Cividale del Friuli poi assessore alla Cultura del Comune di Spoleto, prestigiosa sede del Festival dei Due Mondi. Dal 1998 al 2002 è stato Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Budapest. Ha tenuto corsi e seminari all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica di Roma, in diverse università italiane, all'Istituto Nazionale del Dramma Antico, in Ungheria (a Szeged). È stato collaboratore del "Corriere della Sera" e di numerose riviste di prestigio. Da diversi decenni viveva a Trieste, da dove si spostava spesso a Roma.

Su Trieste aveva scritto, in vista della celebrazione dell'80° compleanno: "Trieste è una città dove si vive bene, anche se un po' di sonnolenza in meno sarebbe auspicabile [...] In fondo Trieste assomiglia a Budapest per la sua architettura e per una certa atmosfera, è una città di multilinguismo. Ma io non ho mai avuto il problema dell'identità, di appartenere a un certo gruppo umano, o a un altro. Nei luoghi e nelle città mi sono sempre calato a fondo, senza pormi troppi problemi di appartenenza" ("Il Piccolo", 19 aprile 2017: *Il compleanno di Pressburger con tante parole*).

Che l'esperienza di vita, gli spostamenti, gli adattamenti, i casi della vita lo abbiano reso indifferente alle appartenenze è un fatto di cultura e di scelte anche civili di Giorgio Pressburger.

Altra faccenda è quella dell'identità. Si può essere indifferenti alle "etichette" o ai "raggruppamenti" ma si può – invece – essere curiosi dell'identità (di una persona, o di un luogo): ma è una cosa diversa. E di questa complessità, di cui possiamo consistere per altrettanto complesse vicende della storia, Pressburger è molto curioso.

Per esempio, nei racconti di *La neve e la colpa* (cit.), si tratta – scriveva – di "raccolgere tutte le notizie possibili sui miei compagni di liceo. Pochi mesi dopo l'esame di maturità, più di quarant'anni or sono, alcuni eventi storici dispersero la nostra classe per tutti i continenti della Terra".

Anche nel *Sussurro della grande voce* (Milano, Rizzoli, 1990) si pongono problemi di identità vissuti attraverso il linguaggio come manifestazione di essa. *L'orologio di Monaco* (Torino, Einaudi, 2003) composto da più di una decina di racconti, è quasi un romanzo, con un protagonista, che è il narratore, la cui figura viene fuori dal confronto con il passato e con il futuro. È un grande libro che diventa quasi un "romanzo" autobiografico, sulle proprie ricerche intorno all'identità. Ricerche sugli antenati che partono da Bratislava (in tedesco:

Pressburg), oggi capitale della Slovacchia, arrivano a Düsseldorf, e diventano poi una specie di diario, che approda a Roma, a Monaco, a Trieste, alla scelta del figlio che vive a Trieste e studia il giapponese.

Non voglio farla lunga. Il romanzo, di ampie dimensioni, uscito in questi giorni (Venezia, Marsilio, 2017) è tutto dedicato a questo problema. Già il titolo lo indica *Don Pons Chapdeuille ovvero Don Ponzio Capodoglio ovvero Don Pons de Capdolh [...] Uomo sospetto. Riassunto del grande libro dell'emerito professore Roberto Negrescu sui Pellegrinaggi e Spostamenti di Pons Chapdeuille nato a Bra-sov in Transilvania ma originario non si sa di dove*.

È la storia di un ingegnere, Ponzio Capodoglio, nobile, "venduto" alla Germania Federale dalla Romania ancora socialista in quanto di origini sassoni (anche se il suo cognome rinvia piuttosto all'area mediterranea). I viaggi e le esplorazioni raccontate nel romanzo spingono questo personaggio in tutto il mondo: e da questi viaggi ricava solo delusioni di vario genere (è un libro sul quale esercitano la propria influenza Cervantes, Rabelais, Sterne). Conclusione: il problema dell'*origine* è un "mito maligno, foriero solo di guai".

L'origine è un problema che, in ogni caso, rinvia a quello della complessità della nostra natura alla luce della vita nostra e di chi ci precede. L'identità, perciò, è quella che è: va cercata, capita, non enfatizzata. Capita sì, anche per capire meglio noi stessi attraverso la complessità.

Don Ponzio Capodoglio – che mira a mettere a fuoco un problema attraverso una storia con risvolti "parossistici" e parodistici, con un'architettura disarticolata, con teleologia improbabile – è un grande romanzo.

Non è un caso, invece, che Pressburger abbia amato particolarmente il genere del "racconto breve" per mettere a fuoco dei problemi o – forse – l'identità di un problema o di una situazione. Il racconto è un segmento, anche autonomo, non è un capitolo di un organismo più vasto. Può essere considerato come la tessera di un mosaico, ma può esistere anche in proprio. Consente a un autore di offrire al lettore un affondo in un problema o in un personaggio, di ricostruire un aspetto della realtà. Allineandone insieme più di uno, si può avere una raccolta. Che può essere un insieme di pezzi singoli per dare un'immagine della visione del mondo o del procedere letterario di un autore. In altri casi, l'ambizione può essere maggiore: quella di fornire delle tessere per un mosaico che – alla fine – vuol dare l'immagine complessiva del tema proposto. E, dunque, più racconti per raccontare una fisionomia complessiva. Una fisionomia dell'autore (è ovvio) perché ogni racconto è anche lo specchio in cui si riflette l'immagine dell'autore. Ma pure, fisionomia di un problema o di un luogo, di un ambiente.

Pressburger ha iniziato con le *Storie dell'Ottavo Distretto* (cit., 1986), un particolare settore, rione, di Budapest. Ed è approdato da poco a Trieste con i *Racconti triestini* (Venezia, Marsilio, 2015). Due libri che segnano un percorso, rivelano degli interessi permanenti dello scrittore per ciò che riguarda le "forme" della rappresentazione, ci fanno individuare affinità tra le diverse stagioni di Pressburger.

Molte delle opere della bibliografia narrativa di Pressburger sono racconti: le *Storie dell'Ottavo Distretto* (1986), *La legge degli spazi bianchi* (1989), *Denti e spie* (1993), *La neve e la colpa* (1998), *L'orologio di Monaco* (2003), e – ora – i *Racconti triestini* (2011). Dunque, un genere – quello del racconto breve – che attraversa tutto l'itinerario dello scrittore.

Mi ha colpito molto una "coincidenza" nella presentazione delle *Storie dell'Ottavo Distretto* e dei *Racconti triestini*.

Nell'*incipit* delle *Storie*, si dice che – solo per uno sbaglio – un turista che càpita a Budapest, arriverà all'Ottavo Distretto: "Lì non troverà monumenti né luoghi famosi né ridenti quartieri. Case scrostate, seppure con le tracce di un decoro originale, da quasi un secolo non più tutelato [...] e la gente che va e viene negli androni e lungo le strade apparirà [...] indifferente; semmai con strani lampi di ansia negli occhi. Non è un luogo da visitare a cuor leggero, quello, ma di vita sofferta, dolorosa, talvolta abietta" (p. 3). Dunque l'Ottavo Distretto non possiede monumenti illustri, o meglio è lo stesso distretto a costituire un monumento.

Somiglia un po' a quanto scriveva un articolista della rivista "La Favilla" negli anni Trenta dell'Ottocento: raccomandando al viaggiatore che cercasse "monumenti" storici e artistici, o antichità, di andare a Pola, perché Trieste aveva monumenti di altro genere (la Borsa, il porto, le tante lingue, la gente di tante provenienze).

Anche nella *Premessa dell'autore* ai *Racconti triestini* troviamo qualcosa del genere: "Spero che chi legge questo libro venga a vedere da vicino alcuni dei luoghi indicati, anche se sono solo luoghi e non celebri monumenti. È proprio qui uno degli aspetti più affascinanti di Trieste: è essa stessa un monumento alla discreta, pigra, stravolta, dolente e gioiosa umanità" (p. 8).

In comune, tra i due libri, anche l'idea di rappresentare il "monumento-non monumento" attraverso una serie di "quadri", cioè racconti che – allineati – formano un "racconto" complessivo, come – poniamo – le serie di quadri di Hogarth che illustravano satiricamente alcuni eventi o figure della società contemporanea (la carriera di un libertino, un matrimonio alla moda, una campagna elettorale). Per avvicinarci al contesto di formazione di Pressburger, si

potrebbero ricordare esempi che presentano affinità. Si pensi a molti dei *Racconti di Odessa* di Isaac Babel dove anche l'elemento ebraico è oggetto di rappresentazione affettuosa e ironica (o autoironica: si pensi alle splendide pagine sull'investimento che le famiglie ebree anche povere fanno mandando i figli a scuola di violino sperando di averne un ritorno economico, se diventavano bravi come Jasha Heifetz (*Risveglio*).

O si pensi a quello splendido libro di Saba (degli anni Dieci del Novecento) che è *Gli ebrei*: ritratto di una comunità di ricchi e poveri, collocata in una città dell'impero austro-ungarico, tollerante, dove l'elemento ebraico stava conquistando o aveva conquistato anche posizioni di prestigio (e dove la scure delle leggi razziali del fascismo e quella dell'occupazione nazista avrebbero procurato dei vuoti incolmabili).

L'Ottavo distretto dei Pressburger era un luogo anche sofferto, "divenuto nel tempo un non trascurabile centro d'affari nonché crogiuolo di povertà e di sofferenza umana".

Parole, queste, della premessa alle *Storie dell'Ottavo Distretto*, che ricorda il racconto *Il Ghetto di Trieste verso il 1860* di Saba, primo (cronologicamente) della serie degli *Ebrei*, un ciclo di racconti che – attraverso alcuni ritratti di personaggi e di situazioni – offrono uno spaccato d'ambiente umano, di vita e di cultura. E vorrei ricordare anche che degli *Ebrei* di Saba – nel 1976 – Pressburger è stato un acuto interprete in un originale radiofonico, di cui era anche l'autore. I racconti di Saba si incentrano su vicende comuni, si ritrovano negli stessi scenari, nelle stesse case, luoghi di culto e di commercio. Ma poi i contesti specifici di Saba e dei Pressburger sono diversi. Il quadro della realtà degli ebrei di Saba era diverso (Saba aveva scritto i suoi racconti negli anni Dieci del Novecento: dopo l'olocausto l'intonazione sarebbe stata diversa, diceva Saba).

L'Ottavo Distretto di Budapest è un mondo dove gli ebrei vivono con altre minoranze di emarginati come gli zingari ("le due minoranze reiette dell'impero austroungarico", *ed. cit.*, p. 3). L'intensità della loro vita spirituale corrisponde a grandi difficoltà nella vita materiale e alla necessità di far fronte a ostilità e pregiudizi. Nel mondo dell'Ottavo Distretto, e in quello che lo circonda, si sente incombere l'ombra dell'antisemitismo, di pregiudizi radicati a fondo anche nei ceti subalterni. Un mondo dove la violenza esplose nei pogrom (soprattutto nelle campagne, negli anni Venti) e poi nella politica delle filonaziste Croci frecciate negli anni tragici della guerra e dell'occupazione nazista che vedranno decimato il mondo ebraico. In ogni caso, questi racconti non hanno mai il carattere di *pamphlet* permeato di reazioni polemiche anche quando la narrazione tocca momen-

ti di alta tragicità. Neppure quando, riferendosi a un periodo successivo, si narrano gli effetti di un altro tipo di regressione: quando la libera attività commerciale degli Ebrei viene conculcata dai regolamenti statalistici di un regime "socialista".

Nei quadri-racconti delle *Storie dell'Ottavo Distretto* si compongono le tessere di un disegno più vasto, di una rappresentazione "corale". Dove si intrecciano ricordi personali e autobiografici dei due autori, interpretazioni ed elaborazioni di fatti vissuti e veduti, ritratti di personaggi di spicco circondati da una folla di figure necessarie a definire un ambiente. Del quale i due Pressburger presentano una lettura critica, autocritica, polemica, ironica, in ogni caso sempre affettuosa. Dove l'epica, la nostalgia, l'analisi sottile, l'umorismo, la pietas, la profezia si intrecciano, fuori da ogni agiografia. Quasi una guida, o un racconto di viaggio, di tipo molto speciale.

Un carattere molto particolare, questo, che appare comune ai recenti *Racconti triestini*. Dove si dice che l'effetto sperato dall'autore di questo libro è quello di far venire a vedere "da vicino alcuni dei luoghi indicati" e si indica nel carattere di una città il "monumento" da visitare.

In vari luoghi della sua opera, Pressburger tratta di Trieste. In uno dei racconti di *Di vento e di fuoco* (Torino, Einaudi, 2000) si dice che Trieste è una "strana città" fatta per "confonderci": "È una di quelle città che confondono le idee, come certe donne. Non è fatta per la verità, tutto rimanda ad altro, lì. Questo è esattamente il suo fascino, rispetto alle altre città italiane, così chiare, anche nella confusione" (pp. 72-73).

Ancora a proposito di Trieste, in *L'orologio di Monaco* (Torino, Einaudi, 2003), un parente, nipote di un ebreo ungherese diventato *british* (che si sente *british* e non centroeuropeo), chiede al figlio del protagonista, ebreo ungherese trapiantato a Trieste (come Giorgio Pressburger), come si sente: "Non lo so – disse mio figlio – vivere a Trieste è già un elemento di confusione. Qui siamo in Italia, ma in questa città c'è di tutto. Io sono figlio di un ebreo ungherese, originario della Slovacchia, e mia madre è italiana con un cognome sloveno. Io cosa sono? Non lo so. E ti dirò, non m'interessa saperlo. Sono. Sono. E basta" (p. 140). Del resto, su Trieste, Pressburger ha aggiunto anche altre dichiarazioni interessanti in un'intervista di Antonio Gnoli (Repubblica.it/ "la Repubblica"/ cultura; 9 novembre 2015). Sul proprio approdo a Trieste, da Roma, afferma: "[...] Trieste mi pareva l'approdo naturale per uno come me, nato in Ungheria. Trieste mi ricorda Budapest: anche se non c'è il Danubio, c'è il mare. Città letteraria sotto la bruma dei ricordi". E, sul carattere della città, alla luce dei *Racconti triestini*, aggiunge: "Qui a Trieste la vecchiaia incalza, urta, si diffonde. È

un'epidemia. C'è una quantità di pensionati e di vedove impressionante. Siamo l'ultima spiaggia di un impero sparito". E si noti quel "siamo" (in cui include se stesso) parlando di Trieste e dei triestini.

Se ricordiamo la definizione di certi propri racconti data in *La neve e la colpa* (1998) – "«ricostruzioni» in forma di racconto" che utilizzano documenti di vario genere – vediamo che qui, nella *Premessa dell'autore a Racconti triestini*, Pressburger indica tali fonti nei "racconti di conoscenti, pettegolezzi da caffè e tristi o ridanciane cronache vere".

D'altra parte, l'autore precisa poi, di aver "ritoccate" queste storie "notevolmente, adattandole a ciò che io penso fosse la verità. Che ha poco o niente a che fare con le vicende reali. Verità e realtà: è un binomio difficile, ma con un po' di accortezza se ne può disinnescare la portata esplosiva". E, infine, aggiunge: "[...] questa mia raccolta va considerata a tutti gli effetti un'opera di fantasia" (*ed. cit.*, p. 7). La dichiarazione è molto interessante, quasi una proposizione di poetica. Forse perché la fantasia permette di dire la verità, perché racconta qualcosa che è più vero del reale, degli accadimenti reali, di ciò che noi chiamiamo realtà.

La verità, qui, è considerata una sorta di essenza tratta dai fatti reali, elaborandoli, ritoccando, adattando. Mi ricorda Lacan: "La verità si può dire, tutto non si può dire".

Il secondo punto degno di interesse è una dichiarazione (della *Premessa*) per cui i protagonisti di questi racconti sono tutti persone con "velleità artistiche". A ciò si aggiunge la considerazione che personaggi di questo genere, con queste velleità, sono frequenti a Trieste, dove l'"acume commerciale si accompagna spesso a un'aspirazione amatoriale nel campo delle arti. Chi scrive poesie, chi dipinge, chi fa il collezionista di quadri, che prende lezioni di canto, come racconta anche il grande Saba in una sua breve prosa. In fondo siamo tutti dilettanti di fronte al nostro destino. E spesso è questo che ci salva (e qualche volta ci condanna)" (*ibidem*).

Anche questo è un discorso non facile da sbrogliare, perché – dentro – ci sono tante cose: le velleità possono essere buone o cattive. Dipende. Quello che, in alcuni casi, avvantaggia, in altri condanna. Il destino è imperscrutabile. Di fronte al destino, siamo tutti "dilettanti", cioè non abbiamo strumenti per dire come va a finire. Tutto ciò che si può fare è prendere atto di alcuni fatti che "parlano", cercare di interpretare il senso del corso delle cose al di là della mera cronaca. C'è qualcosa che sta dietro ai fatti, agli accadimenti.

Ecco che, qui, enterebbe in ballo l'idea di Pressburger di cui si è già detto: di Trieste come la città "strana", che "confonde". Una sorta di ossimoro – si

potrebbe aggiungere – pensando al fatto che, qui (*Racconti triestini*), Pressburger considera la città come un “monumento” a un’umanità “discreta”, “pigra”, “stravolta”, “dolente”, “gioiosa”.

Pressburger usa parole chiare, calibrate, calcolate. Spesso precisa e distingue. E il suo discorso registra, a tratti, riflessioni concettuali e linguistiche. Perciò, alle sue definizioni va dato il peso giusto, anche considerando i dettagli.

Non è un caso che Pressburger, ungherese-triestino, parli spesso della “nostra città”, come si è visto.

Anche qui, come nell’*Ottavo Distretto*, i racconti sono associati a luoghi: per evocare un calore, un’atmosfera. Così come faceva Stelio Mattioni in un’opera straordinaria (*Il re ne comanda una*, Milano, Adelphi, 1968) dove si parte da uno stabile di via Valdirivo (nel Borgo Teresiano) ma poi – all’interno di questo mondo un po’ buio – la visione si allarga attraverso il lavoro della fantasia.

Racconti Triestini si compone di sei racconti di cui uno in tre parti: l’ultimo. Ci passano davanti diversi luoghi: rispettivamente via Brunner, via Milano, Opicina, il caffè Tommaseo, il Borgo Teresiano, e via Rismondo. E, infine, nell’ultimo racconto, tripartito, il Ponte Rosso, la via Belpoggio e due vie di Città Vecchia: via delle Beccherie e Androna dei Coppa. Qualche luogo o scorcio più luminoso, altri luoghi bui e malinconici (anche negli interni).

Quanto ai temi, sono vari e “strani” come i personaggi: la fine di un ingegnere settantacinquenne, ebreo, vedovo, con un nipote che si uccide (nonostante la piccola fabbrica di macchinari teatrali, l’eredità che lo zio gli vuole lasciare, l’affetto dello stesso zio). Dello zio che, poi, lascia tutto alla domestica slovena, quarantenne, che amministrerà con parsimonia – fino alla morte – quel patrimonio, lasciandolo a non si sa chi (alla comunità ebraica; a un nipote, forse, che vuole studiare). In ogni caso, una donna che fa del bene senza volere niente in cambio (“il bene è sempre gratuito”). Un racconto notevole per la rappresentazione della razionalità maniacale, barocca, indecisa, del protagonista; per lo strazio della morte del nipote; per i ragionamenti ossessivi di Vesna (la governante) quasi come quelli del vecchio datore di lavoro; per il tono di umorismo leggero e di ironia che percorre certi tratti del racconto. E, anche, per lo spazio concesso al peso del Caso.

Il Caso che, peraltro, domina anche l’epilogo della vita di Frau Musika (così Bach chiamava la consolazione della sua vita), insegnante ottantenne di pianoforte, morta misteriosamente (“Malattia, assassinio, suicidio? Non si è mai saputo”, p. 35). Su Frau Musika, sulla quale grava l’economia della casa, incombe il caos del Caso. Vedova di un ebreo morto nella Risiera di Trieste, Frau Musika

insegna pianoforte ai bambini nella stessa stanza dove dorme. I diversi vicini di casa irrompono nella sua vita, disastrandola: i rumori di un'attività sessuale sonora continua (probabilmente, da una stanza "a ore"); poi la presenza di una cooperativa con malati mentali gravi; poi ancora l'apertura di una palestra che tiene alto il volume della musica per gli esercizi. Infine, i figli che si trasferiscono e la lasciano sola. È la *débâcle* di un personaggio dolcissimo che non vuole disturbare gli altri e che diventa vittima della volgarità e dell'insensibilità altrui. Il suo testamento è una sorta di concerto dato per i familiari (con un *Nachtmusik* di Schumann, che nell'ultimo pezzo ha un'indicazione importante: *Einfach* [semplice, facile, chiaro] "Semplicemente. Sì, semplicemente. Come semplice è il non essere più".).

"L'uomo vive nell'oscurità. Ed è per questo che è eroico" (p. 53). Forse qui è il senso di questo racconto, delicatissimo, che si conclude – emblematicamente – con il caos delle note provocate dalla caduta della donna sulla tastiera del pianoforte. Un enigma.

Come è un enigma quello posto dal terzo racconto (*Una passione*) dove un uomo quarantenne, chimico, figlio di una madre (sessantasettenne) e amante della governante di casa, (settantatreenne) è al centro di una sorta di duello, realizzato attraverso la volontà dell'uomo di acquistare un quadro del fiammingo Massys (una vecchia brutta e segnata) e poi di un altro quadro raffigurante una Venere bambina di Bartolomeo Campi, cremonese. Un'asta al Dorotheum, lo scontro con un amico come rivale, un rapporto inquietante con la madre, che sa della cameriera ma è gelosa di possibili donne più giovani. Tutto ciò in un torbido dramma di possesso materno, volontà di liberarsene, soggezione e poi ripulsa dell'amante. Una storia che rimane sospesa. Dove qualcosa può ancora succedere. La volontà di uccidere e di essere ucciso. Un destino incerto, di mistero, di *suspense*.

E misteriosa è pure la donna del racconto successivo, *La figlia della Cantante*. Forse un'ex cantante, forse la moglie di un ingegnere, forse anche altro. Oggetto di desideri e di curiosità. Forse morta di tumore. Forse tornata a Parigi. Un personaggio vero, con tante identità sulle quali si almanacca. Questa donna – che veste come cento anni prima e accoglie "nel proprio corpo, con la propria carne, il traballante presente" – diventa quasi l'emblema di una città. "Molti consideravano allo stesso modo tutti gli abitanti della città" (p. 100). Frutto di fantasia collettiva? No, vera. "[...] è esistita eccome e comunque vale il detto di Simone Weil: si può amare anche ciò che non esiste", conclude Pressburger.

Un problema di identità, dunque, di supposizioni, di pregiudizi.

Del resto, il mistero dei mondi che cambiano (come quello delle bancarelle dove venivano a fare gli acquisti molti dalla Jugoslavia, ora ex, poi sostituite

dai centri commerciali, con la scomparsa del vecchio piccolo commercio) viene incarnato da un altro personaggio singolare, accostato qui, per certi tratti, a Margherita la Pazza, la *Dulle Griet* di Pieter Bruegel il Vecchio, pittore fiammingo. Un personaggio, assimilato da Pressburger a una vecchia dallo strano portamento e abbigliamento che si dava da fare nella zona della stazione di Trieste per aiutare gli acquirenti fino alla scomparsa delle bancarelle. Dov'è finita? Tornata nel quadro di Anversa? È uno dei misteri di una città, Trieste, che è passata da uno ad un altro mondo.

Un altro mistero, della vita e della morte è nel racconto *Vendetta*. Dove una coppia si separa e marito e moglie si contendono il figlio strano, reticente, pieno di paure. Lei si ammala di tumore e vuole il divorzio perché i suoi risparmi non vadano al marito. È una lotta con la morte per far sì che la sentenza sia depositata. Una lotta fino alla fine, quando lei muore ma la vendetta è compiuta. Forse il senso del discorso è in un libro di Ingeborg Bachmann che lei stava leggendo: dove si dice che fra uomo e donna c'è sempre un assassinio senza sangue: sopraffazioni reciproche, violenze, dipendenze, ribellioni, sottomissioni. Resta il mistero del Caso che governa anche i tempi della vita, le soluzioni, le incomprensioni, i disguidi dell'esistenza. Come forse anche quelli della storia. Anche questo è metaforico.

La generazione felice, il racconto in tre parti che chiude il volume, ci presenta casi diversi: a) di un giovane deluso, che non comunica, sembra non capire, non viene a capo di niente nella vita, si uccide; b) di un figlio che scompare e che il padre non riesce più a trovare (va dai carabinieri, dal parroco, dal rabbino, da una chiromante che lo dovrebbe aiutare per comunicare con l'al di là) ma che compare ai funerali: rottura tra le generazioni; c) di un ebreo, portato da Corfù a Trieste da bambino, che cerca la liberazione dalla schiavitù attraverso la lettura dei testi sacri. Poi si sposa. Non dice più le preghiere. Forse accetta la vita così com'è, senza più illusioni e speranze. Una liberazione tutta terrena, ottenuta con lo spegnersi degli ardori.

Per tutti questi motivi che si sono sintetizzati, questo libro recente di racconti "triestini" sembra la rappresentazione di una complessa fenomenologia dell'esistenza (Amore, Morte, Destino, Caso, Sorpresa, Mistero...) con i bilanci del dare e dell'avere, delle utopie e delle rinunce, con l'accettazione di una realtà dove pianto e riso, tragico e comico, allegria e cupezza si intrecciano, come nella storia di una città "strana". "Strana" come lo è la vita con i suoi ossimori, le sue contraddizioni, le sue soluzioni spesso mancate o occulte.

Giampaolo Salvi

IL LESSICO DEL LADINO¹

La comunità ladina *brissino-tirolese* è in primo luogo una formazione di carattere storico-culturale che si identifica con le popolazioni di lingua romanza dei territori che dipendevano, in maniera più o meno diretta, dal dominio del principe-vescovo di Brixen/Bressanone (per le valli che si diramano dal Massiccio del Sella) o direttamente dai conti del Tirolo (per Cortina d'Ampezzo).

Dal punto di vista linguistico queste varietà ladine appartengono a due gruppi dialettali distinti: le varietà parlate intorno al Massiccio del Sella appartengono al *ladino atesino*, mentre quella di Cortina appartiene al *ladino cadorino*. Il territorio ladino brissino-tirolese ritaglia quindi una sezione propria all'interno di due domini dialettali indipendenti che si estendono anche fuori da questo territorio.

Le varietà atesine del ladino brissino-tirolese sono:

- a) il *gaderano*, parlato in Val Badia/Gadertal con la valle laterale di Marebbe/Enneberg/Mareo (BZ), con le due varietà del *marebbano* (*marèo*) e del *badiotto*, a sua volta diviso nelle varietà della bassa valle (*ladin*) e dell'alta valle (*badiòt*);
- b) il *gardenese* (*gherdëina*), parlato in Val Gardena/Gröden/Gherdëina (BZ) (linguisticamente omogenea);
- c) il *fassano* (*fascian*), parlato in Val di Fassa/Val de Fascia (TN), diviso nelle due varietà dell'alta valle (*cazét*) e della bassa valle (*brach*), a cui va aggiunta la varietà di Moena (*moenat*);
- d) il *livinallese* (*fodóm*) e il *collese*, parlati rispettivamente a Livinallongo del Col di Lana/Fodóm e a Colle Santa Lucia/Col, nell'alta valle del Cordevole (BL).

¹ Pubblico qui in anteprima il paragrafo dedicato al lessico del mio contributo *Il ladino e le sue caratteristiche*, che uscirà nel *Manuale di linguistica ladina* curato da Paul Videsott, Ruth Videsott e Jan Casalicchio (Berlin, De Gruyter).

Queste varietà rappresentano quanto resta della latinità della Valle Isarco/Eisacktal (con le sue valli laterali, in particolare quelle del versante sinistro) e della Val Pusteria/Pustertal, germanizzate in varie fasi tra l'Alto Medioevo e gli inizi del XVII secolo.

La varietà cadorina del ladino brissino-tirolese è l'*ampezzano*, parlato a Cortina d'Ampezzo (BL), nel tratto superiore della Valle del Boite, nella sezione nord-occidentale del Cadore. L'ampezzano ha avuto una storia comune con il resto dei dialetti cadorini fino al 1511, data in cui il territorio passò sotto il dominio dei conti del Tirolo.

Le varietà ladine brissino-tirolesi presentano una grande differenziazione interna: non solo la differenza tra tipo atesino e tipo cadorino, ma all'interno del tipo atesino una forte differenziazione favorita anche dal fatto che le quattro varietà principali sono parlate in quattro vallate geograficamente divergenti al cui sbocco si trovano a contatto con parlate diverse: romanze a sud e germaniche a nord – i contatti con queste parlate sono sempre stati intensi per cui le singole varietà ladine hanno accolto e accolgono innovazioni di tipo diverso.²

Il lessico

Come lingue parlate da comunità fino a tempi recenti essenzialmente rurali, le varietà ladine presentano un lessico relativamente poco "elaborato": in genere le famiglie di parole non si costruiscono intorno a una base con complessi processi di derivazione e composizione, ma utilizzano spesso lessemi alternativi, prestiti o formazioni analitiche. Se per es. prendiamo la famiglia italiana di *utile*, per le forme (*in*)*utile*, *utilità*, (*in*)*utilizzabile*, *utilizzare*, (*in*)*utilizzato*, *utilizzatore*, *utilizzatrice*, *utilizzazione*, (*in*)*utilmente*, il dizionario ladino gardenese (Forni 2013) offre le seguenti corrispondenze (con molte semplificazioni):

² In quanto segue ci basiamo, oltre che sulle opere specialistiche citate in seguito, su alcune recenti presentazioni generali come Pellegrini (1989) e Gsell (2008), sui materiali offerti da opere di riferimento come Kramer (1988–1998), Goebel/Bauer/Haimerl (1998) e Goebel et al. (2012), e su descrizioni dettagliate di singole varietà o del loro lessico, in particolare Lardschneider-Ciampac (1933), Tagliavini (1934), Elwert (1943), Zamboni (1984), Videsott/Plangg (1998), oltre a Kuen (1970; 1991).

utl 'utilità'

de utl 'utile' / *de degun utl/per nia/per debant* 'inutile'

adurvé/nuzé 'utilizzare' / *adurvà/nuzà* 'utilizzato' / *nia adurvà/nuzà* 'inutilizzato'

da adurvé/nuzé 'utilizzabile' / *nia da adurvé/nuzé* 'inutilizzabile'

adurvadëur(a) 'utilizzatore/-trice'

adurvanza/droa/nuzeda/utilisazion 'utilizzazione'

cun profit 'utilmente' / *per nia/per debant* 'inutilmente'

Oltre alla presenza di più basi lessicali, naturalmente attesa in un confronto tra due lingue (in particolare *adurvé* 'adoperare', *nuzé*, derivato da *noz* 'resa di un campo', a sua volta dal mat. NU(T)Z, e *utl*, dall'it. *utile*), si noterà, rispetto all'italiano, una minore presenza di derivati: da *adurvé* abbiamo regolarmente *adurvanza* e *adurvadëur(a)* (oltre a *droa*, derivazione regressiva non del tutto regolare) e da *nuzé* abbiamo *nuzeda*, mentre *utilisazion*, anche se collegabile a *utl*, è evidentemente un adattamento dell'it. *utilizzazione*; particolarmente interessante è la mancanza, in questo campione, di aggettivi, suppliti con formazioni analitiche: *de utl*, *da adurvé/nuzé* o con l'uso di espressioni avverbiali: *per nia/per debant*, e la mancanza di avverbi: *cun profit*; anche al posto della prefissazione troviamo formazioni analitiche: *de degun utl*, *nia da adurvé/nuzé*, *nia adurvà/nuzà* (invece, che per 'inutile/inutilmente' compaiano espressioni non collegate a 'utile/utilmente', si spiega con la semantica piuttosto divergente della forma prefissata, che significa piuttosto 'inefficace': *per nia* 'per niente', *per debant* 'senza remunerazione'). Questo non vuol dire che la formazione delle parole non costituisca un elemento importante nelle varietà ladine, soprattutto nella neologia (cf. Siller-Runggaldier 1989) – cf. serie regolari come *sparani* 'risparmio' / *sparanië* 'risparmiare' / *sparaniadëur* 'risparmiatore' o *lëur* 'lavoro' / *lauré* 'lavorare' / *laurant(a)* 'lavoratore' / *laurazion* 'lavorazione' / *lauramënt* 'lavorio'. Ma il ruolo delle alternanze lessicali e delle formazioni analitiche è senz'altro maggiore che nelle lingue romanze di antica tradizione scritta per cui il latino e i suoi modelli derivativi hanno rappresentato una fonte continua di arricchimento lessicale.

Gli elementi costitutivi del lessico ladino comprendono innanzitutto la base latina (con i suoi sviluppi specificamente ladini) e gli elementi assimilati dal sostrato. A questi si aggiunge un costante apporto da parte dei dialetti italiani settentrionali (trentini e alto-veneti, ma anche veneziano), più intenso nelle varietà di confine, ma che interessa spesso tutto il territorio ladino – questo apporto, più si va indietro nel tempo, più difficilmente è distinguibile dal fondo

autoctono. Abbiamo poi l'apporto germanico: oltre alle parole germaniche già penetrate nel latino tardo e a quelle trasmesse dalle varietà italiane settentrionali, si tratta dell'influsso costante esercitato dalle popolazioni baiuvere-tirolesi a partire dalla loro apparizione nel bacino dell'Adige (fine del VI secolo) e poi della Rienza, influsso che oltre che in prestiti si manifesta anche in calchi lessicali e semantici. A queste componenti si aggiunge più tardi l'apporto del tedesco, lingua dell'amministrazione e della cultura in Tirolo, e dell'italiano, prima soprattutto come lingua della Chiesa, poi come lingua ufficiale dello stato italiano.

Per quanto riguarda il fondo *latino*, Battisti (1931, 100–102) aveva indicato l'assenza di alcuni termini latini classici dalla latinità atesina come prova di una romanizzazione tarda del territorio rispetto ai territori più meridionali (ma cf. le osservazioni in Pellegrini 1989): a favore di questa tesi parlerebbe per es. l'assenza nella toponomastica di *BASILICA* (vs *ECCLĒSIA*) 'chiesa' o di *VADU* 'guado'. Per quanto riguarda i rapporti con il lessico della latinità nordalpina, il giudizio è reso difficile dalla limitatezza dei tipi lessicali sopravvissuti nella toponomastica (Haubrichs 2003).

Più caratterizzante rispetto a questa evidenza negativa è l'abbondante presenza di termini arcaici rispetto a quelli usati nei dialetti della Pianura Padana (Pellegrini/Barbierato 1999). Si tratta di lessemi un tempo diffusi in ampie zone dell'Italia Settentrionale, ma poi sostituiti da innovazioni irradiate dalle città della pianura: queste innovazioni non hanno raggiunto le aree più marginali, dove si è mantenuta la forma precedente. Il tipo lessicale del ladino in questi casi coincide, di volta in volta, con quello dei dialetti friulani, alto-veneti, trentini, lombardi alpini o delle varietà romance grigionesi. Appartengono a questa categoria tipi come *ALIQUID* (vs 'qualcosa'), *FRĀTER* (vs **FRĀTELLU*), *SOROR* (vs *SORELLA*), *AVU/AVA* (vs *NONNU/NONNA*), *SECTĔRE* (vs *SECĀTĔRE*) 'falciatore', *SCAPULA* (vs *SPATULA*) 'spalla', *ÜBERE* (vs *PECTUS*) 'mammella degli animali', *MĒNSA* (vs *TABULA*) 'tavolo', *PALEA* 'pula', *CALCE* (vs *CALCĪNA*), *FŪLĪGINE* (vs *CĀLĪGINE*), *COCCINU* (vs *RUSSU*) 'rosso', *ĪRE* (vs *AMBULĀRE*) 'andare', *AUDĪRE* (vs *SENTĪRE*), *QUAERERE* (vs *CIRCĀRE/CAPTĀRE*) 'cercare', *TERGERE* (vs 'nettare') 'pulire', *VOLVERE/*VOLGERE* (vs **VOLTĀRE*), *IUNGERE* (vs 'taccare') 'aggiungere', **TONDERE* (vs **TÖNSĀRE*) 'tosare', *DĒ POST* (vs *DĒ RETRĔ*) 'dietro', *DIŪ* 'a lungo', *CINERE* e *PULVERE* di genere maschile, e anche antiche innovazioni come *BESTIA* e *FĒTA* (vs *PECORA*), *CELLĀRIU* '(dispensa >) cantina', *SATIŔONE* (vs *STATIŔONE*) 'stagione', *(*DE*)*EXTŪTĀRE* (vs **EXMORTIĀRE*) 'spegnere'. In alcuni casi la forma della stessa area marginale appare piuttosto come un'innovazione rispetto alla forma della pianura: **CUMBITŔONE* (vs *CU(M)BITU*) 'gomito', *STRĀMEN* (vs *PALEA*)

'paglia'. L'innovazione *SÖLICULU/SÖLUCULU (vs SÖLE) è oggi limitata al ladino (atesino e varietà marginali del cadorino), al friulano e al romancio grigionese, ma poteva essere più diffusa, come forse mostra l'attuale discontinuità geografica del tipo secondario in -UCULU (livinallese e cadorino).

Tra le innovazioni diffuse nella zona dolomitica (e dintorni) possiamo ricordare *GRÄNĪTTA 'mirtillo rosso', *PORCĪN(I)A 'cotenna', *CÖRTĪNA 'cimitero', PASTÖRICIU 'gregge, mandria', EXCUSSÖRIU 'acciarino', CANTICA (F.SG) 'canzone', MESSÄLE 'luglio', *SE EXPERDERE 'spaventarsi', e innovazioni semantiche come NONNU/NONNA 'padrino/madrina di battesimo', TABULA 'neve ghiacciata', CANÄLE 'mangiatoio', CLÄTRA (F.SG) '(inferriata >) fibbia', SELLA 'sella > sgabello > gabinetto', *CUBA '(tana >) nido', FUSCU '(scuro >) nero', VIGILÄRE 'governare il bestiame', *FLÖRĪRE 'tramontare', *AD-ŪNU/ŪNA 'insieme'. Comuni con il cadorino e il friulano sono per es. *EXIŪTA 'primavera', MÄCERIA (-ĒTU) 'mucchio di sassi'; con il romancio grigionese e (generalmente) il lombardo alpino *ŪNU-NÖN-SAPIT-QUID 'qualcosa', FUNDU(S) 'pavimento', VASCELLU 'bara; arnia', QUADRĪGA '(tiro a quattro > lad.) aratro', *EXPAVENTÄCULU 'spaventapasseri'.

Esistono poi differenze tra il lessico atesino e quello cadorino: per es. mat. LĒFS vs *LABRELLU 'labbro', *VARIŪSCULU vs *cuairó* (< ?) 'morbillo', 'latte verde' vs *JŪSSA 'colostro delle mucche', *CÖRTĪNA vs *PORTICÄLE 'cimitero'. Esclusivi dell'ampezzano sono termini legati a tipiche istituzioni cadorine come *regola* 'consorzio pastorizio' e *marigo* 'presidente di una *regola*' (Vigolo/Barbierato 2012).

Il lessico di origine *prelatina*, in genere diffuso su un'area alpina più vasta, contiene termini relativi specialmente alla conformazione del terreno, alla flora, all'allevamento. Se prescindiamo dai termini di ambito geografico più ampio, tra quelli di origine preindoeuropea è limitata al territorio dolomitico (in senso lato) *BRAMA 'panna'; altre parole si estendono fino al romancio grigionese e al lombardo alpino: *SABA 'grosso palo di steccato', *CASPA 'racchetta da neve'; o attraverso il cadorino fino al friulano: *ROV(E)A 'terreno franoso', *BARRANCULU 'pino mugò'; altre infine occupano tutto l'arco alpino orientale: *BOVA 'terreno franoso', *KĪRAMO 'pino cembro'.

Tra i termini di origine indoeuropea, in alcuni casi si è pensato a un'origine illirica e, per il cadorino, venetica, ma il contingente maggiore e più sicuro è costituito dalle parole di origine gallica. Oltre ai termini che erano già penetrati in latino prima della sua diffusione nella zona alpina (come BRÄCA o CARRU), anche per la maggior parte degli altri termini di origine gallica si tratta normalmente di parole diffuse su un territorio molto più ampio: per es. BĒNNA 'cesta', *DRAGIU 'setaccio', *TAMISIU 'setaccio', ATTEGIA 'capanna', tutte diffuse su tutto l'arco alpino orientale.

I termini provenienti dalle varietà *italiane settentrionali* (trentino, alto-veneto o veneto di matrice veneziana – Battisti 1941) sono in genere individuabili in base al loro aspetto fonetico o in base a considerazioni di distribuzione geografica (anche se non sempre è possibile una decisione sicura). Per es. per 'macellaio' abbiamo gad. *bocà*, gard., fass. *beché*, liv. *bechè*, coll. *becar*, amp. *bechèr*, in cui la mancanza della palatalizzazione fa riconoscere il prestito: i dialetti trentini e alto-veneti confinanti hanno tutti *becar/bechèr*; solo il basso fasano mostra qui condizioni ladine: *becé*, ma il fatto che tutti i dialetti circostanti abbiano la forma non palatalizzata rende probabile che si tratti di un prestito adattato foneticamente (cf. anche alto fass. *calighé*, che concorda con il resto del ladino vs basso fass. *cialié* 'calzolaio'). Così possiamo pensare che fass., liv. *mortèl* 'mortaio' (vs gad., gard. PĪLA) sia un prestito perché occupa territori confinanti con la zona di trent., ven. *mortar/mortèr*.

Come si vede, i prestiti possono interessare tutto il territorio ladino, o soltanto le zone più esterne, direttamente confinanti con i dialetti trentini e alto-veneti, e sono diffusi in tutti gli ambiti del vocabolario, dai mestieri e la vita domestica alla fauna e alla flora, dall'agricoltura e pastorizia alla medicina popolare e alla vita religiosa. Ampiamente diffusi sono i tipi 'carega' 'sedia' e 'scagn' 'sedia, sgabello', 'fodra' 'fodera', 'fulminante' 'fiammifero' e 'chichera' 'tazzina', il trentinismo 'spina' 'rubinetto', 'musc/musciat' 'asino' (le forme suffissate sono caratteristiche del ladino) e 'talpina' 'talpa', 'capuc' 'cavolo' e 'faghèr' 'faggio', 'capión' 'Mercoledì delle Ceneri', 'ciapar' 'ricevere'; limitati alle valli più esposte 'piat' 'piatto' (vs 'tagliere'), 'conicio/conèl' 'coniglio' (vs LEPORE), 'formai' 'formaggio' (vs CASEOLU), 'poina' e 'scota' 'ricotta' (vs tir. *tschott(ε)*), 'vis' 'fronte' (vs FRONTE), 'schena' (vs SPĪNĀLE), 'òrbo' 'cieco' (vs 'guercio'), 'setemana' (vs HEBDOMAS).

In alcuni casi il prestito si è affiancato alla forma locale creando così coppie di allotropi come gad. *ciaussa* 'bestiame' e *cossa* 'cosa', da CAUSA.

Per quanto riguarda l'elemento *germanico*, termini di origine gotica e longobarda (e poi francone) devono essere arrivati solo indirettamente nel ladino atesino, il cui territorio si trovava fuori da quello occupato da queste popolazioni; nel ladino cadorino non si possono invece escludere prestiti diretti almeno dalla lingua dei Longobardi, di cui sono attestati stanziamenti nel Cadore. Assieme alle parole già penetrate nel latino tardo, si tratta quindi in genere di parole di diffusione più ampia (e non sempre di sicura attribuzione all'una o all'altra lingua germanica), come 'blava' 'granaglie', 'blot' 'schietto', 'brega' 'asse', 'brovare' 'fermentare', 'paissa' 'esca'. Si attribuisce al gotico anche

*SKAITHŌ 'cucchiaio', oggi limitato al ladino, al friulano, al romancio grigionese (e ad alcuni dialetti limitrofi), ma l'area della parola dovrà essere stata ben più ampia (come dimostrano i continuatori centro-meridionali con il significato di 'mestolo, scodella').

La fonte maggiore di germanismi sono state (e per gaderano e gardenese continuano a essere) le varietà tedesche: dall'antico bavarese, continuato nei dialetti tirolesi, al tedesco letterario, in particolare nella sua variante austriaco-tirolese, queste hanno fornito, prima a tutte le varietà atesine, poi anche all'ampezzano, e nell'ultimo secolo limitatamente a gaderano e gardenese, una quantità notevole di termini distribuiti in tutti gli ambiti del vocabolario, e sono inoltre alla base, specialmente nelle varietà più esposte, anche di calchi morfologici e semantici.

Tra i termini penetrati anticamente in tutte le varietà atesine citeremo: LĒFS 'labbro' (vs amp. *LABRELLU), SMALZ 'burro' (vs amp. UNCTU, ma *smòuzo* 'burro cotto'), aat. PHANNA 'padella' (vs amp. FRĪXŌRIA), aat. GIWANT 'vestito' (vs amp. VESTĪTU), MADER 'martora' (l'ampezzano ha il tipo veneto *martorèl*), TRUTE 'incubo', MÜEZEN 'dovere' (manca al fassano, che come l'ampezzano ha CONVENĪRE), SPIZ 'appuntito'; limitati a gaderano e gardenese: SEIFE 'sapone', MEINEN 'credere', ant. bav. ERPEN 'ereditare', STARK 'forte'. Termini di origine antica nel ladino atesino (come tir. *zîger* 'specie di ricotta') possono essere stati accolti più tardi nell'ampezzano o dalle varietà atesine o direttamente dai dialetti tirolesi.

Tra i numerosi termini penetrati in epoca più moderna (Craffonara 1995), comuni anche all'ampezzano sono per es. *Kutscher* 'vetturino', tir. *griess* 'semolino', tir. *spârheart* 'cucina economica', tir. *schîne* 'rotaia', tir. *kêfer* 'scarafaggio'. Termini di origine tedesca sono particolarmente frequenti nel vocabolario dell'economia domestica e in quello delle arti e mestieri: cf. per es. i nomi gardenesi di artigiani: *moler* 'imbianchino', *pech* 'panettiere', *pinter* 'bottaio', *slaifer* 'arrotino', *slosser* 'fabbro', *šotler* 'sellaio', *spangler* 'lattoniere', *tisler* 'falegname'. Tra i germanismi di gaderano e gardenese sono particolarmente numerosi anche verbi, aggettivi e avverbi (si riportano anche prestiti recenti non adattati; alcuni dei termini sono diffusi anche nelle altre varietà): gad. *apraté* 'arrostire' (mat. PRĀTEN), *druché* 'premere' (tir. *drukkn*), *puzené* 'pulire' (tir. *putzn*), *sbimé* 'nuotare' (*schwimmen*), *smaiché/smaihelné* 'lusingare' (tir. *schmaichlen* – accanto al più antico *smilé* < mat. SMIELEN 'sorridere'), *streflé* 'camminare strascicando i piedi' (tir. *strâfl*), *strité* 'litigare' (mat. STRĪTEN); *blös* 'calvo' (mat. BLŌZ), *flaissich* 'diligente' (tir. *flaissig*), *freh* 'sfacciato' (*frech*), *sciaisser* 'vigliacco' (*Scheißer*), *snel* 'subito' (*schnell*), *zruch* 'indietro' (tir. *zrugg*).

All'influsso tedesco si devono anche numerosi calchi (Kramer 1987). Caratteristico di gaderano e gardenese è un uso molto produttivo della struttura *verbo + avverbio*, molto diffusa in Italia settentrionale (Cordin 2011), ma ulteriormente sviluppata qui sul modello dei verbi tedeschi con particella avverbiale, di cui le formazioni ladine rappresentano spesso dei calchi (Hack 2011): *gard. tò su* (prendere su) 'raccogliere, assumere' (ted. *auf-nehmen*), *pensé do* (pensare dietro) 'riflettere' (ted. *nach-denken*), *di ora* (dire fuori) 'dire fino in fondo, spiattellare' (ted. *aus-sagen*), *mèter pro* (mettere presso) 'aggiungere' (ted. *zu-setzen*); *bad. odèi ite* (vedere dentro) 'comprendere' (ted. *ein-sehen*), *se slarié fora* (allargarsi fuori) 'espandersi' (ted. *sich aus-breiten*), *tó sò* (prendere-su) 'raccogliere, accogliere, registrare (su nastro, ecc.)' (ted. *auf-nehmen*) (queste formazioni non sono estranee neanche alle altre varietà, anche se sono molto meno diffuse).

Oltre alla costruzione 'verbo+avverbio', abbiamo traduzioni di parole composte come il tipo atesino 'anno nuovo' per 'capodanno' (*Neujahr*), *gad. dotur dai dènz* 'dentista' (*Zahnarzt*), *fertrat* 'filo di ferro' (tir. *zûgaisn*; in fass. *filtrat*, per contaminazione con *fil*), *morin dal café* 'macinino del caffè' (*Kaffeemühle*), *ora da sorèdl* 'meridiana' (*Sonnenuhr*), *romun dala plöia* 'lombrico' (*Regenwurm*); generale è 'pera (della luce)' per 'lampadina' (*(Glüh)birne*), accanto all'accatto diretto *pirn*.

All'influsso tirolese sono state attribuite (Gsell 2008) anche le formazioni gaderane e gardenesi con coppie di avverbi, che rifletterebero strutture tedesche con *her, hin, aus*, ecc.: *gad. dancá* 'davanti' (*vorne her*), *dofora* 'dietro' (*hinten aus*), *sura via* 'sopra' (*oben hin*), *sotite* 'sotto' (*unten drin*), a cui corrispondono analoghe strutture con 'SP+avverbio': *sot mēsa ite* 'sotto il tavolo' (bav. *untern Tisch eini*) – ma potrebbe trattarsi di sviluppi autonomi (Prandi 2011). Con la struttura romanza 'là+avverbio' (it. *lassù*) viene poi reso il tedesco 'dar+preposizione': *gad. laprò* 'inoltre' (*dazu*), *gard. lessù* 'in cambio' (*darauf*).

Frequenti anche i calchi semantici: in tutte le varietà atesine *ora* (*gard. ëura*) significa sia 'ora' sia 'orologio', come il ted. *Uhr*; *doman* (*gard. duman*) significa sia 'domani' sia 'mattina', come il ted. *Morgen*; *roda* significa sia 'ruota' sia 'bicicletta', come il ted. *Rad*; il corrispondente di *cuocere* (anche in ampezzano) ha anche il significato di 'bollire', come il ted. *kochen*; *gad. adoré*, *gard. adurvé* e fass *durèr* significano sia 'adoperare' sia 'aver bisogno', come il ted. *brauchen*; *gad. aldí*, oltre a 'udire' (*hören*), significa anche 'appartenere' (*gehören*) ed 'essere conveniente, adeguato' (*sich gehören*).

L'influsso dell'italiano, che nei secoli precedenti era stato normalmente filtrato attraverso le varietà italiane settentrionali, nell'ultimo secolo è diven-

tato diretto, soprattutto nella lingua dell'amministrazione e nei concetti legati alla vita moderna. Così gard., fass. *cajo* (e gad. *caje*) saranno l'italiano *caso*, ma passato per bocca trentina o alto-veneta, la cui pronuncia arretrata di /z/, [z], è stata interpretata come realizzazione di /ʒ/; analogamente per gad. *poscibl*, gard. *puscibl* 'possibile'. I prestiti recenti sono in genere adattati: *votaziun/-on*, *junta/jonta*, *pro-/pruvinzia*, *deputat*, *giudesc/giudize*, *ambasciadú/-ëur/-or*, ma nella lingua colloquiale spesso non lo sono: così accanto a *carabiniér* abbiamo in gaderano normalmente *carabiniére*; *quaderno* è corrente in fassano, livinallese-collese e alto badiotto, in quest'ultima varietà accanto alla forma diffusa dalla scuola *sföi* e al germanismo *heft*. Spesso infatti a un italianismo di fassano, livinallese e ampezzano corrisponde un tedeschismo in gaderano e gardenese: così a fass. *machina* corrisponde gad., gard. *mascin* (tir. *maschîn*), a fass., liv., amp. *lavagna* corrisponde gad., gard. *tofla* (tir. *tâfl*; ma in fassano c'è anche il trentinismo *tabela*), a fass. *capriol* corrisponde gad., gard. *rehl* (tir. *reachl*).

BIBLIOGRAFIA

- Battisti, Carlo (1931), *Popoli e lingue nell'Alto Adige. Studi sulla latinità alto-atesina*, Firenze.
- Battisti, Carlo (1941), *Storia linguistica e nazionale delle valli dolomitiche atesine*, Firenze.
- Cordin, Patrizia (2011), *Le costruzioni verbo-locativo in area romanza. Dallo spazio all'aspetto*, Berlin, De Gruyter.
- Craffonara, Lois (1995), *Sellaladinische Sprachkontakte*, in: Dieter Kattenbusch (ed.), *Minderheiten in der Romania*, Wilhelmsfeld, Egert, 285–329.
- Elwert, Wilhelm Theodor (1943), *Die Mundart des Fassa-Tals*, Heidelberg (ristampa: Wiesbaden, Steiner, 1972).
- Forni, Marco (2013), *Dizionario italiano-ladino gardenese. Dizioner ladin de gherdëina-talian*, San Martin de Tor, Istitut Cultural Ladin "Micurà de Rü".
- Goebel, Hans/Bauer, Roland/Haimerl, Edgar (1998), *ALD-I: Atlant linguistisch dl ladin dolomitich y di dialec vejins, 1ª pert/Atlante linguistico del ladino dolomitico e dei dialetti limitrofi, 1ª parte/Sprachatlas des Dolomitenladinischen und angrenzender Dialekte, 1. Teil, 7 vol.*, Wiesbaden, Reichert.

- Goebl, Hans et al. (2012), *ALD-II: Atlant linguistisch dl ladin dolomitch y di dialec vejns, 2ª pert/Atlante linguistico del ladino dolomitico e dei dialetti limitrofi, 2ª parte/Sprachatlas des Dolomitenladinischen und angrenzender Dialekte, 2. Teil, 7 vol.*, Strasbourg, ELIPHI, Éditions de Linguistique et de Philologie.
- Gsell, Otto (2008), *Interne Sprachgeschichte des Dolomitenladinischen*, in: Gerhard Ernst et al. (edd.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, 3. Teilband, Berlin, de Gruyter, 2770–2790.
- Hack, Franziska Maria (2011), *Alcuni tratti sintattici particolari delle varietà reto-romanze. Influssi del tedesco, costruzioni romanze oppure sviluppi paralleli di lingue confinanti?*, in: Walter Breu (ed.), *L'influsso dell'italiano sul sistema del verbo delle lingue minoritarie. Resistenza e mutamento nella morfologia e nella sintassi. Atti del 2° Convegno internazionale, Costanza, 10-13 dicembre 2008*, Bochum, Brockmeyer, 185–210.
- Haubrichs, Wolfgang (2003), *Die verlorene Romanität im deutschen Sprachraum*, in: Gerhard Ernst et al. (edd.), *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, 1. Teilband, Berlin, de Gruyter, 695–709.
- Kramer, Johannes (1987), *Tedeschismi e pseudo-tedeschismi nel ladino ed altrove*, Quaderni patavini di linguistica 6, 9–30.
- Kramer, Johannes (1988–1998), *Etymologisches Wörterbuch des Dolomitenladinischen*, 8 vol., Hamburg, Buske.
- Kuen, Heinrich (1970), *Romanistische Aufsätze*, Nürnberg, Carl.
- Kuen, Heinrich (1991), *Beiträge zum Rätoromanischen*, hg. von Werner Marxgut, Innsbruck, Institut für Romanistik der Leopold-Franzens-Universität.
- Lardschneider-Ciampac, Archangelus (1933), *Wörterbuch der Grödner Mundart*, Innsbruck (ristampa: Niederwalluf, Sändig, 1971).
- Pellegrini, Giovan Battista (1989), *Ladino: Evoluzione del lessico*, in: Günter Holtus/Michael Metzeltin/Christian Schmitt (edd.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, 3. Band, Tübingen, Niemeyer, 667–679.
- Pellegrini, Giovan Battista /Barbierato, Paola (1999), *Comparazioni lessicali "retoromanze". Complemento ai "Saggi ladini" di G.I. Ascoli*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Prandi, Michele (2011), *La deissi ambientale: la morfologia dello spazio condiviso nella grammatica dei dialetti alpini*, Quaderni grigionitaliani 80, 29–37.

- Siller-Runggaldier, Heidi (1989), *Grödnerische Wortbildung*, Innsbruck, Institut für Romanistik der Leopold-Franzens-Universität.
- Tagliavini, Carlo (1934), *Il dialetto del Livinallongo. Saggio lessicale*, Bolzano.
- Videsott, Paul/Plangg, Guntram A. (1998), *Ennebergisches Wörterbuch/ Vocabolar Mareo*, Innsbruck, Wagner.
- Vigolo, Maria Teresa/Barbierato, Paola (2012), *Glossario del cadorino antico (dai Laudi delle Regole, secc. XIII-XVIII, con etimologie e forme toponomastiche)*, Udine, Società Filologica Friulana.
- Zamboni, Alberto (1984), *I dialetti cadorini*, in: Giovan Battista Pellegrini/ Sergio Sacco (edd.), *Il ladino bellunese. Atti del Convegno Internazionale. Belluno 2-3-4 giugno 1983*, Belluno, Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali, 45–83.

Giada Mattarucco

CAPPUCETTO ROSSO E DI TUTTI I COLORI

Cappuccetto rosso, o per meglio dire ciò che in Italia conosciamo con questo titolo, è di sicuro una delle fiabe più raccontate e lette, se non in assoluto la più nota e amata. Si trova quasi sempre in cima alle classifiche delle storie per bambini e quando riecheggia il famoso “c’era una volta”, in una casa, in una scuola o altrove, ci sono buone possibilità che sia riferito proprio a *Cappuccetto rosso*. È dunque probabilmente anche la fiaba che ha subito il maggior numero di riscritture, traduzioni, adattamenti, parodie, e quella più indagata, analizzata, discussa, in ambiti assai diversi, da filologi e filosofi, storici e storici della letteratura, psicanalisti, studiosi di narratologia, di folclore e di altre discipline. *Cappuccetto rosso* ha insomma una sua lunga storia, di cui ci proponiamo di ripercorrere qui alcune tappe, critiche o curiose, tra lingua francese e, soprattutto, italiana.

1. *Le petit chaperon rouge*

Come punto di partenza e di domanda, assumiamo il racconto di Perrault, certo: ma di Charles? La raccolta con la nostra fiaba inizia a circolare con la firma dell’ultimo figlio di Charles, Pierre Perrault Darmancour o D’Armancour: un manoscritto del 1695 ora alla Morgan Library, con i *Contes de ma mère L’Oye*, ovvero *La belle au bois dormant*, *Le petit chaperon rouge*, *La barbe bleue*, *Le maistre chat* e *Les Fées*, corredati da una serie di belle figure a colori, reca infatti la sigla P. P. nella dedica a Elisabeth Charlotte d’Orléans;¹ il nome di “P. Darmancour”

¹ Si vedano, tra il resto, i siti della Morgan Library (<http://www.themorgan.org/collection/literary-and-historical-manuscripts/143572>) e della Bibliothèque Nationale de France (<http://expositions.bnf.fr/contes/>) e la banca dati *Utpictura18* (<http://utpictura18.univ-montp3.fr/ResultRechercheAffiche.php?type=serie&mots=Perrault%2C+Contes+de+ma+M%C3%A8re+l%E2%80%99Oye%2C+manuscrit+de+1695&serie=1>).

compare poi nell'edizione delle *Histoires ou Contes du temps passé* del 1697,² dedicata alla stessa "Mademoiselle" e contenente tre racconti in più, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe* et *Le petit poucet*, nonché le incisioni di Antoine Clouzier, o Clousier, molto simili ai guazzi del manoscritto. Questi *Contes* sono non solo i testi più diffusi in francese, ma anche, secondo la definizione di Marc Soriano, che ne è uno dei massimi esperti, "un des plus curieux guépriers de l'histoire littéraire", "uno dei più singolari gineprai della storia letteraria".³

Charles Perrault (1628–1703) è un personaggio illustre, uomo di fiducia di Colbert, membro dell'Académie française e fautore dei moderni nella famosa *Querelle*. Comincia tardivamente a dedicarsi alle fiabe, con alcuni "contes en vers": *Griselidis* (1691), rielaborazione della novella del *Decameron*, e poi *Peau d'asne* e *Les souhaits ridicules* (apparsi tra 1693 e 1694). In seguito alla morte della moglie Marie, nel 1678, Charles si occupa dell'educazione dei figli, una femmina e tre maschi. Un'ipotesi plausibile è che Pierre (1678–1700), nel corso dell'estate 1694, abbia trascritto alcuni racconti orali, dimostrando talento e spontaneità, e che il padre sia poi intervenuto per migliorare i testi, tra il resto con l'inserimento delle *moralitez en vers*. Charles avrebbe però preferito lasciare il nome del quartogenito, forse per propiziare la carriera (o forse anche per non figurare lui medesimo). In realtà Pierre, proprio nel 1697, uccide un altro giovane in un duello e viene processato; si arruola quindi nell'esercito e muore a sua volta sotto le armi a ventidue anni.

Comunque, i *contes de(s) fées*, o *contes à dormir debout* oppure *contes de ma mère L'Oye* (si veda il *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1694, edizione per cui lo stesso Charles Perrault si prodiga e redige la dedicatoria al re)⁴ sono un genere nuovo, o perlomeno rinnovato rispetto agli antecedenti antichi, di moda alla Corte di Louis XIV, e c'è chi, come l'Abbé de Villiers, sospetta da subito lo zampino di Charles nei testi pubblicati a suo nome solo molto più tardi.⁵

² *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez*, A Paris, Chez Claude Barbin, sur le second Peron de la Sainte-Chapelle au Palais, 1697 sono i dati sul frontespizio. Nell'incisione sull'antiporta c'è invece il titolo *Contes de ma mere Loye [L'Oye]*.

³ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, Paris 1977.

⁴ *Dictionnaire de l'Académie Française*, La Veuve de Jean-Baptiste Coignard, Paris 1694, (cfr. <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html>), s.v. *Conte* e *Fée*.

⁵ Cfr. Charles Perrault, *Contes*, édition présentée et annotée par Nathalie Froloff, texte établi par Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Paris 1999.

Tanto nel manoscritto del 1695, quanto nell'edizione del 1697, *Le petit chaperon rouge* è la fiaba più corta e la seconda, dopo *La belle au bois dormant*. Le illustrazioni di queste due storie formano quasi un dittico: nella prima vediamo infatti la bella nel letto a baldacchino, con al suo fianco il principe, il quale si inchina, prendendole una mano; nella seconda, invece, nel letto, sempre a baldacchino, c'è *le petit chaperon rouge*, con una mano protesa verso il lupo che incombe su di lei. Rispetto alle innumerevoli varianti della storia con la fanciulla e il lupo, o con altri protagonisti equivalenti, nella tradizione orale e poi scritta, il fatidico *chaperon rouge* rappresenta senza dubbio una peculiarità della fiaba di o dei Perrault, in primo piano, oltre che nel titolo, fin dal celeberrimo incipit:

Il estoit une fois une petite fille de Vilage, la plus jolie qu'on eut sçû voir ; sa mere en estoit folle, & sa mere-grand plus folle encore. Cette bonne femme luy fit faire un petit chaperon rouge, qui luy seïoit si bien, que par tout on l'appelloit le Petit chaperon rouge.⁶

Il *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1694 registra *chaperon* nel senso di "Bande de velours, de satin, de camelot, que les filles & les femmes qui n'estoient point Demoiselles, attachoient sur leur teste, il n'y a pas encore long-temps".⁷ Nel guazzo del 1695 si vede bene questo tipo di *chaperon* già allora démodé, una striscia di stoffa quadrangolare che copre il capo e un po' della fronte della fanciulla, mentre nell'incisione in bianco e nero del 1697 sembra quasi uno zucchetto.

Com'è arcinoto, nel racconto la protagonista viene quindi inviata dalla madre a far visita alla nonna ammalata: "Un jour sa mere ayant cui & fait des galetes, luy dit, va voir comme se porte ta mere-grand, car on m'a dit qu'elle estoit malade, porte luy une galette & ce petit pot de beure". Si noti l'ordine: "sa mere ayant cui & fait des galetes"; il primo verbo è *cuire*, usato assolutamente, nel senso di "cuocere il pane".⁸ La romanziera Anne-Marie Garat⁹ spiega molto bene che negli ambienti rurali di quell'epoca il pane durava per giorni e giorni,

⁶ Questa e le citazioni seguenti sono tratte dall'edizione del 1697, *Histoires ou Contes du temps passé*, op. cit., pp. 47-56.

⁷ *Dictionnaire de l'Académie Française*, op. cit., s.v. *Chaperon*: è la seconda accezione, dopo quella di "Coiffure de teste autrefois commune aux hommes & aux femmes [...] bonnet qui avoit un bourlet sur le haut & une queüe pendante sur les espaules".

⁸ Si veda ancora l'edizione del 1694 del *Dictionnaire de l'Académie Française*, op. cit., s.v. *cuire*: "Il se met quelquefois absolument pour cuire du pain".

⁹ Anne-Marie Garat, *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*, Actes Sud, [Arles] 2004.

veniva sfornato fresco solo ogni tanto e si consumava poi rafferma: la mamma, com'era consuetudine, approfitta dunque dell'occasione del forno caldo per preparare le *galettes*, cioè "torte" o "focacce" (si veda più avanti),¹⁰ e incarica la figlia di portarne una alla nonna insieme a un vasetto di burro. Per far ciò, la ragazzina attraversa il bosco, dove incontra "compere le Loup", secondo la formula già usata da La Fontaine per altri astuti e ben noti animali.

A causa della presenza dei taglialegna, il lupo – è risaputo anche questo – non osa, come desidererebbe, gettarsi subito sulla ragazzina, ma la inganna per mangiarla più tardi: spacciandosi per lei, la precede e aspetta a casa della nonna, che divora immantinate. Le formule iterate contribuiscono alla perfezione della fiaba. Prima il lupo, poi la nipote, bussano all'uscio della vecchietta: "Toc, toc". Le istruzioni per l'apertura della porta di casa fornite dall'anziana donna al lupo e da questi ripetute alla ragazzina ("tire la chevillette, la bobinette chera") sono state variamente interpretate, ora attraverso tentativi di spiegazioni puntuali (la *chevillette* sarebbe dunque una sorta di chiave in legno, legata a una corda, tirando la quale si sbloccherebbe la *bobinette*, il "paletto", per aprire una porta dall'esterno),¹¹ ora come una sorta di formula magica priva di senso compiuto (in tal caso, la parola *chevillette* è intesa nel significato di "chiavistello", mentre *bobinette* come voce scelta per ragioni di suono, ma incongrua, designante semmai una specie di spoletta o altro).

Si arriva quindi al dialogo più famoso che ci sia, tra il lupo, il quale ha preso il posto della nonna, e la ragazzina, entrata con lui nel letto:

ma mere-grand que vous avez de grands bras ! c'est pour mieux t'embrasser, ma fille :
 ma mere-grand que vous avez de grandes jambes ! c'est pour mieux courir mon
 enfant : ma mere-grand que vous avez de grandes oreilles ! c'est pour mieux
 écouter mon enfant. Ma mere-grand que vous avez de grands yeux ! c'est pour
 mieux voir, mon enfant. Ma mere-grand que vous avez de grandes dents ! c'est
 pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant loup se jetta sur le petit
 chaperon rouge, & la mangea.

A margine della battuta decisiva, nel manoscritto del 1695 è stato aggiunto, forse da Charles Perrault stesso, che queste parole "si pronunciano con voce forte, per far paura al bambino, come se il lupo stesse per mangiarlo".

¹⁰ Cfr. sempre il *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1694, *op. cit.*, s.v. *galette*: "Espèce de gâteau plat que l'on fait quand on cuit le pain".

¹¹ Così spiega per esempio la nota di Nathalie Froloff, in Charles Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 71.

Se non bastasse la cruda conclusione della fiaba (l'unica della raccolta senza lieto fine), la morale in versi rincarà la dose, mettendo in guardia i giovani e soprattutto le fanciulle dai lupi di vario tipo, in ispecie da quelli melliflui:

MORALITÉ

On voit icy que de jeunes enfans, / Sur tout de jeunes filles, / Belles, bien faites, et gentilles, / Font tres-mal d'écouter toute sorte de gens, / Et que ce n'est pas chose estrange, / S'il en est tant que le loup mange. / le dis le loup, car tous les loups ; / Ne sont pas de la même sorte ; / Il en est d'une humeur accorte, / Sans bruit, sans fiel et sans courroux, / Qui privez, complaisans et doux, / Suivent les jeunes Demoiselles, / lusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ; / Mais hélas ! qui ne sçait que ces loups doucereux, / De tous les loups sont les plus dangereux.

La *ruelle* non è altro che lo spazio tra il letto e il muro della camera. La morale è dunque ben chiara: i più pericolosi sono proprio questi lupi che seguono le loro prede perfino nell'alcova.

2. Diverse traduzioni italiane

2.1 Il piccolo Ca(p)pello rosso

La prima versione italiana del *Petit chaperon rouge* è stampata a Venezia nel 1727, in una raccolta che comprende fiabe di Perrault, di Madame d'Aulnoy e di Mademoiselle de La Force, ma senza i nomi degli autori, né del traduttore. L'opera, di cui un esemplare, l'unico reperito, è conservato nella collezione privata della Libreria Antiquaria Pregliasco di Torino, si compone di due parti: la prima, segnalata già dal Pitrè,¹² si intitola *Racconti delle Fate* e comprende, oltre a *La principessa Carpillon* di Marie-Catherine d'Aulnoy, le traduzioni degli otto *Contes de ma mère L'Oye*; nella seconda parte, cioè *Le fate: Racconti de' racconti*, sono invece tradotti *Les contes des contes* della stessa Madame d'Aulnoy e di Charlotte-Rose de Caumont

¹² Giuseppe Pitrè, *Contributo alla bibliografia dei "Contes des Fées" di Ch. Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont in Italia*, "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", XIX, 1900, pp. 256-259.

La Force.¹³ L'editore, Sebastiano Coleti, ha avuto la licenza fin dal dicembre 1723 per questo volume piuttosto povero, senza illustrazioni né orpelli. Nell'occhietto, c'è scritto: "IL / GABINETTO / DELLE FATE / CHE CONTIENE / I Racconti delle Fate. / Le Fate Racconti de' Racconti. / Nuovi Racconti delle Fate, / Tomi due. / I Cavalieri Erranti. / La Tirannide delle Fate distrutta":¹⁴ oltre a questa serie, Coleti pubblica nello stesso periodo molte opere tradotte dal francese, tra cui per l'appunto diverse raccolte di fiabe.

A quanto pare, la traduzione nella raccolta veneziana del 1727 è la prima dei racconti di Perrault, non solo in italiano, ma in assoluto, in qualsiasi lingua.¹⁵ Ritroviamo qui le otto storie del nucleo del 1697, con titoli in larga misura diversi da quelli a noi familiari, destinati ad affermarsi più tardi. *Il picciolo Capello rosso* segue *La Bella che dorme nel bosco* e precede *La Barba Turchina*, *Il Gatto Stivalato*, *Le Fate*, *Cendrillon*, ovvero *la picciola Pianella di Vetro*, *Riquetto Infocato* e *Il Picciolo Galinello* (quest'ultimo, come giustamente nota Umberto Pregliasco, fa pensare a una confusione tra *Petit poucet* e *Petit poulet*). Ecco l'incipit della traduzione del 1727 del *petit chaperon rouge*:¹⁶

IL PICCIOLO CAPELLO ROSSO

Racconto.

Eravi una volta una picciola figlia di Campagna la più vaga e gentile che veder si potesse; la Madre ne era pazza, e sua Nonna molto più le [sic] era ancora.

¹³ *Racconti delle Fate. Tradotti dal francese nell'italiano*, In Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1727 e *Le fate. Racconti de' racconti di Madama di...*, con le stesse note tipografiche: In Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1727. I frontespizi di entrambe le parti recano il medesimo fregio, con una bella zucca. La seconda parte comprende i racconti *Più Bella di Fata*, *Persinetta*, *L'incantatore*, *Il turbine*, *Verde e Blò*, *Il paese delle Delizie*, *Il potere di Amore*, *La buona donna*.

¹⁴ Nel Catalogo del servizio bibliotecario nazionale (<http://opac.sbn.it/>) si trovano, oltre ai *Racconti delle fate di madama la contessa di M...* Tradotti dal francese nell'italiano, In Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1728, *I nuovi racconti delle fate di Madama di M. tradotti dal francese nell'italiano*, In Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1728. Invece nel Catalogo collettivo delle biblioteche comunali della Provincia di Padova (http://www.provincia.padova.it/biblioteche/docs/webif_down.htm) risulta *La tirannia delle fate distrutta: nuovi racconti di Madama la contessa D.L...* Tradotti dal Francese nel volgare Italiano, In Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1727. Infine, Gaetano Melzi, nella *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Paolo Antonio Tosi, Milano 1838, p. 353, segnala: *I Cavalieri erranti... Opera di Madama D...* Tradotta dal francese nel volgare italiano..., In Venezia, presso Sebastiano Coleti, 1728.

¹⁵ La prima traduzione in inglese è del 1729: cfr. Morna Daniels, *The Tale of Charles Perrault and Puss in Boots*, "eBLJ" (Electronic British Library Journal), 2002; Ead., *Little Red Riding-Hood*, "eBLJ", 2006 (<http://www.bl.uk/eblj/>).

¹⁶ *Il picciolo Capello rosso* è alle pp. 76-79: sono grata a Umberto Pregliasco che me ne ha fatto avere le fotografie, insieme a preziose indicazioni.

Questa buona Donna le fece fare un picciolo capello rosso, che tanto bene le corrispondeva, che da tutti era chiamato il picciolo capello rosso. [...]

L'anonimo traduttore procede parola per parola: conserva anche la specificazione del genere letterario, a mo' di sottotitolo. Forse lui stesso, e non il tipografo, è responsabile di alcuni refusi. Laddove probabilmente si sente in difficoltà, ricorre a un termine più generico, quale appunto *capello*, o cerca la via più facile: si veda "Un giorno sua Madre avendo fatte, e cotte certe focaccine, le disse; vanne a vedere come stà tua Nonna", con il ribaltamento di *fatto* e *cotto* (che però potrebbe dipendere dall'originale, da me non ancora individuato) e con "tua nonna", al tempo stesso forma settentrionale e vicina al francese. La traduzione letterale ha però qualche vantaggio, perché preserva talvolta le icastiche espressioni di Perrault: per esempio, restano "il compare Lupo", per "compere le Loup", e la ripetizione di "Toc, toc" (il che permette, tra l'altro, di antidatare per l'italiano la voce onomatopeica al 1727).¹⁷ Variano un po' le istruzioni per l'apertura dell'uscio: la nonna, quasi sapesse che fuori c'è un estraneo anziché la nipote, grida "tirate il chiavistello, il rocchetto si arrenderà" e, tirato il chiavistello, la porta si apre; invece il lupo dà del tu alla ragazzina: "tira il chiavistello, il rocchetto si arrenderà". *Rocchetto* può corrispondere a *bobinette*, ma la formula risulta abbastanza incomprensibile, senza restituire la magia di quella di Perrault, cosa peraltro ardua. Se nell'originale il lupo divora la nonna "en moins de rien; car il y avoit plus de trois jours qu'il n'avoit mangé", la versione italiana risulta più faticosa: "la divorò in minor tempo di quello che non lo esprimo, mentre erano più di tre giorni, che egli non aveva mangiato".

Alla fine, la protagonista, spogliatasi, entra nel letto ed è "stupefatta" nel vedere come sia "formata" da "nuda" la nonna, cioè in realtà il lupo che ne ha preso il posto:

Nonna mia cara voi avete grandi braccia! queste sono per meglio abbracciarti, ò figliola mia: Nonna mia, voi avete gran gambe; queste servono per coprir [sic] meglio mia figliuola; Nonna mia, voi avete grandi orecchie! queste per meglio udire mia figliuola; Nonna mia, voi avete grand'occhi! questi servono per veder meglio mia figliuola; Nonna mia, voi avete gran denti! questi sono per mangiarti. Nel dir queste parole questo scelerato Lupo si lanciò sopra il picciolo capello rosso, e la mangiò.

¹⁷ Il *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, con la collaborazione di Giulio C. Lepschy ed Edoardo Sanguineti, UTET, Torino 2007, riporta come prima attestazione di *toc* addirittura quella in Vittorini, *Le donne di Messina*, 1949.

Nella morale, resa in prosa, i lupi “gentili” e “più pericolosi de gli altri” “inseguiscono le giovani citelle fino nelle strade, e nelle case ancora”, con un cambiamento nella disposizione delle parole che mira a recuperare un presunto ordine logico: *ruelles* viene interpretato nel senso meno scabroso di *petites rues*, ammonendo di conseguenza le fanciulle da chi le rincorre prima lì e poi dentro casa. Il traduttore, settentrionale, è incerto nell’uso di doppie e scempie: scrive *capello*, o *capel* per *chaperon*, *buttiro*, “picciolo pane di buttiro”, per “petit pot de beure”; ciò lo porta, non si sa se consapevolmente, anche a varianti antiche e letterarie come *doppo* o *scelerato*.

Non mi è stato possibile rintracciare l’edizione dei *Racconti delle fate* del 1752,¹⁸ ho visto invece quella del 1782, in cui viene ripresa la traduzione del 1727, con alcune varianti in parte proprio per quanto riguarda i punti sopra citati. Nel volume del 1782,¹⁹ il titolo del racconto diventa *Il piccolo Cappello rosso*, ma compare come *Il picciolo Cappello rosso* nell’indice e nei titoli correnti, mentre nel testo della fiaba si alternano *picciolo* (prevalente) e *piccolo*. Rispetto alla prima edizione vengono corretti *butirro*, *dopo* e *zitelle* (al posto di *buttiro*, *doppo* e *citelle*) e apportati altri minimi ritocchi, per esempio alla punteggiatura. Qualche cambiamento potrebbe essere casuale, come nel dialogo in cui il lupo, anziché usare sempre l’appellativo *figliuola*, nella penultima battuta dice “per veder meglio, mia figlia”.

Purtroppo, non ho finora trovato neppure un’altra traduzione dal francese segnalata dal Pitрэ, cioè un volume edito a Trieste nel 1864, *Il libro dei fanciulli*, che si apre con un nuovo titolo: *Il cappuccio rosso*.²⁰

2.2 Berrettina Rossa

Un’altra traduzione postunitaria si deve a Cesare Donati (1826–1913), un personaggio di un certo rilievo ai suoi tempi: nativo del Ravennate, dopo il 1848 era passato in Toscana e aveva intrapreso gli studi di legge a Pisa, per trasferirsi poi a Firenze, guadagnando da vivere per sé e per i suoi come insegnante privato, pubblicista e autore, tra il resto, di libri di lettura. A partire dal 1859, ha avuto

18 *Racconti delle fate*, Venezia, presso Andrea Mercurio, 1752: proprio questa è stata a lungo considerata la prima traduzione dei Contes di Perrault: cfr. Michele Rak, *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 96.

19 *Il Gabinetto delle Fate tradotto dal francese in italiano, Tomo primo, che contiene I Racconti delle Fate, e le Fate: Racconti de’ Racconti*, Bassano, A spese Remondini di Venezia [Giuseppe Remondini], 1782: *Il picc(i)olo Cappello rosso* è alle pp. 54-56.

20 *Il libro dei fanciulli. Racconti delle fate* scelti da Elisa Voiart e Amable Tastu, Colombo Coen, Trieste 1864: cfr. Giuseppe Pitрэ, *Contributo...*, op. cit., p. 256.

diversi incarichi al ministero dell'istruzione pubblica, prima per il Governo provvisorio della Toscana, poi a Torino, quindi di nuovo a Firenze e infine a Roma.²¹

Donati traduce i *Contes de fées* di Perrault, Marie-Catherine d'Aulnoy e Jeanne-Marie Le Prince o Leprince de Beaumont editi da Hachette²². La raccolta Hachette, con belle figure di Bertall, Beaucé, Pouget e altri andate crescendo nel tempo, ha come prima e principale parte appunto i "Contes de Perrault" (ovvero *La Barbe Bleue*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Belle au Bois dormant*, *La Chat Botté*, *Cendrillon*, *Riquet à la Houpe*, *Le Petit Poucet*, *Peau d'Ane*) e contiene poi "Contes de Madame d'Aulnoy" (*La Belle aux Cheveux d'Or*, *L'Oiseau Bleu*, *La Chatte Blanche*, *La Biche au Bois*) e "Contes de Madame Leprince de Beaumont" (*Le Prince Chéri*, *La Belle et la Bête*). Tale opera comporta però varie negligenze, una grossolana, fin dal frontespizio: come autore, riporta Claude Perrault, architetto e medico, fratello di Charles; il nome di quest'ultimo viene invece indicato correttamente nella Prefazione, nella quale gli Editori sintetizzano alcune notizie su di lui e sulle altre due autrici.

La traduzione di Donati, con il titolo di *Racconti delle fate* e i cognomi degli autori (senza il nome erroneo di Claude), insieme ad alcune illustrazioni della raccolta Hachette, esce la prima volta nel 1867 presso l'editore fiorentino Stefano Jouhaud.²³ faccio però riferimento a un'edizione posteriore, per i tipi di Paravia, e in particolare alla copia che apparteneva alla biblioteca di Edmondo De Amicis.²⁴ Si tratta di una versione ben diversa da quella settecentesca, a partire dai titoli. *Le petit Chaperon Rouge* diventa *la Berrettina Rossa*, forse per avere un nome femminile, e, come nell'originale francese, si trova tra *Barba Turchina* e gli altri "Racconti di Perrault" (cioè *La bella dormente nel bosco*, *Il gatto stivalato*, *Cenerentola*, *Enrichetto dal ciuffo*, *Pollicino* e *Pelle d'asino*), con questo incipit:²⁵ "C'era una volta in un villaggio una bambinella, la più graziosa che mai

²¹ Cfr. Enzo Frustaci, *Donati, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, 1992, pp. 16-17 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-donati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-donati_(Dizionario-Biografico)/)).

²² *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette, 1853, prima edizione (nella "Bibliothèque des chemins de fer"), seguita da varie altre. A partire dall'edizione del 1866, con ben 65 vignettes dessinées sur bois par Bertall, Beaucé, etc. L'edizione del 1871 è digitalizzata in <http://gallica.bnf.fr/>.

²³ *I racconti delle fate, tratti da Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati, adorna di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc.*, Jouhaud, Firenze 1867 (1ª ed.).

²⁴ *Racconti di fate di Perrault, D'Aulnoy e Leprince De Beaumont, versione italiana di Cesare Donati, adorna di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc.*, Paravia, Torino-Roma-Milano-Firenze s.d. (2ª ed.): ringrazio Silvia Bonjean, Direttrice della Biblioteca Civica Leonardo Lagorio di Imperia, dove è conservato l'esemplare del Fondo De Amicis.

²⁵ *Berrettina Rossa*, *ivi*, pp. 8-10.

si potesse vedere. La madre ne andava pazza e la nonna più pazza ancora". Cesare Donati risolve a suo modo alcuni punti: per esempio, al posto del doppio verbo, divenuto nel testo Hachette "sa mère ayant fait et cuit des galettes", ne mette uno solo: "avendo cotte certe focaccie"; traduce letteralmente "petit pot de boire" con "vasetto di burro"; per "compere le Loup" preferisce "messer lo lupo"; trasforma la famosa formula "tire la chevillette, la bobinette chera" in "Tira il palettino: la porta s'aprirà"; scrive che il lupo divora la nonna "in men che non si dice, perché eran più di tre giorni che non aveva mangiato". La lingua è toscaneggiante, come si vede bene nel cruciale dialogo, ancor più ripetitivo e simmetrico nella *Berrettina Rossa* di quanto non fosse nell'originale:

- Nonna mia, che braccia lunghe vo' avete!
- Le sono per abbracciarti meglio, figlia mia.
- Nonna mia, che gambe lunghe vo' avete!
- Le sono per correre meglio, figlia mia.
- Nonna mia, che orecchie lunghe vo' avete!
- Le sono per ascoltare meglio, figlia mia.
- Nonna mia, che occhi grandi vo' avete!
- Sono per vedere meglio, figlia mia.
- Nonna mia, che denti lunghi vo' avete!
- Sono per mangiarti meglio, figlia mia.

E si dicendo, il perfido lupo si gettò su Berrettina Rossa e la divorò.

Nella morale, infine, Donati non nomina i "jeunes enfans" ma solo le "jeunes filles", le "ragazzine", per ammonirle a non fidarsi dei lupi, "che seguono le fanciulle dappertutto e fanno loro più male di quello che il lupo della favola non facesse alla povera Berrettina Rossa!". Nell'incisione di Jean-Achille Pouget che correda il testo vediamo la protagonista, con un copricapo a metà tra la cuffietta e l'elmo e con una grossa focaccia simile quasi uno scudo, intenta a indicare con il dito la casa della nonna a un enorme lupo.

3. Cappuccetto rosso

3.1 Collodi

La raccolta Hachette, oltre che da Cesare Donati, viene tradotta di lì a poco da Carlo Lorenzini (1826–1890), per un altro editore fiorentino, Felice Paggi: l'opera esce la prima volta nel 1876 con il titolo *I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi* e con i disegni di Enrico Mazzanti, ingegnere amico di Lorenzini

e suo illustratore di fiducia, a cominciare da questa occasione.²⁶ Scompaiono i nomi degli autori degli originali e balza in primo piano il traduttore, che pure nell'Avvertenza iniziale afferma la propria fedeltà "al testo francese", salvo "leggerissime varianti".²⁷

Collodi dà in buona parte alle fiabe di Perrault i nomi con cui le conosciamo tuttora in Italia (*Barba-blu*, *La Bella addormentata nel bosco*, *Il Gatto cogli stivali*, *Cenerentola*, *Enrichetto dal ciuffo*, *Puccettino*, *Pelle d'Asino*) e ribattezza il nostro personaggio *Cappuccetto rosso*:

C'era una volta in un villaggio una bambina, la più carina che si potesse mai vedere. La sua mamma n'era matta, e la sua nonna anche di più.

Quella buona donna di sua madre²⁸ le aveva fatto fare un cappuccetto rosso, il quale le tornava così bene a viso, che la chiamavano dappertutto Cappuccetto Rosso.

Un giorno sua madre, avendo cavate di forno alcune stacciate, le disse:

–Va' un po' a vedere come sta la tua nonna, perché mi hanno detto che era un po' incomodata: e intanto portale questa stacciata e questo vasetto di burro.

Vengono inserite forme toscane come *stacciata/stacciate*, *vo* per "vado", *la sua / la mia nonna*, *infreddata*, *La sta laggìù...*,²⁹ *Gli è per eccetera*, nel fatidico dialogo: "[...] – O nonna mia, che occhioni grandi che avete! / – Gli è per vederti meglio, bambina mia! / – O nonna mia, che denti grandi che avete! / – Gli è per mangiarti meglio."). Si noti anche l'accrescitivo "doppio" *occhioni grandi*, preceduto da *vocione grosso*, naturalmente a proposito del lupo, cui sono riservate espressioni colorite: "compère le Loup", all'inizio, diviene "quella buona lana del Lupo", mentre "le méchant Loup", alla fine, diventa "quel malanno del Lupo", il quale, dopo aver divorato la nonna "in men che

²⁶ Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli, Roma 2011 (Nuova edizione con una Introduzione 2011), pp. 25 sgg.

²⁷ Nel 1875 Collodi riceve e accoglie la proposta di fare questa traduzione: l'anno dopo sono pronti *I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi*, Felice Paggi, Firenze 1876 ("Biblioteca Scolastica"). Si veda il vol. IV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini: Collodi, *I racconti delle fate, Storie allegre*, Prefazione di Guido Conti, Fondazione Nazionale Carlo Collodi – Giunti, [Firenze-Milano] 2015, con *I racconti delle fate voltati in italiano da Carlo Collodi*, a cura e con Introduzione di François Bouchard.

²⁸ Invero, "Cette bonne femme", senza altre specificazioni in francese, può riferirsi sia alla mamma sia alla nonna: gli altri traduttori mantengono l'ambiguità.

²⁹ Al lupo che chiede se la nonna stia molto lontana, Cappuccetto Rosso risponde: "Oh! oui [...] c'est par delà le moulin [...]", "Oh altro!" [per "altroché"] "La sta laggìù, passato quel mulino".

non si dice, perché erano tre giorni che non s'era sdgiunato" (con un altro bel toscanismo, *sdgiunarsi*) si getta sulla nipote e ne fa "un boccone", laddove in francese c'era sempre il verbo *manger*.³⁰ Forse ci perde un po' la formula "Tire la chevillette, la bobinette cherra", resa con "Tira la stanghetta e la porta si aprirà", ma per il resto il futuro autore di Pinocchio riscrive la storia da par suo, con stile più brioso dei predecessori.

Naturalmente, sui *Racconti delle fate* "voltati in italiano" da Collodi esistono innumerevoli e approfonditi studi.³¹ Val la pena di ricordare almeno le pagine di Giuseppe Pontiggia, nate appunto come prefazione a tale testo, per un'edizione del 1976 che ripropone anche le celebri tavole di Gustave Doré (in copertina, c'è proprio quella con Cappuccetto Rosso, nel letto con il lupo).³² Pontiggia, con il consueto sguardo intelligente, colto e caustico, parla sia degli originali, considerando probabile che, grazie all'apporto del giovane Pierre, il padre Charles Perrault sia giunto a racconti così perfetti, essenziali, chiari, feroci, volentieri ascoltati dai bambini e letti dagli adulti, dotati dei pregi – e senza i limiti – dell'oralità (e di gran lunga superiori ai racconti di Madame d'Aulnoy e di Madame Le Prince de Beaumont), sia della "tendenza ironico-riduttiva" di Collodi, della sua opera di toscanizzazione e di "ricreazione, popolarasca e sapida" delle fiabe. In effetti, il ruolo di Collodi è stato così importante che ancora oggi i *Racconti delle fate* vengono ristampati sotto il suo solo nome, senza nemmeno menzionare gli autori degli originali.

3.2 I Grimm, Calvino et alii

Poco prima di Pontiggia, nel 1974, Italo Calvino si occupa di Perrault, del problema della paternità e delle fonti delle fiabe, per un'edizione einuadiana dei *Racconti di mamma l'Oca* tradotti da Elena Giolitti, insieme a Diego

³⁰ Nell'edizione Hachette 1871, *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, op. cit.*: "Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé"; "le méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon Rouge et le mangea".

³¹ Oltre alla bibliografia sopra menzionata, si veda per esempio François Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, in "Convergences francophones", vol. 2, n. 1, 2015, pp. 28-37 (<http://mrujs.mtroval.ca>).

³² Giuseppe Pontiggia, *Prefazione* a Carlo Collodi, *I racconti delle fate*, con illustrazioni di Gustave Doré, Adelphi, Milano 1976, pp. IX-XX, poi con il titolo *Versailles nella Toscana di Collodi* nella raccolta di saggi di Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi* (1984), quindi in *Id., Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Mondadori, Milano 2004, pp. 585-597.

Valeri per i versi.³³ Nella nota introduttiva, Calvino, giustamente, mette in rilievo come attraverso Perrault queste storie siano passate dalla tradizione orale a quella letteraria, e viceversa,³⁴ e definisce *Cappuccetto Rosso* “una specie di gioco recitativo per «far paura» ai bambini più piccoli (e insegnare a difendersi dalla paura)”.

Sempre per Einaudi, nel 1970, Calvino presenta e cura una scelta di *Fiabe* dei fratelli Grimm: e il primo testo della silloge, ad apertura della sezione “Fiabe molto famose”, è proprio *Cappuccetto Rosso*, nella traduzione di Chiara Bovero (risalente al 1951).³⁵ Com'è ultranoto, i Grimm, nella versione da loro trascritta nella raccolta *Kinder- und Hausmärchen* (“Fiabe per bambini e famiglie”, 1812–1822), danno alla vicenda “un lieto fine, anzi due”. Se infatti la prima parte è all'incirca come in Perrault (salvo che, per esempio, bisogna portare alla nonna una focaccia e una bottiglia di vino), poi il lupo, consumato il doppio lauto pasto, s'addormenta, sicché un cacciatore di passaggio sente russare e, insospettito, entra nella casa della nonna: anziché sparare all'animale, decide di tagliargli la pancia e da lì vede uscire Cappuccetto rosso e, come immaginava, la vecchietta. Quest'ultima è provata, mentre la nipote, bella arzilla, va a prendere dei pietroni da mettere nella pancia del lupo, che muore: dunque la bambina, la nonna e il cacciatore festeggiano. I Grimm propongono inoltre un secondo finale: Cappuccetto Rosso, tornando a portare una focaccia alla nonna, incontra un altro lupo, ma questa volta è “sulla pubblica via” e non si ferma più; giunge così per prima a casa della nonna e quando arriva il lupo, nessuno apre. Testa Grigia (così si chiama) aspetta quindi la bambina fuori sul tetto e la nonna, intuendolo, gli fa preparare un tranello dalla nipote: un trogolo pieno dell'acqua usata per la cottura delle salsicce; ingannato dal profumo, il lupo precipita nel trogolo e muore al pari del precedente. Mi rifaccio alla silloge di Calvino e quindi alla traduzione di Clara Bovero, ma con i testi dei Grimm si sono misurati in

³³ Italo Calvino, *Nota introduttiva* a Charles Perrault, *I racconti di Mamma l'Oca seguito da Le fate alla moda di Madame d'Aulnoy*, traduzione di Elena Giolitti con la collaborazione di Diego Valeri per la traduzioni dei versi, Einaudi, Torino 1974, pp. V-VIII: poi con il titolo *I racconti di Mamma l'Oca di Charles Perrault* in Italo Calvino, *Saggi 1945–1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 2007, t. 2, pp. 1578-1584. La traduzione di Elena Giolitti risale al 1957.

³⁴ Si veda Yvonne Verdier, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Éditions Allia, Paris 2014.

³⁵ In Italo Calvino, *Saggi...*, *op. cit.*, pp. 1566-1577 si ritrova la *Presentazione* a Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, Scelte e presentate da Italo Calvino, Traduzione di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1970, pp. XIII-XX: in tale edizione *Cappuccetto Rosso* è alle pp. 5-7.

molti, compresi Antonio Gramsci in carcere, tra il 1929 e il 1932,³⁶ e Tommaso Landolfi, per l'antologia *Germanica*, edita da Bompiani nel 1942.³⁷

Calvino stesso negli anni cinquanta si cimenta con la tradizione popolare nell'impresa delle *Fiabe italiane*, da lui *raccolte e trascritte*, o piuttosto riscritte. Tra queste, una variante di Cappuccetto rosso è *La finta nonna*, fiaba 116, abruzzese,³⁸ in cui una mamma manda la figlia dalla nonna non per portare, bensì per avere qualcosa: un setaccio in prestito. La bambina parte comunque con un cestino contenente una merenda, che usa per altri scopi: lancia le ciambelle nel fiume Giordano, e può perciò attraversarlo, e regala il pan coll'olio alla porta Rastrello, che di conseguenza la lascia passare. Giunta a destinazione, trova un'Orca, la quale, dopo aver mangiato la nonna, ne ha preso il posto. La bambina però è furba, rifiuta ciò che l'Orca tenta di offrirle per cena (ovvero i denti e le orecchie dell'Orca stessa, cotti e fritti) e, trovandosi nel letto con il mostro, nella medesima situazione di Cappuccetto Rosso (anche lo scambio di battute è molto simile), capisce, per via della coda, che non si tratta della nonna. Allora, con la scusa di un bisognino, riesce a fuggire e, grazie alla porta e al fiume suoi alleati, a liberarsi dell'Orca.

Un'altra variante sul tema è la fiaba numero 26, *Il lupo e le tre ragazze*, una bellissima storia del Lago di Garda, quasi uno scioglilingua nella prima parte: racconta di tre sorelle che vogliono raggiungere, anziché la nonna, la madre, ammalata "a Borgoforte", per portarle "quattro fiaschi e quattro torte", dentro "due sporte".³⁹ Le prime due sorelle incontrano il lupo, gli danno tutto per aver salva la vita e tornano indietro spaventate; mentre la terza, la minore e la più sveglia, prepara appositamente per lui una torta piena di chiodi. Il lupo si punge il palato, ma si vendica: attraverso una scorciatoia, arriva per primo dalla mamma e, dopo averla divorata, ne prende il posto nel letto, per mangiarsi anche la bambina, il che gli riesce, secondo la tradizione, dialogo compreso. A differenza di quanto accade nel racconto dei Grimm, a questo punto il lupo

³⁶ Antonio Gramsci, *I racconti dei Fratelli Grimm. Le traduzioni originali dai Quaderni del carcere*, a cura di Nicola Caleffi e Guglielmo Leoni, con un saggio introduttivo di Lucia Borghese, Incontri Editrice, Sassuolo 2011.

³⁷ Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, Traduzione di Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999.

³⁸ *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Einaudi, Torino 1^a ed. 1956: si cita dall'edizione di Milano, Oscar Mondadori, 2002: fiaba 116, pp. 603-605 (vol. 2).

³⁹ *Ivi*, fiaba 26, pp. 111-112 (vol. 1).

scappa fuori: “i paesani” lo raggiungono con “forche e badili” e lo uccidono, estraendo vive dalla sua pancia madre e figlia. La protagonista torna quindi dalle sorelle con cui si vanta: “Avete visto che ce l’ho fatta!”. La versione proposta da Calvino contiene dunque una buona dose d’ironia e rappresenta bene un certo mondo contadino.

4. Altri cappuccetti e altri lupi

4.1 Cappuccetti di vari colori

Alcuni elementi della fiaba *Il lupo e le tre ragazze*, appena ricordata, si trovano in *Cappuccetto rosso e le sue sorelle*, di Angela Padellaro: ringrazio Giampaolo Salvi per avermi segnalato questo libro del 1951, davvero spassoso.⁴⁰ Angela Padellaro (nata in Sicilia, a Mazzarino, nel 1922) è stata autrice di romanzi e storie per ragazzi, con un discreto successo, quanto meno per un certo periodo.⁴¹ Il volume del 1951, corredato da graziosi disegni di Carlo Galleni (1920–2016), pittore fiorentino, attivo fin da giovanissimo come illustratore per varie case editrici tra cui, appunto, Vallecchi, si apre con la fiaba dei Grimm. La Padellaro ammicca ai suoi destinatari, che di sicuro conoscono già quella storia, per rivelare loro il segreto dell’esistenza di altre sei sorelle di *Cappuccettorosso* (tutto attaccato nel testo e nei risvolti, ma non su copertina e frontespizio). Inizia così il capitolo su *Cappuccetoblù*, che ha gli occhi blu, ama tutte le cose di quel colore, specie mare e cielo, e sta spesso “con la testina per aria”: “obbediente e assennata” per il resto, vuole portare un secondo cestino con la focaccia e una fiaschetta di vino alla nonna, ammalatasi di nuovo dopo lo spavento della nota vicenda. Lungo la strada, per allontanare la paura dei “figli del lupo”, *Cappuccetoblù* canticchia una canzone sulla volpe rossa: *lupus in fabula*, arriva invece una volpe, naturalmente astuta, che attacca bottone protestando allusivamente (“Oibò, come se tutte le volpi fossero rosse. Io per conto mio sono marrone e ne sono contentissima”) e riesce a portare la bambina dai propri volpacchiotti per derubarla, insieme a loro, dell’ambito cestino.⁴²

⁴⁰ Angela Padellaro, *Cappuccetto rosso e le sue sorelle*, con 80 disegni in nero e a colori di Carlo Galleni, Fontelucente Edizioni Vallecchi per i ragazzi, Firenze 1951.

⁴¹ Cfr. *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 311-312.

⁴² Angela Padellaro, *Cappuccetto rosso e le sue sorelle*, op. cit., pp. 13-28.

Per la missione ancora da compiere, si offre allora *Cappuccettoverde*, con occhi verdi e cuore d'oro, al punto da aver rinunciato ai suoi giocattoli per farne dono ai bambini poveri: questa sorella si lascia impietosire da una capretta che, in lacrime, asserisce d'aver smarrito un campanello d'argento. In realtà è una scusa, e quando la bambina torna a mani vuote dalla vana ricerca, la capra si è mangiata la focaccia e ubriacata con il vino, diventando crudele e aggressiva. Viene perciò il turno di *Cappuccettogiallo*, la quale di giallo, o meglio biondo, ha i capelli e si ferma a raccogliere margherite gialle, senza accorgersi di un gatto (nero) che svuota il cestino e ci si mette lui, per balzarne fuori indiatolato più tardi, facendo gran danno a casa della nonna: quest'ultima e la nipote riescono a fatica a scacciarlo "a furia di pedate e colpi di scopa". Nel capitolo seguente, la nonna stessa chiede che le si mandi *Cappuccetioviola*, la nipote prediletta perché "riflessiva, silenziosa e melanconica" e somigliate alla sorella della nonna, "morta nel fior degli anni".⁴³ Allettata dai racconti degli animali delle storie precedenti, una cornacchia tende però un tranello a Cappuccetioviola, attraverso l'esca di un mazzolino di violette, naturalmente i fiori preferiti della bambina, e ruba il solito cestino.

Dopo l'ennesimo disastro, la mamma perde la pazienza, ma, come ultimo tentativo, lascia andare *Cappuccettobianco*: pallida e amante della neve, la sesta sorella trova sulla strada un porcellino rosa, accetta di salirgli in groppa e in tal modo si lascia sottrarre il cesto, finendo per terra: "Lei che era sempre così tersa e candida! [...] Era diventata una negra!". Resta la più piccola e furba, *Cappuccettonero*, che ha voluto a tutti i costi esser vestita di quel cupo colore, intonato ai suoi occhi e ai suoi capelli carbone, e che non solo non ha paura degli animali, ma si diverte a spaventarli. Quest'ultima fa tutto di sua iniziativa, senza domandare il permesso a nessuno, e prepara da sé due focacce, di cui una impastata con gli spilli. Ad attenderla al varco ci sono gli animali delle storie precedenti, più un somaro, che è davvero tale, ma Cappuccetto li neutralizza con astuzie varie e con pezzi della focaccia piena di spilli. La madre, preoccupata, va con le altre figlie dalla nonna a cercare l'ultimogenita: scoperta la verità, è un po' perplessa, ma Cappuccettonero s'impone, asserendo d'aver fatto bene a guarire i predatori dal "mal di focaccia", cosicché tutta la famiglia festeggia.

Scoprire nell'autrice la figlia (orgogliosa di esserlo) di Nazareno Padelaro, esponente di spicco della pedagogia fascista e alto funzionario della Pubblica Istruzione anche in seguito, ha un po' incrinato il mio entusiasmo,

⁴³ *Ivi*, pp. 51 e 55.

lo ammetto. Ma la storia di Angela Padellaro è davvero divertente e ironica, sia nei suoi aspetti d'antan, come l'allusione alla buonanima della prozia, cui Cappuccettoiola tanto assomiglia, sia per alcuni spunti quasi sovversivi, e in fondo anche quelli d'epoca, a partire dall'eroina, un Cappuccetto nero e di-subbiente, che, ribaltando la tradizione, fa strage nel bosco, con buona pace degli animalisti di oggi.

Forse, la storia della Padellaro sarebbe piaciuta a Natalia Ginzburg, la quale invece, in un articolo del 16 aprile 1972, *Senza fate e senza maghi*⁴⁴, ha criticato la collana einaudiana "Tantibambini", diretta da Bruno Munari (1907-1998) e pubblicata con lo slogan: "Fiabe e storie semplici, senza fate e senza streghe, senza castelli lussuosissimi e principi bellissimi, senza maghi misteriosi, per una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti delle loro forze". A questa pedagogia postsessantottina, che pretendeva di innovare le favole, eliminando da esse fantasia, crudeltà e lupi pericolosi come nella vita, e dava perciò tanto fastidio, secondo me con ragione, alla Ginzburg, rispondono i cappuccetti non rossi usciti nella medesima collana. Il primo, proprio di Munari e del 1972, è *Cappuccetto Verde*,⁴⁵ storia piuttosto stucchevole di una bambina, disegnata con due foglie in testa, amica della cavalletta verde Zip, della tartaruga Giuseppa, della lumaca Pisellina e della rana Verdocchia. In compagnia di quest'ultima, Cappuccetto Verde va a portare alla nonna Cicalina un cesto verde con una bottiglia di menta, prezzemolo e insalata e via verdeggiando: alla fine, nel racconto, come dice la mamma, chi ha paura è il lupo, messo fuori combattimento da Verdocchia con altre rane. In *Cappuccetto Giallo*, stesso anno e stessa serie,⁴⁶ Munari prende ancora le distanze dalla fiaba tradizionale per puntare sul valore dell'amicizia: la sua bimba di città, vestita con un completo di lana giallo canarino, e amica appunto dei canarini pronti a difenderla da un lupo che vorrebbe darle un passaggio in auto, compiange infatti i bambini del passato, costretti ad ascoltare vecchie storie come quella "di un certo Cappuccetto Rosso e di un lupo che mangiava la nonna senza masticarla e tante altre cose orribili".

⁴⁴ Articolo poi incluso nella raccolta *Vita immaginaria* e quindi in Natalia Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, Mondadori, Milano 1987, vol. II, pp. 628-633.

⁴⁵ Bruno Munari, *Cappuccetto Verde*, illustrazioni dell'autore, Einaudi, Torino [1972] ("Tantibambini", 6).

⁴⁶ Bruno Munari, *Cappuccetto Giallo*, illustrazioni dell'autore, Einaudi, Torino [1972] ("Tantibambini", 12).

A mio parere assai più bello è il *Cappuccetto Blu* scritto e illustrato da Maria Enrica Agostinelli (1929–1980),⁴⁷ uscito, sempre nella collana “Tantibambini”, nel 1975:⁴⁸ la protagonista vive sull’isola Bluetta, finalmente ha anche un padre, “lupo di mare” e capitano della nave Blux, oltre che una mamma, guardiana del faro, da cui viene incaricata di portare gomitoli di vari toni di blu alla nonna Celestina, che sta su una costa azzurra: proprio Cestina, abile pescatrice, cattura insieme a Cappuccetto blu il pesce-lupo che aveva cercato di abbordare la nipote, mentre questa vogava sulla sua barchetta verso la costa azzurra. Insomma, nella versione di Enrica Agostinelli, con splendide figure in parte a fumetti, il lupo rappresenta di nuovo un vero, temibile nemico ed è la nonna ad aiutare la bambina, istruendola.

I cappuccetti di Munari e della Agostinelli confluiscono poi in un unico volume del 1981, con l’aggiunta di un ulteriore racconto, *Cappuccetto bianco*, ancora di Munari: qui le pagine sono tutte bianche, perché c’è la neve e non si vede nulla (esclusi gli occhi di Cappuccetto) e perché i lettori possano immaginare e disegnare da sé i dettagli della storia.⁴⁹

4.2 La storia continua

Nel tempo, si sono susseguiti pressoché infiniti cappuccetti, di diverse indoli e tonalità, un po’ in tutti i paesi. Per esempio, in Francia, nel 1977, Philippe Dumas (nato a Cannes nel 1940 e specializzato in libri per bambini) e Boris Moissard (pseudonimo dello scrittore Jean-Jacques Ably, originario di Grenoble, classe 1942) pubblicano *Le Petit Chaperon Bleu Marine*, complicata parodia che ha come protagonista la nipote dell’ex *Chaperon rouge*, così detta sia in onore dell’illustre nonna, sia a causa di un montgomery blu scuro, acquistato nei saldi ai grandi magazzini Lafayette.⁵⁰ Invece, nel 1989, Grégoire Solotareff e sua sorella Nadja (nati ad Alessandria d’Egitto rispettivamente nel 1953 e nel 1955), giocano con

⁴⁷ La Agostinelli è stata autrice e soprattutto illustratrice di libri per ragazzi: si vedano per esempio le sue tavole per *Il barone rampante* o per varie opere di Gianni Rodari.

⁴⁸ Enrica Agostinelli, *Cappuccetto Blu*, illustrazioni dell’autrice, Einaudi, Torino 1975 (“Tantibambini”, 50).

⁴⁹ Bruno Munari, Enrica Agostinelli, *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*, Illustrazioni degli Autori, Einaudi, Torino 1981 (nuova ed. Einaudi Ragazzi, 1993).

⁵⁰ Philippe Dumas et Boris Moissard, *Contes à l’envers*, l’école des loisirs, Paris 1977, nuova ed. 2016, pp. 24–41.

la fiaba tradizionale: la loro *Petit Chaperon vert*⁵¹ è sorella di cappuccetto giallo, amica di cappuccetto blu e viceversa nemica di cappuccetto rosso.

Anche in Italia ci sono stati non so quanti Cappuccetti d'ogni tipo e molti se ne continuano a produrre. Già Gianni Rodari nel 1962 si diverte a mettere nel racconto *A sbagliare le storie*⁵² un nonno narratore che fa confusione tra favole diverse e cappuccetti di vari colori. Nel nuovo millennio, nella *Congiura dei cappuccetti* di Stefano Bordiglioni (scrittore e maestro di scuola, nato a Roma nel 1956),⁵³ i bambini di una quinta elementare, dopo aver letto i Cappuccetti di Munari e averne escogitati altri, "neri, arancioni, lilla, blu, viola a puntini rossi" eccetera, per ribellarsi a una supplente che assegna loro di nuovo un compito analogo, inventano le storie di cappuccetto rozzo, cappuccetto zozzo, cappuccetto tonto, cappuccetto ghiotto, cappuccetto grosso e simili. Quanto a David Conati, sul modello di Queneau, nel 2006 propone una serie di *Esercizi di stile su Cappuccetto Rosso*⁵⁴.

Calvino, nell'Introduzione alle *Fiabe italiane* del 1956, diceva che avrebbe "dato tutto Proust in cambio d'una nuova variante del ciuchino caca-zecchini": anche collezionare Cappuccetti di vari colori, dunque, può ben diventare una mania e un lavoro.

⁵¹ Grégoire Solotareff, *Le Petit Chaperon vert*, Illustrations de Nadja, l'école des loisirs, Paris 1989.

⁵² Gianni Rodari, *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 1962, 1ª edizione; in quella Einaudi Ragazzi, 1993, *A sbagliare le storie* è alle pp. 203-204.

⁵³ Stefano Bordiglioni, *La congiura dei cappuccetti*, illustrazioni di Giulia Orecchia, Einaudi ragazzi, San Dorligo della Valle [2005], nuova ed. 2013.

⁵⁴ David Conati, *Esercizi di stile su Cappuccetto Rosso*, Edizioni Mela, Bussolengo (Verona) 2009 (1ª ed. 2006).

Zsuzsanna Fábíán

**SPAZZACAMINI ITALIANI IN UNGHERIA.
STORIA DI UN MESTIERE, STORIA DI FAMIGLIE,
STORIA DEI NOMI**

1. Introduzione

Sui rapporti storici, culturali e letterari italo-ungheresi abbiamo a disposizione una vasta letteratura (la cui ricchezza non permette di citare qui alcun titolo) ed è altrettanto notevole la mole delle ricerche sui contatti linguistici, spec. lessicali (a partire dal riassunto di Sándor Kőrösi 1891–1892, attraverso Ferenc Karinthy 1947, fino ai dati inclusi nel *TESz* e nell'*EWUng*, i due dizionari etimologici della lingua ungherese, inoltre: il dizionario sugli italianismi nell'ungherese di Zsuzsanna Fábíán – Győző Szabó 2010). Tuttavia, sono rimasti poco esplorati oppure non sono usciti dalla sfera di competenze degli "addetti ai lavori" altri rami specifici di contattologia, come p. es. quello sulla storia di alcuni mestieri. Richiama l'attenzione sull'importanza delle ricerche interdisciplinari di tale tipo uno degli studiosi del mestiere dello spazzacamino in Ungheria quando dice:

Lo studio della storia degli spazzacamini italiani, insediati [in Ungheria] ma prima itineranti [...] offre degli spunti importanti non solo per i ricercatori della storia delle diverse industrie [...]: questo mestiere, infatti, aveva un'impronta etnica fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, perciò gli spazzacamini rappresentano un gruppo di controllo anche per gli studiosi di processi etnici. (Szulovszky 1994)¹

Tracce di italiani fornite dai nomi vengono rilevate da descrizioni storiche, come p. es. vien detto in un saggio sull'immigrazione a Buda nel 17° sec.:

Negli ultimi decenni del 17° sec. possiamo scoprire molti cognomi di origine neolatina, la maggior parte dei quali, con molta probabilità, di origine italiana; seguono quelli catalani e poi i francesi. (Géra 2011, p. 149.)

¹ Le traduzioni in italiano dei brani ungheresi sono dell'autore di questo saggio.

Non mancano le sollecitazioni per indagini interdisciplinari nemmeno da parte dei linguisti: già nel lontano 1969, al 2° congresso di onomastica organizzato a Budapest, il grande romanista László Gáldi ha suggerito, nel vagliare le prospettive della romanistica in Ungheria e nell'elenarne i compiti, anche l'indagine dei contatti onimici:

Potrebbe diventare un interessante campo di ricerca la registrazione, anzi la catalogazione della diffusione dei nomi di origine neolatina nella cerchia degli Ungheresi. [...] A partire dai cognomi *Grandpierre* e *L'Auné* fino a *Guidi* (divenuto ormai *Gujdi*), di evidente origine italiana, fino a *Del Medico* [...] si potrebbe raccogliere un vasto corpus. (Gáldi 1970, p. 284)

L'indagine di Andrea Brendler (sui cognomi italiani nel tedesco) richiama l'attenzione non solo sulle possibilità (e difficoltà) della ricerca dei nomi di famiglia italiani, presenti all'estero come conseguenza di immigrazione, ma anche sulle loro connessioni con certi mestieri:

Die italienische Einwanderung in den deutschen Sprachraum kann auf eine lange Tradition zurückblicken. Obwohl sie bereits relativ gut erforscht ist, werden die ins Deutsche entlehnten italienischen Familiennamen von der deutschen Familiennameforschung geradezu vernachlässigt. [...] es bedeutet eine mühevollen Arbeit, die einzelnen Bausteine zusammenzutragen, um ein umfassendes Bild der familienkundlichen Folgen [...] zu erhalten. (Brendler 2008, p. 10)

Alludono esplicitamente alla connessione dei cognomi di origine italiana con particolari mestieri anche i ricercatori dei nomi italiani nell'inglese:

[...] the stereotypical associations of Italian immigrants with particular trades is not unjustified. (Coates–Hardcastle–Hanks 2015, p. 78)

In questo studio si tenterà, quindi, di offrire un quadro sulle connessioni onimiche tra italiano e ungherese, nel più stretto ambito dei nomi di famiglia e nello specchio di un dato mestiere: quello dello spazzacamino, "di importazione/origine italiana" in Ungheria.

2. Cenni linguistici

2.1. It. *camino* e ungh. *kémény*

I camini intesi come 'focolare appoggiato al muro' e 'conduttura per il fumo verso il tetto' e 'comignolo' (accezioni nate per traslazione metonimica) in Italia venivano costruiti a partire dal Medioevo (già nel 1347 si parla, a Venezia, di *molle camina* 'camini danneggiati per terremoto'²).

In questo caso possiamo ribadire con certezza che alla storia del referente corrisponde anche la storia della parola. Infatti, la storia delle parole che in diverse lingue europee indicano questi referenti attesta chiaramente la storia e la diffusione del referente nella stessa area. Partendo dall'italiano (cfr. *Zingarelli* 2008): lat. *caminus* → it. *camino* (prima attestazione avanti 1400), con i significati odierni: 1. 'impianto per accendere il fuoco all'interno di un edificio, addossato a un muro o ricavato nel suo spessore' e 2. 'condotto che assicura il tiraggio e disperde i fumi della combustione nell'aria', 'canna fumaria' e ancora 3. 'comignolo (sui tetti)'.

In altre lingue si hanno: fr. *cheminée*, ingl. *chimney*, ceco *komín*, pol. *komin*, risalenti a loro volta all'italiano. È particolarmente interessante – perché di valore dimostrativo per quanto detto sulla provenienza dall'italiano – la situazione linguistica nella Germania: qui si hanno infatti, accanto a *Kamin* (presente nelle aree sud-ovest della Germania, assieme alle ulteriori varianti *Chémi*, *Chä-mi*, segnalato dal colore blu) anche altre forme regionali nelle aree settentrionali (quali *Schornstein*, *Rauchfang*, *Schlot*, *Esse*, v. carta geografica³). La distribuzione delle varianti regionali attesta quindi, anche all'interno del tedesco, la chiara provenienza meridionale di *Kamin* rispetto alle altre forme.

Anche la storia della parola ungh. *kémény* rivela un percorso simile: secondo il dizionario storico-etimologico della lingua ungherese *EWUng* la parola è un elemento mediato dal tedesco, risalente (come abbiamo visto sopra) all'italiano. (Va però qui notato che il *TESz*, variante precedente del dizionario etimologico citato, ha ancora optato per l'origine della parola ungh. da una lingua slava.) Le prime attestazioni ungh. di *kémény* risalgono al 1395 nell'accezione primaria 'focolare' e al 1405 nell'accezione 'condotto per il fumo'. Nel corso dei secoli l'ungh. *kémény* ha perso non solo il significato primario di 'impianto per

² <http://www.kaminfegerhofstetter.ch/Inhalt/geschichte.html>

³ https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/germanistik/sprachwissenschaft/ada/runde_3/f14c/

riscaldare' (per il quale oggi si usa *kandalló*, pure di origine italiana nell'ungh., da un dial. vitt.ven. *caldano*, *candola*) ma anche le altre accezioni: la parola *kémény* significa oggi solo 'conduttura per il fumo' e 'comignolo sui tetti'.

2.2. It. *spazzacamino* e ungh. *kéményseprő*

Ambedue le parole composte, che indicano la persona che esercita il mestiere dello spazzacamino contengono gli elementi i quali a) indicano il tipo/modo della pulitura dei residui della combustione (i verbi *spazzare* e *seper*), con allusione all'uso di mezzi tipo spazzola ecc.⁴ b) contengono, come elemento nominale, il sostantivo che indica l'oggetto di detta attività. L'ordine degli elementi corrisponde, ovviamente, alla struttura conforme alla tipologia dei composti nelle due lingue, ambedue assai trasparenti (it. V + N [in funzione di oggetto], ungh. N [in funzione di oggetto] + part. pres. del verbo *seper* 'spazzare' usato qui come N). La prima attestazione del composto it. *spazzacamino* è datata attorno al 15° sec. (Zingarelli 2008); non possiamo però indicare un dato di paragone per la parola ungh. *kéményseprő* che non fa lemma nei dizionari etimologici ungheresi (TESz, EWUng).

3. Cenni storico-culturali sul mestiere dello spazzacamino in Europa

L'italianità del mestiere dello spazzacamino in Europa viene affermata da numerosi studiosi (Brendler 2008, Szulovszky 1992 e 1994, Reketzki 1952, Thalhammer 2008, ecc.). Alla questione perché proprio gli Italiani settentrionali siano diventati i pionieri degli spazzacamini la risposta può essere data in base all'esame delle condizioni di vita in queste zone: sul territorio impervio delle alte montagne non si offre la possibilità di condurre l'attività del contadino che in altre zone si produce autonomamente il cibo per sé (e vende il superfluo). Parallelamente: il clima è freddo ed è necessario l'uso di impianti di riscaldamento, con i condotti appropriati per l'eliminazione del fumo, da pulire e riparare regolarmente; la loro manutenzione viene quindi appresa già in età infantile. Sommando: la necessità della sopravvivenza e la versatilità in un dato mestiere si incontrano e inducono gli abitanti delle montagne ad andare in cerca di lavoro in altre zone.

⁴ V. 'pulire con la scopa o altro arnese simile' (De Mauro <https://dizionario.internazionale.it/cerca/spazzare>) risp. 'szálás eszközzel összekotor, eltakarít' ['pulire, riunire con un mezzo con delle sete'] (Tótfalusi <http://www.szokincshalo.hu/szotar/>).

I punti di partenza più importanti sono il Piemonte e la Lombardia e, in misura maggiore (per quel che riguarda le destinazioni Austria e Ungheria) la Svizzera italiana (canton dei Grigioni/Graubünden ma prima di tutto il Ticino/Tessin: abbiamo delle concrete fonti svizzere al riguardo, a partire dalla metà del '500, Bühler 1984: 330-331).⁵ Il luogo della provenienza può fornire un dato prezioso anche per l'onomasta perché contribuisce a identificare come "italiani" (in senso lato) certi cognomi con eventuali caratteristiche dialettali/regionali settentrionali.

Come zona di passaggio per gli spazzacamini italiani appare spesso il territorio dell'Austria e la città di Vienna, pure grande centro di accoglimento di spazzacamini italiani (v. Reketzki 1952, Thalhammer 2008).

I punti di arrivo erano, in primo luogo, i Paesi germanofoni (Germania, Austria, v. p.es. Brendler 2008, Thalhammer 2008), e in secondo luogo le più lontane Boemia, Polonia e Ungheria. Quanto a quest'ultima, gli spazzacamini italiani arrivano in una prima fase e più massicciamente nel Transdanubio e nell'Alta Ungheria, e solo più tardi anche nella Capitale; nello stesso tempo (in parte a causa delle caratteristiche dei regolamenti) sono meno presenti sulla Grande Pianura e in Transilvania.

4. Spazzacamini italiani in Ungheria

4.1. Caratteristiche generali

I primi spazzacamini italiani itineranti erano nello stesso tempo anche i primi rappresentanti di questo mestiere in Ungheria, a partire dall'inizio del 16° sec. (Szulovszky 1994). La prima menzione di spazzacamini italiani in Ungheria

⁵ "Nella sua *Cronaca e descrizione della Confederazione svizzera* (Chronik der Schweizerischen Eidgenossenschaft) pubblicata nel 1547/48, lo zurighese Johannes Stumpf descrisse anche i baliaaggi comuni nel Ticino e alcune regioni dell'Italia settentrionale. L'opera contiene numerose carte geografiche, e in quella del Ticino una valle porta il nome «Valle degli Spazzacamini». Stumpf scrive che da questa valle «che si nomina Vallis Vegetia... provengono in generale tutti gli spazzacamini che insieme percorrono tutti i paesi d'Europa...» Già nove anni prima il famoso cronista Aegidius Tschudi aveva constatato: «In val Vigezzo sono tutti spazzacamini ed emigrano verso Napoli, la Sicilia, la Francia e la Germania.» – Nota: Il toponimo *Brione* che appare spesso nelle fonti sulla provenienza degli spazzacamini deve essere, in questo contesto, B. Verzasca (e non B. sopra Minusio). Ringrazio per avermi indicato questa precisazione il prof. Giampaolo Salvi, originario della zona in questione.

risale al 1508 (due spazzacamini italiani, non meglio identificati, hanno pulito i camini nella fortezza di Eger: in Szulovszky 1994, p. 2).⁶

Questo mestiere non era un'attività significativa in Ungheria fino alla fine del sec. 17° (anche perché poco redditizia), uno sviluppo si nota solo parallelamente all'urbanizzazione (rinata in Ungheria a partire dal 1700 circa, dopo la cacciata dei Turchi dai territori magiari) perché nelle città che crescevano, con edifici ormai importanti e sempre più numerosi, era vitale la difesa contro gli incendi devastanti. Il mestiere esercitato nei primi tempi da spazzacamini itineranti acquistava man mano prestigio: seguendo il modello austriaco, gli spazzacamini si riunirono, in un primo tempo, in corporazioni ("arti", ted. *Zunft*, ungh. *ipartestület*) con concessioni di privilegi speciali (ricevute prima dall'imperatore e poi dalle autorità locali) che regolavano le zone (o distretti, ungh. *kerület*) per l'esercizio e fissavano i prezzi.⁷ Dette concessioni potevano essere ereditate e vendute fino alla seconda metà del '900 (v. Szulovszky 1992, pp. 59-71 e pp. 93-102; Kocsis 2012, sul sistema e modello austriaco v. Thalhammer 2008, pp. 39-46). Tutto questo serviva per assicurare un'equa distribuzione del lavoro da svolgere, per appoggiare gli esercitanti del mestiere e per escludere eventuali concorrenze. Salta all'occhio come nei registri (p.es. nell'*Almanacco dell'industria ungherese 1929-1932*) che elencano anche i nomi degli spazzacamini, la sequenza di chiusura possa riferirsi alle mogli o alle vedove (ungh. *özv.*) che spesso figurano come esercitanti il mestiere o come proprietarie della concessione. Tutto questo ha avuto come risultato la formazione di intere dinastie di spazzacamini. Lo stesso processo, come già detto, si era svolto, precedentemente, anche in Germania ("der Beruf in der Regel vom Vater auf Sohn weitergegeben wurde" in Brendler 2008, p. 14) e a Vienna ("Ab dem 17. Jahrhundert bildeten sich in Wien Familiendynastien heraus, hauptsächlich von Kaminfegern aus Graubünden" in Thalhammer 2008, p. 49).

Come esempio della formazione di dinastie riportiamo alcuni dati riguardanti la vita delle famiglie di spazzacamini italiani Albertini, Riva e Sciaroni, che cominciano a esercitare il mestiere nelle città occidentali dell'Ungheria nel '700, ma nella prima metà dell'800 riescono a stabilirsi anche nella Capitale. (I

⁶ Risale allo stesso periodo anche la prima notizia sugli spazzacamini italiani attivi a Vienna: si tratta di un certo "Giovanni da Milano" che nell'ottobre del 1512 e per ordine dell'imperatore Massimiliano I doveva essere impiegato come spazzacamino dalla città di Vienna. <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Rauchfangkehrer>.

⁷ In Thalhammer 2008, p. 40-43 si leggono i 19 punti ("articoli") della *Handwerksordnung* del 1670 che fissano i diritti e i doveri degli spazzacamini viennesi.

dati derivano dalle fonti, anche in rete, segnalate nella bibliografia.) *Albertini* János Baptista (nato a Losone, CH) aveva la cittadinanza ungherese dal 1728 a Sopron, ma abitava lì da tempo, sposando anche, nel nov. 1711, Maria Fidler. Dal testamento di Albertini (in data 1755) sappiamo che il figlio omonimo, spazzacamino pure lui, non era più in vita, e una delle figlie (Maria Anna) era la moglie dello spazzacamino locale *Riva János Domokos* (le nozze risalgono al gennaio del 1748). Anche *Riva Márton* è spazzacamino nello stesso posto. Albertini Domokos esercita il mestiere dello spazzacamino "nel 2° distretto"⁸ a Bratislava/Pozsony dal 1760 al 1783, ma parallelamente (dal 1759 al 1760) è suo anche il distretto di Bazin, sempre nell'Alta Ungheria (Szulovszky 1992, p. 50 e 64). Nel 1891–1892 la vedova J[ozefa] Albertini si trova già nella Capitale, all'indirizzo di "Distr. IX, via Soroksári 47." (v. *Budapesti Czim- és Lakjegyzék* p. 366 e p. 439), e nello stesso anno lo spazzacamino Bernát *Sciaroni* abita a Budapest, Distr. IX, Via Liliom 7, nella casa di cui era anche il proprietario (v. *Budapesti Czim- és Lakjegyzék* p. 108 e p. 366). Alcuni decenni dopo nell'*Almanacco dell'industria ungherese 1929–1932* si legge: "Eredi di Albertini János, [sede: Budapest] IX., via Knézits, civ. 13: Il fu J[ános] Albertini ottenne la concessione [di spazzacamino] nel 1834, concessione che, di padre in figlio, nel 1898 venne nelle mani del padre dei proprietari odierni. Lui svolgeva un ruolo importante nella cerchia degli artigiani: per 16 anni è stato il presidente della Corporazione degli Spazzacamini. Nel 1898 ha sposato Adél Sciaroni. I proprietari attuali sono: János, Adél, Vilma e István. Il direttore della ditta è János, nato nel 1906 a Budapest, il quale, dopo l'esame di maturità, si era iscritto all'università per studiare legge. È membro della Società Santo Stefano e dell'Associazione dei Canottieri di Buda." (dati in *A magyar ipar almanachja 1929–1932*). Anche la menzionata Adél Sciaroni era discendente di una famiglia di spazzacamini di origine italiana (probabilmente del Ticino perché, da una parte, è lì che il cognome è tutt'oggi presente mentre in Italia pare non esista più, e, dall'altra, alcuni eredi della famiglia vissero, dagli anni 30-40 del 20° sec, nella Svizzera). Un suo avo era lo stimato Bernát Sciaroni, che tra 1899 e 1910 era residente al n. 7 di Via Liliom a Budapest, anche lui presidente, a suo tempo, della Corporazione degli Spazzacamini; il suo testamento è stato stilato nel 1909. Un autorevole periodico del tempo ("Vasárnapi Újság") nel n. 12 dell'anno 1912 informa il pubblico della scomparsa di Editke, figlioletta di 3 anni di János Albertini e di Adél Sciaroni a Budapest (p. 237).

⁸ Ungh. *kéményseprő körzet*, ted. *Rauchfangkehrergewerbe* (Thalhammer 2008).

Altre note dinastie locali di origine italiana erano: nell'Alta Ungheria (con centro a Nyitra/Ňitra) i *Ronchetti*, (con centro a Pozsony/Bratislava) i *Toscano*, (ad Ipolyság/Šahy) gli *Zanoletti*; sulla Grande Pianura (a Kecskemét) i *Bastoria*; (a Kalocsa e a Kiskőrös) i *Ravizza*; nel Transdanubio occidentale (a Nagykanizsa) i *Mantuano* e i *Contrasti*, (a Szombathely) i *Lorenzetti*, (a Sopron) la famiglia *Storno* ecc. Certe famiglie appaiono contemporaneamente in più luoghi: dalla metà dell'800, per esempio, i *Mantuano* sono presenti sia a Selmecebánya/Banska Štiavnica che a Sopron e a Nagykanizsa, i *Lorenzetti* a Kőszeg e a Szombathely, ecc. (dati che ci pervengono anche in base a Szulovszky 1992, pp. 64-65 che elenca non solo i possessori delle concessioni ottenute ancora nell'anno 1748, ma segue anche i passaggi degli spazzacamini da una località all'altra, connessi alla compravendita delle concessioni). Le famiglie di spazzacamini italiani più rinomate nella Capitale erano: *Franzin* (a partire da c. 1700), *Lafranco* (dal 1808), *Albertini* (dal 1834), *Nessi* (dal 1824), *Nicora*, *Sciaroni*, *Devecis del Vecchio* (dal 1838). È da notare che negli elenchi da cui si evincono i dati onimici i nomi di battesimo sono quasi esclusivamente "all'ungherese": Albertini *János*, Devecis del Vecchio *Mihály* ecc.

Nel 1872 è nata una nuova legge sull'industria che aboliva i privilegi delle corporazioni e rendeva libero l'esercizio dei mestieri tra cui anche quello dello spazzacamino. A questo punto è cominciata una gara spietata tra le ditte (che venivano vendute e comperate), sono stati modificati i prezzi, l'assunzione e l'impiego dei garzoni ecc. La seconda legge sull'industria del 1884 prevedeva invece un ritorno alle misure più austere nell'esercizio di certi mestieri (che dovevano prendere in considerazione anche misure cautelari) e quindi anche in quello dello spazzacamino, e venivano rifondate le corporazioni (ungh. *ipartestületek*; sulle leggi e i cambiamenti del sistema v. Szulovszky 1992, pp. 115-126).

4.2. Nomi, personaggi

4.2.1. I NOMI DEGLI SPAZZACAMINI ITALIANI

I cognomi degli spazzacamini italiani non sono stati ancora raccolti sistematicamente e nella loro totalità. Quelli più noti sono già stati pubblicati negli studi storici o del mestiere (come negli scritti di Szulovszky 1992 e 1994, Kocsis 2012, Fábíán 2017). Oltre alle fonti usate anche dagli autori dei saggi elencati si rivelano particolarmente utili, raggiungibili ormai anche in rete, i repertori dei nomi quali l'indirizzario degli artigiani d'Ungheria (*Magyarország iparosainak és kereskedőinek cím- és lakjegyzéke 1892*, Budapest), l'almanacco dell'industria

ungherese (*A magyar ipar almanachja 1929–1932*), risulta utilissimo l'archivio "Hungaricana" (che contiene atti notarili e giudiziari) ecc.

Nei seguenti elenchiamo (sempre in ordine alfabetico) i nomi raccolti da alcune fonti.

a) Nomi nei *Libri Regii* [Királyi Könyvek] del 1748, che pubblicano le concessioni firmate dall'imperatrice Maria Teresa (dopo il nome: la località dell'esercizio del mestiere): *Albertini János* (Sopron), *Baila János* (Pápa), *Berna József-Péter* (Malacka/Malacky [Alta Ungheria]), *Godone Bertalan* (Pozsony/Bratislava), *Millini János* (Nagyszombat/Trnava [Alta Ungheria]), *Modini Ferenc* (Óvár), *Orelli Pál Bazin/Pezinok* [Alta Ungheria], *Posteli János-Péter* (Győr), *Riba Domonkos* (Székesfehérvár);

b) nomi in Szulovszky 1992: *Adamina, Albertini, Ambrózy*,⁹ *Bassini/Bassimo, Berna, Borgesi, Borghese, Brizzi, Bustelli, Casanova, Catello, Catomio, Conca, Cotelli, Cruppi/Crappi, Cubini, De Stephani, Devecis/Devecis, Ermini, Ferrari, Fogetti/Fachetti, Fontana, Forzi, Franzinetti, Franzon, Gamma, Gianone, Giara, Godoni, Grandi, Gugia, Imini, Jacomella, Kontraszti, Lorenzetti, Magetti, Manfrina, Mantuano, Martinetti, Martinolli, Mellini, Minoli, Modini, Nessi, Nicora, Orelli, Pancaldi, Petroja, Petrotta, Pretari/Pretary/Pretári, Progino, Riva, Ronchetti, Rosina, Rossini, Scherony/Sciaroni, Thomazi, Tonassa, Toscana, Toscano, Tozetti, Vachiny/Vagini, Valegia, Zanoletti*;

c) Nomi in Kocsis 2012: *Albertini, Bastoria, Bellan, Bovorada, Contrasti, Del Bondio, Devecis del Vecchio, Fomino, Forrelli, Franzin, Genovi, Godone, Lafranko, Mollini, Nessi, Nicora, Nodini, Orelli, Pellato, Peterotta, Petroti (Petrotta?), Piroti, Postolli, Ronchetti, Sciaroni, Storno, Subanoni, Toscano*;

d) Nomi in altre fonti (p.es. *Almanacco degli artigiani 1892*, "Hungaricana", ricerca propria): *Bagnovini, Bandera, Basztoria, Benigni, Biscara, Brizzi, Capetti, Cucania, Demaurici, Dimola, Emma, Fossano, Gamma, Grasselly, Lorenzetti, Mantuano, Moraldo, Polin, Politi, Ravizza, Ronchetti, Ronzy, Sartori, Scharoni [sic!], Stornó, Toscano, Vaghini, Zanoletti*.

4.2.2. CARATTERISTICHE LINGUISTICHE

DEI NOMI DEGLI SPAZZACAMINI ITALIANI NELL'UNGHERESE

I cognomi italiani possono conservare la loro forma (sia grafica che fonetica) originaria ma possono subire anche delle modificazioni (sulla tipologia di questi

⁹ Potrebbe trattarsi anche di un nome di famiglia nato all'interno del sistema cognominale ungherese.

cambiamenti v. Fábíán 2011, pp. 87-91, Fábíán 2015, pp. 114-118). Le modificazioni tipiche del materiale onimico in questione sono:

- a) traslitterazione: *Nicora* → *Nikora* (ma anche "alla tedesca": *Sciaroni* → *Scharoni*)
- b) allungamento di vocale (all'interno o alla fine del nome): *Mantuánó*, *Stornó*
- c) scempiamento di consonanti doppie: -?- [*Nessi* → ?*Neszí*]¹⁰
- d) cambiamento di -i finale in -y: *Nessi* → *Nessy*, *Ronzi* → *Ronzy*
- e) combinazione di vari fenomeni: *Bastoria* → *Basztória*

Anche in conseguenza dei cambiamenti suddetti, alcuni cognomi sono stati registrati in più varianti parallele (tra cui molto probabilmente ci sono anche dei refusi): *Devecis/Devecsics/Dewecis*, *Lafranco/Lafranko/Lafrankó/Lafranca*, *Mantuano/Mantuanó/Mantuánó*, *Franzin/Franczin*, *Sciaroni/Scharoni*?*Scherony* ecc.

4.2.3. LA SOPRAVVIVENZA DEI COGNOMI DEGLI SPAZZACAMINI ITALIANI

Tra i cognomi degli spazzacamini italiani alcuni risultano oggi estinti in Ungheria, altri sopravvivono. (Un controllo in questo senso è possibile, da una parte, grazie al registro dei cognomi in Hajdú 2012 che elenca i nomi di tutti i residenti in Ungheria allo stato del 1° gennaio 2007, con l'aggiunta delle occorrenze, anche nelle loro varianti di scrittura, che l'Autore è riuscito a raccogliere durante la sua lunga carriera di onomasta. Dall'altra parte, le ricerche in rete possono evidenziare nuove varianti non registrate nelle fonti scritte più datate, ma che tuttavia sono da usare con una certa cautela.)

Sono scomparsi (perché la famiglia si è estinta): *Storno*, *Devecis del Vecchio*, *Franzin*, *Godone*, *Mollini*, *Lorenzetti* ecc.

Altri si sono avviati verso una magiarizzazione prima della scomparsa di tutte le varianti: *Bastoria/Basztoria*, *Petróti/Petróty/Petrotty*, *Zanoletti/Zanoletty* ecc.

Alcuni hanno perso certe varianti (*Contrasti/Kontrászti*, *Lafranko/Lafrankó*, *Mantuanó/Mantuánó*), ma sopravvivono in altre (*Kontraszti/Kontraszty*, *Lafranco*, *Mantuano/Mantuánó*).

Sono presenti tuttora: *Albertini*, *Toscano*, *Nessi*, *Dimola*, *Ronchetti*, mentre compaiono in più varianti: *Mantuano/Mantuanó/Mantuánó*, *Nicora/Nicóra/Nikora*, *Sartori/Sártori*, *Kontraszti/Kontraszty* ecc.

¹⁰ Per il fenomeno abbiamo registrato questo unico esempio, forse un refuso.

4.3. Alcune famiglie famose

In questo paragrafo presenteremo alcune delle più note famiglie di spazzacamini di origine italiana, attivi in Ungheria.

Il cognome *Franzin* (tipicamente veneto e comunque settentrionale, v. *Carte dei cognomi italiani*), che oggi non esiste più in Ungheria ma che a suo tempo è apparso anche nella variante di scrittura *Franczin*¹¹) appartiene ad uno dei primissimi spazzacamini attivi e divenuti noti in Ungheria. Secondo dati d'archivio (v. *Budapest Főváros Levéltára*) *Franzin Péter Pál/Peter Paul* è nato nel 1647 "nell'Italia del Nord", di mestiere "kéményseprő/Raufangkehrer" [sic!] e aveva acquisito lo status di cittadino di Buda nell'ultimo decennio del 17° sec. Era tra i primi a venire a Buda dopo la cacciata dei Turchi. Aveva in esclusiva la concessione di spazzacamino per l'intero distretto del Castello. Nel 1714 il suo nome compare tra i possessori di case nel Castello di Buda, abitava al n. 9 della centralissima piazza *Disz*, mentre la via accanto si chiamava, appunto, *Raufangkehrer Gasse* o *Kéményseprő utca* ['via dello spazzacamino']. È morto all'età di 64 anni (27 maggio 1711). Al suo nome si collega l'allestimento della cappella per la "Madonna degli spazzacamini" (ungh. "kéményseprő-Madonna"). Secondo la leggenda, negli anni 1690–1691 a Buda imperversava la peste e *Franzin* fece un voto: avrebbe portato una copia dell'immagine della "Madonna del Sangue" (famosa per un miracolo avvertatosi nel 1494) da Rév/Piemonte a Buda, se la sua famiglia fosse stata risparmiata dal contagio. Alcuni anni dopo, nel 1694 tenne fede alle sue parole (secondo la tradizione percorse più di 2000 km a piedi!) e a Buda fece costruire una cappella per l'esposizione dell'immagine. Alla sua morte *Péter Pál* fu sepolto proprio qui. La cappella fu demolita e oggi non esiste più (Szulovszky 2002).

I portatori del cognome *Storno*¹² appartenevano ai secoli 19° e 20°, il cognome è rimasto vivo in Ungheria fino al 1980 quando la famiglia, nella terza generazione "ungherese", si è estinta. Gli *Storno* provengono da Solduno/Locarno da dove sono prima passati nella Baviera (Landshut). Il primo ad arrivare in Ungheria, e più precisamente a Sopron, fu *Ferenc Storno* "il vecchio"¹³ (nato

¹¹ È doveroso ricordare che nel periodo in questione la odierna Capitale era abitata per gran parte da tedeschi.

¹² Il cognome è oggi presente nella Svizzera nella variante *Storni* (v. *Karten zum namen* <http://www.verwandt.ch/karten/>).

¹³ Secondo la leggenda voleva stabilirsi, in verità, a Pozsony/Bratislava ma sbagliò strada [!] e capitò per caso a Sopron.

ad Eisenstadt nel 1821 e morto a Sopron nel 1907) che ha avuto due figli (Ferenc †1938 e Kálmán †1934). I membri della famiglia, artisticamente dotati, sono diventati tutti, incluso il capostipite “ungherese”, architetti e pittori. Lo stesso Ferenc fu restauratore, mecenate e le opere d'arte da lui raccolte sono oggi esposte nella “Casa Storno” adibita a museo nel centro della loro città Sopron.

I *Lafranco* (cognome apparso in Ungheria anche nelle varianti *Lafranko/Lafrankó*, ma registrato in Hajdú 2012 solo nella forma originaria con 3 portatori) appartengono alle famiglie di spazzacamini di origine italiana più antiche nella Capitale. Nel registro che segnala la cittadinanza acquisita (stilato all'inizio dell'800 ancora in latino) figura infatti *Lafranca Antonius* originario di “Belionis in Helvetia” il quale divenne infatti cittadino di Pest già nel giugno del 1808, era sposato e di mestiere faceva lo *spacicaminarius*.¹⁴ Nel 1822 Lafranco *Anton* è registrato come *Rauchfangkehrer* e abita nella *Kronengasse* (la registrazione ufficiale in questo caso è in tedesco per il fatto già ricordato che in questo periodo Pest era abitata prevalentemente da tedeschi).¹⁵ Sono molto probabilmente i suoi figli i mastri spazzacamini József, Johann (†1889¹⁶) e István (le vedove degli ultimi due sono ancora registrate nella capitale, nei primi decenni del '900, con lo status di “vedova mastro spazzacamino”).

Una delle famiglie più rinomate nella Capitale era quella risalente allo svizzero-italiano Mihály *Devecis del Vecchio* (sulle carte dei nomi odierni questo cognome non si trova più). Il cognome appare, in Ungheria, anche nelle varianti *Devecis del Vecchió*, *Devecis*, *Devecsics*, *Dewecis*, *Delvecchio Devecis*, oggi è estinto. Il primo ad arrivare nella Capitale nel 1838 fu Mihály (*Michele*) che nel 1840 “comperò” la cittadinanza (e la licenza di spazzacamino) per 12 fiorini nella capitale Buda-Pest.¹⁷ I suoi quattro figli (Gyula, Károly, Ferenc, Márton) hanno mantenuto la licenza di spazzacamino e pur non cessando di esercitare il mestiere sono passati ad attività più intellettuali: Ferenc (1850–1924) era un famoso architetto (la sua tomba si trova tuttora nel Cimitero Monumentale di via Fiume a Buda-

¹⁴ <https://archives.hungaricana.hu/hu/archontologia/8584/?list=eyJxdWVyeSI6ICJrXHUwMGU5bVx1MDBIOW55c2Vwclx1MDE1MSJ9>.

¹⁵ *Addressbuch der freyen Stadt Pest [...] im Jahre 1822IX. Gewerbsleute*, https://library.hungaricana.hu/hu/view/FszekCimNevTarak_02_002_04/?pg=208&layout=s&query=Lafranco.

¹⁶ Annuncio di morte in “*Vasárnapi Újság*”, 1899, annata 46, n. 17, p. 284.

¹⁷ Devecis Mihály Michele, cattolico, originario di Orselive (Orselina) Helvetzia, più precisamente Tessin, sposato, mestiere: spazzacamino; stilato a Pest in data 24 agosto 1840. (Dati dal documento di cittadinanza: <https://archives.hungaricana.hu/hu/archontologia/3092/?list=eyJxdWVyeSI6ICJrXHUwMGU5bVx1MDBIOW55c2Vwclx1MDE1MSJ9>).

pest, come anche quello del nipote Rezső). Fu ancora il capostipite a far costruire (o a comperare; le fonti sono contraddittorie) la casa al n. 15 della via Sándor (oggi: Bródy Sándor) nel centro di Budapest, sulla cui facciata la statuina di uno spazzacamino, collocata sopra il portone, allude al mestiere dei proprietari.

Il cognome *Nessi* si presenta in Ungheria anche nella variante *Nessy*. (Secondo il registro di Hajdú 2012 è “vivo” con 3 portatori nel 2009, rimane invece dubbia un’eventuale parentela con il cognome *Neszi*, presente in Hajdú in riferimento a 18 persone.) Nel 1841 Péter Nessi era già proprietario di lotti a Pest (come dimostrato da atti di compravendita¹⁸), e nel 1843 è elencato tra i “mastri spazzacamini” della città.¹⁹ Il cognome appare anche nel gennaio 1847 quando József Nessi (cattolico, svizzero: originario di “Lucern nella Svizzera italiana”,²⁰ celibe, spazzacamino di mestiere: forse un fratello di Péter?) acquista la cittadinanza ungherese per 6 fiorini.²¹ Abbiamo trovato, inoltre, in un elenco di oggetti messi all’asta, il diploma di “mastro spazzacamino” di “Péter Nessi il giovane”, datato al 1848 e scritto in lingua tedesca, con sigillo in ceralacca.²² – Negli ultimi decenni dell’800 “la casa Nessi”²³ in via Wesselényi appartiene alla famiglia e vi abitano numerosi membri ancora negli anni 30 del 20° sec. (nel 1905–1906 p.es., la vedova di Péter Nessi, e più tardi Gyula Nes-

¹⁸ “1841-ben, egyelőre szintén bérletként, [az izraeliták] hozzájutottak a telek hátsó folytatásához (386. hrsz., a mai Síp utca 12.), mely Nessi Péter kéményseprő mestre tulajdonában volt.” [Nel 1841, temporaneamente e come affitto, gli israeliti avevano accesso alla parte posteriore del lotto, che era in possesso del mastro spazzacamino Pietro Nessi.] (Komoróczy Géza, *A Dohány utcai zsinagóga: a nemzeti zsidó templom*, “Élet és irodalom”, annata LIV, n. 20, 21 maggio 2010.)

¹⁹ “Rauchfangkehrermeister bürgl. die Herren Albertini Joh ODst.Kecskemeterg[asse] 400. Berghoffer Joh. Hand g 14. Dewecis Mich. Genseng. 088, Lafranco Joh. Hochstr. 331 Nessi Pet. kl. Kreuzg 619. Zusammen 5” *Der Pesther Stadt- und Landbote für das Königreich Ungarn 1843*. Das Gremium des bürg. priv. https://library.hungaricana.hu/hu/view/FszekCimNevTarak_03_010_12/?pg=99&layout=s&query=Lafranco

²⁰ Nel documento dell’Archivio: “*Település* [villaggio]: Lucern Olasz Helvetiában [nella Elvezia italiana], *Ország*: Svájc [Stato: Svizzera], *Tartomány/megye*: Luzern [regione: Luzern], *Mai elnevezése*: Luzern [denominazione attuale: Luzern].”

²¹ *Buda és Pest polgárai 1686–1848* [Cittadini di Buda e di Pest 1686–1848] <https://archives.hungaricana.hu/hu/archontologia/10574/?list=eyJxdWVyeS16lCJOZXNzaS9J>.

²² “1848 Buda, kéményseprőmesteri kinevezés ifj. Nessi Péter (?-?) pesti kéményseprő részére, német nyelven, viaszpecséttel, üvegezett fa keretben / 1848 Buda, appointment of Péter Nessi Jr. as a chimney sweeper master, in German, with wax seal on it, framed” <https://darabanth.com/hu/nagyarveres/26/kategoriak-Festmeny-mutargy-papirregiseg-egyeb/Parafilatelia-10313/1848-Buda-kemenysepromesteri-kinevezes-ifj-Nessi-Peter-pesti-kemenysepro-reszere--11420829/>

²³ <http://urbface.com/budapest/a-nessi-berhaz-2>. In possesso della famiglia.

si). Risale al 1886 un contratto tra Nessi Katalin (via Diófa civ. 10) és Sciaroni Bernát (via Ferenc civ. 26).²⁴ Nel 1890 la vedova di József Nessi abita al civ. 3 della via Mozsár.²⁵ – Il più famoso membro della famiglia è forse Gyula Nessi (1864–1936), a capo della ditta fondata nel 1824 dal nonno²⁶ che – oltre ad essere mastro spazzacamino – è stato anche deputato al Parlamento e presidente della corporazione degli spazzacamini; il suo sepolcro si trova nel Cimitero Monumentale di via Fiume a Budapest.

I *Mantuano* sono tuttora presenti in Ungheria (secondo i dati in Hajdú 2012: *Mantuano* 8 persone, *Mantuánó* 2 persone, a cui vanno aggiunte le varianti non più presenti: *Mantuano*, *Mantuáno*). Risultano numerosi anche i documenti riguardo alla famiglia (c. 539 su “Hungaricana”) che fanno supporre l’esistenza di più nuclei famigliari senza connessione tra di loro (infatti abbiamo dati sui Mantuano a Sopron, a Szeged ecc.). Si parlerà nei seguenti della famiglia di spazzacamini attivi nell’Ungheria Sud-occidentale. Uno dei primi documenti, “auguri di Buon Anno” del mastro Mantuano József spazzacamino a Zalaegerszeg risale al 1835, ma la famiglia si lega più strettamente alla città di Nagykanizsa. Nel 1848, nell’elenco degli aventi diritto al voto, figura il nome dello spazzacamino M. Rudolf (che morirà nel 1872, all’età di 74 anni). Suo figlio M. József (1842–1901) era proprietario della casa al 18 di via Teleki, mentre era spazzacamino registrato nel 1899 anche Ede, la cui vedova, nel 1931, vive al 18 di via Sugár. (Abbiamo reperito, dalle fonti, delle ricevute: una firmata nel 1907 dalla moglie di József e un’altra del 1914 col timbro di M. József.) Il membro forse più famoso della famiglia: Márffy-Mantuano Rezső (1869–1940) si laurea in legge a Budapest e diventa ambasciatore e professore universitario. Ha fatto carriera come ingegnere anche M. Jenő (la cui tomba si trova nel cimitero di Nagykanizsa). Sono numerose le notizie riguardanti le donne della famiglia, reperibili in diverse fonti (p.es. registri scolastici, notizie di giornali concernenti matrimoni, ecc.).²⁷

²⁴ <https://archives.hungaricana.hu/hu/lear/Kozjegyzoi/410008/?list=eyJxdWVyeSI6CJOZNXzaSBrXHUwMGU5bVx1MDBiOW55c2Vwclx1MDE1MSJ9>

²⁵ *Budapesti Czim- és Lakjegyzék, 1890*. https://library.hungaricana.hu/hu/view/BPLAKCIMJEGYZEK_07_1891-1892/?pg=397&layout=s&query=k%C3%A9m%C3%A9nysepr%C5%91

²⁶ *A magyar ipar almanachja*, II, Budapest 1931. https://library.hungaricana.hu/hu/view/FszekCimNevTarak_28_030_03/?pg=320&layout=s&query

²⁷ Dati da: Hol, mi? Kanizsai házak és lakói [Dove si trova? Case e persone a Nagykanizsa] <http://holmi.nagykar.hu/kezdolap.htmlhttp://holmi.nagykar.hu/irasok/4684/1.html#a476>

Il cognome *Contrasti* appare in Hajdú 2012 nelle varianti attualmente presenti *Kontraszti* (con 5 portatori) e *Kontraszty* (6 portatori), mentre le forme *Kontrászti*, *Kontrásztó* e *Kontraszty* (forse solo un refuso?) non sono più vive. Allo stato attuale delle ricerche la presenza di persone dal nome *Kontraszti*²⁸ in varie zone dell'Ungheria fa supporre, anche in questo caso, l'esistenza di più nuclei famigliari forse indipendenti l'uno dall'altro. Secondo le carte dei nomi la maggiore concentrazione del cognome italiano sarebbe, oggi, l'Emilia-Romagna,²⁹ ma pare che anche questa famiglia sia arrivata dal Sud-Tirolo³⁰ (dove però il cognome non si trova più). Il primo Contrasti ad arrivare nella città di Szeged (Ungheria meridionale), nella prima metà dell'Ottocento, doveva essere lo spazzacamino József. Negli anni 1853–1861 esisteva infatti la "Casa Kontraszti" (oggi p.zza Roosevelt civ. 13) con il "Ristorante all'agnello" [ungh. a bárányhoz címzett vendéglő].³¹ Testimonia la memoria di questa famiglia anche il fatto che una delle vie della città, ancora prima della grande alluvione del 1879, era denominata in parte *Kontrászti utca*, in parte *Kéménysöprő utca* [ungh. 'via dello spazzacamino']. Discendenti noti della famiglia szeghedina furono: Kontraszty Dezső (Szeged, 1877 – Sátoraljaújhely, 1937) annoverato tra i frati scolopi e prof. liceale, Kontraszty László (Szeged, 1906 – Budapest, 1994) pittore e Kontraszty Endre (+2004), pilota di aerei militari nella 2ª guerra mondiale.

5. Conclusioni

L'analisi qui presentata vuole essere una modesta dimostrazione delle possibilità e dei vantaggi che l'inclusione dell'indagine su un mestiere, e quindi sui mestieri in generale, può assicurare alle ricerche interonomastiche. Emerge prima di tutto l'aspetto quantitativo: come risultato di un attento esame dei data base, raggiungibili ormai anche on-line, cresce il corpus onimico che fornisce le basi di tali indagini. Appariranno inoltre anche varianti nominali non ufficiali o non

²⁸ Nello scritto *Pécs telkei, utcái és házai* [Lotti, vie e case della città di Pécs] di József Madas vengono menzionati Kontraszti János e Kontraszti Ferenc come proprietari di lotti, al 68 di via Tetye (<http://mnytud.arts.unideb.hu/madas/adatbazis.php?keres=Kontraszti&szoreszlet=+>).

²⁹ Il cognome non fa voce in Caffarelli e Marcato 2008.

³⁰ http://forum.index.hu/Article/showArticle?na_order=&na_start=120&na_step=30&t=9094898 e anche http://epa.oszk.hu/01600/01609/00004/pdf/MFME_EPA01609_1960_1962_147-159.pdf

³¹ https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_CSON_EK_SHST_08/?pg=29&layout=

più presenti e vive nella coscienza collettiva, sia riguardo alla lingua di partenza, sia riguardo a quella di arrivo. E infine, un attento esame delle singole storie famigliari alla luce anche del mestiere esercitato può attestare oppure sfatare le “leggende” di una origine, spesso solo presunta, della famiglia in questione.

BIBLIOGRAFIA

Brendler, A.

Italienische Familiennamen im Deutschen, “Zunamen / Surnames”, I, 2008, pp. 8-28.

Bühler, L.

I giovani spazzacamini ticinesi, “Quaderni grigionitaliani”, n. 53/4, 1984, pp. 330-342. www.e-periodica.ch/cntmng?pid=qgi-001:1984:53::450.

Caffarelli, E. – Marcato, C.

I cognomi d'Italia, 1-2, UTET, Torino 2008.

Coates, R. – Hardcastle, K. – Hanks, P.

Italian surnames in the Family Names of the United Kingdom project, Caffarelli, E. (a cura di), *Nomi italiani nel mondo. Italian names in the world*, Società Editrice Romana e ItaliAteneo, Roma 2015, pp. 73-82.

EWUng = Loránd Benkő (a cura di),

Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen, 1-3. Akadémiai Kiadó, Budapest 1993–1997.

Fábián, Zs.

Olasz családnevek Magyarországon [Cognomi italiani in Ungheria], Ferenc Vörös (a cura di), *Családnév – helynév – kisebbség* [Cognomi – toponimi – minoranze], Savaria University Press, Szombathely 2011, pp. 79-94. Serie A nyelvföldrajztól a névföldrajzig II.

Nomi di famiglia di origine italiana in Ungheria e nell'ungherese, Enzo Caffarelli (a cura di), *Nomi italiani nel mondo. Studi internazionali per i 20 anni della "Rivista Italiana di Onomastica"*. *Italian Names in the World. International Studies for the 20 Years of "Rivista Italiana di Onomastica"*. Società

Editrice Romana e ItaliAteneo, Roma 2015, pp. 103-124. Serie Quaderni Internazionali di RION 5.

Olasz kéményseprők Magyarországon [Spazzacamini italiani in Ungheria], István Nyomárkay – Andrea Papp (a cura di), *Világkép és etimológia. Írások Nyomárkay István 80. születésnapjára* [Visione del mondo ed etimologia. Scritti in onore per gli 80 anni di István Nyomárkay], Modern Filológiai Társaság, Budapest 2017, pp. 128-135.

Fábián, Zs. – Szabó, Gy.

Dall'Italia all'Ungheria, Editrice Forum, Udine 2010.

Gáldi, L.

Névtudományunk és a romanisztika [Onomastica e romanistica in Ungheria], Miklós Kázmér – József Végh (a cura di), *Névtudományi előadások. II. Névtudományi Konferencia, Budapest, 1969*. [Relazioni del 2° congresso di onomastica, Budapest 1969], Akadémiai Kiadó, Budapest 1970, pp. 281-285. Serie Nyelvtudományi Értekezések 70.

Géra, E.

Buda, a bevándorlók fővárosa [Buda, capitale degli immigrati], István H. Németh – Erika Szívós – Árpád Tóth (a cura di), *A város és társadalma. Tanulmányok Bácskai Vera tiszteletére* [La città e la sua società, Studi in onore di Vera Bácskai], Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, Budapest 2011, pp. 137-152.

Hajdú, M.

Újmagyarkori családneveink tára. XVIII–XXI. század. I. Adatok [Registro dei cognomi ungheresi secc. 18-21. Parte I: Dati onimici], Edizione dell'Autore, Budapest 2012.

Karinthy, F.

Olasz jövevényszavaink [I prestiti italiani nell'ungherese], Tesi di laurea, A Nyelvtudományi Társaság kiadványai LXXIII, Budapest 1947.

Kocsis, A.

A kéményseprőipar története [Storia dell'industria degli spazzacamini], Budapest 2012. <http://mokesz.hu/tortenelem/mesterseg.php>

Kőrösi, S.

A magyar nyelvbeli olasz elemek [Elementi di origine italiana nell'ungherese], "A fumei Főgimnázium értesítője" [Annali del Ginnasio Superiore a Fiume], 1891–1892.

Reketzki, E.

Das Rauchfangkehrergewerbe in Wien. Seine Entwicklung vom Ende des 16 Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert, unter Berücksichtigung der übrigen österreichischen Länder, Dissertation, Universität Wien 1952.

Szulovszky, J.

Füstfaragók ["I tagliafumo"], Università Kossuth Lajos, Debrecen 1992. Serie Studia Folcloristica ed Ethnographica 32.

A városiasodás mestersége. A magyarországi kéményseprőipar társadalomtörténete [Il mestiere dell'urbanizzazione. Storia sociale dell'industria dello spazzacamino in Ungheria], Tesi per il titolo accademico di "candidato", Budapest 1994.

http://www.history.mta.hu/munkatarsak/tezisek/hu_szulovszkyjanos.html

Kéményseprők és a katolikus kultusz [Spazzacamini e il culto cattolico], "História", n. 3, 2002, pp. 29-30. <http://www.historia.hu/archivum/2002/0203szulovszki.htm>

Thalhammer, M. A.

Italienische Rauchfangkehrer in Wien im 18. und 19. Jahrhundert, Diplomarbeit, University of Vienna. Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2008. <http://othes.univie.ac.at/1847/>

TESz = Benkő L. (a cura di)

A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára [Dizionario storico-etimologico della lingua ungherese], I-III. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967–1976.

Tótfalusi, I.

Magyar etimológiai nagyszótár [Dizionario etimologico della lingua ungherese] <http://www.szokincshalo.hu/szotar/>

Zingarelli = *Vocabolario della lingua italiana di N. Zingarelli*, Zanichelli, Bologna 2008.

SITI WEB

(visitati nei mesi di marzo e aprile del 2017)

Magyarország iparosainak és kereskedőinek cím- és lakjegyzéke 1892.

[Indirizzario degli industriali e dei commercianti attivi in Ungheria 1892]
https://library.hungaricana.hu/hu/view/FszekCimNevTarak_25_023/?pg=821&layout=s&query=

A magyar ipar almanachja 1929–1932. [Almanacco dell'industria ungherese 1929–1932] https://library.hungaricana.hu/hu/view/FszekCimNevTarak_28_030_03/?pg=319&layout=s

“Hungaricana” [Archivio di documenti] <https://hungaricana.hu/hu/>

Budapesti Czim- és Lakjegyzék, 1891–1892 [Indirizzario di Budapest]

https://library.hungaricana.hu/hu/view/BPLAKCIMJEGYZEK_07_1891-1892/?pg=397&layout=s&query=k%C3%A9m%C3%A9nysepr%C5%91

Budapest Főváros Levéltára, Buda és Pest polgárai 1686–1848

<https://archives.hungaricana.hu/hu/archontologia/search/>

Carte dei cognomi italiani <http://www.gens.info/italia/it/turismo-viaggi-e-tradizioni-italia?cognome=Franzin&x=0&y=0#.WUeaPNxLflU>

Karten zum Namen <http://www.verwandt.ch/karten/>

Hol, mi? Kanizsai házak és lakói [Dove si trova? Case e persone a Nagykanizsa]

<http://holmi.nagykar.hu/kezdolap.html>

Franca Bosc

NUOVI PROFILI, NUOVE TECNOLOGIE

1.1. Pubblici vecchi e nuovi per l'italiano

Gli Stati Generali della Lingua italiana tenutisi a Firenze nell'ottobre 2016¹ hanno rilevato che la conoscenza della lingua italiana rappresenta la chiave di lettura necessaria per entrare in contatto con la nostra cultura in senso ampio e per meglio comprendere le dinamiche del "Vivere all'Italiana". Dall'analisi dei dati sulla diffusione dell'italiano nel mondo emerge che oltre due milioni di stranieri scelgono di studiare la nostra lingua per avvicinarsi al nostro ricchissimo patrimonio artistico e culturale. Il bilancio che si può tracciare è nel complesso positivo. I dati sull'insegnamento dell'italiano mostrano una costante crescita del numero degli studenti, grazie anche ad una ricognizione capillare condotta sulla base di una nuova metodologia di raccolta e di analisi. La raccolta sistematica ed organica di tutte le informazioni riguardanti la diffusione della lingua italiana compiuta in funzione della realizzazione del Portale della Lingua Italiana² ha favorito inoltre un'analisi dei dati più approfondita.

Gli Stati Generali della Lingua italiana si occupano dell'italiano all'estero ed esortano al ruolo importante che può essere svolto dalle nuove tecnologie e dalla comunicazione linguistica. La realizzazione del Portale della Lingua italiana è un esempio significativo dell'importanza dell'economia digitale e delle fonti aperte nell'analisi dei dati e conseguentemente nell'elaborazione delle strategie. Allo stesso tempo, le nuove tecnologie possono fornire un valido contributo nel miglioramento delle metodologie didattiche e di apprendimento della lingua anche attraverso attività collegate ai *social network*.

Accanto al numero in crescita di studenti di lingua italiana in giro per il mondo, negli ultimi anni si affacciano nuovi pubblici per l'italiano L2 in Italia che affrontano faticosamente il percorso di avvicinamento alla nostra lingua in condizioni ambientali e culturali tutt'altro che facile.

¹ http://www.esteri.it/mae/resource/doc/2017/10/libro_bianco_2017.pdf

² <https://www.linguaitaliana.esteri.it/>

Gli immigrati, ormai dagli anni '80, in Italia costituiscono un pubblico molto ampio; si tratta di un pubblico adulto che spesso acquisisce l'italiano in un contesto spontaneo non guidato. E proprio sull'arrivo dei lavoratori immigrati e sul problema della loro alfabetizzazione sono iniziati i primi studi sulle sequenze di apprendimento da parte di immigrati al di fuori di percorsi formativi, individuando i vari stadi di apprendimento della L2 e quali strutture dell'italiano sono acquisite per prime rispetto alle altre indipendentemente dalla madre lingua (un settore di studi chiamato *linguistica acquisizionale*).³ Sono stati inoltre realizzati e valutati i primi interventi formativi per fornire gli strumenti linguistici indispensabili all'integrazione; sono stati messi in luce gli aspetti pragmatici della comunicazione e la loro particolare importanza nei rapporti interpersonali ed è stata riconosciuta l'importanza della competenza linguistica orientata all'azione.

Prioritari sono i bisogni legati al contesto del lavoro, della salute e dell'assistenza, della casa; a questi si aggiungono quelli legati al contesto della formazione, alla socializzazione e al tempo libero. Tutto ciò ha promosso iniziative per favorire l'apprendimento della lingua attraverso la creazione di offerte formative da parte di enti pubblici, imprese, istituzioni e organismi di volontariato, l'elaborazione di materiali didattici, la creazione della certificazione⁴ per immigrati e la creazione di nuove figure professionali richieste dal mercato del lavoro (docenti di italiano, mediatori culturali, facilitatori per i bambini nella scuola dell'obbligo). È stato pubblicato anche un sillabo per l'insegnamento dell'italiano agli immigrati scarsamente alfabetizzati (Borri, Minuz, Rocca, Sola 2014).⁵

³ Anna Giacalone Ramat (a cura di), *Verso l'italiano*, Carocci, Roma 2003, Marina Chini, *Che cosa è la linguistica acquisizionale*, Carocci, Roma 2015.

⁴ Si veda, ad esempio, la Certificazione CELI dell'Università per Stranieri di Perugia; ai "tradizionali" certificati CELI per l'italiano generale si sono aggiunti nel corso degli anni altri certificati, distinti per tipologia d'utenza, caratteristiche della medesima e conseguentemente per contenuti nonché metodi di verifica. Tra questi i CELI (Certificati per persone immigrate in Italia) articolati in tre livelli, da A1 a B1, secondo la scala di proficiency del QCER. Le specificazioni relative ai tre livelli (pubblicate in Lorenzo Rocca 2008: *Percorsi per la certificazione linguistica in contesti di immigrazione*, Edizioni Guerra, Perugia 2008), descrivono il percorso ciclico legato all'elaborazione degli esami, con particolare riferimento all'analisi dei bisogni linguistico – comunicativi dell'utenza di riferimento.

⁵ Alessandro Borri, Fernanda Minuz, Lorenzo Rocca, Chiara Sola, *Italiano L2 in contesti migratori. Sillabo e descrittori dall'alfabetizzazione all'A1*, Quaderni della Ricerca, Loescher, Torino 2014; Jean Claude Beacco, Davide Little, Chris Hedges, *L'integrazione linguistica dei migranti adulti. Guida per l'elaborazione di strategie e la loro attuazione*, traduzione di Edoardo Lugarini, in *ItalianoLinguaDue* n. 1, 2014, pp. 1-37.

Negli ultimi anni il flusso molto forte dei profughi verso l'Italia ha fatto nascere lo Sprar, il Sistema nazionale di protezione per richiedenti asilo e rifugiati. Il sistema è finanziato con fondi statali (Ministero dell'Interno) ed è coordinato, attraverso un apposito servizio centrale, dall'ANCI (Associazione Nazionale Comuni d'Italia). Il servizio centrale ha compiti di monitoraggio e formazione della rete. Lo Sprar è costituito dalla rete degli enti locali e – per la realizzazione di progetti di accoglienza integrata, accedono, nei limiti delle risorse disponibili, al *Fondo nazionale per le politiche e i servizi dell'asilo*. A livello territoriale gli enti locali, con il supporto delle realtà del terzo settore, garantiscono interventi di “*accoglienza integrata*” che superano la sola distribuzione di vitto e alloggio, prevedendo in modo complementare anche misure di informazione, accompagnamento, assistenza e orientamento e insegnamento della lingua italiana. Il sistema di accoglienza italiano per i richiedenti e i titolari di protezione internazionale continua ad essere frammentato e comprende, oltre alla rete Sprar: Centri di primo soccorso e accoglienza (Cpsa)⁶ e le strutture di accoglienza temporanea (Cas).⁷ Diverse sono le esigenze didattiche di questo nuovo pubblico che considera la lingua italiana uno strumento non definitivo per la propria vita ma necessario per interagire nella prime fasi in Italia. Sono numerosi anche gli stranieri in carcere che vivono dal punto di vista linguistico una specie di limbo tra L1 e L2 che presenta una varietà notevole a livello diamesico e diatopico in condizioni ambientali complesse. A questi pubblici complessi, con un retroterra linguistico variegato, sociale e scolastico molto basso si è cercato di dare una risposta didattica che vada oltre il manuale e i cosiddetti materiali grigi, elaborati dai docenti, e li coinvolga con i pochi strumenti tecnologici che possiedono, in modo particolare i cellulari.⁸

1.2 Insegnare italiano in carcere

Negli ultimi decenni il profilo della popolazione carceraria ha subito notevoli cambiamenti grazie alla presenza, sempre più radicata e in continuo aumento, di detenuti extracomunitari. La realtà degli istituti penitenziari, già complessa

⁶ Cf. 1.3.

⁷ Cf. www.dossier.immigrazione.

⁸ Davide Schenetti, *Motivare, giocare, apprendere. Un esperimento di game based learning tale in un corso di italiano LS*, in *ItalianoLinguaDue* n. 1, 2017, pp. 114-126.

e frammentaria, ha così ulteriormente modificato la sua fisionomia, divenendo un vero e proprio coacervo di lingue e culture che portano con sé nuove sfide e richiedono nuovi approcci e strategie. Secondo i dati forniti dal Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria,⁹ la popolazione carceraria non italofofona, che al giugno 2003 costituiva il 29,5% dei detenuti, è nel 2017 pari a circa il 34%, presentando dunque una crescita del 4,5%.¹⁰ Per quanto riguarda i paesi di provenienza dei detenuti extracomunitari, possiamo affermare che essi coincidono, in linea di massima, con le aree di maggior flusso migratorio. Non stupisce dunque che i dati relativi al microcosmo carcerario riflettano in maniera piuttosto fedele il macrocosmo del mondo esterno. Significativa è infatti la presenza di detenuti marocchini (pari al 18,8% sul totale di stranieri), rumeni (13,4%), albanesi (13%) e infine tunisini (10,7%).¹¹

Il panorama linguistico in carcere risulta, sin da un primo sguardo, estremamente frammentario e variegato. La lingua italiana assume infatti, in un simile contesto, i volti più disparati con cui gli internati stranieri si trovano a dover familiarizzare nel corso del tempo. Alla lingua di provenienza dei detenuti non italofofoni si aggiungono, infatti, non solo il linguaggio giuridico-amministrativo delle aule di tribunale, degli avvocati e delle cosiddette "domandine",¹² ma anche le più disparate varietà di italiano parlate non solo dagli altri internati, ma anche dagli agenti di polizia penitenziaria.

Come già accennato, la presenza straniera in tale ambito porta dunque con sé una serie di nuove problematiche e criticità che mettono a dura prova sia gli operatori carcerari sia gli stessi detenuti. Ad eccezione di coloro che sono

⁹ I dati relativi alle presenze dei detenuti nelle carceri italiane tra il 1991 e il 2017, a cura del Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria – Ufficio per lo sviluppo e la gestione del sistema informativo automatizzato – Sezione statistica, sono consultabili sulla seguente pagina: https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=1_5_25&contEntId=SST165666&previousPage=mg_1_14

¹⁰ I dati riportati provengono dal lavoro di una corsista del Master Promoitals dell'Università degli Studi di Milano, Sophie Brand, che l'autrice ha seguito nella sua tesi finale.

¹¹ Dipartimento dell'amministrazione penitenziaria – Ufficio del Capo del Dipartimento – Sezione Statistica. La tabella completa, completa del numero di istituti detentivi totali per regione, insieme ai dati relativi ai detenuti presenti per posizione giuridica, è direttamente consultabile sul sito www.giustizia.it.

¹² La cosiddetta "domandina", o modulo 393, è un formulario fornito dall'Amministrazione penitenziaria che i detenuti devono obbligatoriamente compilare per comunicare al Direttore dell'istituto le proprie richieste o necessità. Essa serve dunque per le motivazioni più disparate: dalla necessità di incontrare il proprio avvocato, al bisogno di richiedere una visita medica o alla volontà di presenziare al proprio processo.

presenti stabilmente in Italia da tempo o che hanno appreso i rudimenti della lingua italiana nel paese d'origine, la maggioranza dei soggetti stranieri che termina il proprio percorso migratorio in carcere ha una scarsa, se non addirittura nulla, conoscenza della lingua italiana. Inoltre, buona parte del personale non dispone di una specifica preparazione in tal senso, rendendo purtroppo ancora più difficile la comunicazione con i soggetti interessati e obbligatorio il ricorso alla gestualità. A tal proposito, Benucci (2007:8)¹³ afferma però che:

la gestualità, se può servire a trasmettere informazioni elementari e a regolare comportamenti di semplice interpretazione, risulta insufficiente per ambiti di interazione più complessi e per concetti astratti.

D'altra parte, tale barriera di incomunicabilità, e la conseguente mancanza di dialogo, costituiscono un limite preoccupante in quanto non fanno altro che aggravare ulteriormente la condizione di emarginazione che tali soggetti già vivono in qualità di stranieri e di carcerati. A differenza dei detenuti italiani, i soggetti non italofoeni provengono da una realtà altra di cui ormai non fanno più parte e alla quale non possono ricongiungersi a causa della lontananza delle famiglie rimaste nel paese d'origine.

È dunque chiaro che lavorare in carcere richiede una grande flessibilità e induce il docente, a fare appello al proprio ingegno e alle proprie risorse, anche a causa dei vincoli imposti all'uso dei materiali didattici.

Nel momento in cui si elabora un curricolo, è di fondamentale importanza tenere conto delle motivazioni e dei bisogni degli apprendenti ai fini del successo del processo educativo-pedagogico. Tale accortezza si rivela ancora più importante in ambito penitenziario dove la didattica dell'italiano L2 risulta regolata e scandita da scopi ben precisi e nettamente differenti rispetto a quelli di altri pubblici.

L'insegnamento e l'apprendimento dell'italiano L2 in carcere sono, innanzitutto, regolati da motivazioni di carattere strumentale. Al di là della mediazione linguistico-culturale spesso offerta dai connazionali più esperti, apprendere l'italiano per un carcerato è l'unico mezzo di cui egli dispone per poter

¹³ Antonella Benucci, *Italiano libera-mente. L'insegnamento dell'italiano a stranieri in carcere*, Guerra Edizioni, Perugia 2007.

comprendere i propri diritti e doveri, ottenere autorizzazioni e comunicare con gli altri detenuti e il personale competente. Attraverso l'italiano i detenuti hanno l'opportunità di riempire quel tempo vuoto, e privo ormai di senso, leggendo, guardando la televisione o studiando nel tentativo di ricostruire la propria identità e di assicurarsi un futuro migliore. Inoltre, essi possono imparare a scrivere e provvedere alla compilazione della cosiddetta "domandina" senza dover ricorrere all'aiuto di terzi, in un posto che, come sostiene Manconi (2007),¹⁴ "è pieno zeppo di scrittura".

Quali dunque gli obiettivi? In un simile contesto classe, il docente dovrà necessariamente perseguire obiettivi differenti che seguono però inevitabilmente binari paralleli. In questo senso, sarà necessario un percorso di alfabetizzazione strumentale in cui gli studenti saranno iniziati alle basi della lettura e della scrittura, sviluppando o consolidando dunque la consapevolezza del legame tra suoni e segni, e imparando a tracciare lettere e a unirle in sequenza. Oltre a ciò gli studenti dovranno intraprendere un percorso di alfabetizzazione funzionale, imparando ad apprendere e a studiare.

1.2.1 La sperimentazione tecnologica in carcere

Una prima scelta, nel processo di ideazione dei materiali sviluppati per il corso da tenersi presso la casa circondariale di Monza, ha riguardato il mezzo. In una realtà come quella penitenziaria che ben poco offre ai detenuti e in cui si è obbligati a ricorrere a materiali grigi, si è pensato di avvalersi dell'aiuto delle glottotecnologie, già sperimentate con successo in altri ambiti con studenti analfabeti o debolmente alfabetizzati.¹⁵ La scelta di realizzare un'attività a computer è stata duplice: da una parte essa permette di ricreare una condizione di normalità, nonostante determinate restrizioni, e dall'altra permette di facilitare l'esecuzione di attività di letto-scrittura. Per quegli studenti che non hanno mai imparato a scrivere, digitare le lettere dell'alfabeto su una tastiera risulta infatti molto più agevole e meno frustrante.

¹⁴ Luigi Manconi, *Carcere tra "domandina" e bisogno di comunicazione* in *La scrittura in carcere – Esperienze a confronto*, Roma, Casa Circondariale di Rebibbia nuovo complesso 2007.

¹⁵ Esistono ad oggi alcuni progetti degni di nota che coniugano il percorso di alfabetizzazione in lingua italiana alle glottotecnologie tramite l'ausilio della lingua madre degli apprendenti. Vanno indubbiamente citati a tal proposito "La scatola delle parole" e "AL2 Online – Alfabetizzazione Italiano Lingua Seconda", rispettivamente a cura della Regione Emilia e della cooperativa Anastasis.

Pertanto si è scelto di realizzare il progetto in questione utilizzando in modalità offline il software *Hot Potatoes*¹⁶ che offre diverse tipologie di esercizi in cui è possibile includere *podcast*¹⁷ realizzati con *Audacity*¹⁸ e video amatoriali.

Il ricorso a *Hot Potatoes* ha reso dunque possibile accompagnare ogni esercizio, trascritto tassativamente in stampatello maiuscolo, con tracce audio o immagini, in tal modo da favorire la comprensione e una corretta esecuzione degli esercizi proposti.

Il percorso è stato così organizzato:

1. Un esercizio di comprensione orale a scelta multipla
2. Un esercizio di collegamento che prevede la combinazione delle diverse parti del corpo, prima proposte al singolare e poi al plurale, alle rispettive immagini
3. Un esercizio di fonetica mirato all'individuazione di vocali mancanti
4. Un esercizio di riordino degli elementi nella frase
5. Un esercizio di letto-scrittura che prevede la compilazione di una versione semplificata del modulo 393

Come anticipato, la prima consegna prevede che gli studenti, muniti di cuffie, guardino un video realizzato dalla docente e che, grazie all'ausilio delle tracce audio, sia per la consegna sia per le eventuali risposte, svolgano l'esercizio in maniera autonoma, ricostruendo così la successione degli eventi. Il video in questione, realizzato amatorialmente, propone agli studenti una situazione-tipo: la protagonista del filmato è ammalata e ha bisogno di fissare una visita medica con il dottore per potergli illustrare la situazione, non senza prima aver preso appuntamento con la segretaria dello studio medico. I quesiti sono piuttosto semplici e ruotano attorno ad alcune informazioni chiave presenti nel video (*Fig. 1*):

¹⁶ Hot Potatoes è un software per costruire esercizi interattivi sottoforma di pagine Web senza richiedere la conoscenza dei linguaggi HTML e JavaScript. Gli esercizi possono essere preparati dal docente e risolti dagli alunni oppure creati dagli alunni stessi. Da anni viene utilizzato dai docenti proprio per la sua semplicità.

¹⁷ I podcast sono trasmissione radio o video (da intendere come un programma o, comunque, un contenuto elaborato anche da un docente) registrata digitalmente, resa disponibile su Internet, ma utilizzando un codice che la rende scaricabile e riproducibile in un secondo momento, anche su un lettore portatile.

¹⁸ Audacity è un software di editing audio multitraccia e multipiattaforma. Il programma di base permette la registrazione di audio multitraccia, la loro modifica e il relativo mixaggio, inoltre grazie a plugin già inclusi è possibile intervenire su diversi parametri tra cui volume, velocità, intonazione, formato dei file salvati, normalizzazione, ecc.

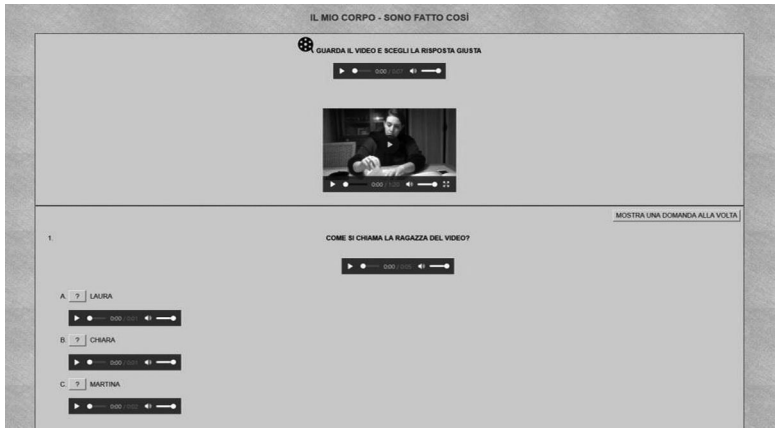


Fig. 1. Il video e le domande

Nel caso del secondo esercizio, invece, gli apprendenti hanno a disposizione un altro video amatoriale di riepilogo sui i vocaboli noti e nuovi riguardanti le parti del corpo. Gli studenti devono dunque collegare le parole appena ripassate, presentate prima al singolare e poi al plurale, alle rispettive figure.

Gli esercizi, finora accessibili a tutti, cominciano a complicarsi. Grazie all'ausilio di *podcast*, riascoltabili senza limiti, gli apprendenti devono ora cimentarsi in un'attività di fonetica: l'obiettivo è quello di individuare le vocali mancanti all'interno dei vocaboli visti finora. La prova in questione, per noi apparentemente priva di particolari difficoltà, presenta invece una serie di insidie non indifferenti, in particolar modo per gli studenti arabofoni. Questa tipologia di discenti, provenienti da una lingua che nella quotidianità segnala le vocali tramite l'uso di segni diacritici, ha infatti difficoltà a individuare tali tipi di suoni. Inoltre, il sistema vocalico arabo risulta limitato rispetto al nostro in quanto presenta solo tre vocali (a, i, u), rendendo difficile discernere le vocali italiane e ed *i* e *o* e *u* (Fig. 2).

Il penultimo esercizio sancisce invece il passaggio dalla parola all'unità frase. In questo caso viene richiesto agli studenti di ricostruire l'ordine della frase, suddivisa in segmenti piuttosto ampi, con l'obiettivo di formulare una chiara richiesta: chiedere di incontrare il dottore per una visita medica. L'obiettivo ultimo è dunque arrivare, tramite l'ultima prova, a compilare, per quanto possibile in autonomia, una versione debitamente semplificata della "domandina". La sua compilazione funge da spartiacque tra coloro che sanno compilarla e coloro che devono affidarsi ad altri per farlo. Pertanto, si è scelto di riproporre

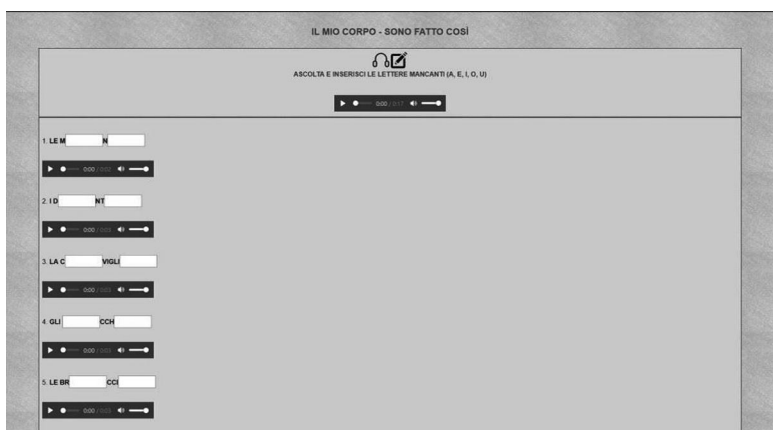


Fig. 2. Le vocali

agli studenti la cosiddetta “domandina”, apportando però qualche variante: la richiesta da compilare è presentata in prima persona ed è necessario inoltre motivare la necessità della visita medica per cui si fa richiesta. In questo caso, si è deciso di far compilare agli studenti solo determinate parti della frase, spingendoli dunque a focalizzare l’attenzione sulle loro reali necessità e sul corretto modo per presentare agli agenti di polizia penitenziaria la loro domanda. Vista la difficoltà del compito, gli studenti possono avvalersi dell’uso di suggerimenti, cliccando appunto sull’apposito tasto, e ricostruire lentamente il testo della loro richiesta (Fig. 3).



Fig. 3. La “domandina”, versione semplificata del modulo 393

Hanno seguito il lavoro 14 alunni; tutti, a parte uno ascrivibile dunque alla categoria degli *analfabeti*, hanno avuto accesso alla scuola nel paese di origine. Si parla in ogni caso di un lasso variabile ed esiguo di tempo: si va da un minimo di un anno a un massimo di 7 anni di scolarizzazione. Sebbene 3 apprendenti su 7 abbiano comunque alle spalle un percorso scolastico che varia dai 5 ai 7 anni, si tratta, in linea di massima, di soggetti *debolmente alfabetizzati* nella lingua madre.

Di questi alunni, 5 provengono dal Marocco e nel migliore dei casi hanno una minima conoscenza della lingua francese, mentre gli altri provengono rispettivamente dall'Egitto e dal Pakistan.

Tra gli elementi che hanno causato maggiori difficoltà agli apprendenti va senza dubbio annoverato l'esercizio di fonetica. Motivo di disagio, nonostante la presenza di tracce audio, è stato proprio il difficile distinguo tra le vocali *i* ed *e* che faticano ad essere introiettate in particolare dagli studenti di origine arabofona. Qualche difficoltà è stata riscontrata anche nell'esercizio di riordino della frase che, però, grazie ai suggerimenti multimediali disponibili, è stato portato a termine con successo. Come prevedibile, lo scoglio più arduo da superare è stato ovviamente costituito dall'attività finale di letto-scrittura. Sebbene infatti i vocaboli fossero noti, dover organizzare una frase in totale autonomia, affidandosi alla propria percezione dei suoni e delle parole, spesso distorta, ha inizialmente creato qualche problema.

Questa proposta, alla luce dei riscontri positivi ottenuti dagli studenti, costituisce uno spunto di riflessione o, almeno un tentativo, di una didattica differente con tale tipologia di utenza e soprattutto in un simile ambito.

La creazione di attività al computer è forse più dispendiosa in termini di tempo, soprattutto per chi non ha dimestichezza con le glottotecnologie, e non sempre risulta fattibile in quanto non tutte le carceri italiane risultano debitamente attrezzate in tal senso. Inoltre, nella somministrazione di materiali multimediali, bisogna tenere conto di possibili filtri e reticenze verso la tecnologia, già tipiche di molti studenti, ma decisamente amplificate in un contesto di detenzione. La sperimentazione si è rivelata una proposta didattica alternativa ed estremamente funzionale per alleggerire non solo un difficile percorso d'istruzione, ma anche una situazione di grave difficoltà e di indubbia penalizzazione rispetto alla realtà a cui siamo abituati.

1.3. I richiedenti asilo

I richiedenti asilo sono, per lo più, giovani uomini tra i 18 e i 30 anni che lasciano i loro Paesi per diverse cause, e raggiungono l'Italia dopo aver affrontato un viaggio nel quale non raramente subiscono traumi, violenze e torture.

La richiesta di asilo può essere presentata, infatti, da un cittadino straniero che, per il timore fondato di essere perseguitato per motivi di razza, religione, nazionalità, opinione politica o appartenenza a un determinato gruppo sociale, si trova fuori dal territorio del Paese di cui ha la cittadinanza e non può o non vuole avvalersi della protezione del suo Paese.

Se la richiesta di asilo viene accolta, il richiedente ottiene lo *status* di rifugiato. Le condizioni per essere considerato un rifugiato, nonché le forme di protezione legale, i diritti sociali spettanti e le responsabilità delle nazioni che garantiscono l'asilo, sono stabiliti dalla Convenzione di Ginevra del 1951.¹⁹

Nel caso in cui non sussistano le condizioni per concedere lo stato di rifugiato, ma il cittadino straniero correrebbe, nel suo Paese, il rischio di subire gravi danni (condanna a morte, tortura, minaccia alla vita o alla persona a causa di un conflitto armato), può essere concesso il permesso di soggiorno per protezione sussidiaria.

Un altro possibile esito della richiesta di asilo, che non rientra nelle forme di protezione internazionale, consiste nella concessione del permesso di soggiorno per motivi umanitari.

La richiesta di asilo deve essere presentata dal cittadino straniero all'Ufficio di polizia di frontiera al momento dell'ingresso in Italia, oppure all'Ufficio immigrazione della Questura. La presentazione della domanda costituisce permesso provvisorio (non valido per il lavoro), con validità semestrale, che può essere rinnovato fino alla decisione della domanda da parte delle Commissioni Territoriali.

Durante il periodo di esame della domanda, il richiedente può essere ospitato in appositi centri. Il sistema di accoglienza italiano comprende, come già visto in 1.1, diverse tipologie di strutture: i Cpsa (Centri di primo soccorso e accoglienza), i Cara (Centri di accoglienza per richiedenti asilo) e Cda (Centri di accoglienza a breve termine), la rete Sprar (Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati) e strutture di accoglienza temporanea (Cas – Centri di accoglienza straordinari). La motivazione principale che li spinge a studiare la

¹⁹ Convenzione di Ginevra, art. 2, 1951.

lingua italiana è il desiderio di integrazione. I motivi professionali, di gran lunga prevalenti per i migranti cosiddetti “economici”, assumono un ruolo di secondo piano, poiché, come già sottolineato, fino all’esame della richiesta di asilo il richiedente non ha un permesso di soggiorno valido per il lavoro. Le esigenze professionali, perciò, emergono come speranza e prospettiva futura, piuttosto che come realtà urgente e contingente.

Si tratta, infine, di “soggetti socialmente vulnerabili e con bisogni educativi speciali”²⁰ (Minuz, Borri, Rocca: 2014, 58). Molti di loro, infatti, hanno subito eventi traumatici come violenze, torture, persecuzioni per motivi di appartenenza etnica o religiosa, ma anche l’abbandono improvviso dei propri affetti e della terra di origine.

Questi fattori possono correlarsi con una bassa autostima, una scarsa motivazione e un atteggiamento non sempre di apertura nei confronti del Paese di accoglienza, rendendo più difficoltoso l’apprendimento linguistico.

Pertanto, “l’insegnamento della L2 a questo specifico gruppo di apprendenti richiederebbe una programmazione specifica e monitorata capace di far fronte alla situazione di emergenza e al peso emotivo di cui sono gravati i corsisti” (Minuz, Borri, Rocca, 2014: 59).²¹

È stato da più parti rilevato (lo segnalano, ad esempio, anche Aloisi, Perna, 2016)²² che si tratta di un pubblico di apprendenti con una sua specifica fisionomia, in parte diversa da quella dei migranti adulti cosiddetti “economici”, che presenta specifiche esigenze e bisogni linguistici; le scuole si sono così trovate nella necessità di fornire una risposta rapida e adeguata ad un bisogno emergente.

1.3.1 Un’esperienza a Milano: corso di italiano sulla 56

Il progetto Corso di italiano sulla 56 nasce per volontà del Comitato Corso di Italiano sulla 56, creato dall’Associazione Culturale Villa Pallavicini, con l’obiettivo di creare un corso di italiano dedicato ai passeggeri dell’autobus 56, che percorre tutti i 4 km di Via Padova a Milano, zona ad altissima presenza di migranti.

²⁰ Alessandro Borri, Fernanda Minuz, Lorenzo Rocca, Chiara Sola, *Italiano L2 in contesti migratori. Sillabo e descrittori dall’alfabetizzazione all’A1*, Quaderni della Ricerca, Loescher, Torino 2014.

²¹ *Ibidem*.

²² Alessandra Aloisi, Adriana Perna, Ataya – *Manuale multilivello per adulti con bassa o nulla scolarità*, Sestante, Bergamo 2016.

Il progetto è stato affidato dall'Associazione Villa Pallavicini all'Università degli Studi di Milano, che sta elaborando tramite alcuni corsisti del Master Pro-moitals il materiale didattico per l'iniziativa.

L'iniziativa prevede anche un'applicazione per cellulare che, tramite le sezioni "Al supermercato", "In ospedale", "In biblioteca", "In posta", "Al parco", "Dal medico di base" e "L'orchestra di Via Padova", guida gli utenti alla scoperta del territorio e contemporaneamente della lingua italiana calata nel relativo contesto

L'obiettivo è riuscire a mettere insieme le diverse competenze, glottodidattiche e informatiche, per programmare un corso che sia fruibile, nell'approccio, nei tempi e nelle modalità di comunicazione dai passeggeri della 56 che hanno una lingua madre diversa dall'italiano.

Si prevede l'articolazione in due parti:

Salendo in autobus il non italofono può seguire videate che contengono lemmi e frasi utili per una determinata situazione (Fig. 4-5.):



Fig. 4. Il lessico



Fig. 5. Le frasi utili

Nell'app scaricabile sul cellulare si trovano invece informazioni relative al territorio rispetto all'ubicazione dei luoghi di interesse individuati, agli orari, alle modalità di accesso. Nell'app vengono proposti brevi video con situazioni che si possono verificare nei vari luoghi scelti.

Le sezioni comprendono una parte informativa sui servizi presenti nel quartiere e una parte dedicata alla lingua con lessico, frasi utili, esempi di dialoghi ed esercizi per potersi "allenare" a riutilizzare le strutture (Fig. 6-7.).

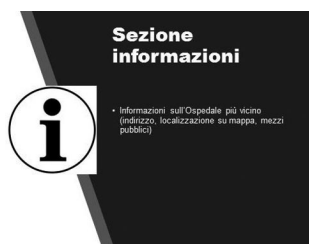


Fig. 6 – L'app con le informazioni



Fig. 7 – Altre informazioni nell'pp

Vi sarà poi la sezione dedicata alla lingua, dove saranno presenti vocaboli, frasi utili, dialoghi da leggere e ascoltare, esercizi per praticare quanto appreso e vengono proposti esercizi inerenti ai video: comprensione e riutilizzo di vocaboli.

Una sezione prevede esercizi di associazione di fotografie a vocaboli.

Questa esperienza didattica è un tentativo di unire l'insegnamento dell'italiano al territorio utilizzando la tecnologia semplice, alla portata di tutti.

Alma Huszthy

LA GESTIONE DELLA CLASSE: INTERAZIONI E SVILUPPO DELLA PRODUZIONE ORALE

1. Introduzione

Essendo insegnante di italiano LS e formatrice universitaria di futuri insegnanti di italiano LS mi pongo spesso la domanda: *qual'è lo scopo principale degli insegnanti di lingua?* La risposta che a me sembra adeguata è la seguente: uno dei compiti più importanti dell'insegnante è quello di migliorare l'efficacia della comunicazione degli studenti nella lingua straniera. Per raggiungere questo scopo bisogna che gli insegnanti, prima di tutto, si concentrino sullo sviluppo della produzione orale degli studenti in classe, cioè durante le lezioni di lingua¹. Sviluppiamo, infatti, la produzione orale degli studenti in classe, se e solo se i nostri studenti alle lezioni parlano più spesso e più a lungo. Noi, insegnanti di lingua, abbiamo da una parte varie tecniche didattiche a disposizione, dall'altra riusciamo ad organizzare il lavoro in classe nelle forme più convenienti. Gli studenti dovrebbero avere il massimo spazio a lezione per condividere e confrontare conoscenze, informazioni, ipotesi e dubbi utilizzando la lingua target come reale mezzo comunicativo.

Il docente e gli studenti sono i partecipanti del contesto comunicativo molto complesso in aula². Vari studi e libri di metodologia didattica analizzano la comunicazione efficace dell'insegnante che dà istruzioni, guida l'andamento delle attività, dà feed back e realizza le forme di lavoro adatte alle

¹ Cfr. Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato*, Guerra Edizioni, Perugia 2008, p. 95.

² Cfr. Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione*, Italiano LinguaDue, n. 2., Università degli Studi di Milano 2012, p. 94.

attività³. Meno sono invece gli interventi e studi che si concentrano sullo sviluppo della comunicazione in lingua straniera degli studenti in classe, quindi sulla quantità e sulla qualità di essa.

In questo mio studio vorrei analizzare alcune correlazioni che si possono cogliere tra le diverse modalità di lavoro durante le lezioni di lingua (lavoro frontale, lavoro in plenaria, lavoro in coppia e lavoro in piccoli gruppi) e lo sviluppo della produzione orale degli studenti. La base dell'analisi sarà il materiale video ripreso durante quattro lezioni d'italiano tenute da due insegnanti in due licei di Budapest. Tramite l'analisi vorrei rispondere a delle domande che mi sembrano interessanti e fondamentali:

Quanto l'organizzazione del lavoro e le concrete soluzioni didattiche aiutano l'insegnante a raggiungere il principale scopo didattico, cioè lo sviluppo dell'espressione orale dello studente?

In quali casi la forma di lavoro facilita, oppure rende più difficile l'acquisizione della lingua straniera in classe?

Chiudendo la parte introduttiva dello studio vorrei elencare alcuni principi – a mio parere fondamentali – che aiutano a sviluppare l'abilità della produzione orale degli studenti nella classe d'italiano e che in questo modo andrebbero presi in considerazione, quando progettiamo le nostre lezioni di lingua. Considero gli stessi principi quando analizzo le concrete soluzioni didattiche riguardanti l'organizzazione del lavoro presenti nel materiale video.

1. *Parla di più l'insegnante o lo studente?*

Si devono progettare lezioni di lingua che danno il maggiore spazio possibile all'espressione orale dello studente.

2. *L'insegnante è anche moderatore delle attività, organizzatore dell'andamento del lavoro, e non solo fonte delle conoscenze?*

È importante che gli insegnanti di lingua rivalutino il loro ruolo in classe.

³ Cfr. Ágnes, Antalné Szabó, *A tanári beszéd empirikus kutatások körében*, Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest 2006; Anna, Éry – Alma Huszthy, *Le caratteristiche verbali e non verbali della comunicazione dell'insegnante d'italiano*, in Elena Pirvu (ed.) "Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche", Franco Cesati Editore, Firenze 2017, pp. 383-394.; Jeremy Harmer, *The Practice of English Language Teaching*, Pearson Longman, Harlow 2007, pp. 107-121.; Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato*, Guerra Edizioni, Perugia 2008, pp. 133-151.; Daniele Corradi, *Il parlato dell'insegnante nella classe di lingua*, op. cit., p. 226-257.

3. *Ci sono dei confronti di ipotesi, di possibili soluzioni tra gli studenti?*
Bisogna dare la possibilità agli studenti di acquisire nuove conoscenze anche tramite la comunicazione tra pari.
4. *Chi è il protagonista della lezione?*
Uno dei compiti più importanti dell'insegnante di lingua è quello di assicurare alle sue lezioni la centralità dello studente.
5. *Gli studenti hanno la possibilità di esprimere la loro opinione relativo agli eventi in classe?*
Se facciamo attenzione a quest'ultimo fattore, da una parte facciamo riflettere lo studente, dall'altra riusciamo a motivare la comunicazione spontanea dello studente.

2. Tipi di interazioni e possibile sviluppo della espressione orale degli studenti

Per dare un quadro all'analisi del materiale video presento i diversi tipi di interazione che possono avere luogo in classe, con particolare attenzione svolta alle modalità di lavoro che avrebbero il compito di superare il dominio della lezione frontale, cioè quando la quantità della comunicazione dell'insegnante supera indubbiamente quella degli studenti.

2.1. Lavoro frontale / lavoro in plenaria

Durante 2 delle 4 lezioni registrate l'insegnante prova a ricorrere raramente al lavoro frontale. Trattandosi di lezioni di lingua si cerca di organizzare il lavoro in modo che la comunicazione dell'insegnante venga ridotta al massimo. Tuttavia anche durante la lezione di lingua è necessario ricorrere al modo frontale per compiere certi atti comunicativi: dare istruzioni, spiegare, fare domande. In questi momenti i partecipanti si rivestono i ruoli istituzionalizzati⁴ in una situazione puramente didattica⁵: il docente trasmette l'informazione, cioè – per esempio – dà le istruzioni per avviare un'attività (1-3), mentre gli studenti sono i riceventi dell'informazione:

⁴ Cfr. Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione, op. cit.*, p. 97.

⁵ Cfr. Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato, op. cit.*, pp. 141-142.

- (1) I: Venite tutti qua in centro, per favore! OK. Allora, prima salutate il vostro compagno come la mamma del vostro amico, hm? Allora, pensate, ooh, Blanka è la mamma della mia amica. Allora saluto Blanka: ah, buongiorno, signora! Hm? Va bene? Salutatevi come se l'altra fosse la mamma della vostra amica. Prego!
- (2) I: OK. Aprite il libro a pagina 38. Ascoltiamo un dialogo. Prima solo lo ascoltiamo. Va bene? Prima non facciamo niente. Allora mettete la penna giù. Rilassatevi! E che numero è? Speriamo che funzioni. Per favore. E dopo ascoltiamo di nuovo il dialogo e dovete completare i programmi, l'agenda. Ma solo dopo. Adesso fate solo attenzione.
- (3) I: Allora, adesso andiamo nei supermercati. Prendiamo il libro di esercizi. Troviamo sosta due, pagina 62, qua. Ci sono due testi. Eh, dividete i compiti! Uno legge A, l'altro legge B... in silenzio, in lavoro individuale. Qua ci saranno le domande, che dovete rispondere alle domande. Chiaro? Leggere, rispondere. Potete sottolineare, potete chiedere delle parole.

È chiaro che questo tipo di comunicazione unidirezionale è inevitabile anche durante le lezioni di lingua, il gruppo è insieme, gli studenti reagiscono insieme alla comunicazione dell'insegnante⁶, l'insegnante controlla pienamente l'input e l'output del singolo studente chiamato ad interagire⁷ e riesce in questo modo ad "istituire una progressione logica della lezione e a mantenere il controllo della classe"⁸. Vediamo che come insegnante di lingua non è facile rispondere a tutte le aspettative relative alla comunicazione efficace: essere chiari e comprensibili (frasi brevi e semplici, molte ripetizioni, perifrasi), essere modello linguistico e parlare poco^{9,10}.

Si usa questa modalità di interazione anche quando si fanno le spiegazioni e le analisi grammaticali (4) e altri tipi di spiegazioni (5):

- (4) I: Abbiamo un verbo magico. Non è molto magico ma pensiamo, questo verbo con cui possiamo spotarci. Quale verbo è?

⁶ Cfr. Jeremy Harmer, *The Practice of English Language Teaching*, op. cit., p. 161.

⁷ Cfr. Marco Mezzadri, *I ferri del mestiere*, Guerra Edizioni, Perugia 2003, p. 80.

⁸ Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato*, op. cit., p. 147.

⁹ Cfr. Anna, Éry – Alma, Huszthy, *Le caratteristiche verbali e non verbali della comunicazione dell'insegnante d'italiano*, op. cit., pp. 385-387.

¹⁰ Cfr. Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato*, op. cit., p. 142.

S: *Vado*.¹¹

I: Hm?

SS: *Andare andare*.

I: Sì, esatto, andare. OK. Adesso giochiamo con questo verbo. Abbiamo due preposizioni che usiamo molto spesso con il verbo "andare". Quali sono queste due preposizioni?

S: *A*

I: Sì.

S: *In*

I: Bene.

[...]

I: Ragazzi, avete lavorato molto bene. Quello che non andava anche, perché non abbiamo ancora studiato questa parola, la "fabbrica". Eehh... se vogliamo andare in fabbrica, andiamo con "in": vado in fabbrica. Bene? OK. Mettete insieme i biglietti! Metteteli insieme! In un *kupac.

- (5) I: Adesso mettiamo da parte le poesie e facciamo le cose molto più banali: dovete vedere il filmato. Hm? Qui. Non c'è altro compito che guardare. [...] Cosa abbiamo visto? Attila! Cosa abbiamo visto? Che cosa è? É una... É una...? É un...?

SS: *Pubblicità*.

I: É una pubblicità oppure possiamo dire spot pubblicitario. Potreste raccontarmi? Potreste raccontare che cosa è successo?

S: **Bevásárol az ufo*. [L'ufo fa la spesa.]

I: Qui ci sono alcune parole, però prima vediamo il luogo. Che cos'è il luogo? Il posto? Dove siamo? Dia? Dove siamo? Lilla?

S: *Supermercato*.

I: In un supermercato. Chi arriva? In italiano si dice come in inglese.

S: *Ufo*.

I: Ufo. Oppure si può dire anche alieno, cioè ufo. Scrivete perché io non ho il gesso. Un ufo. Allora, qui ci sono tre verbi e adesso raccontiamo in diversi tempi. Capite? Però una volta cerchiamo di spiegare un po' più dettagliatamente. Cioè, come comincia la storia, Réka?

S: *Un... un ufo ... a... arriva... no, è arriva... to*.

I: Sì. Possiamo usare il presente. Rimaniamo qua, va bene? Arriva un ufo. Poi?

SS: *Percorre. Percorre. Il supermercato*.

I: Il supermercato. Cosa fa intanto? Cosa fa intanto?

S: *Compra*.

I: Sì, compra delle cose. E alla fine?

S: *Parte*.

I: Parte. Allora, vi voglio chiedere di aprire il quaderno e fare la schedina.

¹¹ Nella trascrizione degli interventi in classe evidenzio in grassetto la comunicazione degli studenti.

Anche se durante la lezione di lingua prevale il tipo di lavoro frontale "a struttura dialogica", cioè "l'insegnante pone domande di cui già conosce la risposta"¹² e il compito dell'allievo "è riservato alla replica"¹³ e non quella "a struttura monologica"¹⁴, questa forma di lavoro dà poco spazio agli studenti per parlare, la comunicazione dell'insegnante domina quella degli studenti¹⁵. L'espressione orale dello studente non si può considerare di qualità, se la quantità della parole non supera, infatti, le 6-7 parole¹⁶. In questi esempi nella maggioranza dei casi si tratta di singole parole o espressioni.

Nell'ultimo caso analizzato (6) assistiamo all'andamento di uno spremicervello, quando gli studenti lavorano di nuovo insieme e allo stesso ritmo. Questa volta però gli studenti non assistono ai contenuti nuovi presentati dall'insegnante o alle domande mirate alla verifica delle loro conoscenze pregresse, bensì si fanno domande a cui gli allievi possono rispondere liberamente. La modalità di lavoro non è, infatti, quella frontale, ma quella in plenaria, quando il ruolo dell'insegnante viene ridimensionato e l'insegnante più che guidare e dominare l'attività dovrebbe solo moderarla lasciando più spazio agli studenti di intervenire¹⁷.

(6) I: Ragazzi, quali sono i programmi, che possiamo fare in una settimana. Hm? Che programmi? Ditemi!

S: *Cinema*.

I: Cinema, subito. Passatempi. Cinema (lavagna). Andare al cinema. O?

S: *Compleanno*.

I: Compleanno. Andare ad una festa?

S: *Sì*.

I: Festa (lavagna). E può essere una festa di compleanno o altro tipo di festa.

S: *Teatro*.

S: *Cucinare*.

S: *Dormire*.

¹² Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione*, op. cit. p. 98.

¹³ Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione*, op. cit. p. 98.

¹⁴ Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione*, op. cit. p. 97.

¹⁵ Cfr. Daniele Corradi, *Il parlato dell'insegnante nella classe di lingua*, op. cit., p. 239.

¹⁶ Cfr. Anikó, Asztalos, *A tanulói kifejezőképesség fejlesztésének eredményei egy empirikus kutatás tükrében*, in Ágnes, Antalné Szabó Ágnes – Éva, Major Éva (ed.), "Tanóratervezés és tanórákutató", Bölcsész- és Művészetpedagógiai Kiadványok 10., Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2015, p. 118.

¹⁷ Cfr. Pierangela Diadori – Massimo Palermo – Donatella Troncarelli, *Manuale di didattica dell'italiano L2*, Guerra Edizioni, Perugia 2009, p. 229.

I: In questo gruppo questo è sempre un tema, cucinare, mangiare. Una volta dobbiamo cucinare qualcosa. Poi?

SS: *Ristorante. Ristorante.*

I: Sì. Ma ristorante, andare al ristorante, o andare al cinema, o festa è un programma... questi sono programmi... con qualcuno, no?...

S: *Del tempo libero?*

I: Sì, ma non solo del tempo libero. Allora, se voi aprite l'agenda, questa agendina e scrivete i programmi, non solo... non solo scriviamo hobby, o passatempi, o cinema, abbiamo anche degli obblighi. Per esempio, voi, la scuola. Io devo lavorare, ho lezioni. Gabi?

S: *Sport.*

Purtroppo ci sono vari problemi possibili che possono ostacolare l'espressione orale degli studenti a lezione: nei gruppi più grandi molti studenti non hanno abbastanza coraggio di esprimersi di fronte all'intera classe¹⁸, perché temono di sbagliare, il tema da cui partirebbe la conversazione può risultare troppo difficile, oppure l'insegnante – parlando troppo – ruba spazio ai propri studenti¹⁹. E, infatti, lo studente che avrebbe il coraggio e voglia di reagire, spesso non lo può fare per mancanza di tempo. Durante il lavoro in plenaria, quindi, gli studenti sono molto raramente protagonisti delle interazioni, generalmente si aspettano da loro non produzioni di qualità ma piuttosto parole, espressioni isolate.

Se vogliamo che gli studenti parlino più a lungo, dobbiamo dargliene la possibilità: per chiudere, per esempio, una *produzione libera orale immaginaria* (parlo di quest'attività più dettagliatamente nel capitolo seguente) invitiamo gli studenti a condividere in plenaria le soluzioni a cui sono giunti in coppia cercando di risolvere le situazioni conflittuali del *role-play*. Gli studenti parlano volentieri davanti al gruppo, e in presenza dell'insegnante di lingua, se hanno qualcosa di interessante da condividere con gli altri, e molto probabilmente non hanno la voglia di parlare in plenaria se non devono fare altro che rispondere alle domande "false" dell'insegnante che ha lo scopo nascosto di verificare le loro conoscenze grammaticali, lessicali, culturali. È altrettanto importante lo stato d'animo degli studenti: parleranno volentieri in lingua straniera davanti agli altri, davanti a noi insegnanti, solo se il contesto rassicurante e senza stress è assicurato a lezione. In un tale contesto gli studenti non hanno continuamente la sensazione di sapere molto meno dell'insegnante, sono invece coscenti

¹⁸ Cfr. Jeremy Harmer, *The Practice of English Language Teaching*, op. cit., p. 162.

¹⁹ Cfr. Marco Mezzadri, *I ferri del mestiere*, op. cit., p. 160-161.

del fatto che il loro sistema linguistico è dinamico, cioè in via di sviluppo, e che sono, quindi, chiamati a fare tentativi di produzione in LS²⁰. Se i feedback dell'insegnante risultano valorizzanti, incoraggianti e positivi²¹, esso può favorire che durante la lezione di lingua la fiducia degli studenti in se stessi aumenti e non proprio diminuisca.

2.2. Il lavoro in coppia

Il lavoro in coppia completa perfettamente il lavoro frontale e quello in plenaria: in questa forma di lavoro gli studenti da passivi devono divantare attivi²², protagonisti delle attività²³; hanno, infatti, la possibilità di collaborare e di aiutarsi, confrontando ipotesi, idee e soluzioni possibili (7):

- (7) I: Vediamo il compito a casa che avete fatto. Prendete il compito a casa! Lavorate con il vostro compagno! *Mettetevi d'accordo, fate un confronto* del compito a casa! Leggete qui, i primi due compiti, leggete le soluzioni. Solo le soluzioni e anche questo ch'è stato un esercizio più complesso. *Mettetevi d'accordo!* Questo significa che alla fine tutti e due dovete avere la stessa soluzione, hm? Se ci sono differenze, *mettetevi d'accordo!* Se avete problema, se avete dubbio, domanda, chiedete a me! Prego. Via!

Durante il lavoro in coppie gli studenti sono più rilassati: con 6-8 coppie l'insegnante non riuscirà mai a controllare l'andamento del lavoro di ciascuna coppia, gli studenti possono comunicare liberamente²⁴. L'insegnante, praticamente, non sa cosa stanno dicendo i suoi studenti e in quale lingua. Al massimo si possono osservare la mimica e i gesti, la comunicazione non verbale degli studenti. Questo problema emerge, naturalmente, nei gruppi monolingui, come per esempio quelli nei licei ungheresi, non nei gruppi multilingui in cui studenti di varia origine e avendo varie lingue materne devono per forza ricorrere alla lingua comune, cioè alla lingua target per farsi capire e per interagire, indipendentemente dal livello della loro interlingua. Comunque, anche in contesto scolastico gli studenti saranno abbastanza motivati se partecipa-

²⁰ Cfr. Marina Chini, *Qualche riflessione sulla didattica di L2 ispirata alla recente ricerca acquisizionale*, Italiano LinguaDue, n. 2. Università degli Studi di Milano 2011, p. 12.

²¹ Cfr. Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione*, op. cit. p. 120.

²² Cfr. Daniele Corradi, *Il parlato dell'insegnante nella classe di lingua*, op. cit., p. 244.

²³ Cfr. Jeremy Harmer, *The Practice of English Language Teaching*, op. cit., p. 165.

²⁴ Cfr. Jeremy Harmer, *The Practice of English Language Teaching*, op. cit., p. 165.

no a delle attività pienamente comunicative conversando per esempio di cose interessanti, oppure scambiando informazioni necessarie per raggiungere uno scopo prestabilito. Queste attività comunicative si basano sul principio del gap di informazioni: gli studenti parlano tra di loro in lingua straniera non perché devono praticare la produzione di frasi grammaticalmente corrette, ma perché vogliono sapere informazioni che l'altro sa, o, rispettivamente, vogliono trasmettere informazioni che l'altro non sa. L'importante è che in questi momenti avvenga il vero scambio di informazioni, così la classe di lingua diventa più reale, autentica²⁵ invece di essere un "luogo in cui le forme linguistiche sono esercitate in vista di usi futuri, «fuori» dalla classe stessa"²⁶.

Può certamente capitare che gli studenti, durante il lavoro in coppia, dopo un po' cominciano ad annoiarsi e ad occuparsi di cose varie: l'insegnante può evitare questo organizzando bene il lavoro in coppia. Le soluzioni didattiche sono a volte impegnative, ma ne vale la pena (8):

(8) I: Fate un cerchio! In centro. Sì. Avanti, avanti, avanti, vieni! Fate un cerchio. Facciamo un altro: due cerchi concentrici. Gli altri fuori. Berta, tu stai fuori. Sì. Giratevi! Ragazzi, facciamo due cerchi concentrici. Abbiamo già fatto una cosa del genere nel passato. Berta, passa avanti! Sì, esatto. OK. Avete un compagno?

S: **Mi van?* [Che succede?]

S: *No, lo non ho.*

I: Ma come? Vieni qua a lavorare con... vieni qua accanto a Ágoston! Vieni, vieni!

I: Peti! Rilassati! Avete un compagno?

S: **Nekem nincsen.* [Io non ce l'ho.]

S: **Nekem kettő van.* [Io ne ho due.]

I: OK. Allora, tu vai dentro, Tádé. Vai dentro! Sì. Vieni qua! Ecco. **Huuuh*, ragazzi! Sta matematica. OK. Raccontate al vostro compagno cosa pensate di fare questo fine settimana! Avete un minuto di tempo, raccontate che programma, che idea avete per questo fine settimana. Cosa farete?

SS: *Cosa fai questo fine settimana? sabato a sabato ma io non (CNV lamento) la settimana scorsa. Io voglio dormire (CNV lamento) a domenica. E dopo? E dopo dormire io voglio studiare fisica. Fisica? E tu? Io voglio andare alla mia casa e giocare e dopo... Cittadella. Io voglio andare alla mia *grandma e voglio studiare fisica e dopo andare alla cinema con tu.*

I: OK. Stop! Quelli che stanno dentro, fate un passo a destra! Fate un passo a destra! Un passo a destra. Raccontate al vostro compagno com'è stata questa vostra settimana, hm? Adesso è venerdì. Questa settimana come l'avete passata? Com'è stata?

²⁵ Cfr. Daniele Corradi, *Il parlato dell'insegnante nella classe di lingua*, Italiano LinguaDue, n. 1., Università degli Studi di Milano 2012, p. 229.

²⁶ Franca Bosc – Fernanda Minuz, *La lezione, op. cit.*, p. 95.

SS: *Com'è stata (CNV lamento) la tua settimana? Comincia tu! Questa settimana non è stata molto... mio settimana... perché... niente test... Tu hai scritto un testo? ...storia (CNV lamento) e non... non devo... non devo studiare molto. Cosa (CNV lamento)... cosa (CNV lamento)... che questa... Sì.*

I: OK. Stop! Quelli che stanno dentro, un passo a destra. Fate un passo a destra! Quelli di dentro. Un passo a destra. Sì. Così avete un nuovo compagno. Raccontate al vostro compagno come avete iniziato questo giorno! La mattina (CNV lamento) svegliarsi, alzarsi, mangiare questo, questo, questo, farsi la doccia, no, lavarsi, eccetera, eccetera, hm? Come avete iniziato questa giornata? Questo giorno.

SS: *Si sono svegliata alle sei e ho bevuto il caffè e ho mangiato la colazione e poi sono andata a scuola con la macchina sono andata a scuola. Mi sono sveglia alle 6 e mezzo (CNV lamento) dopo ho mangiato colazione... ho fatto colazione, mi sono lavato (CNV lamento) / mi sono alzato, mi sono lavato / alle 7 e mezzo e (CNV lamento) sì, non *c'è speciale.*

All'inizio di questa attività di riscaldamento – durante la quale si deve parlare liberamente di quello che si farà la settimana seguente e di quello che si è fatto il finesettimana precedente – gli studenti capiscono molto difficilmente la forma di lavoro: in due cerchi concentrici uno dovrebbe parlare per una determinata durata di tempo con il compagno che si trova di fronte e dopo con il movimento opposto dei due cerchi le coppie cambiano costantemente. Nonostante le reazioni di incomprensione degli studenti – prevalentemente in ungherese – l'insegnante non si arrende: continua a guidare gli studenti esclusivamente in italiano, finché ognuno trova il suo posto e capisce il funzionamento dell'attività. Durante l'esercizio di *produzione orale libera reale* gli studenti si sciogliono ed entrano in vere interazioni con i compagni, in italiano. Non si parla in questo caso di "pseudocomunicazione", quando l'attività è orientata alla forma, ma di vera comunicazione con l'attenzione rivolta al contenuto²⁷. In un caso simile la paura dell'insegnante riguardante la correttezza grammaticale della produzione orale libera dello studente emerge in modo naturale, ma la correttezza non è, sicuramente, l'unico fattore che determina il grado di conoscenza di una lingua straniera: l'efficienza comunicativa è altrettanto importante e il lavoro in coppia incoraggia appunto questa efficienza. Ma, se causa tanta paura, perché applicarla questa modalità di lavoro? Per quanto riguarda la fase della sintesi nel processo di apprendimento, che comprende il consolidamento, la pratica e la riproduzione delle nuove conoscenze grammaticali culturali e pragmatiche, certe attività, esercizi si possono svolgere solo in questa forma di lavoro²⁸: sono così,

²⁷ Cfr. Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato*, op. cit., p. 97.

²⁸ Cfr. Péter, Medgyes, *A kommunikatív nyelvvoktatás*, Eötvös József Kiadó, Budapest 1995, p. 77.

per esempio, le cosiddette *produzioni libere orali immaginarie* (role-play), quando gli studenti ricevono ruoli molto precisi, ma immaginari in una situazione definita dall'insegnante e parlano liberamente con lo scopo di risolvere qualche problema, oppure conflitto. In queste situazioni gli studenti, che dicono quello che vogliono e nel modo in cui lo vogliono, non possono fare altro che cercare di essere capiti e di capire l'altro. In questi momenti gli studenti possono staccarsi dall'ambiente formale della classe e allo stesso tempo sentirsi più vicini alla realtà del paese target, naturalmente se la situazione lo permette. Le immagini, gli oggetti reali, la risistemazione dell'aula aiutano molto lo studente a prescindere dalla situazione didattica²⁹, cioè il distacco dalla realtà del contesto scolastico.

2.3. Lavoro in gruppi

Il lavoro in gruppi dovrebbe essere la forma di lavoro che offre il maggior spazio agli studenti di intervenire, di condividere idee, di svolgere lavoro cooperativo, di usare quindi la lingua target come reale mezzo comunicativo. In questa situazione molto dinamica l'abilità del parlare degli studenti si dovrebbe sviluppare in modo notevole, e si dovrebbe anche sviluppare la competenza di collaborazione differenziata³⁰.

In questa forma di lavoro la quantità della comunicazione dell'insegnante e quella dello studente deve essere molto più equilibrata. Ma per sfruttare nel modo migliore questa modalità di lavoro bisogna da una parte scegliere il compito adatto, dall'altra dire agli studenti in un modo molto chiaro chi cosa deve fare.

- (9) I: E due persone dal gruppo devono fare attenzione alle foto. Ascoltiamo un testo. Dovete trovare i nomi e il ruolo in famiglia, il legame: figlio, padre. Dividete i compiti! Chi fa la famiglia, chi fa la casa. Decidete in gruppo!
 S: **Ebből kettő van.* [Ce ne sono due di questo.]
 I: Sì, sì, sì. Perché in due fanno questo, in due fanno le persone.
 S: **De négyen vagyunk.* [Ma noi siamo in quattro.]
 I: Capite? Cioè siete in quattro: due fanno la famiglia, due fanno la casa. Oppure soltanto una persona se c'è. Va bene? Così: dividete così e loro fanno la famiglia.
 S: **Jó, de, és akkor ezzel mit csinálunk?* [Bene, ma cosa facciamo con questo?]
 I: Dopo te lo spiego. Va bene così? Fino a questo punto ci siamo? Va bene. Allora, Lili, se vuoi un lavoro difficile... non vuoi, va bene, lasciamo perdere. Avete deciso? Chi fa attenzione alla famiglia, cioè lavora in libro, chi lavora sul foglio. È chiaro, ragazzi? Ditemi? Ditemi, sì?

²⁹ Cfr. Claudia Brighetti – Fernanda Minuz, *Abilità del parlato*, op. cit., p. 142.

³⁰ Cfr. Jeremy Harmer, *The Practice of English Language Teaching*, op. cit., p. 166.

- S: **Én sem értem.* [Non capisco neanche io.]
 S: **Vannak itt ilyen papírok is.* [Qui ci sono anche questi fogli.]
 S: **Köszsz!* [Grazie!]
 I: Sì. Allora ascoltiamo.

Possiamo aver inventato la perfetta attività in gruppi, che si basa sulla cooperazione e così permette l'interazione orale tra gli studenti, se non riusciamo a spiegare le tappe in modo chiaro, questa può anche fallire. Se gli studenti non capiscono il filo logico dell'attività, non riescono ad orientarsi nell'attività e si perdono tra le tappe dell'esercizio, si possono sentire – addirittura – delusi e come reazione tenderanno a ricorrere alla loro madrelingua per parlare della situazione in cui si trovano.

Nel caso migliore il lavoro in gruppo rende possibile l'interazione che – senza l'intervento dell'insegnante – si svolge sul tema della lezione. Ma, siccome ci aspettiamo che la quantità della produzione orale dello studente aumenti in modo notevole, anzi, che avvenga la vera negoziazione del significato, con principianti è abbastanza difficile far svolgere attività in gruppi. Dobbiamo piano piano abituare i nostri studenti a questo tipo di interazione, incoraggiarli a parlare nella lingua straniera indipendentemente dal livello della loro interlingua (10).

- (10) I: Raccontate quello che avete sentito... della casa e della famiglia. Cominciamo con la famiglia!
 SS: *Aaaa second... aaaa Perché? a pianoterra. No, no, no!*
 S: *Una? Una (CNV lamento)*
 S: *Casa della famiglia. Cominciamo con la famiglia.*
 S: *(CNV lamento) a pianoterra abitano (CNV lamento)*
 S: **Lúcia è la madre di Tomaso, Renata è la nonna, Filippo è il fratello minore, Michela è la sorella, Giovanna è anche la sorella, Marco è il padre, Vincenzo è il nonno e Antonio è il fratello maggiore.*
 S: *È nonno di Tomaso? Ci sono il bar e Pianoterra? Aha. E Renata? Renata e Vincenzo. Sì. E secondo piano è Michela e Tomaso. E Giovanna, no? Perfetto.*

Nella parte finale dell'attività di *ascolto differenziato* gli studenti – di livello A1-A2 – cominciano ad interagire utilizzando addirittura elementi che collegano i loro interventi: *perché?*; *cominciamo con [...]*; *Sì; no?*; *Perfetto*. Il livello della loro interlingua può sembrare assai basso, ma nel caso di studenti che probabilmente non sono abituati al lavoro cooperativo in gruppi, questi sforzi, tentativi di comunicazione spontanea nella seconda lingua straniera vanno sicuramente apprezzati.

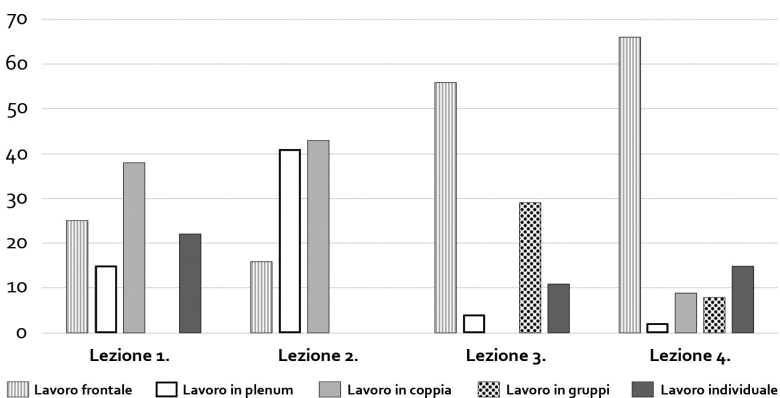
3. Conclusione

All'inizio dello studio mi sono posta la domanda:

Come aumentare la quantità e come migliorare la qualità della produzione orale dello studente con l'aiuto dell'organizzazione del lavoro?

Analizzando il materiale video si sono potuti vedere tentativi per utilizzare le varie modalità di lavoro a volte con successo, a volte con meno successo. Ho calcolato le percentuali di tempo delle diverse modalità di lavoro alle quattro lezioni riprese e qui di seguito riporto i risultati:

Percentuali delle modalità di lavoro alle 4 lezioni d'italiano



Alla lezione numero 1. il lavoro frontale non domina la lezione, il lavoro in plenaria e il lavoro in coppia pareggiano con le altre due modalità (il lavoro frontale e quello individuale). All'inizio di questa lezione fanno in coppie una *produzione libera orale reale*, quando gli studenti condividono le loro esperienze del fine-settimana precedente e parlano dei loro progetti futuri, fanno ugualmente in coppia il controllo dei compiti per casa e alla fine della lezione una *produzione libera orale immaginaria*, cioè un role-play. Gli studenti, che sono al primo anno, hanno, quindi, molte possibilità di esprimersi oralmente in italiano.

Nella terza lezione, nonostante che i banchi siano disposti in modo da permettere agli studenti di lavorare in gruppo durante tutta la lezione, la comunicazione dell'insegnante domina la lezione: la disposizione dei banchi e la modalità di lavoro stessa in questo caso non bastano a far sì che gli studenti usino la lingua target a lungo. Gli studenti difficilmente hanno capito cosa dovevano fare

e dire nel contesto del lavoro cooperativo progettato dall'insegnante, e di conseguenza l'insegnante, anche se non intendeva, doveva parlare più del previsto.

La quarta lezione è quasi totalmente frontale, gli studenti hanno poco tempo e poche possibilità di parlare in italiano. Il lavoro in coppia e il lavoro in gruppi durante i quali gli studenti possono parlare in italiano costituiscono purtroppo solo il 17% della durata della lezione.

Per ultimo vorrei parlare della lezione numero 2. tenuta dalla stessa docente della prima lezione. Il lavoro in plenaria – quando la quantità dei singoli interventi degli studenti è spesso scarsa – domina questa lezione. Nonostante ciò gli studenti parlano molto in italiano alla lezione, partecipano infatti ad un'attività di *produzione orale guidata*, la cosiddetta "ricostruzione di conversazione"³¹ che richiede in gran parte questa modalità di interazione. Gli studenti sono chiamati a ricostruire, parola per parola, un dialogo prescelto e presentato con vari mezzi visivi dall'insegnante (disegni, gesti, oggetti, mimo, ecc.). Quando gli studenti, in plenaria, ricostruiscono precisamente la frase originale – la quale viene enunciata dall'insegnante per mostrare agli studenti l'intonazione e la pronuncia corretta – gli studenti la ripetono più volte in coro e anche in coppie per fissare le espressioni e frasi corrette nella loro memoria. La *ricostruzione di conversazione* è un ottimo esempio di una situazione ad una lezione di lingua in cui si può minimalizzare la comunicazione dell'insegnante e di conseguenza crescere la quantità di quella degli studenti.

Per concludere: l'insegnante deve dare l'opportunità agli studenti di usare l'italiano come reale mezzo comunicativo, deve, quindi, organizzare bene delle attività in coppie e in gruppi e moderare bene il lavoro in plenaria permettendo l'interazione tra gli studenti. Deve dare spazio alla riflessione in gruppo, al dibattito, al confronto tra pari, all'aiuto collaborativo. L'insegnante in questa prospettiva deve accompagnare il lavoro e moderare le interazioni tra gli studenti.

I formatori universitari degli insegnanti, infine, devono preparare i futuri insegnanti in modo che possano assumersi questi ruoli di facilitatore, di moderatore. Se vogliamo che ci siano nuovi insegnanti di lingua che siano capaci di organizzare bene le modalità di lavoro e assicurare ai loro studenti il contesto di apprendimento linguistico più efficace possibile, dobbiamo assicurarli un contesto simile ai corsi di didattica. Ci vuole, prima di tutto, un'atmosfera liberatrice che permette il dibattito, l'espressione della propria opinione, il confronto tra pari e il lavoro cooperativo.

³¹ Piero Catizone – Christopher Humphris – Luigi Micarelli, *Volare. Guida per l'insegnante*, Edizioni Dilit, Roma 1998, p. 25.

BIBLIOGRAFIA

- Antalné Szabó Ágnes, *A tanári beszéd empirikus kutatások körében*, Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest 2006.
- Asztalos Anikó, *A tanulói kifejezőképesség fejlesztésének eredményei egy empirikus kutatás tükrében*, in Antalné Szabó Ágnes – Major Éva (ed.), "Tanóratervezés és tanórátkutatás", Bölcsész- és Művészetpedagógiai Kiadványok 10., Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest 2015, pp. 103-128.
- Bosc, Franca – Minuz, Fernanda, *La lezione*, Italiano LinguaDue, n. 2., Università degli Studi di Milano 2012, pp. 94-130. <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/2816>
- Brighetti, Claudia – Minuz, Fernanda, *Abilità del parlato*, Guerra Edizioni, Perugia 2008.
- Catizone, Piero – Humphris, Christopher – Micarelli, Luigi, *Volare. Guida per l'insegnante*, Edizioni Dilit, Roma 1998.
- Chini, Marina, *Qualche riflessione sulla didattica di L2 ispirata alla recente ricerca acquisizionale*, Italiano LinguaDue, n. 2. Università degli Studi di Milano 2011, pp. 1-22.
- Corradi, Daniele, *Il parlato dell'insegnante nella classe di lingua*, Italiano LinguaDue, n. 1., Università degli Studi di Milano 2012, pp. 226-257 <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/2820>
- Diadori, Pierangela – Palermo, Massimo – Troncarelli, Donatella, *Manuale di didattica dell'italiano L2*, Guerra Edizioni, Perugia 2009.
- Éry Anna – Huszthy Alma, *Le caratteristiche verbali e non verbali della comunicazione dell'insegnante d'italiano*, in Elena, Pirvu (ed.) "Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche", Franco Cesati Editore, Firenze 2017, pp. 383-394.
- Harmer, Jeremy, *The Practice of English Language Teaching*, Pearson Longman, Harlow 2007.
- Medgyes Péter, *A kommunikatív nyelvoktatás*, Eötvös József Kiadó, Budapest 1995.
- Mezzadri, Marco, *I ferri del mestiere*, Guerra Edizioni, Perugia 2003.

Elena Cervellati

NUOVA COREOLOGIA ITALIANA? PERCORSI E PROSPETTIVE DI RICERCA

Il mio intervento prende le mosse dal senso di incertezza che ho provato quando ho dovuto fissare il titolo di una giornata di studio dedicata a quattro recenti pubblicazioni esito di altrettante ricerche dottorali dedicate a differenti aspetti degli studi sulla danza¹ organizzata dal Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna nell'ambito del calendario di lezioni e incontri offerti ai dottorandi in discipline teatrali all'interno del Dottorato di ricerca in Discipline delle Arti, promosso dalla stessa Università di Bologna. Ho poi deciso di intitolare la giornata "Nuova coreologia italiana", sulla evidente scorta della "nuova teatrologia" lucidamente messa a fuoco e definita da Marco De Marinis già a partire dalla fine degli anni Ottanta.²

Ho quindi voluto raccogliere e affrontare il senso di incertezza nato dal volere parlare di "nuova coreologia italiana" per riflettere sulle sue ragioni, intrecciando una breve ricognizione intorno agli studi sulla danza in ambito universitario con il più ampio mondo della ricerca attestato da un panorama editoriale sempre più ampio e articolato.

L'espressione "nuova coreologia italiana" pone di fronte a un "groviglio terminologico"³ non ancora del tutto condiviso dagli studiosi: se "nuovo" è termine problematico poiché ampio e vago, "coreologia" lo è perché troppo preci-

¹ La giornata di studio, svoltasi il 17 aprile 2018, ha visto la presentazione di quattro volumi: Annamaria Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017; Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Dino Audino Editore, 2016; Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Torino, Accademia University Press, 2016; Giulia Taddeo, *Serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

² Cfr. almeno il fondamentale studio di Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988 (nuova ed. Roma, Bulzoni, 2008).

³ Faccio qui riferimento alla evocativa citazione da Remo Ceserani fatta da Simona Cigliana nel corso di questo convegno, leggibile in Remo Ceserani, *Ritratto di Northrop Frye*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 17-38.

so. Nella lingua inglese esiste in effetti il termine *choreology*, che negli studi sulla danza ha avuto un impiego piuttosto definito, in ambito anglosassone, essendo un termine utilizzato nella teoria labaniana con la stretta accezione di "analisi del movimento". A mio avviso, tuttavia, deve oggi essere possibile l'impiego di "coreologia" senza temere fraintendimenti, poiché da un lato in italiano è sicuramente entrato nell'uso l'impiego dell'espressione "analisi del movimento" come traduzione di *choreology* e, dall'altro, sappiamo bene che è da decenni entrato pienamente nell'uso "teatrologia", al pari della più antica "musicologia", con i quali la coreologia può dichiarare serenamente una palese e profonda vicinanza. A sostegno della liceità di tale impiego del termine, possiamo tra l'altro citare il convegno di studi "La disciplina coreologica in Europa", svoltosi presso la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y Leon di Valladolid, in Spagna, nel novembre del 2008, che vide la partecipazione di un ventaglio davvero ampio di studiosi italiani, e gli omonimi atti pubblicati qualche tempo dopo.⁴

Gli studi che intendo quindi definire "coreologici" hanno una vita relativamente giovane, poiché la loro fioritura ha inizio dalla fine degli anni Settanta del Novecento negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, per poi espandersi in altri paesi europei, tra i quali l'Italia, negli anni Ottanta. Il desiderio e l'esigenza di "ridurre" la danza in forma di libro⁵ si sono evidentemente manifestati da tempi ben più antichi, ma sicuramente è dagli anni Settanta del secolo scorso che tale desiderio e tale esigenza si sono concretizzati in esiti che hanno scelto di allontanarsi dalla letteratura celebrativa, aneddotica o manualistica, rintracciando una fruttuosa via nell'attingere a metodologie di ricerca e di *ekfrasis* prese da altri ambiti, ma trovando pure in sé stessi una forza e una chiarezza di pensiero fino ad allora raramente praticate. Inoltre, creando una rete di relazioni tra studiosi foriera di confronti arricchenti e relazioni reciproche, ugualmente feconde nelle difficoltà dei contrasti o nelle felicità delle affinità.

Hanno tracciato una documentata ricognizione in materia Eugenia Casini Ropa, in un saggio pubblicato su «Culture teatrali», *Note sulla nuova storiografia della danza* (2003),⁶ e Alessandro Pontremoli, con un saggio pubblicato

⁴ Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2010.

⁵ Cfr. Fedinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997 (1 ed. 1995).

⁶ Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in "Culture teatrali", numero monografico *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003 pp. 97-105.

su «Il Castello di Elsinore», *"Il bel danzar che con virtù s'acquista..."*. Note sugli studi della danza in Italia (2007).⁷ I due scritti intendevano fare il punto sulla ricerca coreologica attraverso la descrizione della produzione bibliografica specializzata. Volendo ordinare un panorama inevitabilmente frastagliato, sviluppavano un discorso teso a rintracciare percorsi, agglomerare temi, definire metodologie, accogliendo solo in parte le tracce già riepilogate nella colta ed ecumenica voce *Storiografia e critica, III, Danza e balletto*, redatta all'inizio degli anni Sessanta del Novecento da Gino Tani per *l'Enciclopedia dello spettacolo* (1954–1981),⁸ la quale, pur articolata in base a un criterio di nazionalità dell'autore oggi forse non più pienamente attuale, è sempre del tutto valida e ricca di riferimenti ancora inesplorati, e nella articolata voce *Methodologies in the study of dance* curata da vari autori per la più recente *International Encyclopedia of Dance* curata da Selma Jeanne Cohen (1998).⁹

Pur muovendosi in un panorama internazionale, Casini Ropa e Pontremoli poggiavano entrambi uno sguardo privilegiato sull'Italia.

Il saggio della decana degli studi coreologici in Italia, Eugenia Casini Ropa, edito nel 2003, rifletteva sui percorsi della ricerca sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Ottanta, quando si assiste a un ripensamento profondo dell'approccio storiografico alla materia. Delineava così, attraverso riferimenti puntuali e considerazioni complessive, le principali prospettive metodologiche messe in campo dagli studi, tra *cultural studies*, storia del corpo, critica femminista e sociologia. Sottolineava inoltre la crescita degli studi grazie a una allora «nuova generazione di studiosi caratterizzati da un vero e proprio entusiasmo conoscitivo»,¹⁰ in parte la generazione oggi arruolata nelle fila della accademia italiana. Ma l'aggettivo "nuovo" applicato alla generazione di studiosi allora in via di affermazione non è stato condiviso e non è entrato nell'uso.

Il saggio di Alessandro Pontremoli, pubblicato nel 2007, prendeva dichiaratamente le mosse da quello di Casini Ropa per integrarlo, andando a toccare

⁷ Alessandro Pontremoli, *"Il bel danzar che con virtù s'acquista..."*. Note sugli studi della danza in Italia, in "Il Castello di Elsinore", anno XX, n. 56, 2007, pp. 129-153.

⁸ Gino Tani, *Storiografia e critica, III, Danza e balletto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1962, ad vocem.

⁹ AA.VV., *Methodologies in the study of dance*, in Selma Jeanne Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 6 voll.: vol. IV, ad vocem. I temi affrontati sono *Sociology, Cultural context, Linguistics, Anthropology, Ethnology, News areas of inquiry*.

¹⁰ Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, op. cit., p. 97.

ciò che dopo quella pubblicazione era avvenuto, concentrandosi maggiormente, come esplicitato dal titolo, sulla realtà italiana: faceva in effetti un riepilogo della situazione delle cattedre di Storia della danza in ambito universitario e mappava la produzione editoriale specializzata, articolandola per ambiti tematici e metodologici, rilevando come gli studiosi si fossero negli ultimi anni trovati a dovere «definire nuove metodologie e nuove strategie di approccio alla corporeità danzante».¹¹

Oggi, a dieci anni di distanza dal saggio di Pontremoli, il mio intervento intende, assorbita la lezione dei colleghi, sviluppare la riflessione sul tema scegliendo alcuni punti da approfondire.¹²

Dai primi insegnamenti universitari di “Storia del mimo e della danza”, nati tra il 1991 e il 1992, con Vito Di Bernardi al tempo docente a contratto all’Università della Calabria, a Cosenza, ed Eugenia Casini Ropa docente strutturata all’Università di Bologna, oggi possiamo rintracciare, in Italia, otto insegnamenti affidati a docenti strutturati, due a ricercatori a tempo determinato, quattro a docenti a contratto, distribuiti tra corsi di laurea triennale e corsi di laurea magistrale.¹³

Per quanto riguarda il dottorato di ricerca, l’augurio, formulato da Eugenia Casini Ropa nel 2003, di un futuro che avrebbe visto dei dottorati dedicati agli studi coreologici, giusto proseguimento di auspicabili corsi di laurea specialistica dedicati all’argomento, non si è purtroppo realizzato e oggi assistiamo, anzi, al progressivo accorpamento di Scuole di dottorato, con ipotetici risparmi economici, ma inevitabile impoverimento di contenuti specifici.

In mancanza di un percorso dedicato, i dottorati sulla danza si sono fatti spazio soprattutto (anche se non soltanto) all’interno dei dottorati in discipline teatrolo-

¹¹ Alessandro Pontremoli, *“Il bel danzar che con virtù s’acquista...”*. Note sugli studi della danza in Italia, op. cit., p. 153.

¹² Si vuole tra l’altro proseguire, in tal modo, un discorso soltanto accennato in un mio saggio pubblicato nel 2013, *Gli studi sulla danza, dai websites alla bibliografia* (in Vincenzo Bazzocchi – Paola Bignami (a cura di), *La arti dello spettacolo e il catalogo*, Roma, Carocci editore, 2013, pp. 111-127), e nel brevissimo *Alcune parole per dire la danza*, 31 ottobre 2014, online: <http://gocce.dar.unibo.it/>.

¹³ Alberto Bentoglio (Università di Milano), Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università Ca’ Foscari di Venezia), Concetta Lo Iacono (Università Roma Tre), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Elena Randi (Università di Padova), Angela Romagnoli (Università di Pavia), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Stefano Tomassini (Università IUAV di Venezia), Annamaria Corea (Sapienza Università di Roma), Michela Lucenti (Università di Genova), Aline Nari (Università di Pisa), Caterina Pagnini (Università di Firenze), Carla Rossi (Università di Cassino e del Lazio Meridionale). Questo “stato dell’arte” è stato verificato nel maggio 2017, ma è evidentemente passibile di cambiamenti ogni anno.

giche, confermando la specificità italiana di un radicamento degli studi coreologici all'interno di quelli teatrali.¹⁴ Nel 2003 Eugenia Casini Ropa identificava questa caratteristica come un «elemento che attualmente costituisce, [...] un'interessante prerogativa metodologica nazionale».¹⁵ Ancora, riteneva anzi che occorresse,

pur aprendosi liberamente agli stimoli metodologici provenienti dall'esterno, salvaguardare anche quelle particolarità del nostro approccio storiografico che possono permettere ai nostri giovani studi ancora in via di sviluppo, non solo e semplicemente di allinearsi, ma di offrire un contributo peculiare alla ricerca internazionale.¹⁶

Anche con questo scopo, il 24 e il 25 ottobre 2013 si sono svolte presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna due giornate di studio intitolate *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, alle quali hanno partecipato quattordici dottorandi provenienti da diverse università italiane, le cui relazioni, basate su ricerche in corso o da poco concluse, sono state introdotte e commentate da studiosi affermati.¹⁷ Le due giornate di studio sono testimoniate da un numero speciale della rivista di studi «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni»,¹⁸ nel quale sono state riportate le sintesi degli interventi dei giovani studiosi e i commenti degli studiosi più maturi. Da questo denso momento di condivisione è emersa una palese sete di incontro e di confronto per riconoscersi, per darsi una collocazione, per esistere; per tentare di costruire e coltivare quella "collettività culturale" – alla quale faceva riferimento Gerardo Guccini, nell'intervento di apertura del Convegno, per parlare dei generosi esiti dei convegni organizzati nel tempo da Ilona Fried.

Introducendo l'accurata e strutturata bibliografia da lei curata, tesa a coprire la produzione editoriale italiana specializzata uscita tra il 2000 e il 2011, Stefania

¹⁴ A una ricognizione aggiornata nel maggio 2017 risultavano 39 tesi di dottorato, di cui allora 6 ancora in svolgimento, dedicate agli studi sulla danza.

¹⁵ Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, op. cit., p. 103.

¹⁶ *Ivi*, p. 104.

¹⁷ Si sono gentilmente prestati ad assumere il ruolo di competenti *discussant* durante le giornate di studio, e a introdurre poi per iscritto i testi prodotti dai dottorandi e riuniti nel dossier monografico esito delle giornate, i docenti Eugenia Casini Ropa, Vito Di Bernardi, Susanne Franco, Concetta Lo Iacono, Alessandro Pontremoli, Elena Randi.

¹⁸ «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015, online: <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/483>.

Onesti affermava: "Gli studi coreutici sono entrati nel XXI secolo con slancio ed entusiasmo, decisi – sembrerebbe – a guadagnarsi un posto di rilievo all'interno degli studi accademici. Fortificare e consolidare, se non ampliare ed espandere la disciplina è ora il compito degli studiosi e di chi desidera approfondire e diffondere la danza, la sua cultura, la sua storia".¹⁹ Nel proseguire la ricognizione bibliografica redatta nel 2011 con una nuova ricognizione pubblicata, nel 2014, sempre da «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni»,²⁰ l'autrice notava una maggiore vivacità, rispetto ad altri settori da lei individuati e nominati, nel settore degli "Studi storico-critici", a testimonianza di un consolidamento degli studi coreologici in ambito accademico. Non c'era più, tuttavia, l'entusiasmo percepibile nell'introduzione all'analogo saggio del 2011: «il nostro aggiornamento bibliografico testimonia una certa costanza, almeno in alcuni settori, sintomo di uno stato di salute se non prospero, quanto meno consolidato».²¹

Secondo Eugenia Casini Ropa, la fioritura degli studi coreologici è strettamente connessa con la fioritura delle sperimentazioni novecentesche sul corpo danzante: «La rifondazione della concezione della danza, che ha avuto inizio insieme al XX secolo, ha, comunque, segnato l'avvio di una vera rivoluzione artistica e, più lentamente, di una presa di coscienza negli studi».²² Alessandro Pontremoli identifica invece due eventi determinanti per lo sviluppo degli studi coreologici: la nascita, nel 1984, di una rivista di studi, poi cessata, «La danza italiana», diretta da José Sasportes, e la nascita, all'inizio degli anni Novanta, delle prime cattedre universitarie dedicate alla storia della danza.²³

Identificando un legame ancora più stretto, mi pare di potere riscontrare una intima connessione tra nascita e affermazione della "nuova danza", negli anni Ottanta, e nascita, negli stessi anni, degli "studi coreologici" *tout court*, senza l'aggettivo "nuovo", poiché non c'era un "vecchio" al quale contrapporsi, o comunque dopo il quale collocarsi. Il legame tra il rinnovamento delle prati-

¹⁹ Stefania Onesti, *Italia 2000–2011*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1-2, dicembre 2011, pp. 201-232: p. 201, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2423>.

²⁰ Stefania Onesti, *Scaffale bibliografico. Italia 2011–2014*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 115-122, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4702>.

²¹ *Ivi*, p. 122.

²² Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, *op. cit.*, p. 98.

²³ Cfr. Alessandro Pontremoli, *"Il bel danzar che con virtù s'acquista..."*. Note sugli studi della danza in Italia, *op. cit.*, p. 130.

che coreografiche e il loro diventare visibili anche per un pubblico che fino ad allora di tali pratiche non aveva contezza è un legame fondativo per gli studi, che trova concreta manifestazione nella nascita di una critica solidale e organica, nella comparsa di alcune pubblicazioni importanti (oltre al già citato periodico «La danza italiana», segna i tempi il volume *La danza moderna*, di Leonetta Bentivoglio, edita da Longanesi nel 1977, seguito poi, della medesima autrice, da *La danza contemporanea*, nel 1985²⁴).

Negli anni Ottanta parlano anzi di “nuova danza” sia gli artisti sia i critici. Amedeo Amodio, allora giovane coreografo, descrivendo il proprio modo di lavorare afferma:

L'unico nuovo modo di esprimersi, è la capacità di adoperare, in modo libero e personale, gesto e movimento, in tutte le possibili dimensioni. [...] Realizzare delle novità, significa semplicemente produrre qualcosa di personale in base all'assimilazione di acquisizioni diverse. Il mio lavoro è solo personale. Nella danza non faccio altro che esprimere me stesso, il mio mondo, la mia ironia. [...] So soltanto che per realizzare un discorso nuovo c'è bisogno di spazi teatrali differenti, gestiti da persone differenti.²⁵

D'altra parte anche Marinella Guatterini, critico allora all'inizio di una solida carriera, riflette:

“Nuovo”, allora, non è più critica ai modi e alle tipologie del fare danza, ma piuttosto il materializzarsi di progetti, di opere circoscritte [...] che proprio perché particolari e soggettive eludono il luogo comune, specie quando si pongono come obiettivo la complessità [...] l'area della danza d'autore si configura come una costellazione di specifici dialettali: l'autore coreografo è l'unico in grado di affermare la verità della sua lingua, non “minore” ma variabile, differente e, nella differenza, oppositiva²⁶

²⁴ Leonetta Bentivoglio, *La danza moderna*, Milano, Longanesi, 1977 e *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985.

²⁵ Amedeo Amodio, dichiarazioni raccolte da Leonetta Bentivoglio, in *Rapporto sulla danza italiana*, in *Il Patalogo due*, in *Il Patalogo due, Annuario 1980 dello spettacolo*, vol. I, Milano, Ubulibri/Electa Editrice, 1980, pp. 229-232: p. 231.

²⁶ Marinella Guatterini, *Nuova danza danza d'autore*, in Marinella Guatterini – Roger Salas (a cura di), *Bailar Espana, Reggio Emilia Festival Danza, 17-27 settembre 1988*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia – I Teatri, 1988, pp. 2-9: p. 9.

Come parlare di un corpo che danza? Come fare la "storia di un corpo che danza"?²⁷ Come legare "verbo" e "carne"?²⁸

Fabrizio Cruciani, nell'*Introduzione a Teatro* (1991), la preziosa guida bibliografica curata assieme a Nicola Savarese, scriveva che impostare il proprio sguardo

partendo dalla molteplicità della materia e non dalle unità concettuali, è certo utile nella situazione fascinosa e disperante dello storico del teatro; e consente inoltre di tenersi aderenti alle potenzialità espressive e conoscitive della nebulosa "teatro", sia nell'esperienza sia nel recupero della tradizione.²⁹

Rientrando nell'ambito degli studi più strettamente coreologici, Laurence Louppe, critico e storica della danza, ribadiva che «in danza, come in svariati altri ambiti, la ricerca non si allinea in alcun modo a un unico vettore». ³⁰ La molteplicità della materia porta, inevitabilmente, a una necessaria molteplicità di sguardi, all'esigenza di seguire più vettori.

Possiamo forse ritornare, allora, alla definizione di "nuova danza" che davano negli anni Ottanta studiosi e artisti, per traslarla su una possibile "nuova coreologia" di oggi: per dichiarare, di quest'ultima, la ricca molteplicità e la solida autonomia nelle tematiche, nelle metodologie e nei luoghi scelti da ogni studioso, ma contemporaneamente, nella forza che può derivare dall'assegnare un nome che, pronunciato, contribuisca a fare esistere la cosa che viene nominata.

BIBLIOGRAFIA

«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura

²⁷ Faccio qui riferimento al saggio di Concetta Lo Iacono, *Storia di un corpo che danza*, in «Danza in Primafila», n. 20, marzo 2004, nel quale l'autrice riflette sul passaggio, delicato e necessario, dalla danza alla parola nelle pratiche.

²⁸ Cfr. Alessandro Pontremoli, che conclude il suo già più volte citato saggio con un esplicito riferimento al Vangelo, in particolare alle frasi «In principio era il Verbo» (Giov., I, 1) e «E il Verbo si fece carne», che considera come estrema e pregnante sintesi della storia della danza occidentale (Giov., I, 14) (*"Il bel danzar che con virtù s'acquista..."*. Note sugli studi della danza in Italia, op. cit., p. 153).

²⁹ Fabrizio Cruciani – Nicola Savarese (a cura di), *Teatro*, Milano, Garzanti, 1991, p. 9.

³⁰ Laurence Louppe, *Notes pour une recherche en danse*, in Béatrice Menet, *La recherche en danse*, online: www.contredanse.org, s.d.

- di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015, online: <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/483>.
- «Recherches en danse», numero monografico *Être chercheurs en danse*, n. 1, 2014, online: <http://danse.revues.org/193>.
- AA.VV., *Methodologies in the study of dance*, in Selma Jeanne Cohen (a cura di), *International encyclopedia of dance*, Oxford University Press, New York-Oxford 1998, 6 voll.: vol. IV, *ad vocem*.
- Casini Ropa, E., *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture teatrali», numero monografico *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, nn. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105.
- Cervellati, E., *Gli studi sulla danza, dai websites alla bibliografia*, in Vincenzo Bazzocchi – Paola Bignami (a cura di), *La arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci editore, Roma 2013, pp. 111-127.
- Lo Iacono, C., *Storia di un corpo che danza*, in «Danza in Primafila», n. 20, marzo 2004.
- Loupe, L., *Notes pour une recherche en danse*, in Béatrice Menet (a cura di), *La recherche en danse*, online: www.contredanse.org, s.d.
- Nocilli, C. – Pontremoli, A. (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010.
- Onesti, S., *Italia 2000–2011*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1-2, dicembre 2011, pp. 201-232, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2423>.
- Onesti, S., *Scaffale bibliografico. Italia 2011–2014*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, 2014, pp. 115-122, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4702>.
- Pontremoli, A., «*Il bel danzar che con virtù s'acquista...*». *Note sugli studi della danza in Italia*, in «Il castello di Elsinore», anno XX, n. 56, 2007, pp. 129-153.
- Sparti, B. – Veroli, P., *Dance Research in Italy*, in «Dance Research Journal», vol. 27, n. 2, autunno 1995, pp. 73-77.
- Tani, G., *Storiografia e critica, III, Danza e balletto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954–1983, 12 voll., vol. IX, *ad vocem*.
- Tomassini, S., *Entries on theory ossia l'armistizio del libri*, in Francesca Pedroni (a cura di), *Identità e memoria. La generazione di mezzo: Bigonzetti, Cosimi, Horta, Maliphant, Preljocaj, Waltz*, Teatro Municipale Valli di Reggione Emilia, Reggio Emilia 2007, pp. 115-127.

Claudio Vicentini

LO STUDIO DELLA RECITAZIONE E L'OMBRA DELLA PREISTORIA

Il dato singolare da cui è possibile partire è la scarsa consistenza nell'ambito della storiografia artistica delle storie della recitazione teatrale. Non ne esistono molte e soprattutto sembrano viziate da due difetti. Proprio di recitazione – di quello che gli attori fanno o facevano sulla scena – parlano assai poco: quasi sempre preferiscono illustrare le teorie della recitazione anziché le sue pratiche effettive. E poi appaiono eccessivamente generiche, avere di informazioni che consentano di individuare con accuratezza i tratti specifici di questo o quell'artista, i suoi personali apporti alle variazioni e agli sviluppi delle modalità interpretative.

Secondo una convinzione diffusa la causa di questi difetti è l'evanescenza dell'oggetto studiato. Sull'evanescenza del lavoro dell'attore esiste del resto un'ampia e sovente lamentosa letteratura, nonché un repertorio di più o meno fortunate metafore. Una, tra le tante, era popolarissima nell'Ottocento: l'arte dell'attore è un eterno scolpire sul palco, ogni sera, una statua di neve. Ma a parte la suggestione della metafora è un fatto che l'opera prodotta dall'attore di teatro scompare nel momento in cui viene compiuta. Per questo, al contrario di quanto capita ai più fortunati colleghi che si occupano di statue di marmo, pietra, o almeno gesso, o anche di quadri o di poesie, lo storico della recitazione quando studia il suo oggetto si trova di fronte, se non proprio al nulla, quanto meno a un labile fantasma.

Certo per quanto riguarda la recitazione degli ultimi decenni è possibile disporre di registrazioni audiovisive anche assai accurate, ma è perfino troppo facile obiettare che sempre di registrazioni si tratta, e non dell'oggetto reale. Indicare qui tutto quello che la registrazione audiovisiva "non può dire" della concreta prestazione dell'attore sarebbe superfluo, basta pensare a come si troverebbe spaesato uno storico dell'arte di fronte alla necessità di non osservare mai i quadri che studia ma solo le loro fotografie. Per i limiti propri delle registrazioni audiovisive è comunque sufficiente notare come vengano alterati i suoni riprodotti e diffusi, e dunque toni, intensità, coloritura delle parole pronunciate dall'attore rispetto all'esecuzione originale nello specifico ambiente della sua prestazione, e

soprattutto come l'angolazione e l'ampiezza delle inquadrature via via adottate nel corso della registrazione impedisca di cogliere in modo adeguato la dinamica dei rapporti che la recitazione istituisce tra gli agenti di scena.

Per comprendere il miserevole stato della storia della recitazione sembra dunque necessario valutare l'importanza che può assumere la concreta presenza dell'oggetto di fronte allo studioso che lo deve indagare. Naturalmente gli oggetti studiati possono essere di tipo assai diverso, consentendo a seconda dei casi il conseguimento di risultati più o meno solidi e convincenti. Un tipo di oggetto per molti aspetti affine allo spettacolo teatrale, su cui si è sviluppata una storiografia di indiscussa validità, è la battaglia militare: è un'azione di più persone in movimento, e quando termina svanisce. Celebre, fra le tante, la battaglia di Waterloo, che Stendhal descrive nel terzo e quarto capitolo della *Certosa di Parma* attraverso l'esperienza del protagonista, Fabrizio del Dongo. Il ragazzo, diciassettenne, guidato dalla sua forte passione per Napoleone è sul campo di battaglia. Vaga tra i movimenti delle truppe. Incontra una cantiniera. Sente scariche fucile. Vede un cadavere per la strada. Compra un cavallo. Si aggrega alla scorta di alcuni generali. Guarda un canale, attraversa un campo gremito di cadaveri. Vede amputare una gamba a un corazziere. Gli viene sottratto il cavallo. Procedo con un gruppo di soldati. Incontra di nuovo la vivandiera. Gran sonno: si addormenta nel carro di costei. Si unisce a un gruppo di soldati in ritirata. Uccide un nemico con una fucilata. Ritrova la vivandiera. Si chiede se ha veramente assistito a una battaglia. Ricompra un cavallo. Finisce con una ferita al braccio e sviene.

In un'ottica storiografica la visione della battaglia catturata da Fabrizio del Dongo non avrebbe alcun valore, è un avvenimento confuso, privo di connotati che lo configurino come un possibile evento nella storia politica o militare dell'Europa. Se Fabrizio del Dongo fosse diventato uno storico la sua esperienza diretta del fatto non gli sarebbe stata di alcuna utilità. Ma se si passa alla descrizione di un'altra battaglia, anche qui colta attraverso gli occhi di un testimone oculare, lo scontro di Farsalo nel *De Bello civili* di Cesare (III, 88-98), l'immagine possiede tutt'altra chiarezza e si colloca naturalmente in qualsiasi ricostruzione storiografica dell'arte militare o delle vicende politiche dell'antica Roma. Si dirà che è ovvio: Cesare, che racconta un evento a cui era ovviamente presente, non è un giovanetto allo sbando che vaga sul campo, ma osserva con l'occhio del comandante in grado di cogliere ciò che accade da un punto di vista privilegiato e, soprattutto, con ben altre competenze.

Infine disponiamo di un'altra celebre descrizione di battaglia, Zama nelle *Storie* di Tito Livio (XXX, 32-35). L'autore scrive duecento anni dopo il fatto e a

Zama ovviamente non c'era. Eppure l'immagine dello scontro che consegna al lettore non ha niente da invidiare alla descrizione cesariana della battaglia di Farsalo, per chiarezza, compiutezza, affidabilità e immediata capacità di inserirsi nella trattazione storiografica delle lotte di conquista della Roma repubblicana.

La conclusione appare evidente. Nella trattazione storiografica dell'oggetto da studiare, essenziale non è tanto la sua concreta presenza di fronte allo studioso, quanto la capacità di quest'ultimo di selezionare e organizzare le informazioni raccolte in base a una rete di nozioni teoriche e di parametri interpretativi significativi. La presenza dell'oggetto non è di per sé priva di importanza, ma questa è relativa: nel senso letterale del termine. Dipende infatti dall'angolazione storiografica utilizzata. Il capitolo di una storia economica che si sofferma sul traffico delle spezie nella Venezia del Quattrocento non avrebbe molto da cavare dall'osservazione diretta dei facchini che scaricano le spezie dalle navi. Diverso è il caso di uno studio dell'architettura di Parigi al tempo di Luigi Filippo: poter osservare dal vivo gli edifici, quelli che poi sono stati distrutti o quelli ancora in piedi senza però le alterazioni successive, sarebbe di indubbia utilità. E diverso ancora è il caso di una biografia: non c'è studioso di Celestino V, di Anna Bolena, di Garibaldi o di Napoleone che riterrebbe inutile incontrare il suo personaggio dal vivo e fargli qualche domanda. Ma – questo è il punto – osservazioni e domande dello studioso sarebbero del tutto inutili se lo studioso non sapesse bene cosa osservare, e quali domande formulare. Osservazioni e domande diventano davvero significative, efficaci per il trattamento storiografico dell'oggetto, solo se si appoggiano a una conoscenza preliminare dell'intervistato, quanto più approfondita possibile, e se le domande sono formulate in base a criteri precisi, dettati dal taglio della ricerca che si conduce. Del resto poche biografie riguardano personaggi viventi, la maggior parte, anche le più illuminanti ed efficaci, riguardano personaggi che lo storico non ha incontrato perché quando lavorava erano morti da un pezzo. Sicché – di nuovo – la presenza dell'oggetto può *talvolta* essere utile per la considerazione storiografica, mentre i criteri di selezione e organizzazioni delle informazioni sono *sempre* indispensabili.

Tranne – secondo una rocciosa convinzione – quando si tratta di un'opera d'arte. Poiché il contatto diretto è ritenuto necessario per cogliere la qualità artistica di un oggetto, appare impossibile una storiografia che intenda trattare i suoi oggetti come opere d'arte senza disporre della loro concreta presenza. Potrò certo indagare la produzione di statue o di dipinti in un determinato periodo come attività economica, utilizzando contratti di acquisto, lettere di incarico, registri di bottega, senza alcun bisogno di studiare direttamente i quadri, ma valendomi,

quando è necessario, di riproduzioni. Ma, si sostiene, sarà allora un capitolo di storia dell'economia, in certi casi importantissimo, e non di storia *dell'arte*.

L'argomento – lo studio in prospettive storiografiche diverse (economica, politica, sociale, educativa, e via dicendo) di attività e prodotti che consideriamo artistici – ci porterebbe lontano. Ma ciò che qui interessa è piuttosto la questione inversa: vedere se le storiografie che a tutti gli effetti si presentano e vengono recepite come storiografie *artistiche*, si tratti di musica, pittura o letteratura, della presenza concreta delle opere che studiano non possono proprio fare a meno, o se si tratta soltanto di un'illusione.

In via preliminare, un dato è certo. Per quanto riguarda la storiografia della musica o delle arti visive questa presenza è più che altro una presenza "di memoria" perché difficilmente lo studioso scrive il suo saggio in una sala di concerto mentre ascolta dal vivo il quintetto che sta studiando, o nella sala di un museo o di una galleria dove sono visibili i capolavori di cui si occupa. Si tratta insomma della presenza di un'immagine ricordata, generalmente con l'aiuto di qualche riproduzione. Le cose sembrano ovviamente andare meglio per lo studio della letteratura, dove la presenza del testo resta immediatamente disponibile allo studioso in ogni momento del suo lavoro.

Ma in tutti e tre i casi – della musica, delle arti visive, della letteratura – l'immagine di cui dispone lo studioso, anche quando si trova direttamente a contatto con l'opera, è sovente un'immagine "di rimbalzo", che per le esigenze della ricostruzione storiografica rinvia a qualcosa di diverso da quello che lo studioso può direttamente ascoltare, vedere, leggere toccare. Per la musica la trasformazione degli strumenti e l'ampio margine di approssimazione che la scrittura degli spartiti lascia alla resa finale del tessuto sonoro, rende assai instabile nel tempo l'oggetto dell'ascolto, sicché la sinfonia che possiamo conoscere è non poco diversa da quella che ascoltavano i contemporanei del suo autore. Per le arti visive le cose non vanno molto meglio. I colori sovente si alterano nel tempo. Peggio succede con le statue antiche, spesso mutile, sempre spoglie delle tinte che le coloravano, frequentemente copie di originali ormai perduti, e talvolta semplici frammenti magari ricombinati da ingegnosi restauratori. E anche per la letteratura in innumerevoli casi il contatto diretto con il testo fornisce solo un'immagine di rimbalzo. Se molte statue con il passare del tempo perdono la loro integrità, un lavoro non indifferente della storiografia letteraria è rivolto allo studio di frammenti: basta pensare ai lirici greci. Se i colori dei quadri, con il tempo, si alterano, anche la tenuta della lingua dei testi letterari si modifica. In qualche caso, per la lettura e la comprensione dei testi più antichi, lo studioso deve operare di fatto, più o meno

consapevolmente, una sorta di trasposizione dei termini originali in una rete di locuzioni che gli sono più familiari. Ma anche la lingua dei testi che restano immediatamente chiari e comprensibili – la *Cronica* di Dino Compagni o la *Vita di Cola di Rienzo* dell'Anonimo Romano – con il trascorrere del tempo si ammanta di una sorta di patina esotica, che dota magari il testo di una fascino particolare ma lo colora di una tonalità pervasiva, assolutamente estranea alla sua realtà originaria. Per finire, poi, con il fenomeno delle traduzioni, da una lingua a un'altra. Che l'opera, tradotta, non sia più *la stessa*, è ritenuto una certezza. Ma che le traduzioni vengano sovente utilizzate senza troppi complessi in rigorose trattazioni storiografiche, che si presentano come storie letterarie a tutti gli effetti, è altrettanto innegabile. Benedetto Croce, tra i più rigorosi sostenitori dell'impossibilità di tradurre un'opera da una lingua all'altra mantenendone la qualità artistica originaria, dedicava poi dense pagine di critica letteraria all'opera di Ibsen che aveva letto in tedesco.¹

Insomma, è certo possibile che l'esercizio storiografico in ambito artistico possa valersi in molti casi della presenza concreta dell'oggetto trattato (non tutte le statue sono mutile, non tutti i dipinti hanno modificato le loro tinte, non tutti i testi colorano la loro lingua di inedite tonalità), ma è altrettanto possibile che raggiunga risultati consistenti anche quando di questa presenza non possa adeguatamente disporre. La procedura di base – di ricerca e sistemazione – che si tratti di storiografia artistica, politica, economica, militare, e via dicendo, non cambia. Lo studioso raccoglie informazioni dai documenti disponibili, le seleziona e organizza in base a criteri e parametri di riferimento stabiliti dalla tradizione della disciplina in cui si muove. Mette così a punto un'immagine *mentale* del fenomeno che indaga, adeguata alle esigenze di una specifica prospettiva storica. L'esperienza diretta che lo studioso può eventualmente trarre dalla concreta presenza, di fronte ai suoi occhi, del fenomeno indagato, non è che un documento tra gli altri, una fonte di informazioni – magari particolarmente ricche e attendibili – che opportunamente selezionate e organizzate contribuiscono alla definizione dell'immagine mentale.

Posto il problema in questi termini, il procedimento di base della storia della recitazione è dunque perfettamente identico a quello di tutte le storie, e se i suoi risultati sono assai più inconsistenti, la causa non, di per sé, l'evanescenza dell'oggetto. È piuttosto la qualità dei documenti.

¹ Benedetto Croce, *L'intraducibilità della rievocazione*, in *La poesia*, Laterza, Bari, 1953, pp. 102-109. Per la lettura ibseniana di Croce condotta sulla versione tedesca vedi Mario Gabrieli, *Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia*, "AIQN, Annali. Sezione Germanica. Istituto Universitario Orientale", A. VII, 1954.

Ora, per quanto riguarda i documenti, trattando di recitazione, la prima condizione è che ci siano. Ma, diciamolo subito, è difficile che non ce ne siano affatto: in questo caso la ricerca non sarebbe neppure ipotizzabile. Però spesso sono rari, e soprattutto si presentano in forme che "dicono qualcosa" dell'argomento che ci interessa, ma non quello che ci serve e che vorremmo sapere. Il che capita per ampie zone della storia della recitazione, dove sembra estendersi una terrorizzante inefficienza documentale, che obbliga lo studioso a frugare tra i resti di aneddoti, osservazioni casuali, frammenti assai approssimativamente decifrabili di testimonianze iconografiche. Zone che comprendono buona parte dell'antichità e del medioevo, e giungono fino agli inizi del settecento.

Per comprendere questo fenomeno è sufficiente pensare a un momento chiave della storia del teatro, tra la fine del cinquecento e i primi tempi del seicento quando il teatro professionale inglese giunge ai suoi massimi vertici nell'età di Shakespeare. È una stagione di straordinaria importanza per lo sviluppo delle tecniche recitative europee, e per ricostruire ciò che poteva succedere sulle scene inglesi il documento ritenuto capitale, celeberrimo e sempre dovutamente onorato e sfruttato da ogni singolo studioso sono le righe dell'*Amleto*, nella seconda scena del terzo atto, dove il protagonista impartisce i suoi consigli agli attori:

Mi raccomando, recitate la tirata come l'ho detta io, scandita in punta di lingua; a urlarla, come usano tanti attori, sarebbe come affidare i miei versi a un banditore di piazza. E non trinciate l'aria con la mano, così; ma siate delicati perché anche nel turbine, nella tempesta, o, per così dire, nel vortice della passione, dovete procurarvi una certa dolcezza e misura. Ah! Mi irrita nel più profondo dell'anima udire un tizio forzuto e imparruccato che fa in brani una passione, la straccia, per rintronare la platea, che, nella maggior parte dei casi, capisce solo pantomime senza capo né coda e strepiti [...] accordate il gesto alle parole, la parola al gesto, avendo cura di non superare la modestia della natura; qualsiasi cosa in tal misura gonfiata è ben distante dalla recitazione, il cui fine – ora come nei suoi primordi – è di reggere lo specchio alla natura, direi: di mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine [...] Se questo farete con eccesso o con qualche stento, se ne rallegreranno gl'inesperti, ma l'esperto se ne addolorerà [...] Ho visto attori recitare, a parlarne secondo un gusto non da profano, con accento che non era da cristiani e muoversi con portamento che non era né cristiano né pagano e nemmeno umano, ed erano così goffi, e muggivano in modo tale che pensai a qualche operaio della natura che si fosse messo a fabbricare uomini, e orribilmente, tant'era abominevole la loro imitazione della natura.²

² William Shakespeare *Amleto*, in *Drammi dialettici*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1977, pp. 167-169.

Le informazioni che di qui possono trarre per conoscere ciò che gli attori facevano sulle scene del Globe o degli altri teatri concorrenti sono in effetti, nonostante tutti i volonterosi sforzi di un esercito di studiosi, scarsissime e assai poco precise: molti attori, ci dice Shakespeare, gridano e si agitano troppo, il che danneggia la comprensione di ciò che dicono, ed esibiscono fattezze espressioni e atteggiamenti eccessivi, distorti, che magari piacciono, ma appaiono obbrobriosi ai veri intenditori. Tutto questo, per ricostruire secondo le nostre esigenze di indagine la recitazione dell'epoca nei suoi tratti caratteristici, non offre alcun aiuto. E che Shakespeare, con il mestiere che esercitava, di recitazione non si intendesse, o la ritenesse poco importante, sembra improbabile. Del resto anche tutti i documenti analoghi, di altri autori – come il brano di Webster sulle qualità dell'“eccellente attore” o la famosa descrizione dell'arte scenica di Richard Burbage di Richard Flecknoe – non ci dicono molto di più.³

Dunque non è che manchino documenti o descrizioni, anche di esperti dell'epoca, di ciò che avveniva sulla scena, ma non ci raccontano quello che a noi interesserebbe sapere. La ragione è semplice. Tutti questi esperti guardavano la recitazione da un'angolazione diversa dalla nostra, utilizzando per descriverla un apparato di criteri e di punti di riferimenti distintivi che a noi appaiono svianti o inefficaci. Perno centrale dell'intero discorso era infatti l'assimilazione dell'arte dell'attore a quella dell'oratore: donde l'attenzione sulla misura dei gesti e della voce, sulle capacità espressive delle emozioni, sull'eleganza e il decoro del portamento, fino alle più minute prescrizioni ritagliate sui requisiti dell'arte oratoria. Due, tra le tante, particolarmente significative: rivolgere sempre il volto al pubblico, e non camminare mentre si pronunciano le parole del discorso. Soprattutto la seconda appare oggi difficilmente comprensibile. Ma sono appunto regole nate e ritenute essenziali nell'ambito dell'oratoria per manifestare i dovuti segni di attenzione e rispetto all'uditore che si deve convincere, ribadite da Quintiliano,⁴ e poi trasferite senz'altro alla recitazione teatrale, come testimonia tra gli altri documenti oggi disponibili il testo di una commedia *The Return from Parnassus*, recitata tra il 1598 e il 1603.⁵

³ John Webster, *An Excellent Actor*, in Thomas Overbury, *The Wife* (1615), ora in *Actors on Acting*, a cura di Toby Cole e Helen Krich Chinoy, Crown Publishers, New York, 1970, pp. 89-89; Richard Flecknoe, *A Short Discourse on the English Stage* (1664), in *Augustan Critical Writings*, a cura di David Womersley, Penguin Books, London, 1997, p. 6.

⁴ *Institutio oratoria*, XI,3,126 e 127.

⁵ *The Return from Parnassus*, in *Actors on Acting*, cit., p. 84.

Non a caso è proprio un secolo dopo, all'inizio del Settecento, che ai nostri occhi inizia a emergere una straordinaria produzione di documenti sull'arte dell'attore, descrizioni attente ed estremamente precise di ciò che questo o quell'interprete compiono sul palcoscenico, valutazioni ragionate delle loro qualità e dei loro difetti. Sono documenti che – finalmente – sembrano dirci ciò che vogliamo davvero sapere. Ciò perché proprio in quel momento, nella cultura del tempo, regredisce l'assimilazione della figura dell'attore a quella dell'oratore, e si impone la convinzione che la funzione primaria, e dunque il tratto specifico della recitazione, sia rappresentare un personaggio nelle vicende che attraversa nel corso di una storia. Una visione dell'arte dell'attore ancora oggi in larga parte condivisa, che stabilisce quanto meno una possibile compatibilità tra il *nostro* modo di percepire la recitazione teatrale e la concezione che presiede la documentazione settecentesca e poi ottocentesca, e novecentesca. E proprio per questo nei documenti d'epoca riusciamo a trovare le informazioni che oggi ci interessano, individuiamo negli scritti settecenteschi molto di ciò che si può chiamare la moderna critica della recitazione, e gli storiografi possono disporre di tutto il materiale necessario a tracciare un'efficace storia dell'arte dell'attore.

Così agli occhi dello studioso sembra schiudersi all'improvviso una vera e propria miniera di dati, conoscenze, rilievi immediatamente disponibili per la ricostruzione di un panorama teatrale avvolto fino ad allora nelle nebbie dell'incertezza e dell'approssimazione. Sono le qualità e i difetti degli attori della Comédie Française – uno per uno – descritti in un saggio del 1730 che li rileva lungo parametri facilmente traducibili nei nostri criteri di valutazione.⁶ Sono i rilievi sugli stili sviluppati nei teatri dei diversi paesi europei, che ci vengono consegnati dalle *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe* di Luigi Riccoboni.⁷ Sono le minute valutazioni delle prestazioni dei colleghi del teatro inglese, che occupano pagine e pagine dell'autobiografia di Colley Cibber.⁸ Sono le considerazioni sul modo di recitare di una lunga schiera di attori francesi inserite nelle *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent* di Pierre-François Godard de Beauc-

⁶ Jean Dumas d'Aiguebierre, *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouen au garçon de café*, Tabarie, Paris, 1730.

⁷ Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe*, Guérin, Paris, 1738.

⁸ Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, Printed by John Watts for the Author, London, 1740.

hamps.⁹ Sono gli apprezzamenti su eminenti personalità della scena londinese affidate alle biografie che puntualmente vengono pubblicate in occasione della loro scomparsa.¹⁰ Nello stesso tempo la trattatistica, impegnandosi nell'esposizione di regole e precetti che giovano all'attore nell'esecuzione di compiti che gli sono propri ed esclusivi, avverte la crescente necessità di fornire esempi concreti, presi dal vivo, in cui illumina caratteristiche, doti, lacune di questo e quel interprete, in un crescendo di gusto descrittivo, dai più cauti inserti di Rémond de Sainte-Albine nel suo *Comédien*,¹¹ fino ai rifacimenti inglesi del suo trattato, sempre più ricchi di riferimenti, o alla *History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time* compilata da William Oldys, in cui ampi stralci di teoria della recitazione sono accompagnati dalla rassegna degli attori del tempo con notizie sulla vita e giudizi sulle interpretazioni.¹² E ancora, gli scritti direttamente polemici, come *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage* di Foote che si estende in analisi minuziosissime delle soluzioni interpretative (toni, gesti, atteggiamenti) dei propri rivali di scena.¹³ E poi tutta la stampa periodica, dove conquista uno spazio sempre più ampio la critica teatrale, che dai primi interessi diretti alla valutazione dei testi si rivolge progressivamente all'arte degli interpreti fino ad alimentare accese polemiche, come quella che nel 1736 coinvolge "The Grub-Street Journal" e il "Daily Journal" in una disputa sui meriti di Susannah Cibber e di Kitty Clive quali interpreti di *The*

⁹ Pierre-François Godard de Beauchamps, *Particularités de la vie de quelques comédiens français*, al termine del terzo volume delle *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cent soixante-un jusques à présent*, Chez Prault Père, Paris, 1735.

¹⁰ Due biografie seguono la scomparsa di Anne Oldfield (*Authentic Memoirs of the Life of that Celebrated Actress Mrs. Anne Oldfield*, London, 1730; e William Egerton, *Faithful Memoirs of the Life, Amours and Performances of Mrs. Anne Oldfield*, London, Curll, 1731); tre biografie la scomparsa di Wilks (*Memoirs of the Life of Robert Wilks Esq.*, London, Rayner, 1732 con diverse osservazioni sulle interpretazioni di Wilks; Daniel O'Bryan, *Authentic Memoirs of the Life and Character of that most Celebrated Comedian Mr. Robert Wilks*, London, 1732, e *The Life of that Eminent Comedian Robert Wilks Esq.*, Curll, London, 1733, e infine due biografie la scomparsa di Booth (*Life of that Excellent Tragedian Barton Booth*, John Cooper, London, 1733; Benjamin Victor, *Memoirs of the Life of Barton Booth Esq.*, John Watts, London, 1733). Vedi Ines Aliverti, *Teatro e arti figurative nella trattatistica della prima metà del Settecento: i presupposti di una teoria della figurazione teatrale*, "Biblioteca Teatrale", n. 19-20 (luglio-dicembre 1990), pp.125-139.

¹¹ Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Desaint et Saillant et Vincent Fils, Paris, 1747.

¹² William Oldys e Edmund Curll, *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time*, E. Curll, London, 1741.

¹³ Samuel Foote, *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage*, Corbett, London, 1747.

Beggar's Opera di John Gay.¹⁴ Nei decenni successivi l'arte di osservare gli attori, descriverli, paragonarli, valutarli e seguirli nei loro itinerari tecnici e interpretativi procederà in modo sorprendente, giungendo ai massimi livelli nell'Ottocento, negli scritti di Hazlitt, Hunt, e Lewes, autori di rassegne esemplari per la loro acutezza e precisione.

L'inizio del Settecento per la storiografia della recitazione segna dunque una precisa linea di confine. Dopo l'exasperante ampiezza di territori – dalla più remota antichità fino al diciassettesimo secolo – in cui lo studioso può ritrovare solo scarse indicazioni, e di assai dubbia lettura, su ciò che davvero gli interesserebbe sapere, si spalanca una fitta massa di documenti prodotti in una lingua chiaramente decifrabile. Si verifica insomma il passaggio da una sorta di preistoria della recitazione, con le lacune, le incertezze, le approssimazioni e le genericità dei rilievi, caratteristiche di tutte le ricostruzioni dei periodi preistorici, in qualsiasi ambito disciplinare, alla storia della recitazione vera e propria. La qualità dei documenti, la loro disponibilità, e il loro taglio più o meno adeguato agli interessi che muovono oggi la ricerca, sembra infatti distinguere le due fasi, preistoria e storia, in pressoché ogni campo della ricerca umanistica. La questione di fondo diventa allora chiara. Ciò che fa apparire nel suo complesso carente la storiografia della recitazione di fronte alla storiografia della letteratura o delle arti visive non è l'evanescenza dell'oggetto rispetto ai testi poetici, alle statue, ai quadri, agli affreschi, ma solo l'inusitata estensione del suo periodo "preistorico", rispetto ai soli tre secoli della sua fase "storica", avvicinando se mai i suoi problemi, da questo punto di vista, a quelli della musica, che proprio come la recitazione consente ricostruzioni storiografiche accurate e precise a partire da tempi assai recenti, che precedono solo di un paio di secoli l'inizio della "storia" della recitazione. La quale, ai nostri occhi, non può apparire che un'enorme zona d'ombra che occupa quasi l'intero sviluppo della nostra cultura, da cui si staglia solo un breve, recentissimo territorio documentale, unico campo davvero percorribile per le procedure di indagine più avanzate della ricerca umanistica.

¹⁴ Vedi Charles Harold Gray, *Theatrical Criticism in London to 1795*, Benjamin Bloom, New York, 1971, pp. 81-83.

Günter Berghaus

FUTURIST THEATRE AS A SYNAESTHETIC EXPERIENCE

Synaesthesia as a neurological and artistic phenomenon

Synaesthesia is a neurological phenomenon in which one sensory stimulus leads to involuntary reactions in a second sensory pathway. The term 'synesthesia' – from the Greek: *syn* (συν = at the same time), and *aisthēsia* (αἰσθησία = perception, sensation or feeling) – indicates a blending of unrelated sensory impressions. An example of such an intertwining of the senses is colour-hearing, i.e. the association of sounds with colours. Here, one hears a sound and simultaneously experiences a symphony of colours, or vice versa, an image elicits reverberations that are similar to music.¹ The term was introduced by the neurologist Alfred Vulpian in his *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux* (Lessons on the General and Comparative Physiology of the Nervous System, 1866).² Thus introduced by medicine as a pathological phenomenon, an intensive discussion about synaesthesia began, also in the arts, where it slotted into a long established discourse on the fusion of sense impressions in a *Gesamtkunstwerk*.³

¹ See Adler and Zeuch: *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*; Campen: *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*; Cavallaro: *Synesthesia and the Arts*; Cytowic: *Synesthesia: A Union of the Senses*; Gruß: *Synästhesie als Diskurs: Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*; Pütz: *Von Wagner zu Skrjabin: Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*; Simner: *The Oxford Handbook of Synesthesia*.

² See his 20th lecture given on 21 July 1864 at the Musée d'Histoire Naturelle: "C'est par les termes de sympathie ou de synesthésie que l'on doit désigner les phénomènes en question; ou bien, avec Müller, on peut employer l'expression: *sensations associées*." Vulpian: *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux*, p. 465. In the mid-1800's, The German physiologist Johannes P. Müller began the first systematic and scientific studies of sensation and perception.

³ The literature on the concept of *Gesamtkunstwerk* is extremely wide-ranging. Particularly useful in our context is Neumann: *The Evolution of the Concept "Gesamtkunstwerk" in German Romanticism*; Polheim: "Die romantische Einheit der Künste"; Rummenhüller: "Romantik und Gesamtkunstwerk."

A well-known example is Kandinsky's memoir of his Moscow days in the 1890s, when he first experienced the effects of synaesthesia in an exhibition of French Impressionist paintings and in a performance of Wagner's *Lohengrin*.⁴ His fascination with colour impressions that evoke sound sensations, and of musical chords that bring colour to life, re-occurred on 2 January 1911 during a concert of Schönberg's *Klavierstücke op. 11*. It was under the impression of this musical experience that he painted *Impression 3 – Concert*.

The multi-sensory processing capacity of the human brain varies from person to person. This is why some people correlate colours and tastes, whilst others associate smell with touch. The umbrella term 'synaesthesia' has a long tradition in the history of music and theatre,⁵ where the fusing together of music, words, movement and scenic spectacle has been the topic of heated debates. However, we only hear of isolated figures who reflected upon the psychological and physiological mechanisms behind a unified or total work of art.⁶ It was only in the late eighteenth century that the relation between sound, colour, smell and taste came to be investigated and experimented with. The fusion of the arts became a popular dream of the Romantics, who for the first time in history produced a body of theoretical literature on how this utopian idea might be brought to realization.

The capacity to see sounds and hear colours was of fundamental importance for Kandinsky's breakthrough to an abstract form of art and was outlined in his treatise *Über das Geistige in der Kunst* (Concerning the Spiritual in Art, 1910). Consequently, the concept of synaesthesia served as a basis for many Modernist experiments,⁷ including those of the Italian Futurists.

⁴ Kandinsky: "Rückblicke", p. 33.

⁵ See the documentation in Kröplin: *Richard Wagner – Musik aus Licht: Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne*.

⁶ See the examples in Wellek: "Renaissance- und Barock-Synästhesie" and Schrader: *Sinne und Sinnesverknüpfungen*.

⁷ See Berghaus: "Obra total de arte e teatro modernista", and "A Theatre of Image, Sound and Motion: On Synaesthesia and the Idea of a Total Work of Art"; Roberts: *The Total Work of Art in European Modernism*; Lista: *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908–1914*; Smith: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*; Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.

Synaesthesia in Futurist manifestos

A synaesthetic basis can be found in the manifesto *La pittura dei suoni, rumori, odori* (The Painting of Sounds, Noises and Smells, 1913), in which Carlo Carrà outlined how Futurist painting could capture the full gamut of sensations "of modern life in its essential dynamism"⁸ and how the sounds, noises and smells to be found in music-halls, brothels, railway stations, hospitals and so on could be incorporated into "a polyphonic architectural whole" of a musical composition.⁹ His ultimate aim was to create a form of "total painting" that elicits many sense impressions in order to reflect the "great emotive effort, even delirium, on the part of the artist", and is not just appealing to "cold logical intellect".¹⁰

In *La cromofonia: Il colore dei suoni* (Chromophony: The Colour of Sounds, 1913), Enrico Prampolini sought to explain how all vibratory movements within the atmosphere can be perceived as chromatic stimuli. He emphasized that sound and colour should not be considered isolated phenomena but as being synaesthetically linked. All sense impressions are related to a multitude of atmospheric vibrations and are therefore interacting with each other. The artist only has to incorporate them intuitively in his creative works. *La cromofonia* contains so many similarities to Carrà's *La pittura dei suoni, rumori, odori* that one must assume that it was the result of a common debate in the circle of Giacomo Balla, where Prampolini became familiar with the aesthetic concepts of Futurist artists. Also Carrà asserts that colour, sound and smell are "none other than different forms and intensities of vibration"¹¹ What distinguishes Prampolini's from Carrà's viewpoint is his pseudo-scientific reflection on the medium of the atmosphere through which the vibrations are channelled.

Prampolini postulated the existence of an "atmospheric essence" (in Apollonio's translation p. 116) that creates a multitude of vibrations which are all synaesthetically linked (e.g. "vibrations emitted by a source of sound also exist in the atmosphere and are susceptible to our optical sense" 116). These correspondences between sound, colour and smell (he does not mention the 'non-atmospheric' senses of taste and touch) are not completely fixed in their interrelations. The 'chromatic value' of an atmospheric vibration depends on many

⁸ Carrà: "The Painting of Sound, Noise and Odours", in Apollonio, p. 112.

⁹ Carrà: "The Painting of Sound, Noise and Odours", in Apollonio, p. 113.

¹⁰ Carrà: "The Painting of Sound, Noise and Odours", in Apollonio, p. 115.

¹¹ Carrà: "The Painting of Sound, Noise and Odours", in Apollonio, p. 112.

factors and is influenced by other vibrations that co-exist in the atmosphere. It can therefore create “a whole chromatic gamut” and “a myriad of chromatic scales” (116) that saturate the atmosphere and are responsible for the “violent irradiation of evolving vibrations (118).”

Gino Severini outlined in *Le analogie plastiche del dinamismo* (Plastic Analogies of Dynamism, 1913) how an artist can “enclose the universe in the work of art”¹² by unifying the different synaesthetic sensations under the umbrella of “a single architectural scheme”.¹³ Following on from this, Enrico Prampolini wrote *Anche l'architettura futurista... E che è?* (Also Futurist Architecture... What Is It?, 1914). In this manifesto, architecture is not to be understood in the sense of buildings or houses but refers to all three-dimensional constructions.¹⁴ The intrinsic forces of the atmosphere – air, light, energy – form the basis of a dynamic *vita futurista*, in which the “three energetic entities are amalgamated in a unified whole”.¹⁵

Similarly, Umberto Boccioni's *Futurist Painting and Sculpture* of 1914 proclaimed the end of the traditional distinction between painting, music and poetry and envisaged a new, unifying Futurist art which exists as pure creation. This move from a synaesthetic to a synthetic theory of Futurist art had enormous consequences for Futurist theatre. In the *Futurist Playwrights' Manifesto* of 1910, Marinetti had spoken of “a synthesis of life at its most typical and most significant”.¹⁶ And in the *Variety Theatre Manifesto* of 1913 he had called for “a synthesis of everything that humankind has hitherto instinctively refined to lift its spirits”.¹⁷ In the manifesto, *Il teatro futurista sintetico* of 1915, the term *sintetico* means both short – see the opening statement: “Sintetico, cioè brevissimo”¹⁸

¹² Severini: “Plastic Analogies of Dynamism”, in Apollonio, p. 118.

¹³ Severini: “Plastic Analogies of Dynamism”, in Apollonio, p. 125.

¹⁴ The essay was later republished with some modifications as *L'atmosfera scenica futurista: Basi per un' architettura futurista* (The Futurist Structure of Atmosphere: Basis for a New Architecture, 1918), where he speaks of “costruzioni futuriste imperniate nello spazio”. Prampolini: “L'atmosfera scenica futurista: Basi per un' architettura futurista”, p. 78.

¹⁵ “Essendo la vita futurista dell'*aria*, della *luce* (energie naturali) e della *forza* (energia artificiale), l'architettura futurista dovrà essere plasmata e esteriorizzata da queste tre entità energetiche che *amalgamate* tra loro *creano un'unica entità astratta*.” Prampolini: “L'atmosfera scenica futurista: Basi per un' architettura futurista”, pp. 77-78.

¹⁶ Marinetti: “Manifesto of Futurist Playwrights”, p. 183.

¹⁷ Marinetti: “The Variety Theater”, p. 186.

¹⁸ Marinetti, et al.: “Il teatro futurista sintetico” p. 98.

– and unified, i.e. it is a fusion of different scenic arts that are “perfectly in harmony with our lightning-fast yet pithy Futurist sensibilities”.¹⁹

After this brief survey of how the Futurists presented the concept of synaesthesia in their manifestos, I shall now have a closer look at some of the ways in which theory was translated into artistic praxis.

The Corradini Brothers

The first Futurist experiments with a synaesthetic form of art were undertaken by the brothers Bruno and Arnaldo Ginanni-Corradini. Both were greatly interested in theosophy, occult science and spiritualism. Arnaldo’s artistic credo in this period had a clearly abstractionist orientation. But he did not call his art ‘abstract’ but *musica cromatica* or *accordi cromatici*.

The idea of an abstract, synaesthetic art based on spiritualist principles was outlined in the brochure, *Arte dell’avvenire* (Art of the Future, 1910), in which the two brothers sought to investigate the exact parallels between the different arts and to determine their common ground. Arnaldo explored the relationship between music and painting by composing on canvas shapes and colours according to the laws of musical harmonies.²⁰ It did not take long for him to discover the fundamental difference between painting and music, namely that the former exists in a spatial, and the latter in a temporal dimension. A truly chromatic music or harmonic painting had to combine the spatial and the temporal. This led him to the creation of ‘cinpaintings’, i.e. a series of animated, hand-painted films.

Unfortunately, these films were destroyed in the Second World War, but we get a glimpse into what they looked like from the essay “Musica cromatica” of 1912.²¹ Bruno Corradini described how he and his brother experimented with tinted film strips to project colours in rapid succession onto a screen. The amalgamation of these colours on the retina of the human eye created complex im-

¹⁹ Marinetti: “A Futurist Theatre of Essential Brevity”, p. 201.

²⁰ See, for example, Arnaldo Ginanni-Corradini’s *Requiem di Mozart* (1914) and some other illustrations in Collarile, et al.: *Armonie e disarmonie degli stati d’animo: Ginna futurista*.

²¹ It was first published in 1912 in *Il pastore, il gregge e la zampogna*, reprinted in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, pp. 242-251, and Ginna and Corra: *Manifesti futuristi e scritti teorici*, pp. 155-166. Excerpts have been translated in Apollonio: *Futurist Manifestos*, pp. 66-70.

ages and amounted to what Corradini described as “extremely powerful effects of large musical orchestras”.²² They improved on the fusion of colours by using more intricate tinting techniques, better projection facilities, and more reflective screens. The results were, as he wrote, perfect “colours extended in time”. These animated films were meant to be projected with music specially written for this purpose by the Futurist composer Francesco Balilla Pratella.

Balla's Complessi plastici and Feu d'artifice

Giacomo Balla offered a small-scale application of the evolving Futurist theory of synthesis and synaesthesia in his *Complessi plastici* (Sculptural Aggregations, 1913-15), which moved beyond the flat surface of the canvas to form three-dimensional visual equivalents to the abstract and dynamic principles of sound. This ‘moto-rumorism’ offered a complex fusion of plastic expressions of abstraction, dynamism, transparency, gaudiness, odour, *in motion*. These polymaterial constructions were made from colourful strands of wire, cotton, wool, silk, glass, tissue paper, celluloid, tinfoil, etc. Springs, levers and other mechanical devices kept them in perpetual motion. Electrical devices ensured that they could be lit from inside, and various sorts of scented material produced olfactory effects. The individual elements could rotate and expand in different directions with different speeds and transform themselves into cones, pyramids, spheres, etc., while at the same time producing noise. These creations were three-dimensional kinetic objects that explored abstract ‘form-lines’ in space. They were three-dimensional, moving and sound-emitting constructions that can no longer be classified as ‘sculpture’. Balla himself described them as “actions developing in space”, which means they were a semi-theatrical phenomenon.²³

The idea behind the *Plastic Complexes* was given full scenic presentation in *Feu d'artifice* (Fireworks, 1917), an actorless, abstract ballet designed to interpret Stravinsky's music of the same title.²⁴ This stage work offered a Futurist fusion of the elements that make up the universe in a large-scale synaesthetic spectacle. The three-dimensional constructions on stage possessed a

²² *Ibidem*, p. 67.

²³ See Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, pp. 293-297.

²⁴ For a detailed analysis of the performance see Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, pp. 253-259.

dynamic form and a complex chromatic dimension that interacted with the music and thus depicted the universal drama of light as the prime source of energy. Balla took the theme of Stravinsky's music (fireworks = artificially created colourful light sources exploding in bundles of energy) and designed a variety of cuneiform and curved shapes that could be lit from inside and carry out simple but dynamic movements. Light as a source of energy was correlated to types of movement, forms and colours. The irregular prismatic structures were created from wood and then covered with various colourful fabrics. These solid geometric forms of varying height were crowned with brightly lit spirals, pyramids, prisms, rhomboids, etc. Balla then devised a lighting score which provided interior and exterior illumination for the structures. The fifty cues of the lighting plot foresaw bursting light beams for the transparent and mobile crowns, incandescent glowing under the opaque covers, projected rays from the side of the stage, and even light and shadow cast into the auditorium. The colour schemes of this pyrotechnical display were coordinated with the music, and together with the mobile structures produced a scintillating audiovisual spectacle. This dazzling show evoked the sensations of cosmic life and was described by the critic Margherita Sarfatti as "continuous games of light and splashings of varied shadows, colourful rays of extremely powerful electrical spotlights that bring a constantly changing dynamic to the static nature of stage architecture."²⁵

Depero in 1915-16

Balla's disciple Fortunato Depero experimented with similar light and sound emanating constructions, for example a *Piano moto-rumoristica* (Mobile and Sound-emitting Piano, 1915). His progression from proto-theatrical to fully dramatic spectacles was outlined in some manuscript notes of 1915, called *Vestito ad apparizione* (Apparition-like Costumes).²⁶ These costumes were conceived as "magical mechanical equivalents to a complex simultaneity of forms,

²⁵ Sarfatti: "L'arte e la compagnia dei Balli Russi a Roma: Balletti di Pablo Picasso, del Balla, di Michele Larinoff e Natalia Gontcharova."

²⁶ Printed in Passamani: *Depero e la scena*, p. 59. An English translation can be found in Kirby, *Futurist Performance*, p. 211 and Taylor, *Futurism: Politics, Painting, and Performance*, p. 62.

colours, onomatopoeic sounds and noises"²⁷ and were subsequently explored in *Mimismagia* (Magic Mime, 1916). Colourful, transparent drapes were attached to wires and poles, and furnished with coloured light bulbs. In order to baffle and surprise the audience, the actor could operate some hidden devices which transformed the costumes and produced rhythmic noises. The performer in this mime had the sole function of animating a costume which resembled the earlier *Plastic Complexes* because of their transformability, polymaterialism, chromaticism and noisiness. But here, they served a dramatic purpose and conveyed a story within a stage set.

Depero did not see the kinesphere of the robot/dancer in isolation from the surrounding scenic space. This becomes apparent in some *Appunti sul teatro* (Notes on the Theatre), which he wrote around 1916. Here, he imagined the dancer's transformations taking place within a simultaneously changing stage environment.²⁸ Depero wanted to abolish fixed scenic architecture and to replace it with a multi-level, multi-perspective, changeable stage set. Depero wanted to fit the scenic space with highly advanced mechanical contraptions that allowed all sorts of trickery and surprise elements: "Everything turns, disappears, reappears, multiplies and breaks, pulverizes and overturns, trembles and transforms into a cosmic machine that is life."²⁹

Depero also wrote a play, *Colori* (Colours),³⁰ that illustrated his concept of an "abstract theatrical synthesis". The stage direction calls for a light-blue room where we find four chromo-plastic figures attached to fine, invisible strings. They are moving around and are uttering sounds in accordance with their shape and colour. The play is entirely abstract and without plot. The theatrical action is created by means of sounds, colours and forms moving in time and space. One could describe them as *complessi plastici* placed in a theatrical framework. But whereas the *Plastic Complexes* operated with mechanical sounds, these marionettes move in harmony with human voices, presumably produced by actors behind the wings.

²⁷ Passamani: *Depero e la scena*, p. 59.

²⁸ See for example the *Progetto di scena mobile*, in Passamani: *Depero e la scena*, p. 84.

²⁹ Depero: "Notes on the Theatre", p. 208.

³⁰ The play was published in the second volume of the collection, *Teatro sintetico futurista* (supplement to *Gli avvenimenti*, 2-9 April 1916), p. 26. A facsimile of the text was re-issued in *Depero: Magic Theatre*, s.p., and in a normal typographical fashion in Passamani: *Depero e la scena*, p. 73. For an English translation see Kirby: *Futurist Performance*, pp. 278-79.

The abstract, synaesthetic quality of *Colori* owes a great deal to Kandinsky's theory of stage composition (which Depero may have learned about through Prampolini³¹). But whereas Kandinsky's *Der gelbe Klang* (The Yellow Sound, 1912) was performed by human beings in a representational setting, *Colori* was a much more radical application of the idea of an abstract, synaesthetic stage composition. The play of pure colour, form and sound, devoid of any narrative content or symbolic meaning, relied entirely on an emotive quality inherent in the material aesthetics of artistic means. The concept of an abstract stage composition, which Kandinsky had pronounced in the *Blue Rider Almanac* of 1912,³² found its true application in Depero's *Colori*. None of the other plays written for the Futurist Theatre of Essential Brevity was anything as daring as *Colori*, and it is not astonishing that it was never performed.

Enrico Prampolini

Balla's most important disciple was Enrico Prampolini, whose initial interest in the correspondences between the sense impressions was derived from Wagner, Kandinsky and the Symbolists. He developed a complex theory of synaesthetic correspondences between sound, colour, form and motion and how these could be explored in "dynamic constructions of a polyphonic architectural whole" (he also called them "Absolute Constructions of Noise in Motion"). Prampolini explored the correspondences between sense impressions in a range of sketches executed in the years 1914-15.

In *Costume motoromorista* (Mobile and Sound-emitting Costume, 1914), he intended to furnish his actors with devices that produced light and noise. At the end of 1914, he executed a series designs for *Cappuccetto rosso* (Little Red Riding Hood), a marionette version of Charles Perrault's tale to be performed

³¹ On Prampolini's reception of Kandinsky's theories see Fornari: "Prampolini e Kandinsky: Alle origini dell'astrattismo." Prampolini appears to have received the *Blue Rider Almanac* and other information about Kandinsky before the latter's work began to be translated into Italian (starting with "La pittura arte pura" in *La rassegna contemporanea* 7:18 [25 September 1914]). Of course, there may have been other influences, such as the experiments in kinetic and chromatic music carried out by the Corradini brothers in 1910.

³² Kandinsky: "On Stage Composition."

in Vittorio Podrecca's Teatro dei Piccoli.³³ The costumes were meant to produce dynamic and sonorous effects, which intervene in the development of the scenic action. Here, again, the costume was not just meant to clothe an actor but, like the mobile stage set, it was intended to perform an independent action. Another attempt to create acoustic equivalents to the dynamism of motion was the *Costume fono-dinamico* (Phono-dynamic Costume, 1915) which enhances its vertical, diagonal and elliptical force lines by the cymbals the dancer holds in the left hand and by noise-producing beads attached to the right hand and left leg. Prampolini also designed an *Architettura dinamica: Scenografia* (Dynamic Stage Architecture, 1915), in which a mobile scenic construction is given dynamic vitality through coloured light and modern noise music. The design owes a great deal to Balla's *Feu d'artifice*, but Prampolini's sceno-plastic construction had a more regular pyramid structure. The principle of interior illumination was repeated as in Balla's design, and the translucent body of the construction was complemented by light beams bursting through an opening at its apex into the upper area of the stage.

Prampolini's concept of a dynamic and mobile stage was given a practical demonstration at the end of the theatrical season of 1918/19, when he produced Pierre Albert-Birot's marionette play, *Matoum et Tévibar*. The script called for abstract, colourful scenery, illuminated from both within and without. The backdrop and the flats were to be made of paper and brought to life through strong back-lighting in primary colours. The wings were to be mounted on swivelling pivots. The heads of the marionettes were made of transparent material so that they could be illuminated from the inside. Germaine Albert-Birot was meant to perform bruitist music in para-Futurist fashion, using an orchestra of percussion instruments, toy pipes, hand-bells and a piano.³⁴

Albert-Birot's idea of an illuminating rather than illuminated scenery was intended to overcome the dichotomy of actor and stage set, and therefore resembled Prampolini's concept of Futurist scenography. The mobile, luminous scenery which Prampolini had previously been experimenting with in his studio was now given a full-scale scenic realization at the Teatro dei Piccoli in Rome.

³³ Prampolini used a script by Alpinolo Porcella, based on the dramatization by Charles Perrault and François Boieldieu. It was première on 21 June 1917 and taken up again on 14 January 1922. One of Prampolini's scenic designs is reproduced in Lista, *Lo spettacolo futurista*, no. 65.

³⁴ For a detailed analysis of the production see Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, pp. 280–284.

A magical illumination inundated the stage, the mobile scenic architecture enhanced the dynamic aspects of the play, and colourful incandescences emanating from the transparent heads suggested the protagonists' states of mind.

Prampolini's manifestos suggested a path towards a form of theatre in which the temporal media of sound and motion could be integrated into the spatial media of colour, form and plasticity. All stage elements were joined together in a composition ordered in accordance with the logical rules of scenic construction. Each unit was able to speak its own, media-specific language; but acting in unison with the others they could create a dynamic ensemble which offered unsurpassed sensual appeal to the audience. Prampolini's scenic architecture was mobile and noise-producing, whilst the actor took on a chromatic and spatial dimension. The reviewers were unanimous in their praise of Prampolini's startling devices and inventive stage design. *Matoum et Téviabar* put Prampolini on the map as a reputable and innovative theatre designer who, in the course of the 1920s, became a key figure in the history of Modernist theatre. Needless to say, he continued to produce theatre shows in which synaesthesia played a major rôle. As did other Futurists, for example Marinetti in his *Total Theatre* project. But in this second phase, Futurism also moved, aesthetically, into new territory, which needs to be investigated in the context of other avant-garde movements. Such an analysis would therefore have to be the topic of another essay.³⁵

BIBLIOGRAPHY

- Adler, Hans and Ulrike Zeuch, eds.: *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- Apollonio, Umbro, ed.: *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson, 1973.
- Berghaus, Günter: "A Theatre of Image, Sound and Motion: On Synaesthesia and the Idea of a Total Work of Art." *Maske und Kothurn* 32 (1986): 7-28.
- Berghaus, Günter: "Avanguardia e fascismo: Teatro futurista tra le due guerre." Davide Lacagnina, ed.: *Immagini e forme del potere: Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*. Palermo: Edizioni di Passaggio, 2011. 61-86.

³⁵ I can refer the reader to three essays I dedicated to this period: Berghaus: "Futurist Tactile Theatre"; "From Avant-garde to Mainstream: Futurist Theatre in the 1920s"; "Avanguardia e fascismo: Teatro futurista tra le due guerre."

- Berghaus, Günter: "From Avant-garde to Mainstream: Futurist Theatre in the 1920s." Peter Benoy, and Jaak van Schoor, eds.: *Historische avant-garde en het theater in het interbellum*. Bruxelles: Academic & Scientific Publishers, 2011. 75-90.
- Berghaus, Günter: "Futurist Tactile Theatre." Paul J. Stoesser, ed.: *Futurist Dramaturgy and Performance*. Toronto: Legas Publishing, 2011. 13-35.
- Berghaus, Günter: "Marinetti e il suo utopico progetto di Teatro Totale." Walter Pedullà, ed.: *Futurismo e letteratura*. Special issue of *L'Illuminista* 9:27 (September – December 2009). Roma: Ponte Sisto, 2009. 453-457.
- Berghaus, Günter: "Obra total de arte e teatro modernista." João Gabriel Teixeira, ed.: *Transe: Estudos transdisciplinares sobre a performance*. Brasília: Editora Universidade do Brasília, 2000. 15-27.
- Berghaus, Günter: "The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre." Franciska Hervai d'Elhounge, and Dávid Falvay, eds.: "*Sul fil di ragno della memoria*": *Studi in onore di Ilona Fried*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék; Budapest: Ponte Alapítvány, 2012. 283-302.
- Berghaus, Günter: "Theatre Performances at Italian Renaissance Festivals: Multi-media Spectacles or Gesamtkunstwerke?" Ronnie Mulryne, ed.: *Italian Renaissance Festivals and Their European Influence*, New York: Edwin Mellen Press, 1992. 3-55.
- Berghaus, Günter: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Campan, Crétien van: *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge/MA: MIT Press, 2010.
- Carrà, Carlo: "La pittura dei suoni, rumori, odori: Manifesto futurista." *Lacerba* 1:17 (1 September 1913): 185-187. Reprinted in C. Carrà: *Tutti gli scritti*. Milano: Feltrinelli, 1978. 165-166. English translation: "The Painting of Sounds, Noises and Smells." Umbro Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson, 1973. 111–115.
- Cavallaro, Dani: *Synesthesia and the Arts*. Jefferson/NC: McFarland, 2013.
- Collarile, Lucia, Mariastella Margozi, and Micol Forti, eds.: *Armonie e disarmonie degli stati d'animo: Ginna futurista*. Exhibition catalogue. Roma: Museo Boncompagni Ludovisi, 12 marzo – 10 maggio 2009; Firenze: Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 23 giugno – 20 settembre 2009. Roma: Gangemi, 2009.

- Corra, Bruno (Bruno Corradini): "Musica cromatica." Bruno Corra, and Emilio Settimelli: *Il pastore, il gregge e la zampogna*. Bologna: Libreria Beltrami Editrice Internazionale, 1912. 157-182. Reprinted in Mario Verdone, ed.: *Ginna e Corra: Cinema e letteratura del futurismo*. Roma: Bianco e Nero, 1968. 2nd edn *Cinema e letteratura del futurismo*. Calliano: Manfrini, 1990. 242-251. Mario Verdone, ed.: *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ravenna: Longo, 1984. 155-166. English translation [abridged] "Abstract Cinema – Chromatic Music 1912." Umbro Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson, 1973. 66-70. "Chromatic Music." Luigi Russolo, and Francesco Balilla Pratella, et al.: *The Art of Noise: Destruction of Music by Futurist Machines*. [Flushing/NY]: Sun Vision Press, 2012. 109-111.
- Corra, Bruno, and Arnaldo Ginna [Bruno Corradini and Arnaldo Corradini]: *Arte dell'avvenire*. Ravenna: Mazzini, 1910. Reprinted in Mario Verdone, ed.: *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ravenna: Longo, 1984. 105-125.
- Cytowic, Richard E.: *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge/MA: MIT Press, 2002.
- Depero, Fortunato: "Appunti sul teatro." *Fortunato Depero: Opere 1911–1930*. Torino: Galleria d'Arte Martano, 1969. 58-61. English translation (excerpts) "Notes on the Theatre." Michael Stanley Kirby, and Victoria Nes Kirby: *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971. 207-210.
- Depero, Fortunato: "Vestito ad apparizione." Bruno Passamani, ed.: *Depero e la scena: Da "Colori" alla scena mobile, 1916–1930*. Torino: Martano, 1970. 59. English translation "Description of Costumes." Michael Stanley Kirby, and Victoria Nes Kirby: *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971. 211. Christiana J. Taylor: *Futurism: Politics, Painting, and Performance*. Ann Arbor/Mi: UMI, 1979. 62.
- Eller-Rüter, Ulrika-Maria: *Kandinsky: Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*. Hildesheim: Olms, 1990.
- Fornari, Paola: "Prampolini e Kandinsky: Alle origini dell'astrattismo." *Il veltro* 25 (1981): 589-591.
- Gruß, Melanie: *Synästhesie als Diskurs: Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*. Bielefeld: Transcript, 2017.
- Kandinsky, Wassily: "On Stage Composition." W. Kandinsky: *Complete Writings on Art*. Ed. by Kenneth Clement Lindsay, and Peter Vergo. New York: Da Capo, 1994. 257-265.

- Kandinsky, Wassily, and Franz Marc, eds.: *Der Blaue Reiter*. München: Piper, 1912, Facsimile Reprint München: Prestel, 2008.
- Kröplin, Eckart, ed.: *Richard Wagner – Musik aus Licht: Synästhesien von der Romantik bis zur Moderne. Eine Dokumentardarstellung*. Vols. 1-3. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Lista, Giovanni: *Lo spettacolo futurista*. Firenze: Cantini, [1988].
- Lista, Marcella: *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908–1914*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, 2006.
- Marinetti, Filippo Tommaso: "Teatro di Varietà." F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1968. 80-91. English translation "The Variety Theater." F.T. Marinetti: *Critical Writings*. Ed. by Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 185-192.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifesto dei drammaturghi futuristi*. Milano: Redazione di "Poesia", 1911. Reprinted as "La voluttà d'esser fischiati." F.T. Marinetti: *Guerra sola igiene del mondo*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia", 1915. 113-118. F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968. 270-271. English translation "Manifesto of Futurist Playwrights." F.T. Marinetti: *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 181-184.
- Marinetti, Filippo Tommaso, Emilio Settimelli, and Bruno Corra: "Il teatro futurista sintetico." . F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968, 97-104. English translation "A Futurist Theatre of Essential Brevity." F.T. Marinetti: *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 200-207.
- Neumann, Alfred Robert: *The Evolution of the Concept "Gesamtkunstwerk" in German Romanticism*. Ph.D. Thesis. Ann Arbor/MI: University of Michigan, 1951.
- Passamani, Bruno, ed.: *Depero e la scena: Da "Colori" alla scena mobile, 1916–1930*. Torino: Martano, 1970.
- Polheim, Karl Konrad: "Die romantische Einheit der Künste." Wolfdietrich Rasch, ed.: *Bildende Kunst und Literatur: Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1970. 157-178.
- Prampolini, Enrico: "Anche l'architettura futurista... E che è?" *Piccolo giornale d'Italia* 3:29 (29-30 January 1914): 3. Reprinted in Enrico Crispolti, and Rosella Siligato, eds.: *Prampolini: Dal futurismo all'informale*. Roma: Carte Segrete, 1992. 77-78.

- Prampolini, Enrico: "L'atmosfera scenica futurista: Basi per un' architettura futurista." *L'impero*, 6-7 November 1924. Reprinted in Enrico Crispolti, and Rosella Siligato, eds.: *Prampolini: Dal futurismo all'informale*. Roma: Carte Segrete, 1992. 207-209. English translation "Futurist Scenography." Michael Stanley Kirby, and Victoria Nes Kirby: *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971. 225-231.
- Prampolini, Enrico: "La cromofonia: Il colore dei suoni." *Gazzetta ferrarese*, 26 August 1913. Reprinted as "La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici." *L'artista moderno* 12:23 (10 December 1913): 371-374. Reprinted in Enrico Crispolti, and Rosella Siligato, eds.: *Prampolini: Dal futurismo all'informale*. Roma: Carte Segrete, 1992. English translation "Chromophony: The Colour of Sounds." Umbro Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson, 1973. 115-118.
- Prampolini, Enrico: "L'atmosferastruttura: Basi per un'architettura futurista." *Noi: Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* 2:1-2 (February 1918): 14. Reprinted in Enrico Crispolti, and Rosella Siligato, eds.: *Prampolini: Dal futurismo all'informale*. Roma: Carte Segrete, 1992. 77-78.
- Prampolini, Enrico: "Pittura pura: Riposta a Kandinsky." *L'artista moderno*, January 1915. Reprinted in Palma Bucarelli, ed.: *Enrico Prampolini*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1961. 36-37.
- Prampolini, Enrico: "Un'arte nuova? Costruzione assoluta di motorumore." *L'artista moderno* 14:9 (19 May 1915): 149-151. Reprinted in Enrico Crispolti, and Rosella Siligato, eds.: *Prampolini: Dal futurismo all'informale*. Roma: Carte Segrete, 1992. 159-160.
- Pütz, Andreas: *Von Wagner zu Skrjabin: Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Kassel: Bosse, 1995.
- Rummenhüller, Peter: "Romantik und Gesamtkunstwerk." Walter Salmen, ed.: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Bosse, 1965. 161-170.
- Sarfatti, Margherita G.: "L'arte e la compagnia dei Balli Russi a Roma: Balletti di Pablo Picasso, del Balla, di Michele Larinoff e Natalia Gontcharova." *Gli avvenimenti*, 7 aprile 1917. Reprinted in Elena Gigli: *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla*. Roma: De Luca, 2005. 27-28.
- Schrader, Ludwig: *Sinne und Sinnesverknüpfungen: Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 1969.

- Severini, Gino: "Le analogie plastiche del dinamismo." Maria Drudi Gambillo, and Teresa Fiori, eds.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1. Roma: De Luca, 1958. 76-81. English translation "The Plastic Analogies of Dynamism." Umbro Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. London: Thames and Hudson, 1973. 118-125.
- Simner, Julia, ed.: *The Oxford Handbook of Synesthesia*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Smith, Matthew: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. London: Routledge, 2007.
- Szeemann, Harald, ed.: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Exhibition catalogue. Zürich: Kunsthaus Zürich 11. Februar – 30. April 1983; Düsseldorf: Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 19. Mai – 10. Juli 1983; Wien: Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, 10. September – 13. November. Aarau: Sauerländer, 1983.
- Taylor, Christiana J.: *Futurism: Politics, Painting, and Performance*. Ann Arbor/ Mi: UMI, 1979.
- Teatro futurista sintetico*. Vol. 1: Supplemento 114 al n° 11 de *Gli avvenimenti: Periodico illustrato della vita italiana* (Milano), 28 November – 5 December 1915; Vol. 2: Supplemento al n° 15 de *Gli avvenimenti*, 2-9 April 1916. Second edn *Il teatro futurista sintetico creato da Marinetti, Settimelli, Bruno Corra*. Vol. 1-2: Milano: Istituto Editoriale Italiano, [1915–1916]. (Biblioteca Teatrale. 10 and 11). Third edn. Vols. 1-2. Piacenza: Ghelfi, 1921.
- Vulpian, Alfred: *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux, faits au Muséum d'histoire naturelle*. Paris: Baillière, 1866.
- Wellek, Albert: "Renaissance- und Barock-Synästhesie: Die Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jahrhundert." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9 (1931): 534-584.

Gerardo Guccini

ALCUNE CORRISPONDENZE FRA LESSICO E TEATRO: PROCESSO, PRASSI, PROGETTO

Il presente intervento riflette intorno all'uso di tre distinti concetti che, rapportati alle disparate e spesso incompatibili realtà del teatro contemporaneo, consentono di segmentarle e connetterle, inquadrandole all'interno d'un sistema di pratiche sostanzialmente unitario. Non si tratta di "nozioni teoriche", ma di semplici "nozioni d'uso corrente" ricavate dal lessico italiano. Riferite alle pratiche teatrali, queste nozioni ne nominano modalità genetiche e coordinate di svolgimento confermando la vocazione ordinatrice della lingua. Le nozioni alle quali mi riferisco sono quelle di "processo", "prassi" e "progetto".

La storiografia teatrale individua uno dei caratteri fondanti del Nuovo Teatro novecentesco nell'affermarsi della cultura del processo sulla cultura del prodotto¹. La prima intreccia ricerca e potenziamento delle capacità e conoscenze individuali, la seconda corrisponde alla necessità di produrre spettacoli. Nel mutato contesto del teatro contemporaneo, che risulta, rispetto a quello agli anni Sessanta e Settanta, più eclettico che dialettico, più propositivo che polemico, più inclusivo che ideologico, la contrapposizione fra "cultura del processo" e "cultura del prodotto" non descrive più tendenze e "tipi artistici" rivali, piuttosto illustra le polarità fra cui si svolgono molteplici tipologie di esperienze che si riferiscono sia alla libertà del processo che all'artigianalità del prodotto. Già negli anni Ottanta, l'innovazione teatrale ha integrato la sperimentale mobilità dei processi alla composizione di eventi spettacolari ampiamente autonomi e coesi, rinnovando così dall'interno – e cioè a partire da dinamiche interazioni

¹ Sintetizza De Marinis: "Se esiste un dato sul quale concordano gli studi teatrali, oggi, quello mi sembra essere la centralità del processo, di processi, rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti dall'altro". (M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in "Teatro e Storia", n. s., 2014, n. 35, p. 353).

fra ideazione, performance e scrittura² – la composizione del testo scenico. I laboratori, gli studi, le improvvisazioni, gli esercizi e le pratiche parateatrali non solo hanno suscitato inedite capacità creative, ma si sono convertiti in contesti o elementi della composizione spettacolare. Vorrei citare, al proposito, almeno il caso limite di *Laggiù soffia* (1987). In questo lavoro, realizzato dal Piccolo di Pontedera per la regia di Roberto Bacci, la vicenda di *Moby Dick* si intersecava a percorsi parateatrali guidati da Stefano Vercelli e ricavati dalle esperienze d'una associazione di orientamento grotowskiano: Il Gruppo Internazionale l'Avventura di Volterra³. Realtà dalla quale procede anche l'esperienza di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza nata, nel 1988, come progetto di Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra.

I processi esperienziali intrapresi a seguito della subordinazione o dell'abbandono della produttività teatrale, sono dunque diventati materia di spettacolo. La cultura laboratoriale, reinterpreta, nel corso degli anni Ottanta, da formazioni-guida come il Laboratorio Teatro Settimo, il Teatro Valdoca e il Teatro delle Albe, ha recuperato la stessa composizione testuale⁴, facendone "un oggetto mobile fra autore e attore"⁵. Di conseguenza, le successive leve del teatro, dai Motus a Emma Dante, si sono sviluppate all'interno d'una teatralità che abbinava immersione nel processo e produttività scenica, superando l'interdetto a oggettivare le tensioni alla creatività.

Grotowski, col suo irreversibile abbandono del teatro, il suo pensiero e il suo esempio, ha influenzato più d'ogni altro Maestro la rescissione dell'idea di

² Aderendo all'empirica realtà del "fare teatro", la logica del processo scombina e ricombina i rapporti fra le funzioni compositive. Osserva Marco Martinelli: "nella realtà non ci sono mai un prima e un dopo, prima l'ideazione poi la regia; no, non funziona affatto così, tutto nella realtà avviene inesorabilmente intrecciato, mescolato e allora va a finire che ci capita di inventare una scena nuova anche a due giorni dal debutto, così come il lavoro di regia è presente fin dalle prime fasi dell'ideazione". (*Il principio della forma. Intervista di Enrico Pitozzi a Marco Martinelli e Ermanna Montanari*, M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983–2013*, Titivillus, Corzanno (Pisa) 2014, p. 187).

³ Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974–1995*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 173-188.

⁴ Sulle drammaturgie collettive di Laboratorio Teatro Settimo v. G. Vacis, *Il disegno e la casa* e L. Curino, *Le peripezie del testo*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/1996, pp. 5-8, 9-18; circa il rapporto fra il Teatro Valdoca e la scrittura poetica di Mariangela Gualtieri v. M. Gualtieri, *Una parola sul modello del silenzio*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2002, pp. 9-13; infine, a proposito dell'opera registica e testuale di Marco Martinelli v. M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983–2013 cit.*

⁵ C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spercate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1986, p. 67.

“processo” dall’idea di “prodotto”. Afferma in una conversazione con Ferdinando Taviani e Anatoli Vasil’ev:

Direi che ci sono due tipi di attore: l’attore del processo e l’attore della composizione. Il più grande attore che io abbia mai conosciuto nel campo del processo era Ryszard Cieślak [...]. Il più grande attore di composizione che ho conosciuto era Jacek Woszczerowicz, di Varsavia. Che significa “attore di composizione”? L’attore di composizione confeziona il personaggio e il ruolo, cerca vari effetti che spesso sono paradossali, lavora con dettagli diversi, come per attaccare il cervello dello spettatore con quantità di sorprese.⁶

Le tipologie indicate da Grotowski implicano pratiche distinte: una cosa è svolgere un processo che sfoci nell’identità psico-fisica dell’attore in stato di rappresentazione, un’altra è interpretare una parte scritta. Tuttavia, la composizione riguarda l’“attore del processo” così come il processo riguarda l’“attore di composizione”. Ryszard Cieślak era anche un attore di composizione “poiché era lui che realizzava, lui che trovava i mezzi creativi per compiere l’ideale di Grotowski”.⁷ Così come Jacek Woszczerowicz era anche un “attore del processo” in grado di rinnovare per tappe successive la tradizione interpretativa dello shakespeariano Riccardo III. Dopo averne dimostrativamente recitati, nel 1958, alcuni momenti senza costume, senza accessori e senza illuminazione teatrale, Woszczerowicz portò a termine, nel 1960, la realizzazione della parte identificando il carattere drammatico del personaggio con l’azione recitativa dell’attore, promossa, in tal modo, da mezzo a oggetto della creazione scenica. Testimonia uno spettatore d’eccezione come Jan Kott:

Woszczerowicz è un grande attore, ma il suo Riccardo è un attore ancora più grande. Attore nel senso letterale della parola è colui che recita e che determina l’esito delle situazioni. [] Di tutti gli interpreti del Riccardo Woszczerowicz è stato il primo a decifrare Shakespeare in questo modo. [] Incomincia dalla buffonata e fa della buffonata le materia stessa del suo ruolo. [] Ma la buffoneria non è fatta solo di gesti: è una filosofia. La buffoneria è una forma del disprezzo. Del disprezzo assoluto⁸.

⁶ J. Grotowski in una conversazione con Ferdinando Taviani e Anatoli Vassil’ev, *Cronaca del quattordici*, in *Opere e sentieri III. Testimonianze e riflessioni sull’Arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 75-96.

⁷ P. Brook, *Témoignages*, in *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*. Ouvrages collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Le Méjan (Arles) 1992, p. 117.

⁸ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), trad. dal polacco di Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 54-55.

Nonostante la tendenza a prevalere le une sulle altre, le pratiche della "composizione" e quelle del "processo" sono condannate a intrecciarsi nell'arte dell'attore, che, sia nelle manifestazioni tradizionali e realistiche che in quelle più radicali e astratte, prevede un fare connotato dalla mobilità costitutiva dell'essere umano. Non vi è infatti "confezione" di personaggio che escluda passaggi graduali dall'idea della parte alla sua realizzazione, dalla messa in prova degli effetti al loro assestamento scenico. E, quindi, non vi è "confezione" di personaggio che possa venire scorporata dalla nozione di "processo" che indica, appunto, una "successione e sviluppo di fenomeni concatenati fra loro che producono un passaggio graduale da uno stato all'altro: *il p. evolutivo, psichico, d'invecchiamento*". Oppure: "serie di operazioni che si compiono per giungere a un determinato fine: *p. di fabbricazione, p. industriale, produttivo*"⁹.

Includendo la concretezza del fare e le dinamiche della mente, la nozione lessicale di processo viene a identificarsi, nell'umanesimo integrale di Antonio Gramsci, con quella di "uomo":

ponendoci la domanda che cosa è l'uomo, vogliamo dire: che cosa l'uomo può diventare, se cioè l'uomo può dominare il proprio destino, può "farsi", può crearsi una vita. Diciamo dunque che l'uomo è un processo e precisamente il processo dei suoi atti¹⁰.

Applicando il divenire del materialismo storico alla dimensione personale, Gramsci considera l'uomo un'entità in mutamento che replica al livello dei singoli individui il processo evolutivo della specie, vivendone acquisizioni, trasformazioni e traumi. Di qui, la definizione, concettualmente e linguisticamente coerente, di essere umano in quanto "processo". A maggior ragione, la nozione di processo riassume il senso della presenza umana anche in campo artistico e teatrale, dove il gramsciano "farsi fabbri di se stessi" si risolve e precisa in un "farsi fabbri di opere e personificazioni sceniche".

Qualunque pratica soggetta alla volontà individuale presenta svolgimenti di natura processuale, che ora sfociano in esiti differenziati (drammaturgie, narrazioni, performance...) ora approfondiscono, al di qua dell'opera scenica,

⁹ Cito dalla voce processo del *Dizionario della lingua italiana De Mauro* edito da Paravia nel 2000. Le successive citazioni verranno segnalate in corpo di testo.

¹⁰ A. Gramsci, *La formazione dell'uomo*, a cura di G. Urbani, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 189.

pratiche di diversa natura: relazionali, psico-fisiche, "pre-espressive",¹¹ ludiche, formative, tese al raggiungimento d'una verità biologica... La nozione di "processo" include, insomma, la totalità dell'agire creativo, prevedendo la competenza di ricerca e realizzazione, persona e personaggio, realtà e teatro. È un vantaggio: non si corre il rischio di escludere alcunché di vitale. Ma è anche un problema: come orizzontarsi in un campo così eterogeneo e affollato?

Confrontando la nozione di "processo" alle nozioni di "prassi" e di "progetto" potremo meglio raggruppare e distinguere le dinamiche processuali che condizionano il "fare teatro". Tali nozioni, infatti, individuano altrettante tipologie operative, che coprono trasversalmente teatro commerciale e innovazione.

La parola prassi deriva dal greco *prâksis*, der. di *prâssô*, "faccio, agisco", e descrive una "attività pratica, spec. contrapposta a quella teorica o speculativa" (De Mauro, *ad vocem*). Le prassi teatrali sono dunque costituite dalle pratiche consuetudinarie dei mestieri scenici, che, pur vincolate da esigenze economiche, tradizioni e codici, hanno storicamente dimostrato la capacità di auto-rigenerarsi dall'interno. Si pensi alle derivazioni dei ruoli dalle maschere della Commedia dell'Arte, delle caratterizzazioni psicologiche dai ruoli, della recitazione metateatrale dalle relazioni scena/platea che figurano sia nel teatro delle maschere sia nel sistema dei ruoli.

Con prassi si intende inoltre "esercizio di una professione, di un'attività, di un'arte; estens. le norme che la regolano: *la p. medica, amministrativa, giudiziaria*" (De Mauro, *ad vocem*). Teatralmente, la prassi comprende tutto ciò che si codifica in quanto tecnica e si pone all'inizio di ogni nuovo processo compositivo come punto fermo, strumento sedimentato, base sulla quale muoversi o da cui partire. Sotto questa angolazione, le prassi non si limitano a governare pratiche strutturate per mestieri funzionali alla produzione scenica. Negli ambiti dell'innovazione, il connubio fra teorizzazione e ricerca performativa produce infatti prassi individualizzate e "d'autore", che, venendo riprese da teatranti emuli, divengono prassi *tout court*. Enucleati all'interno di percorsi segmentati e irripetibili, i sistemi recitativi, i training corporei e gli strumenti della scrittura scenica tendono dunque a trasformarsi in "nuove prassi" che hanno per oggetto, non tanto la riproposizione del mondo reale, quanto quella d'un determinato modo di fare teatro. Ciò che motiva le accezioni negative di mestiere e convenzione, non è l'influenza esercitata dagli indirizzi pragmatici sulle

¹¹ La nozione di pre-espressivo è stata coniata da Eugenio Barba. Cfr. E. Barba, N. Savarese, *The secret art of performer*, Routledge, London-New York 1991.

pratiche artistiche, ma il fatto che questi possano veicolare tecniche decadute non più rispondenti alle potenzialità del connubio fra creatività individuale e mondo contemporaneo.

Nettamente distinte dalle tipologie operative della prassi sono le tipologie definite dalla nozione di "progetto". Il progetto è "piano organico e dettagliato per l'esecuzione di un lavoro e lo svolgimento di un'attività" (De Mauro, *ad vocem*). Mentre le prassi escludono esiti imprevedibili escludono esiti imprevedibili, i "progetti" aderiscono a ideazioni peculiari e uniche, costituendone il concreto risolto operativo. Mentre le prassi realizzano l'opera scenica con strumenti rodati e condivisi, i progetti definiscono ambiti, pratiche e contenuti partendo da variabili combinazioni fra artisti, luoghi, contesti, collettività sociali e istituzioni varie: culturali e teatrali oppure civiche, educative, di riabilitazione, cura o contenzione. Lungo i loro svolgimenti, i progetti annodano esiti transitori e spettacoli strutturati, esperienze di pedagogia sociale e sviluppi performativi.

Calato negli orizzonti operativi delle prassi, il processo tende a risolversi in opere sceniche, mentre, veicolato da dinamiche progettuali, si apre a una molteplicità di esiti e possibilità d'intervento. Il suo fulcro essenziale, nel primo caso, è il prodotto, nel secondo, la mobilitazione creativa di tutte le componenti coinvolte: spazi, luoghi e persone (curatori, organizzatori, artisti, partecipanti, abitanti, spettatori). Storicamente, la cultura del progetto ha coniugato laboratorio e pratica compositiva, ricerca e drammaturgia, strategie culturali e senso artistico, favorendo, all'inizio degli anni Ottanta, l'esplosione della cosiddetta "età delle opere"¹². Mutamento che, osserva il critico Giuseppe Bartolucci, ha decisamente coinvolto la totalità dell'innovazione teatrale:

Il passaggio dai *laboratori* alle *opere* ha condizionato pesantemente una strategia a largo raggio della *ricerca* stessa, e tuttavia ha elevato artisticamente il tono dei gruppi, rendendoli competitivi e quindi forti a loro modo.¹³

Ciò che ha permesso di conservare e rilanciare questa strategia al di là della crisi dei gruppi, è stata, appunto, la cultura del progetto. Sono i progetti che hanno convertito le pratiche formative dell'attore in strumenti di scrittura scenica e ricavato dalla scrittura scenica pratiche formative dell'attore; che hanno condotto

¹² G. Bartolucci, *Dalle Cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro Italiano 1975–1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 29.

¹³ *Ibidem*. I corsivi sono miei.

le peripezie del lavoro artistico fra le dimensioni della ricerca – il tempo dell'*otium* – e quelle della realizzazione spettacolare – il tempo del *negotium*¹⁴ –; che hanno attivato relazioni molteplici col reale; che hanno radicalmente mutato la concezione di “spazio teatrale” ipotizzando, “non [più] un luogo ideale dove si esplichino matematicamente un’ipotesi, ma un ambiente su cui l’ipotesi si forgia e prende forza e corpo nel suo attuarsi”¹⁵. In altri termini, la cultura del progetto ha consentito alla processualità teatrale di autodeterminarsi sottraendosi agli orizzonti operativi delle prassi e attecchendo ai più diversi contesti del mondo reale.

Nel libro *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, opera fondamentale di Fabrizio Cruciani, c’è un saggio che s’intitola *Alla ricerca di un attore non progettato*. Qui, il progettare è considerato in quanto pratica fondamentale negativa, che preordina le possibilità dell’esistente limitandone le capacità eversive e d’invenzione. Però, nello stesso libro, Cruciani ricorre all’espressione “progettare” anche per indicare l’avvio d’una ricerca assolutamente esplorativa e protesa verso l’acquisizione d’un teatro favolosamente remoto e, al contempo, futuribile. Il passaggio in questione fa riferimento a Maurice Sand che, insieme alla madre (la celebre George Sand), riscoprì, nel pieno del romanticismo ottocentesco, il mito della Commedia dell’Arte e la realtà d’un teatro senza testo:

Racconta Maurice Sand che dopo la recitazione all’improvviso del *Druido poco delicato*, eccitati e fascinati da ciò che avevano provato, lui e i suoi amici (dilettanti attori) pensarono di aver trovato il vero teatro, di aver recuperato l’attore creatore e non più macchina – e progettarono di “recitare per recitare” senza pubblico.¹⁶

Progettarono! Nel momento in cui si decide di far vivere una dimensione non preordinata, il veicolo è di nuovo la progettazione: pratica bifronte che, da un lato, concorre a replicare il funzionale modello dell’attore “progettato”, mentre,

¹⁴ Cfr. G. Vacis, *Otium e negotium*, in “Teatro e Storia”, a. V, n. 1, aprile 1990, pp. 153-159, e G. Guccini, *Negotium, otium, iper-negotium: un excursus fra “residenzialità” e residenze, in Nobiltà e miseria – presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini e Gerardo Guccini, L’arboreto Edizioni, Mondaino (Rimini) 2015, pp. 198-207.

¹⁵ *Secondo Viaggio in Italia*, testo a firma di “Coordinamento Viaggio in Italia”, in AA. VV., *Viaggio in Italia*, a cura di A. Attisani, Stab. Tip. Ferrero [1987], p. 3, cit. in G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in “Culture Teatrali”, n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26: 25. Il testo riporta riflessioni sulle progettualità eterotipica allora condotte da Gabriele Vacis nell’ambito di Laboratorio Teatro Settimo.

¹⁶ F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Premessa di Claudio Meldolesi, Editori & Associati, Roma 1995, p. 92.

dall'altro, realizza ciò che ancora non esiste e concreta l'incorporeo. Paradossalmente, per formare un "attore non progettato" occorre una progettualità raffinatissima che compensi le carenze della formazione teatrale, conformando, assieme all'opera scenica, un contesto relazionale che – come una specie di placenta – connetta il lavoro dell'attore al teatro che l'alimenta, e, tramite questo, al vasto organismo del mondo reale che alimenta teatro e attore.

La parola "progetto" presenta lo stesso etimo della parola "proiettare" che vuol dire mettere avanti. Il progetto, dunque, è un mettere avanti pensieri, obiettivi, tematiche, visioni, ma anche architetture istituzionali e artistiche che traspongano tutti questi elementi nel contesto d'una collettività fabbrile allargata e molteplice. Teatralmente, il progetto non sta ai suoi esiti come la planimetria dell'architetto sta all'edificio costruito. A teatro, infatti, il mettere avanti non definisce anticipatamente il risultato compiuto, ma mobilita le energie e il campo di forza che lo potranno determinare.

Karl Popper, in *La miseria dello storicismo*, riconosce

che solo una minoranza delle istituzioni sociali sono volutamente progettate, mentre la gran maggioranza di esse sono semplicemente venute su, "cresciute" come risultato non predeterminato di azioni umane.¹⁷

In senso proprio, le "grandi istituzioni" (governi oppure ordinamenti giudiziari, scolastici e militari) non hanno un autore. Miniaturizzata, la stessa dinamica anima anche le attività del teatro dove la cultura del progetto estende il principio dell'autorialità a una vasta gamma di soggetti: artisti, curatori, tecnici, responsabili istituzionali, individui sociali, abitanti variamente coinvolti. Non solo il teatro si attua e svela, secondo la formula di Cruciani, come "teatro e...: istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti, forme, visioni, letteratura [] ecc."¹⁸, ma, al suo interno, anche i singoli spettacoli si attuano e svelano sempre più come spettacolo e...: diverse abilità, formazione teatrale, territorio, luoghi, interventi sull'esistente, reclusione, multimedia, scuola, pedagogia sociale.

¹⁷ K. R. Popper, *Miseria dello storicismo* (1957), Feltrinelli, Milano 1999, p. 68.

¹⁸ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Il "luogo dei possibili"*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA (International School of Theatre Antropology)*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Biblioteca Universale Synergoon, Bologna 1992, riedito in *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, E&S, Roma 2008, p. 168.

La cultura del progetto antepone all'astratto principio dell'unità formale l'autonoma identità delle singole componenti performative, che prolungano all'interno dell'evento realizzato le interazioni e concause che ne sono l'effettivo *autore*. In altri termini, attori, tecnici, drammaturghi, musicisti, responsabili degli spazi, delle strutture e delle luci realizzano sotto la guida del regista o d'un curatore creativo collezioni di opere transitive che si combinano o confluiscono l'una nell'altra, facendo della logica del montaggio la trama-guida che percorre l'intero spettacolo: evento composito e plurale che, ancor più che presentarsi come opera rappresentata, interpretata o eseguita, viene a costituirsi dal vivo assieme agli sguardi che lo penetrano, ai pensieri che lo indagano, alle percezioni che lo moltiplicano.

La preminenza assunta dalle compenetrazioni fra progetto e processo sta modificando la cultura teatrale e i significati del suo lessico. Concetti e funzioni che si davano per superati oppure per aggiornati richiedono ripensamenti che armonizzino senso semantico e pratiche reali.

Il "dopo dramma"¹⁹, il "postdrammatico"²⁰ e l'accezione esclusiva di "performance"²¹ hanno svalutato i mestieri codificati del "fare teatro" (l'attore interprete, il regista critico, lo scenografo allestitore) accentuando, per contro, le molteplici proprietà della relazionalità diretta. Queste si traducono sia in specializzazioni comunicative organiche alla narrazione del reale sia in coinvolgenti performance che includono il pubblico al prodursi della propria dimensione linguistica.

Questo significa – afferma Erika Fischer-Lichte – che anche per gli spettatori non si dà un oggetto che è indipendente da loro ed è passibile di interpretazioni sempre nuove, quanto, piuttosto, una situazione *hic et nunc*, nella quale si danno come co-soggetti tutti i presenti in quel momento e in quel luogo. [...] Attraverso questo processo, il rapporto dicotomico tra soggetto e oggetto si trasforma in una relazione oscillante all'interno della quale la posizione del soggetto e dell'oggetto non può essere individuata con chiarezza né separata nettamente²².

¹⁹ Cfr. almeno C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, in "Teatro e Storia", 27, 2006, pp. 269-292; C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007.

²⁰ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; trad. it. di Sonia Antinori, Cuepress, Imola (Bologna) 2017.

²¹ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Carocci, Roma 2014.

²² *Ivi*, p. 31.

A effetto delle mutate coordinate operative e analitiche, la nozione di “nuovo” viene a connettersi, oltre che alle pratiche del superamento, anche a quelle della relazione, dell’inclusione, della continua e strutturale apertura del teatro all’altro da sé. Sicché “nuovo” non è solo ciò che introduce linguaggi originali e diversi, ma anche ciò che connette identità e realtà mai prima unite, facendone scaturire l’imprevedibile linguaggio della reciproca intesa. Al nuovo della dimensione temporale, che risulta dal confronto con ciò lo precede, si salda così il nuovo della dimensione sociale, che manifesta la volontà di cambiare l’esistente stabilendo reti di contatti fra contesti, istituzioni e persone.

Inoltre, cambia la nozione di “autore”. All’autore del testo spettacolare si affianca infatti l’autore del progetto che lo include. Questi, in Italia, è spesso lo stesso regista, che si specializza nell’eclettica arte di combinare la progettualità focalizzata dei processi creativi con la progettualità “larga” delle interazioni fra arte e società. Ricordiamo, per non fare che alcuni nomi, Roberto Bacci (forse fra i primi ad avere coniugato, con il Festival di Santarcangelo del 1978, regia, curatela e autorialità²³), Gabriele Vacis, Armando Punzo, Marco Martinelli, Mario Perrotta, Chiara Guidi, e Claudio Longhi. Tutti artisti fautori di progetti d’ampio respiro che esplicitano già di per sé, al di qua degli esiti drammatici e performativi, le proprie ragioni, metodiche e finalità.

In Gabriele Vacis, le dinamiche progettuali slittano dall’azione pedagogica con ristretti gruppi di attori alla fondazione di realtà permanenti come l’Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona;²⁴ in Armando Punzo, fanno del lavoro teatrale il fulcro di una “realtà impossibile” s’incunea nel contesto carcerario; in Marco Martinelli, costituiscono collettività formate da adolescenti oppure dagli oltre settecento cittadini ravennati che hanno partecipato alla prima parte del Cantiere Dante (2017–2021); in Mario Perrotta, traducono le biografie di personaggi emblematici (il pittore Ligabue o la migrante albanese Lireta Kati) in spettacoli itineranti che ne ripercorrono le orme e rivisitano i luoghi²⁵; in Chiara Guidi, veicolano un’indagine sulle scaturigini del linguaggio che salda

²³ Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d’Era cit.*, pp. 79-85; E. Zampetti, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in “Teatro e Storia”, vol. 28, annale 2007, pp. 235-269.

²⁴ V. al link www.listituto.it

²⁵ V. il Progetto “Ligabue. Arte marginalità follia” (2013–2015), conclusosi con un intreccio di tre spettacoli itineranti realizzati a Reggio Emilia, Guastalla, Gualtieri e sulle rive del Po (www.progettoligabue.it), e il Progetto “Versoterra. A chi viene dal mare” (Salento, 30 settembre – 2 ottobre 2016) (www.marioperrotta.com/spettacoli/versoterra/).

pedagogia, ricerca e atto artistico;²⁶ in Claudio Longhi, declinano l'argomento affrontato in miriadi di enciclopediche varianti, disseminando il territorio di nicchie di ricezione ed elaborando al contempo risposte drammaturgiche di ampio respiro.²⁷ Per gli artisti/curatori, il progetto è un modificatore di esistenze che ora proietta il fare teatro nella dimensione del viaggio,²⁸ ora stabilisce collettività,²⁹ ora dilata la composizione drammatica facendone il luogo di rac-

²⁶ Spiega Chiara Guidi, riflettendo su "Puerilia. Festival di puericultura teatrale": "Sono partita dalla considerazione che i bambini, pur non sapendo leggere, sanno ricostruire un racconto osservando le immagini del libro. Come se avessero una capacità innata al racconto, al creare relazioni tra le cose, al vedere le cose entrare l'una nell'altra". (A. Tolve, *Elogio dell'educazione creativa. Un dialogo con Chiara Guidi*, in "Artibrune", 25 giugno 2013, al link www.artribune.com/attualita/2013/06/elogia-delleducazione-creativa-un-dialogo-con-chiara-guidi-i). V. anche C. Guidi, *Scuola sperimentale del teatro infantile*, Societas Raffaello Sanzio, Cesena 1996.

²⁷ Rappresentativo di questa dinamica è il progetto "Carissimi padri" (gennaio 2015 – novembre 2016), che ha rievocato la situazione del mondo all'altezza della prima guerra mondiale realizzando oltre 20 moduli progettuali, fra cui letture, concerti, cabaret, proiezioni, laboratori e e altro ancora (www.carissimipadri.it). Questa articolazione si è conclusa con la rappresentazione della trilogia *Istruzioni per non morire in pace* (1. *Patrimoni*; 2. *Rivoluzioni*; 3. *Teatro*), regia di Claudio Longhi su testo di P. Di Paolo (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015).

²⁸ Esperienze capostipiti sono quelle di Carlo Quartucci (v. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino 1976) e Giuliano Scabia (v. *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, a cura di Fernando Marchiori, Ubulibri, Milano 2005). Sull'integrazione di progetto e viaggio nel teatro dei Motus v. E. Casagrande, D. Niccolò, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da „Rooms“ a Pa-solini*, Ubulibri, Milano 2006. Al viaggio si impernia anche la rapsodica progettualità in itinere di Gianluigi Gherzi. Da questa sono scaturiti il romanzo di Gianluigi Gherzi e Giovanni Giacomuzzi, *Pacha della strada. Una donna, un barrio, in Centroamerica* (Sensibili alle foglie, Roma 2008) e poi lo spettacolo *La strada di Pacha* (2009) di Gianluigi Gherzi e Pietro Florida, v. P. Florida, *Un corpo a corpo con gli oggetti*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, pp. 27-32.

²⁹ I progetti stabiliscono rapporti, prolungano frequentazioni e intrecciano biografie, istituendo realtà che, spesso, agiscono a loro volta su rapporti, frequentazioni e biografie. Così – per non fare che un esempio – l'associazione culturale Cantieri Meticci, istituita nel 2013 a Bologna, ha attivato il progetto "Quartieri Teatrali" che, articolato su oltre dieci percorsi attivati in altrettanti luoghi-chiave della città, coinvolge "studenti, artisti, migranti, richiedenti asilo [...], e chiunque abbia voglia di mettersi in gioco, per riscoprire (divertendosi) che insieme si può raccontare una storia diversa". (www.cantierimeticci.it). I progetti, inoltre, agiscono in quanto organismi di raccordo fra l'esperienza d'un teatro "matrice" e la costituzione di un nuovo organismo teatrale. Così il Teatro delle Albe ha suscitato la compagnia Punta Corsara tramite progetto triennale di impresa culturale della Fondazione Campania dei festival per il Teatro Auditorium di Scampia. Iniziativa avviata nel 2007 e diretta, sotto il profilo artistico, da Marco Martinelli, sotto quello organizzativo, da Debora Pietrobono.

cordo fra le finalità dell'opera e l'immaginario dei partecipanti,³⁰ ora consente riviscenze e riappropriazioni collettive di fatti del passato,³¹ ora favorisce passaggi di esperienze e conoscenze fra diversi gruppi sociali.³²

Diversamente, nel contesto europeo, la gestione creativa della dimensione progettuale spetta, in primo luogo, ai curatori di eventi artistici e spettacola-

³⁰ In questa prospettiva, la composizione testuale stabilisce rapporti di rispecchiamento e transfert fra la collettività dei partecipanti e il copione: inteso in quanto insieme di parole e situazioni, trascelte, riviste e connesse a partire dalle attività laboratoriali. Indicativo il caso di *Futuri Maestri* (gennaio/luglio 2017), titolo, come spesso accade, sia della progettualità contenente sia dello spettacolo conclusivo, realizzato da oltre 200 studenti delle scuole di Bologna e provincia. Dichiarò il regista/drammaturgo Nicola Bonazzi: "Quando ieri siamo arrivati in fondo alla lettura del copione, si respirava [] l'emozione della comprensione, l'emozione del sentire che quella cosa lì è lo specchio di quello che vorrebbero dire se solo avessero le parole giuste per farlo. [...] Gli adolescenti con i quali ci rapportiamo ora sono al contempo "super maturi" e "super immaturi". Sono incredibilmente maturi perché hanno tantissimi strumenti e media a disposizione [...]. Però poi spesso manca loro la profondità necessaria per leggere tutti gli input che raccolgono. [...] E questa insofferenza, questa difficoltà spesso sono risarcite proprio dal teatro: il teatro come luogo dell'ascolto, dimensione di socialità, spazio di autoaffermazione, non intesa in senso narcisistico, ma come affermazione di identità". (Dall'intervista a Nicola Bonazzi, *Cara camicia bianca... le parole dei Futuri Maestri*, al link www.futurimaestri.it/index.php/2017/05/22/cara-camicia-bianca).

³¹ L'affidamento delle memorie di comunità al teatro ha influenzato le pratiche dell'animazione teatrale, del teatro di narrazione e del teatro sociale (cfr. A. Rossi Ghiglione, *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, in A. Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino 2005, pp. 139-178). Un capostipite del filone è *Signorine* (1982) di Laboratorio Teatro Settimo, drammaturgia del collettivo, regia di Gabriele Vacis: un intreccio di storie di immigrazione apprese dagli anziani di Settimo Torinese. Sempre a Settimo, il progetto di Mariella Fabbris "Non mi arrendo, non mi arrendo 2004 – 2014" prosegue ed approfondisce il senso di quella prima esperienza, ricavando dalla vita di 60 donne storie che illuminano il futuro. Dall'elaborazione di contributi testimoniali legati a una storica azione di lotta nasce *SottoSopra la città salvata dalle donne e altri scherzi simili* (2007), testi di Stefania Marrone e Cosimo Severo, regia di Cosimo Severo. Lo spettacolo, prodotto dalla Bottega degli Apocrifi, scaturisce dal desiderio di permettere alla città di Manfredonia di raccontare "una ferita aperta e un conflitto irrisolto, probabilmente insolubile: la cosiddetta vicenda Enichem [...] che nel 1988 ha spaccato la città sotto il peso del nodo salute/lavoro, capace di accomunare nord e sud Italia. A raccontare questa storia sono chiamate come coro le donne della città: studentesse, casalinghe, insegnanti, avvocati tra i 16 e 60 anni". (www.bottegadegliapocrifi.it/produzioni-serale/sottosopra).

³² La valorizzazione d'un gruppo sociale minacciato è stata al centro del progetto "Brigate teatrali" del Teatro Due Mondi di Faenza, che ha dato voce, negli anni 2010/2012, alle operaie Omsa a rischio disoccupazione. Al laboratorio hanno preso parte alcune operaie della fabbrica che, insieme al regista Alberto Grilli e agli attori del gruppo, hanno svolto "incursioni teatrali" presentate in diverse città d'Italia.

ri.³³ Organizzatori/intellettuali spesso provvisti di esperienze di dramaturg, che hanno sviluppato, teoricamente e nella pratica, un vero e proprio “linguaggio curatoriale”.³⁴ Di questa possibilità d'intervento sono esponenti di spicco Heiner Goebbels,³⁵ Frie Leysen³⁶ e Florian Malzacher³⁷. Anche sul versante italiano si sono però prodotte, accanto alle numerose intersezioni di progettualità creativa e composizione artistica, significative e autonome esperienze di “linguaggio curatoriale”. Si pensi all'azione di Fabio Biondi e dell'Arboreto nell'ambito

³³ Un dettagliato inquadramento delle funzioni curatoriali fra le strutture e gli istituti di formazione e le normative europee è in A. Schramme, *Riflessioni sulla formazione al management culturale in Europa*, in AA. VV., *La formazione al management culturale. Scenari, pratiche, nuove sfide*, a cura di Antonio Taormina, Franco Angeli, Milano 2016.

³⁴ Le motivazioni del Premio Franco Quadri 2015 a Heiner Goebbels presentano una diversa accezione dell'espressione “linguaggio curatoriale”: non più utilizzata nel senso di “lessico specialistico dei curatori” (cfr. D. Scudero, *Manuale pratico del curatore: tecniche e strumenti editoria e comunicazione*, Gangemi Editore, Roma p. 180), ma nel senso di “modo di esprimersi estremamente caratterizzato”: “Compositore, regista e pensatore tedesco non inquadrabile in categorie predefinite, è autore di un linguaggio artistico e curatoriale attraversato da forte tensione politica”. (Al link www.ubuperfq.it/ffq/index.php/it/il-premio-franco-quadri/premio-franco-quadri-2015).

³⁵ Informazioni biografiche su Heiner Goebbels sono in www.heinergoebbels.com.

³⁶ La poetica curatoriale di Frie Leysen risulta dal discorso di accettazione del premio Erasmo da Rotterdam in Olanda, un vero e proprio manifesto per la cultura artistica europea: “Non ci siamo troppo giustificati, a botte di cifre e argomenti economici, invece di restare sul terreno del contenuto artistico? Non ci siamo ridotti a degli intrattenitori di gallerie che seguono saggiamente le regole dei manager, degli esperti in marketing e dei contabili invece di essere rimasti gli elementi perturbatori e le fonti d'ispirazione che dovremmo essere? Non dovremmo, così come la balena, tornare al mare, alla ricerca di un biotopo più adatto per ritrovare la nostra forza combattiva?”. (al link boblog.corrieredibologna.corriere.it/2014/12/15/l'intelligenza-delle-balene-ringraziamento-di-frie-leysen-in-occasione-della-consegna-del-premio-erasmo-a-amsterdam/?refresh_ce-cp).

³⁷ A Malzacher si deve un'ampia letteratura critica sulle problematiche della curatela. V. fra le sue pubblicazioni recenti *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (Sternberg Press Berlin, 2014), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (Alexander Verlag Berlin/Live Arts Development Agency London, 2015) e *Empty Stages. Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* (Alexander Verlag Berlin/Live Arts Development Agency London 2017).

delle residenze creative,³⁸ alle prospettive culturali delineate da Cristina Valenti intorno al Premio Scenario,³⁹ all'attivazione dello sfuggente pubblico giovanile ad opera di Tiziano Panici (ideatore e co-fondatore del Festival Dominio Pubblico_la città agli under 25) e di Nicola Borghesi (ideatore del Festival 20 30⁴⁰), all'opera di radicamento territoriale e apertura europea condotta da Luca Ricci nell'ambito del Kilowatt Festival.

Tuttavia, il concetto di "autore" non muta solo in relazione al moltiplicarsi delle responsabilità creative. Sia che realizzi un testo scenico sia che stabilisca reticoli di esperienze condivise, il regista/curatore si rapporta infatti ai membri delle collettività coinvolte con modalità lontane dall'autorevolezza impositiva dell'artista demiurgo. Piuttosto agisce come una levatrice, un pedagogo o un allenatore, il cui scopo sia attivare apporti e qualità di presenza da coniugare, montare, ri-scrivere e de-scrivere, portando così a termine processi compositivi che non si limitino a realizzare l'opera, ma la costituiscano. E cioè, alla lettera, la formino e dispongano affinché stia e duri, se non altro, nella memoria dei partecipanti.

³⁸ Cfr. F. Biondi, E. Donatini, *Per comprendere le residenze, in Nobiltà e miseria, cit.*, pp. 20-29, e Id., *Verso un processo di liberalizzazione delle residenze? in Nobiltà e miseria – presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2014–2015, secondo movimento*, a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, L'arboreto Edizioni, Mondaino (Rimini) 2016, pp. 200-202. Quest'ultimo contributo si sofferma sulla capacità, propria delle residenze creative, di suscitare, ancor più che nuove opere, *nuove alterità* che conducono a nuove opere: "In pochi anni di vita, gli "autori di residenze" hanno saputo sviluppare delle esperienze importanti per i propri territori regionali e [...] per il sistema nazionale delle arti sceniche contemporanee. [...] All'interno di questi *dialoghi ravvicinati*, nei luoghi di prossimità e nelle comunità creative, sono nate delle *nuove alterità* fra artisti, operatori, cittadini e spettatori, che hanno avvertito il desiderio e il bisogno di immaginare e costruire una «nuova scena» per ristabilire le regole del gioco: dell'arte e della vita, insieme".

³⁹ Cfr. *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005–2007)*, a cura di Cristina Valenti, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010. All'azione curatoriale di Cristina Valenti è riconducibile l'evoluzione del Premio: "[A partire dal 2005] il progetto «capostipite» ha dato vita a due nuovi percorsi: il Premio Ustica per il Teatro nel 2005 [...] e il Premio SCENARIOinfanzia nel 2006. I nuovi percorsi esprimevano ed articolavano compiutamente le vocazioni originali di quello che fino ad allora era stato un unico premio: l'attenzione all'impegno civile e sociale [...]; e l'attenzione ai nuovi linguaggi per i nuovi spettatori [...]". (C. Valenti, *Una storia di vent'anni e più*, in lvi, p. 22).

⁴⁰ Per un bilancio ragionato delle tre edizioni del Festival 20 30 cfr. N. Lupia, *Festival 20 30: intervista a Nicola Borghesi*, in "Il Tamburo di Kattrin", al link www.iltamburodikattrin.com/interviste/2016/festival-20-30-2016.

Laddove prevale l'integrazione fra processo e progetto, non solo il testo letterario, ma anche il testo scenico si presenta in quanto "testo consuntivo".⁴¹ Espressione che indica come l'organizzazione formale dello spettacolo non esista a monte del processo teatrale, ma venga costituita in itinere da una autorialità che compone quanto viene a suscitare, accompagnando esperienze, veicolando messaggi, mediando fra azioni concrete e identità personali. In questo divenire, l'opera scenica risulta da costellazioni di apporti "non progettati" – nel senso di "non preliminarmente previsti" – ma attivati da progettualità eclettiche e interlocutorie, relazionali e maieutiche.

L'autorialità registica non è ora connotata dalla capacità di creare dal nulla "testi spettacolari", ma dalla capacità di comporli sollecitando e intrecciando differenziati apporti di collettività allargate e molteplici. Il suo impulso essenziale è rinnovare l'esistente con la costituzione di "realtà ulteriori" che sono la risposta del teatro contemporaneo alla alienante tecnologia della "realtà aumentata".

In rapporto alle identità attivate dal progetto, l'autore è una presenza suscitatrice; rispetto allo spettatore, è un veicolo di sensi da interpretare individualmente e fare propri; in rapporto all'opera, è un artigiano che connette realizzazioni e proposte, domande e risposte, esiti e sviluppi; nei riguardi del mondo sociale, è un araldo dell'impossibile che annuncia possibilità di cambiamento (oppure, di resistenza ai cambiamenti *in peggio*).

Va infine osservato che la combinazione di processo e progetto ha estratto dall'orizzonte operativo della passi la produzione spettacolare. Questa, nelle realtà teatrali radicate e stabili, tende a inquadrarsi all'interno di progettualità inventive a conduzione autorale, mentre, nel caso di formazioni fragili e non assistite, poggia su una progettualità tattica che si sposta di teatro in teatro, di organizzazione in organizzazione. Mimma Gallina osserva che, nell'ambito dei festival di ricerca,

l'attitudine a programmare solo "prime" [...] ha favorito una vera e propria mutazione nei modi di produzione dei gruppi teatrali, oggi sempre più spinti a realizzare il proprio lavoro a tappe, per "studi" successivi, spesso per "frammenti" modi di lavoro nati per contrastare i condizionamenti di mercato sono diventati la condizione necessaria per entrare in questo mercato.⁴²

⁴¹ La nozione di "testo consuntivo" è stata proposta da Siro Ferrone a partire dalla metà degli anni Ottanta (cfr., in particolare, *l'Introduzione a Commedie dell'Arte*, 2 voll., Mursia, Milano 1985) ed è una di quelle alla base delle sue ricerche successive. Si veda, ad esempio, lo scritto *Drammaturgia consuntiva*, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Laterza, Bari 1992.

⁴² M. Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Franco Angeli, Milano 2016, p. 353.

Questa attitudine dei festival è parte integrante del sistema di concause che ha disgregato la consolidata associazione fra sistema produttivo e identità artistica. Identità che, nelle strutture del teatro di gruppo, risultava da aggregazioni di comportamenti concreti come, ad esempio, praticare o meno un determinato training; impostare questo training secondo modelli rigorosamente definiti o in modo sperimentale; immettere l'allenamento dell'attore nella realizzazione spettacolare oppure trattenerlo al di qua della realizzazione scenica; riferirsi a copioni, a script oppure a più testi letterari; filtrare il referente letterario attraverso modelli performativi e linguistici oppure ricavare esercizi propedeutici alla composizione spettacolare dai suoi elementi intrinseci (parole, situazioni, strutture, personaggi). Queste connotazioni hanno storicamente definito le prassi dei gruppi teatrali costituendone al contempo la base di valore e il contesto produttivo.

Ora il problema non è più impostare efficaci corrispondenze fra poetica e sistema di produzione, ma individuare una tattica progettuale che, passando dal sistema delle residenze alla programmazione delle "prime", e prendendo dall'una e dall'altra spunti e impulsi, consenta ai teatranti di precisare e affermare la propria identità artistica.

Ogni mutamento è anche una perdita. L'eclissi di quella stretta compenetrazione fra prassi e processo che si è storicamente incarnata nel modello della comica compagnia per poi rigenerarsi nelle prassi individualizzate dei gruppi, comporta, per i teatranti che stentano a controllare progettualità d'ampio respiro, il rischio di perdere il controllo sulla composizione dello spettacolo. Le cadute sono frequenti e possibili, così come, sempre a effetto dell'instabile fondo su cui poggiano le arti della performance, sono frequenti e sempre possibili meravigliose trasformazioni che sposano idee, immagini e persone del mondo teatrale, a luoghi, situazioni e persone del mondo reale. Il processo teatrale adegua a contesti continuamente cangianti il lavoro sui testi, sull'immaginario, sul vissuto e su ciò che è vivente nell'immediatezza dell'azione. Penso alle visioni composte da Roberto Latini intorno alle *Metamorfosi* di Ovidio (e al magico inquadramento teatrale della marina di Castiglioncello⁴³), agli incontri di Mau-

⁴³ Cfr. R. Rinaldi, *Inequilibrio 2015; il bilancio e le "Metamorfosi" nel paesaggio*, di Roberto Latini, in "RUMOR(S)CENA istruzioni per una visione consapevole", caricato il 02/08/2015, al link www.rumorscena.com/02/08/2015/inequilibrio-2015-il-bilancio-e-le-metamorfosi-nel-paesaggio-di-roberto-latini. Il passaggio degli "studi" di Latini dagli spazi aperti di Castiglioncello alla scena teatrale è documentato dal video *Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)* al link www.fortebraccioteatro.com/ita/in-scena/metamorfosi.

rizio Lupinelli e del suo teatro delle diverse abilità con la parola di Beckett⁴⁴, alle metamorfiche rigenerazioni che il mito di Medea attraversa nel teatro di Mimmo Borrelli assunto forme liriche, drammatiche, epico-narrative e monologiche⁴⁵. Scisso da prassi rassicuranti e ripetitive, il fragile teatro del processo lancia segnali di toccante bellezza mentre, reale fra le realtà del mondo, si manifesta al modo d'una fiamma: ardendo, consumandosi, scaldando, illuminando... anche bruciando.

In sintesi: il processo è dinamica inalienabile dalle azioni umane, tuttavia i suoi obiettivi, strumenti e valori, cambiano radicalmente a seconda che si rapportino alla cultura delle prassi o alla cultura del progetto. Da questi innesti scaturiscono, e spesso si combinano e contaminano reciprocamente, diversi linguaggi, strutture e strategie. La conoscenza di questi intrecci si presta ora a integrare, a rivedere e a precisare – come ho cercato di mostrare in questo contributo esplorativo – la Storia delle vicende teatrali considerate nel loro mutare attraverso il tempo e i contesti.

⁴⁴ Cfr. R. Rinaldi, *Se il teatro "attraversa" Beckett e "affronta la buona morte". Nerval e Quotidiana.com*, in "RUMOR(S)CENA istruzioni per una visione consapevole", caricato il giorno 02/08/2015. Sul Beckett di Lupinelli v. anche il video attraversamenti/nerval teatro/promo al link vimeo.com/140772213.

⁴⁵ Sulla *Madre* di Borrelli, rigenerazione drammatica del mito di Medea, v. N. Lupia (a cura di), *Dossier Mimmo Borrelli*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, pp. 22-41; F. Serrazanetti, *La Madre, Medea della camorra di Mimmo Borrelli*, in "TeatroCritica", 26/12/2017, al link www.teatrocritica.net/2012/03/la-madre-medea-della-camorra-di-mimmo-borelli. Su *La Malacrescita*, rigenerazione epica del mito, v. M. G. Gregori, *La Malacrescita di Mimmo Borrelli*, in "delTeatro.it", caricato il giorno 11/07/2014, al link www.delteatro.it/2014/11/07/la-malacrescita-di-mimmo-borrelli, e il video *Malacrescita al Piccolo Teatro di Milano. Intervista a Mimmo Borrelli* (www.youtube.com/watch?v=48vZ6DzpL6U).

Balázs Kerber

LA STORIA COME FANTASIA E PROIEZIONE: LUIGI PIRANDELLO E MIKLÓS SZENTKUTHY

La storia visuale

La storia può essere rappresentata come un'isola? Come uno spazio collettivo delle immagini mentali dell'uomo? In questo caso la storia è un tipo di mito, con tutte le caratteristiche umane comuni, ma con molti elementi variabili e casuali. In questa isola mitica le singole epoche, le azioni concrete sono solo maschere di una natura profonda e immutabile, e la storia è come una grande creatura. "Storia-animale"¹, come dice Szentkuthy nel suo romanzo, nel *Cicero vándorévei*². I desideri dell'uomo non cambiano, anche se vive in diverse civiltà e culture. Cioè la storia è un mito del nostro mondo interiore, quasi della nostra coscienza. Forse proprio per questo è nata l'idea di creare un'immagine astratta dell'umanità, di mescolare tempi, abitudini e miti per scoprire e conoscere quest'unica natura.

In questa interpretazione della storia umana gli eventi ed i personaggi concreti non sono importanti, perché l'umanità, o per meglio dire, l'immaginario umano si presenta come un flusso di visioni, come una formazione delle cose che nel senso generale sono indescrivibili. La notte serve come "punto di ritrovo" per questi miti e fantasmi, perché già dal Romanticismo simboleggia la liberazione della mente dalle fatiche (o anche dalle sue categorie più rigide).³

La modernità cominciava a rappresentare la storia come una totalità del mondo interiore, come il movimento dei nostri sentimenti, del nostro spirito. La massa delle immagini e dei fantasmi, i frammenti dei miti creano un terreno conosciuto e nello stesso tempo abbastanza sconosciuto, quasi magico per il lettore.

¹ Traduzione propria per "történelem-állat" in Szentkuthy Miklós, *Cicero vándorévei [Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone]*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. p. 326.

² *Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone* (traduzione propria per il titolo originale del romanzo ungherese di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Cicero vándorévei, op. cit.*, p. 389.

³ Vedi in Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Bari, 1989. p. 95.

Ne *I giganti della montagna*⁴ appare il simbolo dell'isolamento, la villa chiamata "La Scalogna"⁵. La villa rende possibile la formazione dei fantasmi e delle favole, e questo processo è controllato da Cotrone, il mago, uno dei protagonisti del dramma.

La Scalogna è un terreno immaginario, ma anche storico nel senso che contiene frammenti e simboli dell'immaginario umano, creando una serie di figure e di immagini, utilizzando la nostra coscienza collettiva.

Ma inoltre a questo, la villa non è un mondo "chiuso" o "completo", perché La Scalogna è circondata da una società ostile, da una certa storia umana. Ma anche questa storia è mistica e sfumata. Non sappiamo molto né dei giganti, né del paese misterioso, in cui pensano di abbattere il teatro per costruire uno stadio. Sentiamo solo quest'aria abbastanza minacciosa, il pericolo del mondo esteriore, di cui hanno paura i personaggi del dramma. La fluttuazione dei fantasmi e la visione astratta dell'immaginazione sono i contrari della civiltà violenta, che non sopporta né l'arte, né la cultura.

La Scalogna è un luogo simbolico ma anche pacifico della storia. Sotto la superficie inquieta si nasconde una strana gioia della creatività e una percezione culturale.

Ma proprio perché La Scalogna è un tipo di totalità, una massa degli elementi casuali e variabili, gli scalognati non credono "veramente" in nessuna religione o cultura. La villa raccoglie solo e usa i diversi elementi dell'immaginario, proprio come un arsenale. Ed il motivo dell'arsenale appare testualmente nel dramma, come l'"arsenale delle apparizioni"⁶, una stanza della villa, in cui scene ed immagini cambiano velocemente.

Le forme mutano continuamente, come se non fosse importante il risultato, il "prodotto" dell'immaginazione, ma la creazione, la "produzione" stessa. Anzi, un carattere immutabile, un corpo fermo può essere già il segno della morte. "Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome."⁷ – dice il mago di Pirandello. Forse la produzione continua esprime la paura del mondo esteriore, o può significare anche la liberazione dalla routine quotidiana. In una scena

⁴ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna* in Luigi Pirandello, *Maschere Nude* (a cura di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri) Vol. IV., I Meridiani – Opere di Luigi Pirandello (ed.: Giovanni Macchia), Mondadori, Milano, 2007. pp. 843-910.

⁵ Vedi: *ivi* p. 845.

⁶ Vedi: *ivi* p. 887.

⁷ *Ivi* p. 885.

del dramma Cotrone parla di questa creazione intensa e in parte autoironica: "Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente. Alcuni sono obbligati."⁸ O quasi all'inizio del dramma: "Su, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventar ragionevoli!"⁹ In queste parole si presenta l'esigenza della creazione continua, anzi la natura "autoinduttiva" della creazione, ma anche la possibilità della parodia: forse l'isola simbolica è un tipo di evasione dalla ragione, dal mondo esteriore, e cioè in parte anche dai conflitti, dai problemi?

In un altro momento Cotrone parla più esplicitamente della forza dell'immaginazione e della creazione, e sottolinea la detta importanza della "produzione" stessa: "A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. [...] E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati..."¹⁰

Adesso possiamo interpretare l'arsenale delle apparizioni come una metafora pirandelliana per la fantasia artistica, per la forza che crea sempre nuove forme. La storia, le forme umane sono soprattutto prodotti visuali.

Miklós Szentkuthy (1908–1988), rappresentante importante del modernismo ungherese, ha un concetto della storia abbastanza simile a quello di Pirandello, e la fantasia anche per lui è un certo tipo di "officina"¹¹, in cui diverse idee si formano spontaneamente, per il suo stesso funzionamento. La storia anche nelle opere di Szentkuthy ha un carattere mitico e simbolico. I personaggi di Szentkuthy simboleggiano spesso figure della mitologia greca e romana, o archetipi diversi. Anzi, l'arsenale delle apparizioni per Szentkuthy è soprattutto un arsenale storico: i tempi diversi, le epoche si mescolano, la storia diventa veramente una creatura strana con anacronismi. Secondo Fekete J. József "lo spazio del romanzo [di Szentkuthy] è una grandissima piscina"¹² in cui figure e motivi fluttuano. Un'epoca può contenere l'altra, i tempi s'incontrano.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi p. 849.

¹⁰ Ivi p. 904.

¹¹ Vedi il libro di Artioli (*L'officina segreta di Pirandello, op. cit.*).

¹² Traduzione propria per: "A regénytér hatalmas medence" in Fekete J. József, *Identitás és tautológia* in Fekete J. József, *Széljegyzetek Szentkuthyhoz – Körbejáró, egyre kitaposottabb utakon Szentkuthy Miklós regényeiben*, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 1998. p. 7.

Il suo romanzo, *Fejezet a szerelemről*¹³ (1936), ambientato nel medioevo in una città italiana non nominata, rappresenta principalmente le avventure e i pensieri del sindaco della città che ha problemi intellettuali e politici. Come la compagnia di Ilse e gli scalognati ne *I giganti della montagna*, il mondo interiore del sindaco è circondato da forze potenti e ostili. Il papa muore, ed i soldati dell'imperatore si avvicinano per uccidere i cittadini. Ma il contesto (pseudo) storico non è molto elaborato, è più importante l'atmosfera e la rappresentazione della paura. Il lettore può seguire soprattutto le riflessioni del sindaco, le sue idee dell'amore, delle differenze tra politica e vita privata, della natura del matrimonio, e generalmente della filosofia. È quasi un personaggio moderno in un ambiente medievale, che conosce i frammenti di Empedocle, e sembra conoscere anche la filosofia moderna. Nell'interpretazione del sindaco la vita – e questa è la sua osservazione più importante – non è omogenea, anzi gli ambienti diversi dell'esperienza umana sono incompatibili. La storia nel romanzo sembra avere lo scopo di sconvolgere, di imbrogliare il tempo lineare e uniforme dell'orologio.¹⁴ La vita privata, segreta e chiusa, coesiste con la diplomazia e con le battaglie, e le alghe marittime coesistono con i cambiamenti veloci della società. Sembra che l'amore, la vita degli amanti sia proprio contro la storia, contro il tempo degli imperatori e delle lotte. Con le parole di Szigeti Csaba "ogni amore quasi cade dalla storia"¹⁵.

Come nel dramma di Pirandello, il mondo interiore ed il mondo esteriore si affrontano, ma la mente del sindaco sembra essere uno spazio collettivo mitico, e anche gli altri personaggi del romanzo sembrano essere personificazioni di figure mitiche, di ideali ed archetipi. La narrazione del romanzo è molto visuale: il narratore usa immagini strane, metafore barocche per farci percepire l'atmosfera grottesca di questo mondo pseudo-medievale. La storia si presenta come una scena assurda e burlesca. La mente del sindaco, come la Scalogna di Pirandello, è un nascondiglio e contemporaneamente un'officina artistica che conserva la cultura e la storia.

¹³ *Capitolo dell'Amore* (traduzione propria per il titolo originale del romanzo ungherese di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984. p. 404.

¹⁴ Vedi in: Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, op. cit., p. 112. e in: Szigeti Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, ÚjNautilus, 30. 01. 2011. <http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/3> [ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

¹⁵ Traduzione propria per "minden szerelem mintegy kiesik a történelemből" in Szigeti Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, op. cit. <http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/2> [ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

Creare il proprio spazio

L'interpretazione della storia come spazio collettivo è anche un tipo di rifugio. Creare teorie, modelli ed immagini, con altre parole, significa la creazione di un mondo proprio, separato dalla vita esteriore. Nonostante Pirandello e Szentkuthy – con il motivo della villa notturna e con le riflessioni del sindaco – tentino in un certo senso di rappresentare una "realtà" più profonda, i personaggi delle loro opere devono affrontare le categorie e le forme più rigide della società che li circonda.

Forse per questo la narrazione o la struttura deve essere in una volta chiusa e aperta. Aperta per le associazioni e per i pensieri, ma sempre chiusa in se stessa, in un mondo soprattutto mentale. L'opera deve funzionare come un'arsenale, che libera il lettore e feconda la fantasia, ma questa liberazione purtroppo porta con sé la paura.

L'opera letteraria in questa concezione è anche un mezzo per elaborare una vita alternativa, ma anche una formazione minacciata. Cotrone è mago, ma solo la Scalogna è il suo regno.

Il pensiero e la forza creativa del mago-artista possono essere onnipotenti ma solo dentro i loro limiti. Cotrone stesso definisce la notte come il "regno nostro"¹⁶. Possiamo creare la nostra storia, la nostra propria visione – che può essere anche più ricca della storia normale, quotidiana – ma tra la gente, nei giochi del potere siamo deboli e indifesi come tutti. Dall'altra parte la notte ci offre la possibilità di essere veri creatori, "maghi", che controllano e ricostruiscono quello che vogliono.

Sia Cotrone che il sindaco di Szentkuthy sono "maghi moderni" nel senso che la modernità (e anche il Romanticismo in un modo diverso) – contrariamente a molte epoche e stili precedenti – considerava più importante la genesi della mimesi. Cotrone quando crea visioni con la sua immaginazione e quando il sindaco sta pensando e riflettendo, tentano di ricreare gli oggetti con le loro idee.

I parlanti o i narratori di Pirandello e di Szentkuthy sono attratti dai contrari. I personaggi de *I giganti della montagna* o il sindaco del *Fejezet a szerelemről (Capitolo dell'Amore)* sono più "vivi" della gente quotidiana, perché hanno la possibilità di immaginare e creare, ma non "vivono" così come gli altri. Anche se il sindaco è costretto a partecipare alle lotte politiche ed agli eventi diplomatici e "storici" del suo tempo, sembra una persona triste e riservata, che soffre dei suoi pensieri e dei suoi dubbi.

¹⁶ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

La liberazione, offerta dalla notte, significa anche perdita. Secondo Artioli la "presa di coscienza"¹⁷ verso cui Ilse è avviata nel dramma, "è, in realtà, una rinuncia alla coscienza (e ai suoi severi protocolli: il dovere e la missione)".¹⁸

Gli scalognati s'immergono nell'"infinito ch'è negli uomini"¹⁹, nei sentimenti, nell'amore, nelle esperienze interiori, ma nello stesso tempo perdono l'abilità di esistere nel mondo esteriore. Perdono la loro coscienza nel senso che vivono in uno spazio astratto, in una rappresentazione delle cose sconosciute alla lingua normale.

Nell'interpretazione di Cotrone la lingua quotidiana simboleggia le categorie stabili contrarie all'"infinito". Il "dovere" menzionato da Artioli è anche un fenomeno della vita razionale con idee concrete e unità chiuse. Anche la "coscienza" in sé significa stabilità, significa l'essere in uno stato determinato. Le circostanze sono "narrabili", ma i "fantasmi"²⁰ e l'"invisibile"²¹ no.

Fekete J. József sottolinea in relazione al *Prae*, famoso romanzo di Szentkuthy, che "presso la realtà costretta entro limiti logici, il *PRAE* ci fa intravedere i contorni di una realtà oltre la logica."²² Le idee logiche "abbaiano a ombre"²³ con le parole di Pirandello.

Come nell'infinito di Cotrone elementi diversi di diversi miti e di culture diverse fluttuano, anche nello spazio dei romanzi di Szentkuthy "si muovono" e variano le diverse teorie. E come nelle didascalie molto dettagliate di Pirandello ne *I giganti* la descrizione precisa si mescola con gli strani effetti visivi, così nel caso di Szentkuthy si alternano le teorie intellettuali e la gioia della materia "pura"; la visione tra veglia e sogno.

Creando mondi propri, creando isole magiche Pirandello e Szentkuthy provano a scoprire le zone oscure della mente, di solito evitate dalle parole.

¹⁷ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, op. cit., p. 97.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 874.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Traduzione propria per, "A logikai keretekbe kényszerített valóság mellett egy logikán kívüli valóság körvonalait sejteti meg a *PRAE*." in Fekete J. József, *Identitás és tautológia* in Fekete J. József, *Széljegyzetek Szentkuthyhoz – Körbejáró, egyre kitaposottabb utakon Szentkuthy Miklós regényeiben*, op. cit., p. 8.

²³ Citazione inesatta. Vedi: Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 901.

La percezione

Influenzato dall'idea di Gabriel Séailles,²⁴ che la nostra percezione, il nostro stato d'animo trasformino l'aspetto degli oggetti, Pirandello rappresenta spesso il mutamento delle scene e delle figure. Ne *I giganti della montagna* possiamo vedere la processione di personaggi e di motivi quasi barocchi. Il simbolo principale del cambiamento è il detto arsenale delle apparizioni. Cotrone sembra una personificazione della percezione libera, che considera l'immaginazione l'attività più importante. Il mago non si interessa delle "verità stabilizzate" dal pensiero quotidiano, ma si interessa delle sue passioni intellettuali e spirituali, cioè trasforma il mondo, trasforma ogni visione liberamente. I personaggi spesso non "appaiono", le scene non "si svolgono", ma è Cotrone che li immagina ed inventa. "Nuda, sciocco!"²⁵ – grida il mago, quando Quaquò gli dice che la donna (Ilse) non gli è porsa nuda. Claudio Vicentini menziona in relazione al dramma il "mondo del libero movimento fantastico",²⁶ e questa è una parafrasi di una parte importante dell'*Umorismo* (e dell'*Arte e scienza*),²⁷ in cui Pirandello definisce il pensiero artistico. Il "libero movimento della vita interiore"²⁸ sembra una descrizione teoretica dell'atmosfera dell'ultimo dramma incompiuto.

Il concetto della vita interiore rievoca anche il motivo del mondo autonomo, dello spazio proprio dell'artista. L'arte si presenta come il processo della mente, come unità (isola) e "infinito".²⁹ Anzi l'affermazione di Pirandello che la vita interiore "organa le idee e le immagini in una forma armoniosa di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina"³⁰ richiama le dette idee di Séailles degli aspetti variabili delle cose. La relazione tra le immagini e l'idea-madre assomiglia molto alla dualità degli oggetti e degli

²⁴ Vedi in: Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1970. pp. 30-31. Vicentini cita Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan, Parigi, 1883., e fa riferimento alle ricerche di Gösta Andersson (Gösta Andersson, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist och Wiksell, Stockholm, 1966. pp. 142., 154-174.).

²⁵ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

²⁶ Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, op. cit., p. 233.

²⁷ Vedi in: Luigi Pirandello, *L'umorismo* in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 2006. (a cura di Ferdinando Taviani), p. 910., e in Luigi Pirandello, *Arte e scienza* in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, op. cit., p. 616.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 874.

³⁰ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., p. 910., e Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, op. cit., p. 616.

aspetti. Il centro è l'idea-madre con cui tutti gli elementi hanno corrispondenza: è quasi l'oggetto circondato dalle immagini soggettive. I diversi aspetti creano un mosaico, moltiplicando le identità e le unità. Ciò è un'immagine o un'idea di un oggetto coesiste con tante altre forme possibili, creando complessi dagli individui o dalle idee singole. Ilse può essere una "regina spodestata"³¹ nella visione di Cotrone, perché il mago è il creatore, è la sua immaginazione che importa. Non esiste un aspetto "determinato" di Ilse, cioè Cotrone non può sbagliare. Il personaggio di Ilse è un complesso di forme e di motivi che cambiano secondo le idee.

Forse il sentimento barocco degli aspetti variabili e del mutamento stesso fa risultare le scene velocissime nell'arsenale delle apparizioni. Le didascalie ci presentano un mondo vibrante con molti colori e con spazi labirintici. L'aspetto barocco si mostra soprattutto nell'intensità di questi cambiamenti, nella forza delle immagini. La produzione continua dei fantasmi nella Scalogna serve per conservare lo stato instabile degli elementi, la possibilità degli aspetti diversi, che in questo modo possono ricrearsi sempre di nuovo.

La liberazione della notte e la perdita delle categorie quotidiane è anche una concezione che in altre forme appare già nell'*Umorismo*. Il concetto del flusso³² può equivalere alla creazione notturna, perché la teoria di Pirandello considera la vita un processo in realtà indistinto, costretto artificialmente a forme soltanto dall'uomo. Ma il mondo di Cotrone ricrea il flusso "vero", ricrea il libero movimento. Gli abitanti della villa, invece di vivere nella coscienza caratterizzata dalla luce e dai contorni, ritornano ad uno stato indiviso.

Anche la tensione dei romanzi di Szentkuthy deriva da questo stato vibrante e indistinto. Szentkuthy spesso gioca con il linguaggio filosofico, usando elementi e concetti di diverse teorie, ma il testo stesso dimostra sempre in qualche modo la non validità di queste teorie, e proprio il tono teoretico comincia a dissolvere le unità stabili per creare la sensazione del flusso. Il linguaggio di Szentkuthy è in un certo senso un linguaggio pseudo-filosofico, non solo perché beffa comicamente le strutture rigide dei grandi filosofi europei, ma perché lo scopo di questo linguaggio è proprio il contrario di quello del modo di parlare filosofico. Mentre la filosofia prova ad "arrestare"³³ la vita, il tono teoretico di

³¹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

³² Vedi in: Luigi Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., p. 938., e in Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, op. cit., p. 47.

³³ Vedi in: Luigi Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., p. 938.

Szentkuthy prova a svelare l'impossibilità di questa categorizzazione. La teoria astratta mostra proprio la vivacità ed inafferrabilità del mondo. È la teoria che può aprire meglio l'esperienza "pura".

Come Cotrone sottolinea l'importanza e la superiorità dell'immaginazione, anche i parlanti di Szentkuthy hanno sempre la gioia di creare cose che gli altri non osano immaginare. Nella parte già citata de *I giganti*, in cui Cotrone immagina Ilse, il mago dice: "Su un carretto di fieno, una donna nuda, coi seni all'aria e i capelli rossi sparsi come un sangue di tragedia!"³⁴ Cotrone inventa la storia completa, gli basta solo un'impressione veloce. Nel romanzo giovanile di Szentkuthy, il *Barokk Róbert*³⁵ il protagonista Roberto – narratore del romanzo – parla di un giorno di scuola: "Durante la lezione di latino mi consolavo nella noia dolente facendo danzare figure interessanti di ogni specie nella mia testa ed ero contento che il professore non ne avesse idea".³⁶ Il mondo esteriore anche in questo contesto appare come un potere ostile a cui si deve resistere con la forza dell'immaginazione, con la gioia della creazione. Anche l'ambiente è simbolico: lo studente deve affrontare la severità ed i tempi fissi della scuola, mentre la sua fantasia è un flusso, è indistinta, e nella sua testa fluttuano le immagini.

Sembra che sia nell'interpretazione di Pirandello che in quella di Szentkuthy il flusso rompa le forme, la visione rompa la lingua. Al di là del mondo logico cresce una vita più intensa.

Due pensatori "astorici"

In un suo saggio³⁷ Lucia Massi analizza il concetto della storia di Pirandello, e cita un'intervista di Romano Drioli con l'autore in cui il drammaturgo si definisce come un pensatore "astorico": "Io sono un astorico. [...] L'Umanità è tutta quanta in noi, senza sopravvivenze, ma è presente nel nostro spirito che vince le

³⁴ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

³⁵ Roberto Barocco (traduzione propria per il titolo originale del romanzo ungherese di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Barokk Róbert*, Magvető, Budapest, 2001. p. 346.

³⁶ Traduzione propria per "Latinóra alatt avval vigasztalódtam a fájós unalomban, hogy mindenféle érdekes figurát táncoltattam a fejemben, és örültem neki, hogy a tanár úrnak minderről fogalma sincsen." in Szentkuthy Miklós, *Barokk Róbert*, op. cit., p. 17.

³⁷ Massi, Lucia, *Pirandello's Theory of "Modern Myths"* in *The Yearbook of The British Pirandello Society* in Vol. VI. (1986) pp. 1-18.

distanze del tempo e dello spazio.³⁸ Cioè lo spirito, che Cotrone definisce ne *I giganti* come l'infinito, è immutabile, e caratterizza ogni epoca umana. La storia è in noi stessi, perché portiamo con noi i sentimenti ed i bisogni eterni dell'uomo.

Per questo la storia può essere rappresentata come un'isola, e per questo la Scalogna può essere un modello del mondo interiore, dello spazio mitico e collettivo. Invece degli eventi storici le opere di Pirandello e di Szentkuthy rappresentano il flusso della storia, lo spirito indistinto delle azioni umane. In ogni personaggio si nasconde un archetipo mitologico. Szentkuthy nel suo libro autobiografico (scritto sulla base di un'intervista), nel *Frivolitások és hitvallások*³⁹ parla del suo concetto di storia in relazione al *Capitolo dell'Amore*: "La storia è la mia mitologia! [...] poiché i personaggi storici sono simboli *eterni* che hanno luogo in ogni tempo, sono i simboli dell'amore eterno, della guerra eterna e della morte eterna".⁴⁰ Szentkuthy menziona più sopra⁴¹ che i personaggi storici hanno lo stesso ruolo nel romanzo che hanno gli dei della mitologia greca nelle opere degli scrittori medievali, rinascimentali o barocchi. La storia è uno spazio eterno-mitologico anche per Szentkuthy, in cui le diverse figure portano con sé lo spirito dell'Umanità stessa, personificando continuamente gli "dei antichi", cioè gli archetipi più noti.

Il *Capitolo dell'Amore* (*Fejezet a szerelemről*) ed *I giganti della montagna* sono opere paradossali: cercano di mostrare il flusso della vita (l'impossibilità delle forme), ma lo rappresentano con forme mitologiche, eterne. Le forme archetipiche sostituiscono le categorie logiche. In questa interpretazione la storia non è altro che un mazzo di carte da cui si può estrarre qualsiasi carta con qualsiasi disegno, perché i simboli significano sempre lo stesso. Anche gli anacronismi sono validi, perché in qualche modo tutte le idee erano presenti in ogni epoca (in qualche forma). La storia è un gioco con elementi sostituibili e sempre nuovi.

³⁸ Lucia Massi cita Romano Drioli, *La nuova colonia e Lazzaro: i nuovi lavori di Pirandello nel pensiero dell'autore*, *Gazzetta del popolo*, 12.06.1926. in Lucia Massi, *Pirandello's Theory of "Modern Myths"*, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ *Lascivie e confessioni di fede* (traduzione propria per il titolo originale del libro di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Budapest, 1988. (sulla base della registrazione di Kabdebó Lóránt, a cura di Tompa Mária), p. 687.

⁴⁰ Traduzione propria per "Nekem a história a mitológiám! [...] hiszen a történelmi figurák örök, minden időben előforduló szimbólumok, az örök szerelem, az örök háború, az örök halál jelképei." in Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, *op. cit.*, p. 400.

⁴¹ *Ibidem*.

L'isola mitica

La storia "astorica" è un nascondiglio dell'intellettuale o è proprio la scoperta della natura giocosa della storia? Il mago è sia prigioniero che creatore, che vive dentro il flusso, ma deve esprimere le sue esperienze con il mezzo dubbioso della lingua, deve esprimere una natura indistinta con categorie e forme "eterne". La storia può essere un "repertorio" (cioè una scelta libera tra i diversi elementi)⁴², un gioco, ma solo se noi siamo i creatori, solo se parliamo di un castello, di una villa mitica, di uno spazio magico-collettivo, in cui vivono i dei antichi o le sue personificazioni. Nell'interpretazione di Szentkuthy anche il cosiddetto mondo esteriore ha un carattere mitico, perché i personaggi storici sono simboli. Ma la minaccia del potere in qualche modo inganna sempre la tranquillità mitologica della mente. Possiamo dire che il flusso "inganna" la rappresentazione del flusso. Da questi vivi paradossi, da queste sfumature nasce l'immagine vibrante dell'opera, la transizione tra visione e linguaggio. Le opere di Pirandello e di Szentkuthy cercano di darci la possibilità di avere una sensazione "originale" delle scene e delle immagini, di vedere oltre i limiti fissati dai contorni. Tentano di farci percepire proprio la visione autonoma, proprio il flusso generale della vita senza le categorie artificiali. Cercano di trasmettere gli elementi visivi in modo da afferrare quello che si percepisce come inafferrabile. Analizzando le opere dei due autori scopriamo lentamente questo problema veramente importante della modernità.

BIBLIOGRAFIA

Alonge, R.

Pirandello tra realismo e mistificazione, Guida, Napoli, 1977. p. 330.

Andersson, G.

Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello, Almquist och Wiksell, Stockholm, 1966. p. 250.

⁴² Vedi in: Szentkuthy Miklós, *Pendragon és XIII. Apolló* (traduzione propria: *Pendragon e Apollo XIII*), Magvető, Budapest, 2017. p. 37.

Artioli, U.

L'officina segreta di Pirandello, Laterza, Bari, 1989. p. 210.

Fekete J., J.

Széljegyzetek Szentkuthyhoz – Körbejárt, egyre kitaposottabb utakon Szentkuthy Miklós regényeiben, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 1998. p. 153.

Fried, I.

I giganti della montagna di Luigi Pirandello in *Nuova Corvina*, N. 1 (1993.) pp. 63-73.

Őexcellenciája kívánságára – Színház, kultúra és politika a fasizmus Olaszországában, L'Harmattan, Budapest, 2016. p. 366.

Luperini, R.

Pirandello, Laterza, Roma–Bari, 2008. p. 213.

Massi, L.

Pirandello's Theory of "Modern Myths" in *The Yearbook of The British Pirandello Society* in Vol. VI. (1986) pp. 1-18.

Molnár, M.

Napló és regény Szentkuthy Miklós műveiben, Hamvas Intézet, Budapest, 2003. p. 139.

Nagy, P.

Az elérhetetlen szöveg (Prae-palimpszeszt), Anonymus, Budapest, 1999. p. 177.

Petronio, G.

Le novelle "surrealistiche" di Pirandello in *Le novelle di Luigi Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980. (a cura di Stefano Milioto) pp. 211-227.

Pirandello, L.

Arte e scienza in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 2006. (a cura di Ferdinando Taviani), pp. 585-774.

I giganti della montagna in Luigi Pirandello, *Maschere Nude* (a cura di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri) Vol. IV., I Meridiani – Opere di Luigi Pirandello (ed.: Giovanni Macchia), Mondadori, Milano, 2007. pp. 843-910.

L'umorismo in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 2006. (a cura di Ferdinando Taviani), pp. 775-948.

Rössner, M.

Aspetti della "coscienza mitica" nelle novelle di Pirandello, in *Le novelle di Luigi Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980. (a cura di Stefano Milioto) pp. 239-251.

Rugási, Gy.

Szent Orpheus arcképe, József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1992. p. 148.

Szentkuthy, M.

Barokk Róbert [Roberto Barocco], Magvető, Budapest, 2001. p. 346.

Cicero vándorévei [Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. p. 389.

Fejezet a szerelemről [Capitolo dell'Amore], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984. p. 404.

Frivolitások és hitvallások [Lascivie e confessioni di fede], Magvető, Budapest, 1988. (sulla base della registrazione di Kabdebó Lóránt, a cura di Tompa Mária), p. 687.

Szigeti, Cs.

A történelem esszencializmusáról regényekben, ÚjNautilus, 30. 01. 2011.

<http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/2>
[ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

<http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/3>
[ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

Vicentini, C.

L'estetica di Pirandello, Mursia, Milano, 1970. p. 262.

Antonella Ottai

RIDERE RENDE LIBERI. COMICI NEI CAMPI NAZISTI

Prologo

Il titolo del mio intervento, *Ridere rende liberi*, sembra una generica esaltazione della risata e dei suoi effetti positivi, e invece è il calco di un lutto: riprende infatti l'insegna all'ingresso dei campi di concentramento nazisti, *Il lavoro rende liberi*. Il lavoro dei personaggi al centro della mia ricerca era quello di far ridere, e tale rimase nei lager ai quali li aveva condannati la loro origine ebraica. *Comici nei campi nazisti*, il sottotitolo del volume che ho dedicato alla vicenda,¹ circoscrive l'ambito del tutto eccezionale in cui quella risata ebbe a risuonare, grazie all'esibizione – indotta dai carnefici per proprio divertimento – di artisti che fino a pochi anni prima erano stati stelle di prima grandezza del cabaret berlinese.

E dai locali della Kurfürstendamm, la via dei ritrovi più celebri e internazionali di Berlino, parte il racconto, quando la capitale della Repubblica di Weimar era considerata il laboratorio della modernità metropolitana: la sua vita politica e culturale ne faceva un'isola di resistenza all'interno della stessa Germania, dove il pericolo nazista stava già diventando sempre più consistente.

Un numero infinito di opere ha raccontato la mitologia di una grande capitale di respiro internazionale, tutta proiettata verso il futuro, che finisce col cadere dritta nelle mani di Hitler. Nel mio caso però, il mito, come ogni *mythos* che si rispetti, si fondava innanzitutto sulla tradizione orale. Prima di appartenere alla storia della cultura, la città era un racconto – il racconto – che mio padre, studente universitario a Berlino verso la fine degli anni Venti, non si stancava di affabulare. Era approdato in Germania per completare il suo percorso di formazione, che fino a quel momento si era svolto fra Budapest e l'Austria, in un collegio gesuitico non lontano da Vienna. Ma una volta a contatto con le vertigini della capitale tedesca, il rigido sistema educativo a cui era stato sottoposto fino a quel momento, gli si doveva svirgolare di un bel po': per lui non c'era città europea che reggesse il confronto con Berlino, persino Parigi gli era

¹ Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet, Macerata 2016.

sembrata ben piccola cosa. La metropoli usciva dalle sue parole con la forza dirompente del futuro, con la spregiudicatezza della sperimentazione totale: urbanistica, politica, costumi sessuali, estetica, relazioni sociali... Il luogo in cui queste novità si facevano tempo quotidiano e diventavano discorso comune – sempre stando ai suoi ricordi – era proprio il cabaret. Cabaret di ogni tipo e in ogni luogo, con nomi che a quel tempo difficilmente potevo incontrare altrove che nei suoi racconti, un paesaggio tutto umano, pieno di eroi del sorriso e dello sberleffo, che rovesciavano gli umori della giornata, sobillandone il senso; eroi che viaggiavano ai piani alti e ai piani bassi della cultura urbana, riuscendo a cortocircuitarne nelle loro esibizioni superficie e profondità. Più tardi avrei capito che in realtà il “cabaret” narrava soprattutto una disposizione d’animo, un desiderio di chiudere il giorno dentro a un gioco che fasciava le notti in un lungo abbraccio ammiccante, come se le piccole scene mettessero in forma al meglio la frenesia del tempo contemporaneo, moltiplicandone e sfaccettandone le manifestazioni all’interno del tessuto urbano. Era il modo in cui Berlino gli si era mostrata, il paradigma concluso della modernità metropolitana, una tramatura sempre in divenire, che trasformava la città minuto per minuto. Più di uno spettacolo, che si concludeva dentro un teatro, il cabaret offriva una relazione fra scena e platea affetta da complici reciprocità con la cultura e la pratica dell’esistenza quotidiana e del suo regime desiderante. Spettacolarità e metamorficità non si limitavano ad agire il fronte urbano investendone i locali con scenografie sempre diverse, ma penetravano le zone più intime e segrete degli statuti identitari e di genere di coloro che li frequentavano. Agli occhi stupefatti degli ospiti stranieri – e Berlino in quegli anni era un’esperienza cognitiva quasi obbligata per l’intelligenza internazionale – i notturni urbani si presentavano all’insegna del travestitismo e la capitale tedesca si configurava come la città delle identità instabili, delle esistenze doppie che si alternano fra il tempo dei giorni e quello delle notti, fra l’etica del contegno, di guglielmina memoria, e le estetiche del gioco e del desiderio. Nel travestitismo dispensato nei cabaret o nelle sale di caffè, ciascuno sembrava vivere volentieri un proprio piccolo teatro personale procurando panni e narrazioni proprie al maschile o al femminile che, durante la normalità delle ore lavorative, dormivano quiete nella sua persona. Riguardo a questo argomento i racconti di mio padre non differivano da quelli di tanti altri viaggiatori contemporanei, da Márai, a esempio, che come lui apparteneva alla buona borghesia ungherese e come lui manifestava tutto il suo stupore davanti alla varietà delle performance che la vita notturna della capitale sollecitava in chi di giorno rispondeva al proprio ruolo sociale in modo irreprensibile:

La confusione dei sessi regnava sovrana in quella città irrequieta. Conobbi donne che in segreto si trasformavano in ufficiali prussiani. Privatamente portavano un monocolo, fumavano il sigaro e spingevano il travestimento al punto da tenere sul comodino trattati di arte militare. E uomini che di giorno dirigevano fabbriche, di notte si trasformavano in incantatori di serpenti. Quell'inverno a Berlino fu un unico, continuo ballo in maschera.²

L'ultima catastrofica metamorfosi – la trasformazione della capitale della Repubblica di Weimar in capitale del Terzo Reich – impartiva al racconto di mio padre un andamento epico. Berlino stava cedendo sotto i colpi della disoccupazione dilagante, aggravata dal crollo di Wall Street del '29. I nazisti avevano avuto buon gioco a cavalcare la crisi, indicandone i colpevoli, già bell'e pronti sin dal trattato di Versailles. Le vetrine infrante dei negozi di proprietà ebraica indicavano senza ombra di dubbio chi sarebbe stato il capro espiatorio di una politica accusata di ogni infamia: *An allem sind die Juden schuld*, "di tutto sono colpevoli gli ebrei", aveva orchestrato nel '31, sul motivo della *Habanera* della *Carmen* di Bizet, Felix Hollaender, uno dei più celebrati autori di riviste e cabaret (collaboratore di Reinhardt e compositore per Mehring e Tucholsky, fra gli autori più importanti del cabaret politico-letterario). La rivista di cui la canzone faceva parte, *Spuk in der Villa Stern*, era andata in scena nel "Tingel-Tangel-Theater", che Hollaender aveva inaugurato nello stesso anno nei locali che erano stati della "Wilde Bühne". Nello spettacolo – una satira politica contro il governo di Weimar – il personaggio del "piccolo Hitler" annunciava che era venuto il tempo di mordere. Forse però Hollaender, come tanti altri che avevano messo in berlina il movimento nazista – "Gli ebrei ridevano, pensavano che fosse un gioco. Oggi non ridono più" avrebbe dichiarato qualche anno dopo Hitler arringando le folle – non aveva valutato abbastanza i morsi di Hitler. Il Führer faceva sul serio e si era già dimostrato capace di mordere rabbiosamente quella stessa diversità – di costumi, di genere, di pensiero – che aveva reso la metropoli così affascinante. Nonostante però ne sbandierasse la conquista grazie a Goebbels che di Berlino era il responsabile per il partito, Hitler avrebbe penato a sentire completamente "sua" la capitale.³

² Sándor Márai, *Confessioni di un borghese* (1934-35), Adelphi, Milano 2003, p. 301.

³ Ancora nel giugno del '31 replicava a Mussolini che gli suggeriva di trasferire la direzione del partito a Berlino: "È una città per metà americanizzata, per metà kultural e senza tradizione". cit. in George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Mondadori, Milano 2008, p. 47.

Dopo la presa del potere nazista, una volta epurata la sinistra, gli ebrei, gli omosessuali, si era spento lo spirito più radicale del cabaret: la cultura del *witz* quotidiano era oramai pervenuta anche lei al suo imbrunire. Fra le prime disposizioni del Regime, che escludono gli ebrei dalle pubbliche istituzioni, e l'ecatombe della Shoah, passano però circa otto anni, durante i quali i nostri "comici" continuano a fare i comici. Grandi *vedettes* della scena e grandissimi caratteristi delle commedie cinematografiche, essi disponevano di un'alternativa di cui solo oggi possiamo misurare la paradossalità: la fuga ad Hollywood, dove i loro film li avevano resi popolari – e la storia della colonia tedesca in esilio in USA è ben nota – oppure in Europa, nei territori limitrofi quando non addirittura in patria, dove il loro *humour* era più apprezzato – e questa storia è meno nota. Man mano, infatti, che l'Europa diventava territorio di occupazione, questa seconda opzione avrebbe avuto un solo nome, Auschwitz e i campi di sterminio. Eppure, per resistenza o per inerzia o per incomprendimento del pericolo, questa fu la scelta di molti – Rose Valletti, Paul Morgan, Fritz Grünbaum, Max Ehrlich, Kurt Gerron, Otto Wallburg, Willy Rosen, per limitarci ad alcuni degli esempi trattati. Anzi, Paul Morgan e Max Ehrlich – in tempi diversi ma ugualmente sospetti – dagli Stati Uniti tornarono addirittura in patria, forse perché lì "non facevano ridere" e soffrivano la mancanza del pubblico berlinese che gli aveva decretato il successo. Inseguire l'eco di questa risata nei ghetti in cui era ancora lecita, esplorandola nei racconti e nelle testimonianze che ne esistono, non è stato solo dare corso a una storia di comici, quanto sorprendere il comico nel momento in cui diventa la relazione condivisa di vittime e carnefici, inseguire i poteri e le perversioni di una risata che si era accesa a Berlino per spegnersi solo davanti alle camere a gas.

Un'ideologia del contagio

Come dicevamo, molti dei personaggi di cui trattiamo, dovevano la loro popolarità anche al fatto di essere celebri caratteristi del cinema tedesco, fornendogli un "corpo comico", vistosamente fisico, che aveva configurato nel mondo il paesaggio fisiognomico della Germania. Secondo Arnheim, proprio grazie alla loro presenza, che inoculava nel racconto il volume sensibile di un gesto di realtà, il regime favolistico dei "giovani amorosi" maschili e femminili – pura proiezione dei sogni e dei desideri del pubblico – riusciva a guadagnare un registro

commedico.⁴ Con l'avvento del nazismo, quella presenza però indica un corpo estraneo al corpo della nazione e va espunto dalle scene come dagli schermi dove abita con proprietà di figura. La "cacciata" degli ebrei dall'Ufa e dai teatri pubblici – fra i primi provvedimenti del Regime – poteva sembrare una difesa corporativa di fronte a uno strapotere ebraico nel campo dello spettacolo, ma in realtà è un'arma spesa contro una supposta viralità dalla razza ebraica, secondo una vera e propria ideologia del contagio. Nel caso del cinema il percorso è esemplare: Kurt Gerron, grasso impresario nell'*Angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, Josef von Sternberg, Germania 1930) – o Peter Lorre, mostruoso *Mostro di Dusseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, Germania 1931) – figure del cinema internazionale, dopo essere scomparse dagli schermi tedeschi, vi tornano solo in quanto *documento* di un'antropologia deviata, in *Der Ewige Jude* (Fritz Hippler, Germania 1940, film di propaganda di cui Goebbels aveva redatto i testi). Non più immagini di grandi interpretazioni, quindi, ma immagini mostruose dell'"eterno ebreo". Il regista – a capo della sezione cinematografica del Ministero della propaganda – unifica nel suo film in un'unica sconfinata desolazione gli ebrei assimilati e diventati esponenti della società internazionale,⁵ con gli abitanti del ghetto di Varsavia, la massa anonima degli ebrei dell'est, facendo degli uni la maschera "ripulita" degli altri. Stessi nasi, stesso smisurato appetito sessuale, un unico ignominioso *corpus* ebraico, appetatore come i topi brulicanti con la cui immagine la regia osa la metafora. Eccellenti o miserabili, essi sono comunque sintomo di contagio e ogni operazione che ha lo scopo di isolarli è un'operazione a carattere non politico, ma sanitario, anzi, politico in quanto biologico.⁶ Come recita il commento, ora "non vediamo soltanto il grottesco e il comico di queste figure, ma ne conosciamo il pericolo". Il corpo comico, da soggetto comico che era, è diventato ora oggetto di scherno, perché di quella comicità si è disinnescato il pericolo.

⁴ Rudolph Arnheim, *Lob der Charge* (1931) cit. in Karl Prümm, *Von der komischen Charge zum eigenwilligen Erzähler*, in Barbara Felsmann, Id., *Kurt Gerron – Gefeiert und gejagt*, Edition Hentrich, Berlin 1992, p. 165.

⁵ Compagno Ehrlich, Gerron, Valetti, i numeri *en travesti* dell'Eldorado, Nelson, Klein, Lorre insieme a Reinhardt, Hirschfeld, Tucholsky, Kerr, Lubitsch, (ma anche i politici e gli scienziati, Rosa Luxemburg non meno di Einstein o i quadri di Kirchner).

⁶ Come ricordava Hannah Arendt, la grande fuga degli ebrei indotta dai nazisti rispondeva proprio all'obiettivo di diffondere l'antisemitismo in tutto il mondo occidentale, in reazione al fenomeno migratorio di persone ridotte oramai a "una schiera di mendicanti non identificabili, senza nazionalità, senza denaro, senza passaporto", che si ammassavano disperate alle frontiere. Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Bompiani, Milano 1978, p. 375.

E si è disinnescato anche circoscrivendolo in ambiti ben sorvegliati. Nell'autunno del '33, per dare casa agli artisti e agli intellettuali ebrei rimasti senza impiego nel campo dello spettacolo e della cultura, su iniziativa di Kurt Singer, era sorto a Berlino il "Kulturbund deutscher Juden 1933", dal quale sarebbe presto caduto l'appellativo *deutscher*, inaccostabile a quello di *Jude*.⁷ L'iniziativa sembra sulle prime rispondere tanto alla necessità del nuovo potere di dare priorità ai legami di razza e sangue, piuttosto che allo stato civile e allo spirito che alimenta il concetto di cittadinanza, quanto all'esigenza di dare voce ed espressione a una cultura ebraica. "Recitano in un teatro chiuso in un recinto, isolato come un lebbrosario, e sento ancora dire: «Gli mostreremo una buona volta di avere il teatro migliore di tutti!». Non ascoltano nulla. Non vedono nulla. Non si accorgono di nulla", scriveva a proposito della Lega Kurt Tucholsky, in una lettera indirizzata al fratello, pochi giorni prima del suo suicidio, avvenuto in Svezia nel '35. Per otto anni la Lega dà vita a un programma artistico di eccellenza attenendosi alle prescrizioni sempre più rigide del Regime: esecuzioni di autori ebrei, compiute da artisti ebrei per un pubblico esclusivamente ebreo. Nulla di tedesco poteva essere oggetto di nomina. L'ideologia del contagio respira anche in questa iniziativa, che consente al Regime una progressiva disassimilazione della società ebraica più integrata a favore dell'allestimento sistemico di una palese alterità – un mondo altro e contrapposto a quello ariano – isolata dal corpo vivo della nazione e dai suoi organismi culturali, al punto che nel '35 Goebbels li poteva dichiarare *Judenrein*, etnicamente ripuliti. Per dimostrare quanto il controllo fosse fobico, basterebbe citare il lavoro della censura. E limitiamoci ancora una volta al repertorio leggero, alle commedie di Molnár o al cabaret di Ehrlich, che nella Lega aveva trovato ospitalità e riconquistato il consueto successo. Quando, a esempio, la censura inciampa nell'aggettivo "biondo" in un testo di Molnár, si affretta subito a vietarlo, riconoscendovi la qualità di una pertinenza razziale che, se non dovrebbe essere "esibibile" in un teatro ebraico (con grande stupore dei funzionari nazisti nella Lega ci sono ebrei biondi, come Camilla Spira o Alice Levie), quanto meno deve essere "in-

⁷ Kurt Singer, ex sovrintendente all'Opera di Stato, ne aveva curato il progetto indirizzandolo alle autorità competenti e quindi, avutone il benessere e le relative restrizioni, aveva assunto la direzione del neonato organismo; presidente onorario era il rabbino Leo Baeck, che dal settembre del '33 aveva costituito un organismo di rappresentanza degli interessi della comunità ebraica in Germania. Singer è affiancato nel suo compito da Julius Bab, con funzioni di *dramaturg* e di responsabile della sezione "conferenze" (Bab era stato il *dramaturg* di Max Reinhardt), dal regista Kurt Baumann e molti altri personaggi di spicco della cultura ebraica tedesca.

dicibile". Sembra un *para/dosso*, è invece è *doxa*, applicata alla lettera: la biondità, lungi dall'essere un attributo fisico qualsiasi, appartiene di diritto alla nazione tedesca, "la bionda Germania", con chiare ascendenze nel culto del sole, simbolizzate dalla svastica. L'alterità di popoli della luce e popoli tenebre rende impronunciabile l'aggettivo biondo dall'eterno nemico bruno, al di là del fatto sconcertante, che a questi, in un qualche modo sicuramente illegittimo, fosse poi toccata in sorte una testa bionda.⁸ Come se non solo i prodotti della cultura, ma il mondo delle cose, dei luoghi, delle persone, viaggiasse dentro a un vocabolario fondato sull'incondivisibilità dei suoni che lo chiamano, nonostante essi appartengano a una lingua che è ancora casa comune, all'interno della quale occorre imparare a vivere da separati.

E non ci si limita solo a censurare aggettivi che designano qualità squisitamente germaniche, ma anche i nomi che ne designano la geografia:

Dal momento che non potevamo rappresentare autori tedeschi, rappresentavamo molto Molnár, Molière e pièce ebraiche, ma anche cabaret. Max Ehrlich, il celebre attore del Kabarett der Komiker, quando non si faceva teatro, si esibiva nel cabaret. Uno dei suoi spettacoli si chiamava *Composta mista*. C'era musica e danza. [...] Poi c'era un couplet: "Io sono il frontespizio del nuovo Magazin, mi si può vedere a Paris, London e Wien!". Una volta stavo ascoltando la radio a casa con Ehrlich: improvvisamente annunciarono l'annessione dell'Austria. Vienna giubilava: Heil Hitler! Heil Hitler! Ehrlich esclamò: "Per amor del cielo. Fra tre giorni andiamo in scena e non possiamo più nominare Vienna. È nazificata". E cominciammo a cercare una nuova città che facesse rima con Magazin: "A London, Paris e Neuruppin". "Ma Neuruppin è tedesca – dissi io – Non va bene" E quindi uscì fuori: "Io sono il frontespizio del nuovo Magazin, mi si vede a London, Paris e Turin". Che era italiana, e poteva anche andare.⁹

Max Ehrlich, a sua volta, nel suono che gli diventa precluso, lamenta la perdita del significante necessario al suo *witz* piuttosto che quella significata, ovvero la perdita di un rifugio che ancora poteva vantare una significativa attività cabarettistica: il problema per lui e per la sua partner, Steffi Ronau – a sua volta, grande interprete di cabaret – non è che venga sottratto un territorio alle loro

⁸ Questa concezione deriverebbe dal circolo teosofico di Lanz von Liebenfels, il cui periodico, "Ostara", influenzò il giovane Hitler quando era ancora in Austria. Cfr. in proposito George L. Mosse, *The Mystical Origins of National Socialism*, in "Journal of History of Ideas", XII (1961), pp. 83-96; trad. it., *Le origini mistiche del nazional-socialismo*, in "Il Ponte", XVIII (1962), 1, pp. 30-40.

⁹ Steffi Ronau, *Mehr oder weniger, war es doch ein Ghettotheater*, in Eike Geisel, Henryk M. Broder, *Premiere und Pogrom, Der Jüdische Kulturbund 1933–1941*, Siedler Verlag, Monaco 1992 p. 150.

esistenze, ma un suono al loro teatro, una rima a un couplet destinato alle scene "di ebrei con ebrei per ebrei". *The show must go on*, e questo imperativo risponde allo stesso mandato che Ehrlich aveva ricevuto dal suo pubblico.

Lo *show* però non va oltre l'autunno del '41, quando un ordine della Gestapo appresta la chiusura della Lega in tutto il territorio tedesco. Wisten, l'ultimo direttore, si separa dal pubblico regalandogli il ricordo di una risata: lo spettacolo di congedo sarà *Giochi al castello*, di Molnár. Molti artisti, fra cui lo stesso Ehrlich, erano già fuggiti da Berlino dopo la Notte dei cristalli e nel loro bagaglio di profughi hanno inserito anche il proprio repertorio. Gli sarebbe tornato ancora utile.

Il Kurfürstendamm nel Drenthe

Numerosi comici avevano trovato ospitalità e lavoro ad Amsterdam, tanto da dar luogo al tentativo di creare anche lì una Lega della cultura ebraica. Ma dopo l'invasione nazista non c'è più scampo e gradualmente gli artisti tedeschi finiscono nel campo di smistamento di Westerbork, a nord dell'Olanda. L'ultimo comandante delle SS che prende in consegna il campo, Konrad Gemmeker, è però un appassionato di cabaret: all'improvviso la guerra gli regala un numero di personalità che avrebbe fatto impazzire qualsiasi impresario. Per loro non risparmia né soldi, né energie: costumi, scenografie, coreografie per quello che diventa il cabaret più esclusivo d'Europa in tempo di guerra. Che va in scena, di solito, il martedì sera, a ridosso dei "trasporti" per Auschwitz. Le SS accorrono da tutta l'Olanda per assistervi e gli artisti sono esentati dalle liste di deportazione, insieme agli altri operatori ritenuti indispensabili per la normale amministrazione del Lager. L'intrattenimento comico rientra nell'ordine del bisogno, ma sulla sua liceità ci sono non poche obiezioni:

Qui è un vero manicomio, di cui ci toccherà vergognarci per tre secoli. Il campo deve sbarazzarsi di molte persone che saranno deportate. Tocca ai Dienstleiter ("assistenti") stessi preparare le liste: riunioni, grande agitazione, una cosa orribile. Nel bel mezzo di questo gioco di vite umane, un improvviso ordine del comandante: i *Dienstleiter* devono assistere di sera alla prima del cabaret che si dà in questa notte nel campo. Quelli restano di sasso, ma devono andare a casa a mettersi il vestito migliore. E di sera si è seduti nella grande sala dell'Ufficio Registrazione dove Max Ehrlich, Chaja Goldstein, Willy Rosen e altri danno spettacolo. In prima fila il comandante con i suoi ospiti. Dietro di loro, il professor Cohen e tutta la sala piena. Si ride fino alle lacrime, proprio così. Quando la gente di Amsterdam si riversa qui, noi mettiamo nella grande sala della Registrazione una specie di transenna. La stessa

transenna ora faceva parte della scenografia e Max Ehrlich vi si appoggiava cantando le sue canzonette. Io non c'ero, ma Kormann me l'ha raccontato poco fa e ha aggiunto: "Tutto questo mi sta portando sull'orlo della disperazione".¹⁰

Etty Hillesum, testimone d'eccezione della vita del campo, non è tenera verso gli artisti che, in un'altra lettera, definisce "i buffoni" del Comandante, accusando l'inopportunità tanto delle loro prestazioni nei luoghi del dolore, quanto di una collaborazione che, per qualche settimana, salva loro la vita. Etty, come l'amica Alice Levie e il marito di questa, che era stato il secondo direttore della Lega berlinese, rifiutano ogni partecipazione agli spettacoli, anche quella di semplici spettatori. Alice Levie, ad esempio, individua lucidamente il ruolo di destinante/destinatario che in questa occasione giocano le SS: pericoloso quindi per gli attori essere soggetti e oggetti in una dinamica così saldamente bloccata, e vergognoso per gli spettatori impegnarvi il proprio sguardo e pensarla innocente. La donna rifiuta a priori un evento giudicando che le sue linee di tensione corrano esclusivamente fra la prima fila, destinata alle autorità naziste, e gli attori in palcoscenico; in tal modo cancella però in un colpo solo la presenza pressante dell'intera platea degli internati, una folla di persone le cui motivazioni non arrivano alle soglie del suo ragionamento. Ma se questa coscienza impedisce ai coniugi Levie di vedere nella platea altro che il *vulnus* che le è stato inferto, le testimonianze di molti performer tendono viceversa a cancellare nella platea la presenza nazista, scavalcando d'un balzo quella "prima fila" dove si dispiegano in bell'ordine tutte le camice bruno, per concentrarsi sul pubblico degli internati. Come se in sala non ci fossero che queste persone che li sorprendono dolorosamente con la loro partecipazione e li sconcertano con la loro innocenza. Jetty Cantor parlava degli spettacoli come di un accadimento inscritto nell'ordine delle cose comuni e delle professioni al lavoro. Più emozionata il ricordo di Camilla Spira: "Era follia. Lì sedevano persone fisicamente molto provate. Le nostre rappresentazioni erano per loro l'ultima stazione prima della morte. Queste persone hanno seguito il nostro spettacolo con incredibile dedizione, ridendo, a volte applaudendo".¹¹ Dunque l'involucro testimoniale che avvolge le serate di cabaret è in parte volutamente cieco: per un preciso rifiuto di condividere un'esperienza giudicandola scandalosa, oppure

¹⁰ Etty Hillesum, *Lettere*, Adelphi, Milano 2013, p. 105.

¹¹ Camilla Spira in Barbara Felsmann, Karl Prümm, *Kurt Geron. Gefeiert und gejagt, 1897–1944*, cit. p. 79.

per autoassolversi dal fatto di averla vissuta, i racconti non possono e non vogliono essere integrali.

La *Gruppe Bühne* era forse, per quel poco che possiamo saperne, un'impresa disperata e compromissoria, e Max Ehrlich o Willy Rosen o Erich Ziegler, che ne erano i fondatori, con tutta probabilità si davano da fare per sopravvivere, come sostiene Alice Levie, o buffoni, come li aveva definiti la Hillesum, e magari avranno disposto dei poteri, dei privilegi e delle impunità di cui godono i buffoni. Non c'è dubbio che abbiano anche istituito con il "loro" comandante un vincolo ambivalente, come raccontano anche gli album di addii che gli dedicano quando questi li mette sul treno per Theresienstadt, deviandoli di qualche mese da quello per Auschwitz. A loro non compete la risata "oltre", quella di cui parla Etty e che a volte risuona sulla banchina della partenza, la risata, insomma, che nasce e muore perché sorprende l'esistenza – altrui o propria – mentre si denuda. La risata che i comici mettono al lavoro non è *sub specie theatri*, è teatro vero e proprio, e risponde ai dettami di una sapienza allenata da tutti gli artifici del mestiere e alle regole dello spettacolo inteso come costruito pubblico e sociale: gioca tutta, cioè, dentro gli edifici ben fabbricati delle convenzioni e del senso. Ehrlich è in scena per la risata di *tutti* quando interpella gli spettatori con una frase stereotipata: "Alla fine, siamo tutti figli di Adamo!". L'uso dello stereotipo gli ha dato accesso al suo corrispettivo, il senso *comune*, dove riposano dello stesso sonno amici e nemici, vittime e carnefici, tutti figli d'Adamo, per quanto pericoloso possa essere il richiamo alle origini in un contesto che le martoriava. Poi fa pausa, quanto basta per inoculare il paradosso e ostentare allo stesso tempo la complicità che gli dà fiato, e quindi ammicca alle autorità: "Almeno, a partire dalla seconda fila!". L'intera prossemica fra attori, SS e internati che governa l'evento teatrale è trasformata in un istante nella geometria del comico. La risata viene offerta alla prima fila perché goda di una diversità che in quel preciso momento viene indicata come assunzione arbitraria di un potere, e viene offerta alle altre file perché godano di quell'isolamento manifesto. Le reazioni rimbalzano in sala, di fila in fila caricandosi di quella stessa diversità di intenzione da cui erano partite, l'uno con l'altro, l'uno contro l'altro, l'uno per difendersi dall'altro. Anche a teatro, e per mezzo del teatro, per un attimo le maschere sono cadute.

Epilogo

Troppo lungo sarebbe parlare in questa sede della storia dei teatri di Theresienstadt, che accolsero ancora altri artisti e che furono testimoni della vicenda più tragica e paradossale toccata in sorte a un grande comico, quella di Kurt Geron, alla quale sono stati dedicati numerosi studi, romanzi, pièce teatrali e film. Andiamo direttamente alla fine di una storia, quella che mio padre non mi ha mai raccontato: aveva abbandonato Berlino molto prima e la morte degli eroi delle sue scene non ha mai raggiunto la conclusione della sua giovinezza. Eppure, in quell'eccidio di massa, quando della loro "eccellenza" non era rimasto più nulla, qualcuno di loro ha avuto ancora la grazia efferata di un dettaglio che proveniva dalla sua passata gloria. Paul Morgan, a esempio che rideva di Hitler nei cabaret più celebri, dedicandogli una canzone che lo vedeva disperarsi per amore di un giovane ebreo. Raccontano che gli aguzzini lo costrinsero a "spolmonarsi" sulla neve, impedendogli con le armi di smettere il canto finché le forze non gli vennero meno. I referti attestano che è morto per malattia ai polmoni, ma a risultargli fatale era stato il germe di quella risata su Hitler, contratto quattordici anni prima. Grünbaum, "Io, il Grünbaum", si è spento a Buchenwald, pochi giorni dopo essersi esibito per i compagni in occasione del capodanno. In questa ultima performance si dichiara al suo pubblico con il numero che gli è stato tatuato sul braccio, invece che con il suono del suo nome. Nell'ultimo atto della sua esistenza si appropria di un anonimato che beffa quel che è rimasto della sua eccellenza e, soprattutto, della sua persona. Come se il numero chiamasse la sua parte prigioniera e liberasse l'altra e le cifre gli consentissero ancora una volta la figura del doppio con la quale aveva sempre trastullato la sua identità: il detenuto dal sorriso senza denti che la sua immagine gli rimandava indietro, gli doveva sembrare l'ultimo scherzo delle sue apparizioni sceniche. Ehrlich che abbiamo visto disperarsi perché la conquista nazista di Vienna gli impediva la rima di un couplet e quindi scherzare sul carnefice col carnefice; per perderlo sui treni, via via fino ad Auschwitz. Ma ad Auschwitz, in tutta quella folla di persone stremate, non è passato inosservato: qualcuno racconta che fra le SS c'era chi ha riconosciuto la sua celebrità e puntandogli contro le armi da fuoco lo ha invitato a "farlo" ridere, prima di spedirlo nelle camere a gas. E magari, a puntare le armi, era stato qualcuno dei loro antichi spettatori, che di una risata ora si vergognava come di un'antica ferita.

Questi, alcuni racconti dei testimoni. A me invece piace pensare che il fuoco puntato su Ehrlich fosse l'onore delle armi al suo potere di comico, o un'ag-

gressione a mano armata per nascondere il deserto della propria impotenza. Si ama o si disprezza chi provoca il riso? Forse se ne ha soltanto paura. Un nulla, e la risata si abbatte non si sa dove e abbatte non si sa chi. Meglio distruggere fisicamente la persona che la risata l'ha innescata nell'aria e attende il suono della sua eco: è come spegnere il sogno che non si è capaci di sognare. E così, alla fine di ogni considerazione, ci si dovesse chiedere se la risata spesa nel corso di questa storia fosse un bell'azzardo, mi sentirei di rispondere che proprio quando "una ragione valida per ridere, non c'era affatto", essa dispiega tutto il suo potere e squassa le pareti del mondo, mostrando a tutti che non erano nient'altro che quinte.

Tamara Török

**INTERSEZIONI E DIVERGENZE
TRA IL TEATRO ITALIANO E IL TEATRO
UNGHERESE DEI NOSTRI GIORNI:
TEATRO DI REGIA, GRUPPI INDIPENDENTI
E DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA**

Lo scopo principale della ricerca sarà quello di mettere a confronto il teatro contemporaneo ungherese con il teatro contemporaneo italiano. Due realtà che hanno storie prettamente differenti e le cui scene si confrontano e frequentano poco. Da questo studio ne nascerà una classificazione dei fenomeni teatrali emergenti. Il punto di partenza è il teatro ungherese, e i registi che propongono con i loro lavori, tendenze e direzioni artistiche. A seguire verrà fatta una ricerca sul teatro contemporaneo italiano, in particolar modo verranno analizzati quei lavori che possiedono caratteristiche comuni alle tendenze del teatro ungherese, limitando il raggio di analisi solo ad una parte dell'intero panorama teatrale dei due paesi. Il nucleo del saggio sarà il realismo teatrale, caratteristica, per ragioni storiche, molto più presente nella tradizione teatrale ungherese; il filo conduttore, nell'analisi del lavoro artistico dei registi presi in considerazione, si baserà dunque su quanto questi si siano allontanati o avvicinati al realismo nella creazione delle loro opere. Verrà presa in esame anche la drammaturgia contemporanea dei due paesi cercando un approccio non di tipo schematico (elenco delle varie opere e tendenze) bensì di tipo pratico: come viene affrontato e proposto un testo italiano in Ungheria e come viene affrontato e proposto un testo ungherese in Italia.

1. La tradizione del realismo e l'allontanamento da esso

Il 29 dicembre 1898 Cechov legge il suo dramma *Il gabbiano* alla compagnia del Teatro d'Arte di Mosca. Il regista Konstantin Stanislavskij ne fa la regia e recita il ruolo di Trigorin. Gli attori del Teatro d'Arte lavorano con tanta attenzione verso i propri compagni di scena, indagando la complessità dei rapporti psicologici tra i personaggi rappresentati.

Questo momento, che sancisce i tempi della nascita del realismo teatrale, è rilevante anche per l'argomento che si andrà ad affrontare, poiché uno dei fenomeni ricorrenti delle tendenze nella regia contemporanea, sia in Italia che anche, e soprattutto, in Ungheria, è proprio l'allontanamento, o il distacco totale, dal realismo. Le varie tendenze, e il lavoro dei registi, possono essere prese in analisi a seconda del modo in cui si allontanano, o meno, dal realismo, che spesso si manifesta in maniera più evidente proprio nelle produzioni cechoviane.

Questo distacco dal realismo non è un fenomeno che coinvolge esclusivamente i tempi più recenti. Il desiderio di una stilizzazione, la creazione di scenografie non-realistiche, si manifestò già nella prima metà del ventesimo secolo, sia in Europa che in Ungheria. In quest'ultima però, durante il comunismo, la politica culturale sovietica, di conseguenza anche quella ungherese, considerando formalisti e poco pregevoli tutti gli stili dell'avanguardia, ordinò che il realismo diventasse lo stile ufficiale nella regia e nella scenografia teatrale, forzando il metodo stanislavskiano nella recitazione.

Non ci si può quindi sorprendere se ancora oggi, sui palchi ungheresi, ci siano tracce del realismo. Anche se meno nella scenografica, sicuramente resistono nella recitazione e nell'analisi del testo.

Per quanto riguarda il teatro italiano, uno degli esempi più spettacolari della tendenza al distacco dal realismo è legato a Giorgio Strehler. Mettendo in scena il *Giardino dei ciliegi* di Cechov, nel 1955 al Piccolo Teatro di Milano, Strehler propone una scenografia realistica; circa vent'anni dopo, nel 1974, quando mette in scena nuovamente la stessa opera, propone una scenografia decisamente lontana dalla rappresentazione realistica dell'ambiente dove i personaggi si muovono. È uno spazio poetico, quasi vuoto, in cui le luci e alcuni elementi scenografici creano l'atmosfera, soprattutto un velo trasparente sopra il palcoscenico, che arriva in fondo al soffitto della platea, ornato di foglie secche. Strehler sceglie di definire come realismo poetico questo nuovo stile di regia, in cui la recitazione si mantiene realistica, mentre la scenografia tende decisamente al poetico.

Otto anni dopo il secondo *Giardino dei ciliegi* di Strehler, nel 1982, viene inaugurato il Teatro Katona di Budapest che, nelle sue ambizioni di teatro d'arte ricorda il Piccolo, tanto che anche lo stile dominante degli spettacoli in esso presentati viene definito proprio come realismo poetico.

I direttori del Teatro Katona, all'epoca due giovani e temerari registi, Gábor Székely e Gábor Zsámbéki, miravano ad un rinnovamento radicale del teatro ungherese. Tutti e due avevano iniziato, nella loro opera di rinnovamento registico, in due teatri della campagna ungherese: negli anni '70 Zsámbéki aveva ri-

voluzionato il linguaggio teatrale della compagnia di Kaposvár, mentre Székely quello della compagnia di Szolnok, puntando su un teatro socialmente impegnato e sensibile ai problemi del mondo. Conseguentemente ai successi ottenuti in questi teatri, il governo culturale del Partito Comunista, offrì ad entrambi la direzione artistica del Teatro Nazionale, dove però il loro di rinnovamento fallì, poiché le tematiche sociali che tentarono di affrontare e il metodo di lavoro con gli attori, si dimostrarono inconciliabili con la vecchia tradizione dello stesso teatro. In un momento politicamente complesso, fu lo stesso governo culturale ad invitarli a fondare una nuova compagnia nel teatro studio del Teatro Nazionale. Fu così che nacque la compagnia indipendente del Teatro Katona.

Nella visione dei due registi, il compito del teatro non consisteva nell'interpretare dei testi della letteratura. Per loro, il teatro era un'arte autonoma, indipendente. Rivolgevano la loro attenzione soprattutto ai problemi della società contemporanea. Volevano reagire a questi problemi, e trovare un nuovo linguaggio teatrale con cui rappresentarli sulla scena.

In realtà, nella regia, non si sono allontanati dal realismo. La prima produzione del nuovo teatro Katona fu *Il folletto*, (una versione giovanile di *Zio Vania*) del 1982, regia di Gábor Zsámbéki; sia per la scenografia che per la recitazione, lo stile dello spettacolo non poteva che essere definito realistico. Ma la spontaneità, la naturalezza nella recitazione e nei gesti scenici, l'elaboratezza dei rapporti tra i personaggi, erano comunque una grande novità rispetto alla tradizione ereditata.

Tamás Ascher fu un altro importante regista del Teatro Katona. Forse il più sensibile interprete di Cechov nella storia del teatro contemporaneo ungherese. Nel 1985 mette in scena *Tre sorelle*, seguito nel 1990 da *Platonov*; divennero due spettacoli di fama mondiale, anche se nemmeno questi abbandonarono lo stile del realismo.

Sempre Ascher, nel 2004 mette in scena *Ivanov* e, in stretta collaborazione con il suo scenografo, crea uno spazio completamente diverso: non si tratta più di uno spazio realistico, ma ci troviamo di fronte all'interno di una casa della cultura nel periodo comunista, una brutta sala da pranzo degli anni '70-'80. Uno spazio che, fondamentalmente, non ha nessuna connessione con gli spazi reali dell'*Ivanov*. Si tratta però di un luogo che rispecchia, in qualche modo, l'animo del protagonista.

Quest'allontanamento dal realismo, che nel teatro italiano si può già intravedere nel 1974, con la regia del *Giardino dei ciliegi* di Strehler, nel teatro ungherese si manifesta soltanto trent'anni dopo, esattamente nel 2004, con *Ivanov* di Ascher.

II. La figura del regista e le tendenze registiche

Si denota chiaramente che alla fine del XX secolo e l'inizio del XXI secolo il teatro europeo si sviluppa attorno alla figura del regista. Quali sono le tendenze, le caratteristiche comuni e le divergenze del teatro di regia contemporaneo in Italia e in Ungheria?

Sia in Italia che in Ungheria il teatro di regia significa spesso la messa in scena di testi classici e la loro reinterpretazione contemporanea. E le ragioni della reinterpretazione dei classici possono essere molto differenti tra loro.

In Ungheria, ultimamente, tende a manifestarsi nuovamente quello spirito di segreta complicità tra spettatori e teatranti, che si sentiva e si viveva soprattutto prima del cambiamento del regime, quando l'ideologia politica era qualcosa contro cui combattere; in molti spettacoli erano presenti riferimenti politici del periodo, messaggi nascosti che non potevano essere esplicitamente dichiarati, anche se gli spettatori capivano e captavano perfettamente i segnali che arrivavano dal palcoscenico.

Anche oggi, spesso, si propone un testo classico per poter parlare della condizione attuale, proprio attraverso di esso. Sono molti i registi ungheresi sensibili al mondo che li circonda, ai problemi della società, e sono molti quelli che vogliono reagire a questi problemi con i loro spettacoli. Lo scopo principale è ovviamente quello di far riflettere gli spettatori, farli pensare alla realtà, ai problemi sociali e politici della società contemporanea.

Spettacoli che rientrano in questa categoria sono quelli del già citato Gábor Zsámbéki, uno dei fondatori del Teatro Katona. Tra i più importanti troviamo *Il misantropo* di Molière, *Boris Godunov* di Puskin, *Il nemico del popolo* di Ibsen. Nei suoi ultimi lavori, Zsámbéki tende a conservare una naturalezza nella recitazione, quindi a conservare automaticamente anche un certo tipo di realismo. Questo non accade più nella scenografia, negli spazi scenici. Infatti il regista preferisce avvalersi di spazi vuoti e di una scena dove imperverosa il minimalismo.

In Italia, nel lavoro registico, si tende a conservare una forma classica, tradizionale, fortemente legata al testo. Sono figure come Gabriele Lavia e Massimo Popolizio a portare avanti questo tipo di teatro. Forse, però, l'esempio più eclatante è Luca Ronconi, le cui regie erano ormai lontanissime dal realismo. Anche Toni Servillo, Arturo Cirillo e Mario Martone si avvicinano al testo in modo più classico, proponendone una rigorosa analisi. È particolare invece l'approccio che Antonio Latella ha verso i classici. Latella o si propone di rispettare

il testo, per poi contraddirlo con la messa in scena, oppure riscrive completamente il testo classico preso in esame. In quest'ultimo caso inizia da un testo, e da una parte lo riscrive completamente con il supporto dei suoi dramaturg, mentre dall'altra sperimenta con l'attore, in un lavoro di improvvisazioni guidate e molto precise. Sconvolge il testo ma ne conserva il significato principale. In questo modo rivoluziona i classici del teatro ormai codificati. Le sue riscritture sceniche allargano l'orizzonte del testo. È importante sottolineare che, in questo tipo di analisi del testo, è sempre più fondamentale la presenza del dramaturg, che affianca il regista; una figura teatrale che prima aveva una funzione molto più marginale o addirittura non c'era.

In Ungheria una reinterpretazione dei classici altrettanto coraggiosa (anche se con una metodologia tutta differente) è legata al nome del giovane regista Viktor Bodó. Bodó debutta nel mondo teatrale con il suo adattamento del *Processo* di Kafka, un lavoro presentato in tutto il mondo, compresa l'Italia. Lo spettacolo si potrebbe definire postmoderno, postdrammatico, perché il regista inserisce elementi che sembrano non avere nessuna connessione con l'azione. A prima vista potrebbero sembrare follie, scelte illogiche, da cui però nasce un sistema teatralmente molto ben riuscito, valido, soprattutto per l'attenzione e la profonda sensibilità che lo stesso regista ha per l'effetto scenico.

Il regista ungherese che si allontana di più dal realismo, non soltanto negli spazi ma anche nella recitazione, è Sándor Zsótér. È impossibile infatti che Zsótér faccia, ad esempio, un testo contemporaneo postmoderno: lui si interessa soprattutto dei testi classici, e dei problemi universali, e non affronta quasi mai i temi della società contemporanea.

In Italia ci sono molti laboratori o iniziative su temi della società, come ad esempio il problema dell'immigrazione, ma non spettacoli firmati dai principali registi. Gli spettacoli dei "grandi registi" italiani, come nel caso di Zsótér, affrontano temi universali dell'umanità, dell'esistenza, ma non parlano dei problemi della società o del mondo.

In Italia, uno dei rari esempi dove si incontrano il teatro di regia, la reinterpretazione dei classici e il discorso sociale è il lavoro di Carmelo Rifici, che dà vita ad un teatro etico e responsabile. In Rifici c'è la forte propensione a pensare al teatro come ad un occhio sul mondo, e ad usarlo sia come luogo della memoria che della conoscenza.

Valerio Binasco è un altro regista che vuole far pensare il pubblico, raccontando favole antiche che spesso risultano essere metafore per riflettere sulla politica contemporanea.

Altro nome di spicco del teatro sociale è Armando Punzo con il suo straordinario lavoro a fianco dei detenuti del Carcere di Volterra, con i quali ha dato vita alla Compagnia della Fortezza.

In realtà la dimensione del teatro civile, o politico, appartiene piuttosto ad un ambito che ha a che fare soprattutto con il teatro di narrazione, in cui alcuni attori-autori iniziano a presentarsi sulla scena senza la maschera del personaggio, ma anzi con la propria identità non sostituita, semplicemente per raccontare storie, senza avere la pretesa di rappresentarle. È una tendenza, questa, che manca quasi completamente dal panorama ungherese, come anche il teatro politico, che viene raramente proposto. Si potrebbero citare, a questo proposito, le ultime produzioni di Árpád Schilling, che da tempo si dedica esclusivamente ad un teatro più socialmente impegnato. Il suo spettacolo *Il giorno della rabbia* è la riflessione su un delicato problema sociale degli ultimi anni: il sistema sanitario. Il lavoro parte dalla figura di un'infermiera realmente esistita che, per anni ed invano, si è battuta contro il trattamento che il governo riservava agli ospedali.

Il terzo metodo usato nella creazione di un testo per uno spettacolo si basa sulle improvvisazioni, fatte da un gruppo di attori guidati da un regista. In Ungheria anche questo metodo è legato spesso ad una tematica politica o sociale. Ad esempio il regista Gábor Máté, l'attuale direttore del Teatro Katona, qualche anno fa ha proposto uno spettacolo sull'emigrazione, sul fenomeno di tanti giovani che lasciano l'Ungheria nella speranza di trovare una vita migliore altrove. Lo spettacolo è nato dalle improvvisazioni degli attori: all'inizio delle prove il regista ha delineato soltanto i tre principali filoni della storia. Accanto alle scene di questi tre filoni, le altre scene sono state create all'interno di una struttura drammaturgica molto aperta. La metodologia dell'improvvisazione di Máté parte già dal lavoro con i suoi studenti attori dell'Università di Teatro di Budapest: infatti nel primo anno accademico gli studenti concentrano i loro studi principalmente sul lavoro delle improvvisazioni, basandosi sulle proprie esperienze personali.

Un altro esperto di spettacoli basati sulle improvvisazioni fatte dagli attori è Árpád Schilling che, con la sua vecchia compagnia, ha messo in scena *Il paese nero (Fekete ország)*, uno spettacolo satirico sulla società e sulla politica ungherese. Il lavoro è nato seguendo un percorso molto particolare. Schilling ha portato la compagnia in un luogo isolato, dove gli attori potevano dedicarsi intensamente ed esclusivamente al lavoro scenico, proprio attraverso le improvvisazioni. Durante il giorno piccoli gruppi di attori lavoravano improvvisando su determinati argomenti, mentre la sera, a turno, mostravano il lavoro della giornata agli altri attori. Il regista, solo dopo questo processo, li aiutava a sviluppare le scene o improvvisazioni più interessanti.

In Italia questo tipo di approccio è molto praticato dai collettivi di ricerca, che partono dagli anni novanta, con gruppi storici come i Motus o i Fanny e Alexander, ai gruppi emersi nel duemila come i Babilonia Teatri e il Teatro Sotterraneo. Con una più solida componente registica, oltre al lavoro del già citato Antonio Latella, che agisce spesso col metodo delle improvvisazioni, si può citare anche il gruppo di Anagoor guidato da Simone Derai.

Sono sempre più frequenti, nel teatro contemporaneo ungherese, i casi in cui il regista e l'autore del testo sono la stessa persona. János Mohácsi, ad esempio, parte come regista ma, con la collaborazione del fratello, ha iniziato anche a scrivere come autore di testi. Il suo metodo di lavoro si basa sul proporre agli attori poche pagine di testo sulle quali iniziare ad improvvisare; poi si procede con le improvvisazioni degli attori stessi, e quelle migliori serviranno per incrementare il testo conclusivo, fino ad arrivare alla versione completa del copione dello spettacolo. Oltre a testi originali Mohácsi, rielabora e riscrive, sempre con l'aiuto del fratello, anche i classici del teatro, pur mantenendo lo stesso approccio di sviluppo dello spettacolo.

Béla Pintér invece scrive testi che poi mette in scena con la propria compagnia, e spesso ne recita anche il ruolo del protagonista. In ogni suo testo esamina qualche anomalia della società. Ha un linguaggio teatrale unico, con una struttura drammaturgia molto ben costruita, e quasi sempre attribuisce un ruolo di importanza anche alla musica e al ballo, nei suoi spettacoli.

Una tendenza molto viva in Italia, che manca quasi completamente in Ungheria, è senza dubbio il teatro visivo, visionario, poetico. Romeo Castellucci ed Emma Dante, due registi italiani contemporanei molto conosciuti in tutta Europa, seguono questa strada, ma da citare è anche Pippo Delbono con il suo teatro essenziale. Pippo Delbono è un narratore che costruisce racconti di immagini e musica. La scena dove ambienta i suoi lavori è spesso inizialmente nuda, ma si crea grazie all'azione degli attori, i quali non recitano ma, semplicemente, "sono".

Sempre tra i registi visionari ci sono artisti che vivono della necessità di spingere allo stremo la capacità di mettere alla prova le parti più oscure dell'animo umano. Valter Malosti è uno di questi, nei suoi lavori prende forma un teatro lirico e poetico, che cura il suono della parola come una sorta di partitura musicale. Visionario e pieno di riferimenti alle altre espressioni artistiche, dal cinema alle arti visive, il teatro di Andrea De Rosa, che si nutre di rimandi e citazioni, restando sospeso tra eccesso e minimalismo, tra slanci verso il cambiamento e salde radice affondate nella tradizione.

Una tendenza invece molto presente in Ungheria, ma forse meno in Italia (con l'eccezione, molto enfatica, degli spettacoli di Emma Dante, che senz'altro

possono rientrare anche in questa categoria), è il teatro fisico, che in Ungheria è legato soprattutto al nome di Csaba Horváth, coreografo e regista. I suoi attori, laureati come attori di prosa, sono capaci di usare tanti mezzi espressivi, non solo le parole, ma anche il corpo, il movimento, il quale ha permesso al regista di creare un linguaggio teatrale molto complesso; nei suoi spettacoli il contenuto verbale è sottolineato, reinterpretato, da un movimento fortemente stilizzato, spesso acrobatico. Sia in Ungheria che in Italia i gruppi che fanno teatro fisico sono maggiormente presenti nell'ambito dei teatri indipendenti.

Per quanto riguarda le compagnie indipendenti, sia in Italia che in Ungheria, la situazione purtroppo non è molto fortunata. Molti gruppi hanno vita breve proprio perché è molto difficile essere indipendenti. Il teatro italiano segue una forma di "commercializzazione" molto forte, che non dà tanto spazio alla ricerca dei giovani. Bisogna lottare per ogni piccola cosa, soprattutto se non si ha un potere economico alle spalle, o nomi di rilievo fra gli attori del cast. I teatri pieni e il guadagno economico sono gli unici obiettivi di molte produzioni e questo porta il teatro alla stregua di una qualsiasi azienda commerciale. La situazione dei gruppi indipendenti è molto simile anche in Ungheria, dove pochi soldi statali sono investiti in questo campo, non considerando che le novità e il rinnovamento in campo teatrale, di qualsiasi tipo esso sia, arrivano proprio dal teatro indipendente. Basti pensare alle tante personalità del teatro degli anni '70 che facevano tutte parte proprio di compagnie indipendenti.

Prima del 1949 tutti i teatri in Ungheria erano privati, e solo dopo quell'anno furono resi istituzioni pubbliche, statali. Durante il socialismo il 90% dei teatri era sovvenzionato dallo stato, e nello stesso periodo nasce il sistema di repertorio, un sistema attivo ancora oggi nella maggior parte dei teatri ungheresi. Esso consiste nel fatto che ogni teatro ha una propria compagnia fissa di attori e registi; ogni anno si producono 4 o 5 spettacoli che restano in cartellone fino a quando gli spettatori li richiedono. Un sistema decisamente molto diverso da quello *en suite* dell'Europa occidentale, che vede una compagnia provare una produzione, farne la prima, e poi riproporre sempre e solo lo stesso spettacolo per un periodo determinato.

In Italia non esistono, quasi, compagnie stabili che lavorano con repertorio. C'è la realtà del Teatro Due di Parma che è l'unica ad avere una sua compagnia e a lavorare su quel territorio. In seguito alle nuove normative, i teatri nazionali, per motivi contrattuali e per rispetto delle normative stesse, tendono a richiamare gli stessi attori, o gruppo di attori, e ad usare sempre le stesse persone. Ma questo atteggiamento non crea una compagnia stabile, piuttosto serve per ridurre i costi per il teatro. Antonio Latella è stato uno dei pochi a provare a far

vivere in Italia il modello tedesco delle case di teatro: una compagnia stabile di attori, alla quale si alternano vari registi, anche se ancora non ha ottenuto un riscontro positivo per il suo funzionamento.

III. Alcuni aspetti della drammaturgia contemporanea

Se consideriamo la drammaturgia contemporanea, non è semplice confrontare le tendenze nei due paesi poiché sono pochi i punti in comune. Per quanto riguarda le intersezioni e divergenze tra il teatro italiano e il teatro ungherese, come indicato nel titolo, è interessante notare quanto i drammi contemporanei ungheresi siano assenti dai teatri italiani e, allo stesso tempo, quanto i testi italiani contemporanei non vengano messi in scena in Ungheria. Sia la drammaturgia contemporanea ungherese che quella italiana abbondano di autori, ecco perché cercare di analizzarne il panorama complessivo sarebbe impossibile in questa sede. Esaminerò quindi solo quattro autori, due italiani e due ungheresi, scelti in base al contributo che hanno dato al teatro internazionale. Tutti loro infatti hanno una storia particolare, che permetterà di raggiungere conclusioni rilevanti, non soltanto per le tendenze della drammaturgia contemporanea, ma per i gusti del pubblico italiano e ungherese e la loro reazione nei confronti di testi contemporanei stranieri.

Due autori italiani, che potrebbero senza dubbio essere presenti sui palcoscenici ungheresi, sono Fausto Paravidino e Stefano Massini, che rappresentano due realtà completamente differenti anche nell'orizzonte della scrittura teatrale italiana; nelle opere che offrono al pubblico, usano linguaggi teatrali decisamente lontani tra loro. Paravidino, che non soltanto scrive, ma spesso anche dirige i suoi spettacoli e ne recita la parte del protagonista, affronta temi che ci portano dentro la coscienza dei suoi personaggi; parla delle loro paure, delle loro angosce, in situazioni quotidiane, molto spesso contestualizzate in un ambiente familiare, domestico. Si concentra sui rapporti umani e spesso sull'incomunicabilità, l'incomprensione tra i personaggi, tramite dialoghi scritti con raro virtuosismo.

Stefano Massini invece guarda oltre la realtà intima, familiare. Allarga la sua ottica, scegliendo i grandi temi drammatici della storia, della politica e dell'economia mondiale contemporanea, e ad essi si ispira per scrivere i testi teatrali. Affrontare questi temi nel teatro italiano contemporaneo è senza dubbio una rarissima iniziativa. Massini raggiunge il culmine della sua carriera con la *Lehman Trilogy*, che descrive la storia della banca Lehman Brothers, dallo sbarco del primo Lehman in America nel 1844, fino al crollo della banca nel

2008, data che coincide con l'inizio della crisi economica. Oltre alla novità della scelta tematica, insolita e coraggiosa, Massini volta le spalle alla drammaturgia tradizionale, creando un nuovo stile, un nuovo linguaggio teatrale. La *Lehman Trilogy* è quasi un'epopea familiare, è quindi un'opera più narrativa che drammatica: nel racconto, in terza persona, si inseriscono brevi parti dialogate e il numero degli attori non è specificato, ma dipende dalla libera scelta del regista.

A mio avviso, i motivi dell'assenza di Fausto Paravidino dal palcoscenico ungherese sono due. Il primo è legato al fatto che ci sono pochi teatri che ambiscono a mettere in scena drammi contemporanei stranieri e, purtroppo, in questi, Paravidino si trova davanti a tanti concorrenti tra gli autori ungheresi e dell'Europa dell'Est; autori che spesso affrontano temi intimi e familiari, simili a quelli di Paravidino, ma in una maniera più acuta e tagliente.

Nonostante il poco interesse dell'Ungheria nei suoi confronti, Paravidino è riuscito a fare una grande carriera internazionale: già all'età di vent'anni era presente, con il suo lavoro, in diversi eventi e festival di drammaturgia europea contemporanea, compresi workshop di scrittura organizzati dai più importanti teatri europei; paradossalmente, all'inizio della sua carriera, era quasi più conosciuto all'estero che in Italia. Molti dei suoi testi sono stati commissionati da importanti teatri esteri. Come, *Noccioline*, che fu scritto per il Teatro Nazionale di Londra, mentre *Genova 01* fu commissionato dal prestigioso Royal Court Theatre, specializzato in testi contemporanei. Qualche anno fa un suo testo giovanile, *La Malattia della Famiglia M*, venne recitato con grande successo sia nel Teatro Dramaten di Stoccolma che alla Comédie Française di Parigi. Paravidino è stato rappresentato in tre paesi dell'Europa dell'Est, Serbia, Slovenia e Romania, ma mai in Ungheria. Per quanto riguarda Massini, la *Lehman Trilogy* e altri due suoi monologhi sono stati messi in scena in Francia, in Belgio e in Germania. Mai in Ungheria, e mai nei paesi dell'Europa dell'Est. La *Lehman Trilogy*, prima o poi, probabilmente arriverà in Ungheria, proprio perché tratta in modo originale un problema sociale – se i registi ungheresi educati al realismo non si spaventano della sua drammaturgia insolita, e se riescono a trovare una forma scenica con cui il testo potrebbe funzionare sul palcoscenico.

Il fatto che Luca Ronconi abbia scelto questo testo per metterlo in scena al Piccolo, ha dato notorietà, ed anche un riconoscimento sia nazionale che internazionale, all'autore. Attualmente Massini è uno degli autori più rappresentati sulle scene italiane, meritandosi inoltre il titolo di nuovo consulente artistico del Piccolo Teatro, sulla scia di Giorgio Strehler e Luca Ronconi, quest'ultimo scomparso nel 2015. È un'assoluta novità che uno scrittore riceva quest'incarico

co, e sembra che Massini, coscientemente, voglia rafforzare la linea della drammaturgia italiana contemporanea nel repertorio del Piccolo.

Mentre Massini dirige uno dei teatri italiani più prestigiosi, Paravidino si muove nel teatro alternativo. Ha partecipato ad una delle esperienze teatrali più coraggiose e interessanti degli ultimi anni in Italia: nel 2011 un gruppo di giovani teatranti ha occupato il Teatro Valle di Roma, per impedirne la privatizzazione. Durante l'occupazione, Paravidino, ha creato un laboratorio di scrittura teatrale, chiamato CRISI, nel cui ambito sono nati testi teatrali collettivi. Il laboratorio CRISI avviò all'epoca anche un'altra iniziativa importante: si lavorò per far rinascere la scena contemporanea prestando attenzione anche alle esperienze europee, internazionali, tramite la ricerca di testi contemporanei europei, mai stati messi in scena in Italia. In una di queste occasioni, fu fatta, nel 2014, anche una lettura sceneggiata di un testo ungherese, *Fiori di miniera* di Csaba Székely.

Per quanto riguarda l'esportabilità dei testi, o meglio, la loro importabilità, è interessante notare che in Italia sono soprattutto le piccole compagnie a prendersi il rischio di mettere in scena testi contemporanei europei. I teatri ufficiali o restano indifferenti davanti ai testi contemporanei internazionali, o cercano di trovare testi contemporanei che hanno riscosso un grande successo all'estero, sperando di farne un grande successo anche in Italia. Bisogna però sottolineare che, a causa delle differenti realtà dei vari paesi, molto spesso questi testi non hanno lo stesso riscontro positivo sul territorio italiano. Nello specifico, per quanto riguarda i testi provenienti dall'Europa dell'Est, c'è sempre stata poca fiducia e poco interesse. L'ultimo autore ungherese che è stato messo in scena in Italia è István Örkény, che è morto nel '79.

Mentre la prosa ungherese riscontra successo in tutta l'Europa, le opere dei drammaturghi ungheresi contemporanei sono quasi completamente assenti dai palcoscenici dell'Europa Occidentale. L'unico autore contemporaneo che può vantare una vera carriera internazionale è György Spiró, i suoi testi sono messi in scena in diversi teatri, da Ljubljana ad Ankara. *Testa di pollo* ad esempio, è stato messo in scena 16 volte all'estero, ma mai in Europa Occidentale. Le opere di altri autori ungheresi, come János Háry o Csaba Székely, riscuotono grande successo in Ungheria, e a volte vengono recitate anche in altri paesi dell'Europa dell'Est, ma il pubblico d'occidente può conoscerne i loro testi solo grazie a rare iniziative di alcuni teatri, e quasi esclusivamente sottoforma di letture sceneggiate. Anche la pubblicazione di volumi riguardanti la drammaturgia contemporanea dell'Est, è un fenomeno molto raro in tutta l'Europa.

Una delle ragioni dell'assenza dei drammi contemporanei ungheresi sulla scena europea è dovuta al fatto che la diffusione dei testi contemporanei ungheresi manca di una vera e propria organizzazione. Le istituzioni culturali di altri paesi, come il British Council o il Goethe Institut, si impegnano notevolmente per divulgare i drammi contemporanei inglesi e tedeschi, ma gli istituti di cultura ungheresi in Europa probabilmente non hanno quest'ambizione. In Inghilterra e in Germania i teatri commissionano tante traduzioni di testi contemporanei stranieri, inoltre ci sono case editrici disposte a pubblicarli, cosa che raramente succederebbe in Italia o in Ungheria.

In ultima analisi si potrebbe concludere che l'interesse per la drammaturgia italiana è molto più diffuso in Europa Occidentale che in quella dell'Est; al contrario, i testi ungheresi, se vengono proposti in Occidente, lo sono sotto forma di letture sceneggiate. Non c'è dubbio però del successo che la drammaturgia ungherese contemporanea riscuote costantemente nell'Europa dell'Est. Si evidenzia perciò che la famosa cortina di ferro, che segna un netto distacco tra Est ed Ovest, sia ancora fortemente presente nella cultura teatrale contemporanea.

BIBLIOGRAFIA

- Antonucci, G, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Studium, Roma 2012.
- Barsotti, A, *La lingua teatrale di Emma Dante: MPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, ETS, Pisa, 2009.
- Castellucci, R, *Epoepa della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano, 2001.
- Ferrari, F, *Guida al teatro italiano contemporaneo contemporaneo*, Gammalibri, Milano, 1980.
- Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di F. Mazzocchi e A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 1997.
- Lengyel, Gy, *Kortársuk voltam*, Corvina, Budapest, 2017.
- Mauceri, M, *Nuovo scenario italiano: Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*, Ensemble, Roma, 2015.
- Radnóti, Zs, *Lázadó dramaturgiák: drámaíróportrék*, Új Palatinus Könyvesház, Budapest 2003.
- Sándor L, I, *A Katona és kora. A kezdetek*, Ellenfényért, Budapest 2014.
- Stampalia, G, *Strehler dirige*, Marsilio Editori, Venezia 1997.

Ilona Fried

TEATRI FRA DUE PAESI:
LUIGI PIRANDELLO E FERENC MOLNÁR
TRA BUDAPEST E ROMA

Qualche giorno prima del Natale del 1926, le cronache teatrali dei giornali di Budapest pubblicano alcuni articoli in un certo qual modo "paralleli" su due autori: Luigi Pirandello¹ e Ferenc Molnár.² Pirandello è a Budapest, in tournée con la compagnia del Teatro d'Arte, e presenta tre spettacoli al pubblico ungherese: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Così è (se vi pare)* e *Vestire gli ignudi*, con Marta Abba³ come protagonista. Molnár invece si trova a Parigi per le prove de *Il cigno* diretto, al Teatro Odeon, da Férmin Gémier. Arrivano in patria le notizie sia delle prove parigine sia del grandissimo successo del nuovo dramma *Il gioco al castello* (1926) presentato, oltre che a Budapest,⁴ anche a New York e a Vienna.

La primadonna della compagnia di Pirandello ha 26 anni (lui ne ha 59) è stata scritturata l'anno prima, mentre il 1926 è l'anno in cui Molnár di 48 anni si sposa con Lili Darvas, ventiquattrenne, che da due anni recita al Teatro Víg, dove Molnár è di casa, e da un anno anche nella compagnia di Max Reinhardt.⁵ Lili è la terza moglie di Molnár, e anche se il matrimonio non sarà privo di notevoli conflitti, i due manterranno stretti rapporti per tutta la vita. Nel 1938 era stata lei ad incoraggiare Molnár ad emigrare negli Stati Uniti, dove lei stessa

¹ 1867–1936.

² 1878–1952.

³ 1900–1988.

⁴ Sulla ricezione critica del teatro ungherese in Italia cfr. Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 2010; Ilona Fried, *Quel piccolo mondo parigino-ungherese. La commedia ungherese in Italia fra le due guerre*, in "Nuova Corvina", n. 5 (1999), pp. 59-68.

⁵ Attrice della compagnia di Reinhardt dal 1935, del Teatro Víg fra il 1935-37, nella primavera del 1938 lavora di nuovo a Vienna che lascia dopo l'Anschluss e dopo una breve sosta insieme a Molnár a Zurigo emigra negli Stati Uniti.

era già arrivata in quello stesso anno; Molnár la seguì nel gennaio del 1940.⁶ Anche se la carriera della giovanissima attrice era favorita dalla fama mondiale del marito, Lili Darvas dovette il suo successo alle sue personalissime doti, e ottenne lusinghieri riconoscimenti anche dopo l'emigrazione negli Stati Uniti. Oltre che nei drammi di Molnár, l'attrice recitava anche in altre opere teatrali sia di autori ungheresi, sia di autori di altri paesi, esprimendosi in tre lingue: in ungherese, in tedesco e in inglese.⁷

Nel presente saggio farò un breve accenno all'accoglienza riservata dalla critica a entrambi gli autori e completerò il quadro con alcune lettere scritte da Molnár con riferimento all'Italia. Aggiungerò inoltre altre lettere scritte da Pirandello e da Marta Abba e dagli organizzatori del Convegno Volta, tenutosi a Roma nel 1934, in occasione del quale era stato programmato l'allestimento de *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio con la regia di Pirandello e Marta Abba come protagonista. Il regista in realtà sarebbe poi stato Guido Salvini, il suo assistente, ma ciò che importava era l'impegno formale da parte dello scrittore-drammaturgo.⁸

Molnár è, all'epoca, un drammaturgo rispettato e amato, che rappresenta in modo particolare "Pest", la borghesia, la nuova metropoli, il cui clima culturale gli ispira un certo senso dell'umorismo. Essendo molto conosciuto, non ha bisogno che i critici teatrali, parlando della sua regia parigina, lo presentino prima di dare notizie sui suoi successi, sull'accoglienza che riceve a Parigi, sui pettegolezzi intorno alla messinscena de *Il cigno*. Pirandello invece è noto per la sua fama internazionale ma, in Ungheria, non si ha ancora una conoscenza diretta delle sue opere, così i giornalisti ungheresi devono presentare la sua figura

⁶ Sulle lettere di Molnár indirizzate a Darvas, cfr. *...Or not to Be. By: Ferenc Molnár*, a cura di Varga Katalin, prefazione: Gajdos Tamás, Argumentum Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest 2004; Molnár Gál Péter, *Molnár örök. Molnár Ferenc Amerikában*, "Színház", 1992. 9. pp. 1-11.; Veres András, "Kötéltánc a Niagara fölött. Szélgjegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához", "Kritika" 1997/5, pp. 30-33, Veres András, *Molnár Ferenc színpada*, in *A magyar irodalom története*, Vol. III., a cura di Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat Kiadó, 2007., http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch11.html#_Moln_r_Ferenc_sz_npada

⁷ Recita in drammi di László Fodor, Jenő Heltai, Friedrich Schiller, Edmond Rostand, William Shakespeare, ecc. e anche in alcuni film, fra i quali il ruolo più memorabile per il pubblico ungherese della mia generazione è quello della Signora anziana nel film *Amore (Szerelem)*, 1970), tratto da un racconto di Tibor Déry, del regista Károly Makk. La ricordo come un'attrice magica, fantastica.

⁸ Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa) 2014, pp. 236-251.

oltre che parlare dei suoi drammi. Nel recensire le rappresentazioni delle tre serate, i critici puntano sugli intrecci, impostando i loro articoli soprattutto sul contenuto dei drammi, e sbrigando in poche parole le lodi per gli attori, esprimono simpatia nei confronti del drammaturgo. Trattando della conferenza che Pirandello fa dopo uno degli spettacoli, si soffermano sull'interpretazione che egli stesso propone dei pensieri che sono alla base della sua drammaturgia. (Non sembra che Pirandello, in questa occasione, abbia voluto far passare nella conferenza messaggi politici, come succedeva spesso durante le tournées, secondo le richieste del regime infatti l'elogio che esprime nei confronti del fascismo nelle interviste ha il tono di vera e propria propaganda politica).

Alcuni articoli insistono su una difficoltà non indifferente: la compagnia recita in italiano, lingua sconosciuta alla maggioranza del pubblico ungherese (e ai critici ungheresi), conosciuta soltanto dai membri della comunità italiana presente a Budapest. Infatti il pubblico, scoraggiato, diminuisce di sera in sera.⁹

Un articolo sintetico sull'opera del drammaturgo agrigentino era uscito nella estate del 1926, a firma di Antonio Widmar, mediatore culturale ben noto, che era anche uno dei promotori della tournée della compagnia.¹⁰ L'articolo di Widmar (poi traduttore dell'*Enrico IV*) è una sintesi delle opere drammatiche di Pirandello sulle orme della critica tilgheriana – certamente il più informato fra tutti i recensori del drammaturgo.¹¹ Il pubblico ungherese aveva assistito alle rappresentazioni di due drammi di Pirandello prima della visita dell'autore: *Il piacere dell'onestà* era stato dato nel 1924, nel Teatro Studio del Teatro Nazionale.¹² La prima a Budapest era stata preceduta dalla rappresentazione dello stesso dramma al Teatro di Max Reinhardt, grande regista con il quale il teatro ungherese ebbe contatti strettissimi. Reinhardt aveva molta stima anche per il Teatro Víg, dove avvenne la prima ungherese di *Sei personaggi in cerca d'autore*

⁹ *Öltöztesseék fel a mezteleneket. Utolsó Pirandello-este a Városi Színházban*, "Pesti Napló", 23/12/1926.

¹⁰ Antonio Widmar, *Luigi Pirandello és színháza*, "Pesti Napló", 16/12/1926.

¹¹ "A megbecsülés és melegség áradata..." *Molnár Ferenc levele Párizsból. – Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete*, "Pesti Napló", 16/12/1926.

¹² Regia di Sándor Hevesi, traduzione di Ignazio Balla.

nel 1925. Si noti che questo dramma fu rappresentato per la prima volta a Budapest prima ancora dal Deutsches Theater.¹³

Il 21 dicembre 1926, giorno dell'arrivo di Pirandello a Budapest, il grande attore austriaco (di origine triestina) Alessandro Moissi, che stava lasciando la città, interrogato nel corso di un'intervista su Pirandello, aveva risposto che a suo avviso "la febbre per Pirandello ormai sta calando".¹⁴

L'arrivo di Pirandello venne fedelmente descritto da un inviato, che andò incontro alla compagnia a metà strada tra Vienna e Budapest. Avevano preso il treno successivo rispetto a quello preannunciato e il giornalista trovò tutti gli attori di buon umore ma un po' stretti e scomodi in uno scompartimento, mentre Pirandello e Marta Abba stavano da soli, in disparte, in prima classe, sullo stesso treno. Durante il viaggio, il giornalista poté intervistare Pirandello, il quale si dichiarò fascista per amore della patria e ribadì poi le sue notissime idee sull'attore che ha il compito di tradurre le idee dell'autore. Quanto alle idee antidemocratiche e antiparlamentari, Pirandello, anche in questa occasione non mancò di sottolineare che la massa, essendo priva di abilità creativa, deve seguire quell'unico creatore che coordina tutto.¹⁵ Ad attendere il drammaturgo in stazione c'erano alcuni dei rappresentanti di spicco degli ambienti culturali a contatto con l'Italia.¹⁶ Poco dopo, portarono il loro saluto all'ospite anche i rappresentanti delle società professionali, come il Pen Club ungherese, la Società degli Autori Drammatici, ecc.

Il critico che fa la recensione dello spettacolo della prima sera, *Sei personaggi in cerca d'autore* (nello stesso giornale in cui un suo collega racconta l'ar-

¹³ Certamente in forma poco attinente al dramma originale. Cfr. Quaderni di note del teatro. Országos Széchényi Könyvtár, cita Ilona Fried, *Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria*, Edizioni del Gamajun, Udine 1986, e *Pirandello e la scena internazionale: tra Roma e Budapest*, in p. 87. Nei saggi citati sopra ci sono riferimenti anche ai cambiamenti riportati nel copione di *Sei personaggi in cerca d'autore*, reg.: Dániel Jób, seguendo quello di Max Reinhardt, Teatro Víg, Budapest, 1925.

¹⁴ *Tegnap este szavalt először Ady Moissi. Beszélgetés a művésszel Pirandellóról, Amerikáról, a moziról és új terveiről*, "Az Est", dall'inviato del giornale. (Moissi fu apprezzato come interprete in tedesco di *Enrico IV* e de *Il piacere dell'onestà* e Pirandello lo scelse come il protagonista del dramma *Non si sa come*, grazie anche a Stefan Zweig, amico dell'attore che si fece carico della traduzione. La messa in scena venne ostacolata dalla morte improvvisa e prematura dell'attore.

¹⁵ *Pirandellóval Komáromtól Budapestig*, "Pesti Napló", 21/12/1926. (Firmato: inviato del giornale).

¹⁶ Antal Radó, traduttore e studioso della letteratura italiana, fondatore del Pen Club Ungherese, che sarà uno dei traduttori di Pirandello in contatto con Stefano Pirandello, (*Trovarsi*, 1933) e Tibor Gerevich a nome della Società Mattia Corvino – società ufficiale ungherese-italiana.

rivo della compagnia), è il giornalista-drammaturgo László Lakatos, autore ben noto anche in Italia.¹⁷ Lakatos ritiene bello lo spettacolo e bravi gli attori (confronta tutte e tre le repliche degli spettacoli presentati a Budapest) aggiunge il piacere di vedere Pirandello, che “ha la testa di uno che pensa”.¹⁸

Proprio accanto all'articolo su Pirandello, sulla stessa pagina del giornale, compare il riassunto della lettera di Molnár indirizzata a Jenő Heltai, presidente dell'Associazione degli Autori Drammatici Ungheresi. Molnár scrive dell'accoglienza eccezionalmente calorosa offertagli a Parigi e afferma che, in quanto rappresentante del teatro ungherese, crede giusto voler condividere l'onore che gli è stato fatto con tutto il teatro ungherese. L'accoglienza veramente calorosa sarà seguita l'anno dopo dal conferimento de “L'ordre national de la Légion d'honneur” per Molnár.

Il famoso scrittore Dezső Kosztolányi, a proposito dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, descrive – lodandola – Marta Abba “tutta nervi, un'isterica scintillante”, in perfetto accordo col personaggio della Figliastra, che per il critico è un' isterica. Conclude l'articolo: “era commovente vedere questo basso, anziano signore, che oggi è il drammaturgo più citato e certamente uno dei più originali.”¹⁹ Anche questa volta, accanto alla critica su Pirandello, nella stessa pagina consacrata alle cronache teatrali, ci sono notizie su Molnár a Parigi: *Perché hanno spostato la prima de Il cigno di Molnár a Parigi?* Non è sicuro che Molnár sia stato presente alla prima, il 12 gennaio, sembra che ci siano state discussioni durante le prove, che Molnár aveva diretto in maniera molto severa, dimostrandosi molto insoddisfatto per il loro andamento. Gli attori non erano abituati al fatto che Molnár facesse ripetere tantissime volte le scene, si erano stancati delle prove, così come anche lo stesso Molnár.²⁰

Due giorni dopo, parallelamente alla recensione di Kosztolányi su *Vestire gli ignudi*, i giornali daranno notizie sul *Gioco al castello*, che è in repertorio con grande successo a Magyar Színház a Budapest e che ottiene pure un successo internazionale. La prima a Berlino è un grande successo, sono previste ulte-

¹⁷ Oltre a essere scrittore e drammaturgo è anche traduttore di Dario Niccodemi e di Guglielmo Ferrero.

¹⁸ *Az eredeti „Hat szerep...”. Első Pirandello-este a Városi Színházban*, “Pesti Napló”, Lakatos László, 21/12/1926.

¹⁹ *Pirandello*, “Pesti Hírlap” 21/12/1926.

²⁰ “Pesti Hírlap” 21/12/1926, Sz.F.

riori rappresentazioni su tutti i palcoscenici della Germania;²¹ di lì a poco, sarà portato anche nei teatri di New York; il produttore è Gilbert Miller che, in un'intervista, afferma di volerlo tenere sulla scena per un anno intero. Gli introiti del teatro ammontano a 18 mila dollari la settimana, il che significava un successo enorme. La successiva tappa delle rappresentazioni del dramma sarà all'Akademietheater di Vienna, dove sarà presentato per cinque sere la settimana con posti a prezzi più cari.²²

L'importanza della visita di Pirandello è dimostrata dalla presenza alla rappresentazione dei *Sei personaggi* della moglie del primo ministro, Conte István Bethlen: la contessa Margit Bethlen, scrittrice che aveva contatti con l'Italia (era pubblicata presso Alpes di cui, come è noto Arnaldo Mussolini era presidente)²³ e che invitò Pirandello nel suo palco durante l'intervallo. Era presente pure Frida Gombaszögi, famosa attrice che aveva impersonato la Figliastrina nella rappresentazione del Teatro Víg, l'anno prima della tournée di Pirandello.²⁴ Alcuni articoli descrivono dettagliatamente anche il vestito di Pirandello, giudicato mal fatto perché non su misura; malgrado ciò il giornalista dichiara che Pirandello ha goduto della simpatia del pubblico e in modo particolare degli italiani che vivono a Budapest.

A proposito di *Così è (se vi pare)*, László Lakatos ritiene importante il trattamento della follia secondo lui il dramma ha due protagonisti pazzi, poiché è impossibile stabilire quale dei due sia pazzo. Da commediografo, egli segnala che il 99 % dell'umanità è folle, con conseguenti problemi per l'1 % rimanente, che però potrebbe essere ancora più pazzo degli altri pazzi. Lakatos sottolinea come carattere particolarmente interessante il *raisonneur* (Laudisi), e commenta in tono entusiasta la bravura degli attori, con accento particolare sull'attrice Marta Abba nella parte della Signora Frola, ed esprime grande stima e simpatia per il drammaturgo.²⁵

Leggendo la stampa dell'epoca, risulta che l'accoglienza riservata a Pirandello non era diretta solo al drammaturgo di fama mondiale ma (soddisfacendo così le stesse intenzioni del regime) anche al rappresentante dell'Italia amica.

²¹ "Magyarország" 23 dicembre, s.n.

²² A „Játék a kastélyban” – világsiker, "Pesti Hírlap" 23/12/1926, s.n.

²³ *Le favole della città triste*, Alpes, Milano 1928.

²⁴ *Pirandello szürke útiruhája, kilenc kecskeszakállas úr, a tanácsnok úr ülőhelye és egy pár apró eset az eredeti „Hat szerep” előadásáról*, "Az Est" 22/12/1926, p. 12, s.n.

²⁵ *Így van (ha így tetszik)*. Második Pirandello-est a Városi Színházban.

Tant'è vero che lo scrittore viene anche invitato dal Segretario di Stato del Ministero della Cultura, che pronuncia un discorso in italiano in suo onore. "L'arte sua non solo ha dato ideali, contenuti e forme nuove al stanco dramma europeo, (sic!) ma esprime lo slancio nuovo dell'Italia rinata in energie fresche ed è segnale della diffusione dello spirito italiano sul piano europeo. Noi la celebriamo non solo in persona, per il suo genio, ma in quanto italiano."²⁶ Pirandello risponde esprimendo il suo riconoscimento all'Ungheria, amata dall'Italia per averla aiutata nella sua lotta garibaldina. Ringrazia le belle parole dirette prima di tutto non a lui personalmente, ma al popolo, allo spirito italiano. Siamo a pochi mesi dal patto di amicizia fra i due paesi.²⁷

Nelle interviste, fu chiesto a Pirandello di esprimersi anche sulle sue convinzioni politiche. Le sue risposte furono piuttosto ambigue: l'agrigentino da una parte non manca di sottolineare l'incompatibilità tra arte e politica, dall'altra, nella stessa intervista, tiene a sottolineare il suo appoggio al fascismo. Un articolo apparso già sei mesi prima della tournée, aveva osservato che, secondo Pirandello, si doveva fare una distinzione netta tra arte e politica (è quello che il dramaturgo siciliano sosterrà anche nel discorso di apertura al Convegno Volta, otto anni più tardi). Egli non crede che la politica possa entrare nel teatro. Quanto poi alle novità drammaturgiche, Pirandello cita l'esempio del nuovo dramma di Marinetti: *Vulcano*.²⁸

Kosztolányi, in una intervista, interroga Pirandello anche sul significato del suo nome, che lo scrittore ritiene derivato da due parole di origine greca: Πυρος e Angelos, che vuol dire "messaggero del fuoco".²⁹

Nella stessa intervista, Pirandello esprime la sua speranza che il fascismo rappresenti una grande possibilità per il teatro italiano, il quale, dopo anni di stagnazione, con l'avvento del regime sta conoscendo un nuovo sviluppo, quasi un risascimento. Parlando del futuro, Pirandello annuncia che lo Stato italiano aveva accettato il suo progetto per creare tre teatri statali a Torino, a Milano e a Roma, con compagnie stabili fra le quali si sarebbero spostati solo i quattro attori principali. L'inaugurazione dei teatri era prevista per l'autunno successivo.

²⁶ "Pesti Hírlap", 23/12/1926, il segretario di stato del ministero della cultura Pál Petri diede un pranzo al Casinò Nazionale in onore di Luigi Pirandello, s.n.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Pirandello társulatával Budapestre készül. A nagy olasz író a színházról, a politikai irodalomról és Marinettiről, "Az Est", 6/6/1926 s.n. – dall'inviato del quotidiano.

²⁹ Kosztolányi Dezső, Pirandello, "Pesti Hírlap" 24/12/1926.

Pirandello non ritiene che la fondazione dei teatri sia, di per sé, un fatto politico. In linea di massima, egli sembra attribuire al regime una certa propensione a far leva sul pensiero irrazionale e, nello stesso tempo, sembra condividere la politica simbolica di Mussolini, secondo il quale la realtà si crea e coincide con ciò in cui si vuole credere. Da giovane lo scrittore si era interessato allo spiritismo, all'irrazionale, e le sue idee non erano prive di tendenze nazionaliste e scioviniste, che rimasero nel suo modo di pensare anche più avanti: il fascismo secondo le sue dichiarazioni ufficiali non è semplicemente una forma politica, ma è una forza creatrice, l'annuncio di un mondo nuovo. Egli, pur sostenendo che l'arte non ha niente a che fare con la politica, definisce "fascista" la propria arte perché, a suo avviso, la fede fascista implica che tutto è possibile dappertutto, in qualsiasi forma, basta che si creda all'idea.³⁰

Le tante contraddizioni del pensiero e degli atteggiamenti di Pirandello risultano evidenti in tal modo non solo nelle interviste ma anche nella corrispondenza nonché nei preparativi del grande spettacolo celebrativo, dove si constata compromessi a prima vista irragionevoli e scontri accesi, e, soprattutto, la sottomissione del drammaturgo ai desideri della prima donna da lui tanto amata. Naturalmente nelle dichiarazioni ufficiali e propagandistiche, lo scrittore non sottolinea le eventuali differenze fra la sua visione e le ideologie fasciste, differenze che invece nelle sue opere emergono talvolta abbastanza chiaramente. Abbiamo sottolineato altrove l'importanza delle lettere confidenziali a Marta Abba, nelle quali Pirandello dichiara anche il suo disprezzo nei confronti di Mussolini e che lasciano intravedere altri aspetti della visione pirandelliana.³¹

Pur sostenendo che l'arte non abbia niente a che fare con la politica, definisce la sua arte come arte fascista, perché a suo avviso la fede fascista vuol dire che tutto è possibile dappertutto, in qualsiasi forma, e che bisogna solo credere all'idea. Prosegue dicendo: "È per questo che la mia arte è arte fascista. Tutti

³⁰ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2006.

³¹ L'uomo [intende Mussolini] è quello che io t'ho descritto, credi, e non merita perciò codesto Tuo rammarico: ruvida e grossolana stoffa umana, fatta per comandare con disprezzo gente mediocre e volgare, capace di tutto e incapace di scrupoli. Non può vedersi attorno gente d'altra stoffa. Chi ha scrupoli, chi non soggiace, chi ha il coraggio di dire una verità a fronte alta, ha "brutto carattere". E pur non di meno, io riconosco che in un tempo come questo "brutale", della storia politica e sociale contemporanea, un uomo come lui è necessario; necessario, mantenere il mito che ce ne siamo fatto, e non ostante tutto, credere e serbarci fedeli a questo mito, come a una durezza indispensabile che in certi momenti sia utile imporre a noi stessi. Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, 320214.

e due, sia il fascismo che io, temiamo e aborriamo l'immobilità. Il fascismo è il puro movimento spirituale, la messa in forma dello spirito." Richiesto di esprimere il suo parere su Mussolini, Pirandello risponde che lo ritiene "«Il genio creatore», un creatore geniale, immortale che nasce in rari secoli, che ha creato uno spirito nuovo, che è destinato a coprire tutta l'umanità. Mussolini è la forza miracolosa, la volontà immortale che ha cambiato la sorte di un secolo, di una nazione." Pirandello poi ripete che nell'arte non esiste la politica, egli stesso ha rifiutato la nomina a senatore ma si è iscritto al partito fascista perché vuole servire la sua patria, vuole servire da semplice soldato lo spirito della giustizia.³²

In un'intervista, il pittore Jenő Feiks (amico di Molnár) pubblica i suoi ritratti di Pirandello e Marta Abba – ed esprime anche il parere che sebbene il teatro di Pirandello lasci un'impressione caotica nel pubblico (non sa se per colpa delle opere o per colpa del pubblico), le sue opere sono interessanti.³³

Parallelamente alla tournée di Pirandello, ha luogo a Budapest, al Teatro Víg, la prima di una commedia prodotta da un commediografo in quel momento molto popolare: *Non prendo moglie* – di Béla Szenes.³⁴ Qui nel terzo atto, c'è una battuta comica su Shaw e su Pirandello; il portiere del teatro dice infatti al critico: "Lei, Signore lo sa benissimo. Il pubblico di oggi non vuole né Sciav, né Pirandello."³⁵ La commedia di Szenes testimonia così che Pirandello è entrato nell'immaginario collettivo della vita culturale ungherese, prima di tutto con la "filosofia" espressa nei suoi drammi (sulla scia della critica italiana prima di tutto di Tilgher) sulla quale si continuerà a fare studi anche negli anni successivi e che ispirerà allusioni anche in opere letterarie ungheresi. Suscita interesse anche la novità della drammaturgia dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, il concetto di "palcoscenico nudo", senza però che Pirandello riesca veramente ad avvicinarsi al pubblico ungherese come lo è invece Molnár, il quale da giovane si distingue anche in quanto traduttore del dramma francese. Secondo uno studioso, Molnár conosce quella drammaturgia al punto di riuscire a superarla e a creare un proprio stile. A Molnár interessa particolarmente la metropoli mo-

³² "Pesti Napló" 23/12/1926, s.n.

³³ "Az Est" 23/12/1926.

³⁴ *Nem nőülök. A Vígszínház szerdai bemutatója*, "Pesti Napló" 23/12/1926, Kárpáti Aurél. Il commediografo di successo, morto giovane è stato il padre di Hanna Szenes, giovane partigiana che durante l'occupazione dell'Ungheria partecipava alla lotta antinazista ed è stata ammazzata in una manovra paracadutistica dai tedeschi.

³⁵ Cit. da Ilona Fried *Le rappresentazioni di Pirandello*, op. cit.

derna che Budapest è appena diventata, che egli conosce anche come giornalista e che aveva cercato di descrivere con sincero impegno sociale. Nei drammi di Molnár, prevale il senso dell'umorismo, situazioni brillanti che gli vengono anche dal cabaret, per il quale collaborò all'inizio del Novecento.³⁶ Questo senso dell'umorismo traspare anche dalle lettere e dalle interviste. La critica vede qualche motivo autobiografico in *Liliom* (1909),³⁷ che rinnova il genere del dramma popolare (un genere molto apprezzato tra la fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento), eliminando per esempio il lieto fine. Il dramma è costruito su un piano simbolico, fiabesco, e presenta il protagonista Liliom come una creatura incapace di dimostrare i suoi sentimenti. Nel finale del dramma, Liliom anziché esprimersi con un gesto d'amore finisce col dare uno schiaffo: quello schiaffo dovrebbe essere tradotto come una carezza.³⁸

Molnár, insieme ad altri drammaturghi ungheresi ben noti a quei tempi, trasmette in Italia un mondo in cui i mali non diventano tragedie e il pubblico può divertirsi dimenticandosi dei problemi quotidiani, per cui diventa uno degli autori teatrali prediletti di quegli anni. I conflitti, nella drammaturgia di Molnár, vengono sciolti ma non risolti su un piano logico, riflessivo: a dominare sono i compromessi.³⁹ Trattando di metateatralità e di finzioni e "realtà" interscambiabili, Silvio d'Amico riconosce *l'Ufficiale della guardia* (1910) come un dramma pirandelliano ante-litteram,⁴⁰ il che, detto da lui, suona come una lode.

Quanto ai contatti diretti tra i due drammaturghi, Pirandello voleva presentare un dramma di Molnár al Teatro d'Arte (il dramma su Napoleone che Molnár pensava di scrivere e che non portò mai a termine). D'altra parte, come risulta

³⁶ Veres András attribuisce il merito che accanto a Sándor Bródy, Ferenc Herczeg e Menyhért Lengyel, anzi superandoli dopo il dramma popolare e l'operetta abbia ottenuto una vittoria a Pest il dramma da salotto e abbia vinto il così detto "stile di Vigszínház". Veres András, *Molnár Ferenc színpada*, in *A magyar irodalom története*, a cura di Szegedy-Maszák Mihály, http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch12.html

³⁷ Trad. di Ignazio Balla e Alfredo Jeri, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1959.

³⁸ Molnár Gál Péter, *Molnár örök*. *op. cit.*

³⁹ Veres András, *Molnár Ferenc színpada*, *op. cit.*

⁴⁰ *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, Casa Editrice Le Maschere, 1954-1965.

dalle lettere, egli non aveva grande stima del collega ungherese.⁴¹ Non ho finora trovato riflessioni di Molnár su Pirandello; c'è un unico momento in cui viene accusato, a proposito de il *Giuoco al castello*, di averlo plagiato; in risposta Molnár "confessa" di aver preso l'idea del dramma dall'*Amleto* di Shakespeare.⁴²

La corrispondenza di Molnár con il giornalista e traduttore Ignazio Balla (Balla Ignác) fa intravedere l'interesse del drammaturgo per le messinscene dei suoi drammi.⁴³

Wien, 2 marzo, (1927)
Hotel Imperial

Caro Ignazio,

Ecco la lettera che ho ricevuto. Con la mia scarsa conoscenza dell'italiano ne ho dedotto che si tratta di una composizione musicale per Liliom. Potrebbe farmi la gentilezza di avvertire, per telefono o in qualsiasi altro modo – in quanto mio amico in Italia –, quel signore la cui offerta mi onora ma è contraria al mio desiderio di non fare di Liliom un dramma con musica di scena. Gli faccia sapere anche che per questa stessa ragione sono già stato costretto a rifiutare, con molto tatto, altre offerte simili.

La ringrazio anticipatamente per la sua fatica.⁴⁴

Budapest, 24. nov. (1927)

Caro buon Náci,

Marton mi fa vedere i suoi rimproveri, e l'accusa di non aver risposto alle sue lettere. Negli ultimi anni sono diventato così veloce e preciso nel rispondere, che escludo di non aver risposto proprio a Lei. È più probabile che la mia risposta sia andata smarrita o da chi doveva recapitarGliela o al mio stesso albergo, dove è capitata una cosa simile, quando i postini han voluto sottrarre il denaro del francobollo. Quando per vent'anni non ho risposto a nessuna a lettera, nessuno si è mai offeso. Adesso che

⁴¹ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano 1994, per esempio 300514 Berlino, p. 457 cfr. Antonella Ottai, *Eastern*, op. cit., Ilona Fried, "Le favole gaie" di Molnár – Pirandello sul drammaturgo ungherese, "Nuova Corvina", N° 22, 2010, pp. 106-112, cfr. anche Ferenc Molnár e i drammaturghi ungheresi in Italia – Spunti per la ricezione del dramma ungherese in Italia, in *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa) 2014, pp. 295-309.

⁴² Balla Ignác, *Molnár Ferenc bevallja, hogy a „Játék a kastélyban” alapötletét Shakespeare Hamletjéből merítette*, "Színházi Élet" 1927/30.

⁴³ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, (in avanti: OSZMI), Fondo Balla. Le lettere sono traduzioni mie.

⁴⁴ OSZMI, Fondo Balla, 92.337/419.

certi giorni scrivo più di venti lettere, se una volta tanto un unico anello manca alla catena, si offende un vecchio amico. Ad ogni modo posso affermarLe che se Lei non avesse risposto a una mia lettera, avrei sospettato per prima cosa la posta o il portiere dell'albergo, senza la minima idea di offendermi. In fondo – sfortunatamente – né lei, né io siamo la Banca d'Inghilterra. Qualche sbadatezza può capitare a chiunque. E non è bene che un'amicizia che persiste attraverso tanti paesi percorsi da due ungheresi girovaghi all'estero dipenda dalla posta ungherese o dal boy dell'albergo. La prego di considerare questo mio discorso come segno del mio affetto.

Ecco tutto. Quanto agli affari, lascio tutto a Marton. Le includo una foto. Purtroppo sul momento non ho la pazienza di cercare materiale per un articolo, perché fra ventiquattro ore partirò direttamente per l'America. Mi stia bene, mio caro Náci, non deve mai arrabbiarsi e pensi qualche volta al suo vecchio amico

a Molnár Ferenc

Congratulazioni per l'onorificenza.

Non ho neanche guardato le pubblicazioni Franklin: a volte sono fatte malissimo, per esempio *mancano pagine* dal testo di "Liliom" Inoltre, sono piene di frasi copiate male dal suggeritore. Ma di questi quattro [drammi] c'è un'edizione nuova. Questi, li ho corretti, e nella copertina interna si legge: edizione corretta. Dovrebbe senz'altro procurarsele per il traduttore, non si devono usare altre copie per la traduzione.⁴⁵

18 marzo 1936.

Hotel Negresco

Caro Ignazio,

La ringrazio per la sua lettera, prima di tutto per la grande cura con la quale porta avanti la traduzione. La prego di considerare come base il testo tedesco, perché è quello che ho modificato io. Non sarebbe male rivedere da capo la traduzione fatta dall'ungherese in base al tedesco, perché ci sono molte inserzioni efficaci e qualche abbreviazione in tedesco.

Ma: è una parte da assegnare soltanto a un caratterista o a un comico eccellente, che abbia imparato perfettamente la parte e possa recitarla a ritmi frenetici, come

⁴⁵ OSZMI, Fondo Balla, 92.337/415.

lo fece il povero Pallenberg.⁴⁶ C'è stato un attore di questo tipo a recitare la parte a Zurigo, a Copenhagen e a Stoccolma, e infatti ha ottenuto un grande successo. Ma negli Stati Uniti non è andata così bene, perché l'attore ha recitato con un ritmo semplice da commedia. Il tutto ha senso solo se il protagonista è bravissimo sia nel parlare sia nell'agire velocemente. Se il tutto non corre con ritmi rapidissimi, da stordire quasi lo spettatore, si perde la comicità. Ecco perché è essenziale la scelta del protagonista.⁴⁷

HOTEL IMPERIAL – WIEN
Wien, 3 dicembre 1937.

Caro buon Ignazio,

Ecco, continuo l'ultima lettera. La ringrazio per le buone notizie circa "Liliom" e "Il cigno". Ho visto la produzione de "Il cigno" di Tofano a Venezia e l'ho trovata veramente splendida. Ritengo Tofano un ottimo regista e un ottimo attore. Sarebbe davvero adatta per lui la parte di protagonista nel dramma dal titolo "Delila", che ha avuto un successo fenomenale qui a Vienna grazie a Aslan. Ma per "Delila" è soprattutto vitale *che vi recitino due attrici particolarmente brave*. Anche Lei lo ha capito già alla lettura del dramma. Se non si hanno due protagoniste femminili eccezionali, se *le due attrici sono mediocri, non conviene produrre il dramma*. Insomma, se nella compagnia di Tofano ci fosse un'attrice attraente, brava, che dimostrasse 29-30 anni, e un'altra che potesse rappresentare una ragazza di 20-22 anni, dotata di umorismo, giovane, e se è possibile stradiordinariamente graziosa, sarei ben contento se l'ottimo talento attoriale e le squisite qualità di regista di Tofano potessero manifestarsi in "Delilla". In sintesi: che Tofano si procuri due attrici *particolarmente brave*, e allora sarà un piacere affidargli il dramma. (Può tranquillamente tradurre e trasmettere a Tofano come messaggio a lui diretto questa parte della lettera.)⁴⁸

Caro buon Ignazio,

Le restituisco l'articolo qui incluso di Pesti Hírlap. Alla sua domanda circa le mie intenzioni a proposito della rappresentazione italiana di Delila, posso risponderle che sto ancora lavoricchiando sul testo definitivo, perché vorrei che per la traduzione

⁴⁶ Max Pallenberg fece il ruolo di Norrison in "Uno, due e tre" a Vienna ... *Or not to Be*. By: Ferenc Molnár, op. cit., p. 9 e a Berlino la vide anche Billy Wilder, cfr. Gene D. Phillips, *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, The University Press of Kentucky, 2010, p. 247. <https://books.google.hu/books?id=5uohNoRFkwIC&pg=PT294&lpg=PT294&dq>

⁴⁷ OSZMI, Fondo Balla, 92.337/422.

⁴⁸ OSZMI, Fondo Balla, 92.337/427.

italiana ci fosse un testo che comprenda tutte le esperienze e conclusioni delle rappresentazioni di successo di Budapest e di Vienna.

Appena avrò finito questo lavoro anche Lei potrà cominciare il suo.⁴⁹

To: Mr. Ignazio Balla and Mrs. Olga De Vellis
 From: Ferenc Molnár, – Hotel Plaza, –
 5. Avenue at 59th Street, New York 19. N. 17
 Maggio 1946

Caro buon Ignazio,

ho ricevuto la sua lettera datata 24 aprile 1946. Mi ha fatto piacere quello che dice. Come saprà, ho passato la maggior parte dei miei ultimi anni europei in Italia, e ho preso ad amare non solo gli scrittori e gli attori italiani con i quali ho avuto a che fare ma anche il popolo più comune, di cui io ho avuto modo di apprezzare così spesso la bontà d'animo. Quanto alle pessime notizie che arrivano da Budapest, noi ne siamo al corrente ancora più di voi. Qui ci sono più ungheresi che da voi, arrivano più lettere sulle cose terrificanti che accadono dalla fine della guerra. È meglio non pensarci.⁵⁰

Se Molnár ebbe tre mogli, più una compagna che lo amava e gli si dedicava interamente, è noto il rapporto particolare che Pirandello ebbe negli ultimi anni della sua vita con Marta Abba. Anche dalle recensioni superficiali della stampa ungherese emerge la posizione privilegiata che Abba occupa nella compagnia di Pirandello, e il progetto fin troppo ambizioso di Pirandello riguardo alla fondazione, da parte di Mussolini, di un teatro stabile statale che egli vorrebbe posto sotto la sua guida e dedicato a Marta Abba. La natura di quel rapporto strano viene dimostrata anche dalla storia della messinscena de *La figlia di Jorio*, spettacolo celebrativo del Convegno Volta sul teatro drammatico, convegno internazionale, tenutosi nel 1934. Si tratta di un'impresa in sé particolare, visti i rapporti pessimi tra Pirandello e D'Annunzio, ma il gesto, oltre ad eventuali connotati politici, poteva servire anche per promuovere Marta Abba come protagonista, permettendole di presentarsi di fronte a un pubblico di grande prestigio internazionale e inoltre di riscuotere anche un notevole compenso economico. Credo che i documenti della messinscena aggiungano ulteriori informazioni alle nostre conoscenze circa l'attrice e il suo il rapporto con Pi-

⁴⁹ OSZMI, Fondo Balla, 92.337/441.

⁵⁰ OSZMI, Fondo Balla, 92.337/470.

randello, circa il carattere dell'attrice e il suo atteggiamento nei confronti del teatro. Ho già avuto modo di riflettere sulla questione e di pubblicare alcuni documenti.⁵¹ Vorrei ora aggiungere altri nuovi documenti, inediti e non compresi nelle mie precedenti pubblicazioni. Cito solo la lettera di Franco Liberati, un impresario che si dimette a causa del comportamento inammissibile di Marta Abba; quella di Pirandello e di Marta Abba; e inoltre la lettera che Pirandello scrive alla Reale Accademia d'Italia con la minaccia di dimettersi anche lui all'ultimo momento, (un mese prima dello spettacolo), nel caso che le esigenze esagerate dell'attrice non vengano soddisfatte (Pirandello voleva che le spese dello spettacolo fossero anticipate al padre della stessa Abba nominato impresario in sostituzione di Liberati). E infine le lettere indirizzate al segretario del Partito Fascista, Achille Starace da Franco Liberati, da Luigi Pirandello e da Marta Abba. Si tratta di documenti che fanno capire meglio non solo i rapporti tra Marta Abba e Pirandello, ma anche quelli di Pirandello con gli ambienti culturali e politici. Marta Abba da parte sua, come risulta dalla corrispondenza con il "Maestro", non si prepara neanche con la cura necessaria allo spettacolo.⁵²

Abbiamo visto due grandi drammaturghi al lavoro, in rapporto al loro lavoro; se il nostro saggio non toglie o non aggiunge alla loro arte, certamente li fa vedere nell'ambito della vita intellettuale e culturale (e politica) della loro epoca.⁵³

⁵¹ Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta, op. cit.*, sulla messinscena de *La figlia di Iorio* in particolare pp. 236-251.

⁵² Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta, op. cit.*, pp. 236-251, 264.

⁵³ Ringrazio la Sig.ra Rita Zanatta e la Dott.ssa Paola Cagiano De Azevedo dell'Archivio dell'Accademia dei Lincei per il gentile aiuto offertomi; l'Accademia dei Lincei e Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet per avermi accordato il permesso di pubblicare i documenti nel presente saggio. I documenti della Reale Accademia d'Italia sono conservati nell'Archivio storico dell'Accademia dei Lincei catalogati in Titolo VIII./Busta 24/fasc.31.

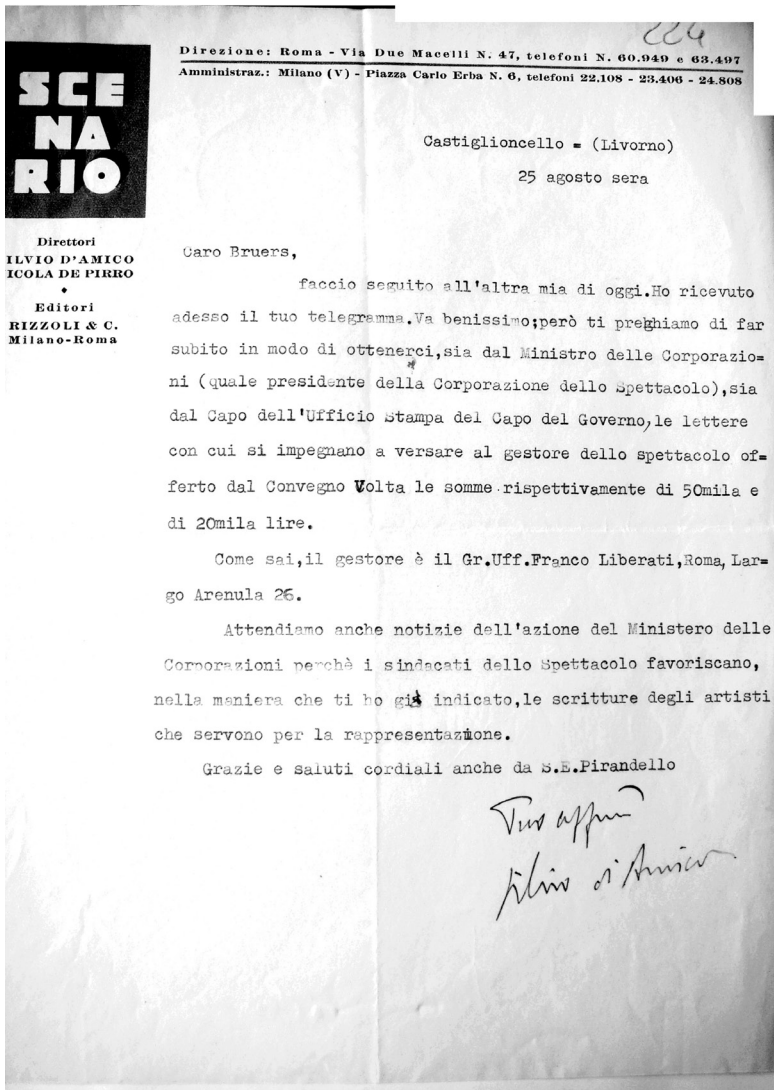


Fig. 1. Lettera di Silvio d'Amico ad Antonio Bruers, vicecancelliere della Reale Accademia d'Italia

A S.E.
 il Vicepresidente anziano
 della Reale Accademia d'Italia

Castiglione (Livorno) 31 - VIII - '34
 XII

Cara Eccellenza,

mentre i lavori per la preparazione del Convegno Volta procedono regolarmente, quelli per approntare lo spettacolo che la Reale Accademia offrirà agli intervenuti sembrano incontrare gravi difficoltà, dovute all'improvviso ritiro dell'imprenditore a cui il Comitato del Convegno e la Corporazione dello Spettacolo avevano di comune intesa accordato la loro fiducia.

Mi riservo di esprimerLe in altra sede il mio giudizio su quanto è accaduto. Per il momento è necessario correre immediatamente ai ripari; e a questo scopo mi permetto di riassumerLe i fatti.

Poiché non esiste oggi in Italia nessun Istituto o Compagnia drammatica capaci di allestire uno spettacolo di grande stile, anche in questa occasione si è dovuto ricorrere al sistema, già adottato per gli spettacoli del Maggio Fiorentino e della Biennale Veneziana, di costituire un'apposita Compagnia con elementi scelti tra i primissimi di cui oggi disponga la Scena italiana.

La spesa richiesta da un tale sistema, per cui bisogna stipendiare un vasto complesso di artisti durante un lungo periodo di prove a teatro chiuso, oltreché fornito d'un apparato scenico espressamente ordinato, è senza dubbio ragguarievole (la si è prevista in L.120.000). Ma ad essa potremo sopporre in quanto, alla sovvenzione della Fondazione Volta, si uniranno quelle generosamente concesse dalla Corporazione dello Spettacolo e dall'Ufficio Stampa del Capo del Governo. Aggiungo anzi che il Capo di questo Ufficio, conte Galeazzo Ciano, anche nell'ultimo amichevolissimo colloquio avuto con lui, ha ripetuto la dichiarazione d'esser pronto a largheggiare quanto sarà necessario perché lo spettacolo risca degno dell'eccezionale pubblico a cui è destinato.

Nononché, non potendo né l'Accademia né la Corporazione gestire l'impresa del-

Fig. 2.

2

lo spettacolo, è indispensabile ricorrere a un impresario che assuma la responsabilità amministrativa della rappresentazione. E questo gestore fu scelto, su amichevole proposta del Presidente della Corporazione, nella persona del noto impresario romano Gr.uff. Franco Liberati.

In un primo tempo, il Liberati dichiarò di accettare assai cortilmente l'incarico, rifiutando ogni compenso; e a cotesto titolo iniziò e condusse a termine una serie di trattative coi vari artisti. Più tardi però cominciò a far rilevare che egli non intendeva assumere vere e proprie responsabilità d'imprenditore, vale a dire appunto quelle che gli si erano richieste. Poi, in più occasioni, e sollevò difficoltà di vario genere. Da ultimo ha finito col chiedere insistentemente d'essere esonerato dall'incarico; come risulta dalla sua lettera qui unita, nella quale conclude col proporre che la gestione sia affidata ad altri, indicando la persona del Cav. Pompeo Abba. Note che anche il Cav. Pompeo Abba è disposto a dare la sua opera a titolo interamente gratuito.

Ora non è possibile, data la estrema ristrettezza del tempo, chiedere la convocazione del Comitato del Convegno per consultarlo su questo punto. Ma è certo che io, come ho assunto e mantengo tutte le responsabilità della direzione artistica dello spettacolo, così non posso assolutamente assumere in proprio nessun impegno di natura amministrativa. E il tempo incalza: siamo ormai a poche settimane dalla rappresentazione, e a pochi giorni dall'inizio delle prove. Per uscire con onore dal grave impegno che ci siamo assunti, e che dev'essere a ogni costo mantenuto, io non'altra via che questa di chiedere all'E. V. se posso ritenermi autorizzato dalla Reale Accademia d'Italia a sostituire la persona del Liberati con quella di un altro gestore amministrativo dello spettacolo.

Poiché l'urgenza è grandissima, prego vivamente l'E. V. di volermi dare immediata risposta per telegramma. Appena la avrà ricevuta, mi affretterò a comunicare a V. E. lo schema della lettera-contratto che dovrebbe intervenire fra l'Accademia e il nuovo gestore.

Con ossequio

Luigi Pirandello

Fig. 3.

Fig. 2-3.
 Lettera di Pirandello
 a Carlo Formichi



REALE ACCADEMIA D'ITALIA

 208
 CASTIGLIONCELLO /Livorno/
 Il 5 Sett. '34-XII

Mio caro Bruers,

se io dovessi prendere alla lettera le condizioni che con tanto rigore l'Amministrazione della Reale Accademia sembra porre al gestore dello spettacolo, questa mia non potrebbe essere che una lettera di dimissioni. E ciò perchè, proprio quando -grazie al Suo premuroso interessamento- la sollecita approvazione di S.E. Formichi al mutamento di gestione pareva finalmente aver riavviato tutto sul binario normale, la Sua lettera di ieri rimanda tutto in alto mare

Il pretendere che il gestore dello spettacolo si contenti di ricevere solo la metà della sovvenzione prima della rappresentazione, aspettando il giorno dopo per ricevere l'altra metà, significa non già (come Ella mostra di temere) una "difficoltà", ma puramente e semplicemente la assoluta IMPOSSIBILITA' di fare lo spettacolo.

Consideri che, delle 120.000 in questione, 70.000 circa rappresentano i compensi agli attori e agli altri lavoratori del teatro, 30.000 le spese di allestimento scenico, e il resto spese accessorie o impreviste. Ora, i compensi degli attori, scritturati per 20 giorni di prova e 2 di recite, debbono esser loro corrisposti, per norma sindacale, di 5 in 5 giorni. Il che significa che, il giorno innanzi alla rappresentazione, essi debbono aver ricevuto i 20/22 delle 70.000 Lire. Quanto all'allestimento, il De Chirico, a cui mi sono rivolto, ha cominciato naturalmente col chiedere, ol-

Fig. 4.

Fig. 5.

tre al rimborso del viaggio, (egli vive a Parigi) il pagamento di 4000 Lire alla consegna dei bozzetti; e non c'è dubbio che i pittori e i sarti i quali eseguiranno le scene e i costumi esigeranno altrettanto alla consegna dei medesimi: vale a dire, durante le prove. Non parlo poi degli accessori e degli imprevisti, che anch'essi dovranno esser pagati durante la preparazione dello spettacolo.

Concludo: quando si alzerà il sipario sul I° atto de LA FIGLIA DI JORIO, delle 120.000 Lire dovranno già esserne materialmente versate, a dir poco, 110.000. In caso contrario, il sipario non si alzerà.

Aggiungo poi un'osservazione. Il Conte Ciano, nel promettere le sue 20.000 Lire, si offrì di versarle immediatamente al gestore, firmando sul posto un assegno: il che, per regolarità, io rifiutai, preferendo di far passare tutte le somme per l'Amministrazione dell'Accademia. E certamente anche la Corporazione dello Spettacolo, pratica com'è delle necessità di palcoscenico, avrebbe fatto altrettanto. E' mai pensabile che le norme nelle modalità del pagamento siano mosse proprio dall'interessata, ossia dall'Accademia? Mi rendo conto che, a un Amministratore ignaro degli usi teatrali, ciò possa apparire come un rischio; ma la natura delle imprese teatrali è questa, nè è possibile mutarla.

Prospetti Lei all'Accademico Amministratore lo stato delle cose, e voglia, dopo avermi rassicurato in giornata per telegramma, inviarmi un nuovo schema di lettera. In caso contrario, io non potrei che rassegnare un mandato, al quale mi è negata la possibilità di fare onore. E all'Accademia non resterebbe altro che far fronte agli impegni, ormai irrevocabilmente assunti con gli artisti, pur rinunciando allo spettacolo.

Quanto alla frase della lettera, dove si

Fig. 6.

210
parlava di un "utile" eventuale da riportare in bilancio, io intendevo soltanto salvaguardare l'Amministrazione circa i suoi debiti sull'incasso dei due spettacoli: incasso, che potrà essere maggiore o minore, (forse 5, forse 15.000 LIRE), ma che sarebbe bene non andasse perduto.

In attesa, mi creda aff.mo

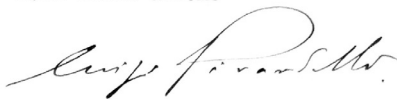


Fig. 4-6. Lettera di Pirandello ad Antonio Bruers

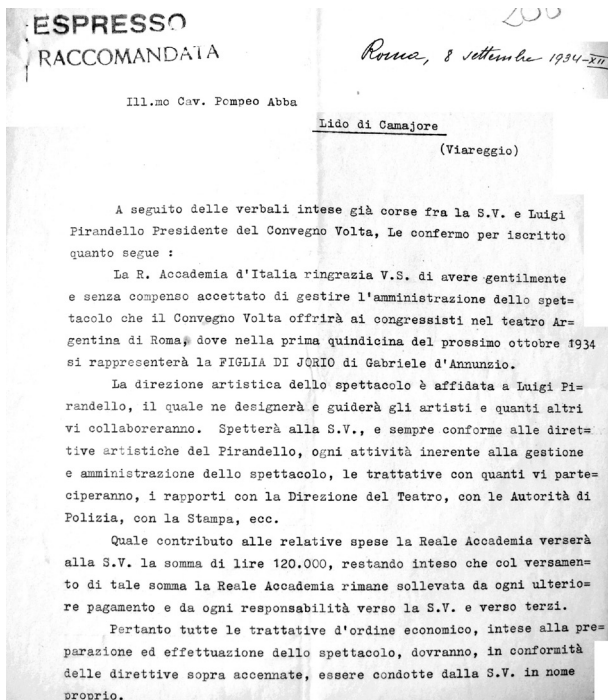


Fig. 7.

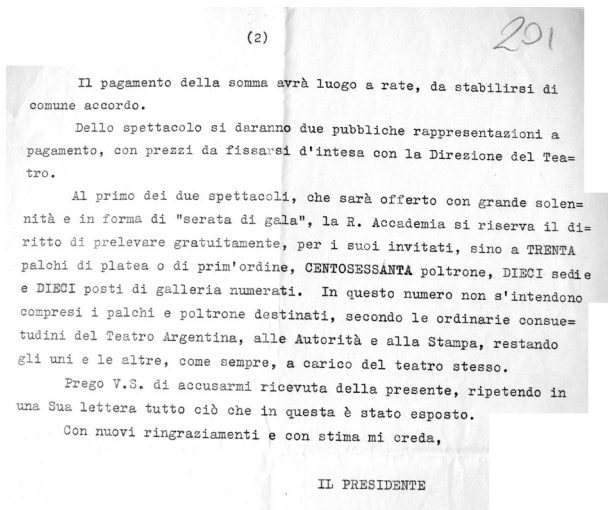


Fig. 8.

Fig. 7-8. Lettera a nome di Guglielmo Marconi, presidente della Reale Accademia d'Italia a Pompeo Abba, padre di Marta Abba, il nuovo impresario dello spettacolo La figlia di Iorio

PARTITO NAZIONALE FASCISTA
 IL VICE SEGRETARIO
 Roma, 26.9.34 XII^o 270

Caro Marpicati, tu mi hai fatto leggere
 un numero del giornale Ottobre, nel quale
 è un attacco contro Luigi Pirandello -
 Voglio dirti che l'articolo mi ha indi-
 gnato, e chiedo alla tua autorevole comi-
 sione categoricamente questo: si faccia
 un'inchiesta e si scopra l'autore dell'at-
 tacco -
 Un momentaneo dissidio con Luigi Pirandello
 sento simmentata per lui la mia ammirazione
 per la sua arte e per la costante rettitudine
 della vita -
 Sotto la impressione di una denuncia che sa-
 rebbe stata fatta contro di me, accusandomi
 di aver voluto boicottare una idea voluta dal
 Capo del governo, fossi magari aver ecceden-
 to nei limiti della difesa, ma solo sospetto
 che io abbia potuto ispirare un tale
 libello, e ~~ho~~ un'offesa, che io respingo con
 tutte le mie forze di fascista e di padre di famiglia.

Fig. 9.

271

e del dolore causato a Luigi Pirandello
 mi dolgo ancora e sempre fraterna-
 mente -
 Vorrei che nulla fosse avvenuto, e che
 nulla rimanesse fra di noi -
 Fa l'ipotesi che credi di questa mia
 fincellissima dichiarazione -
 con immutata amicizia,
 il tuo affetto
 Franco Liberati

Fig. 10.

Fig. 9-10. Lettera di Franco Liberati scritta in presenza di Arturo Marpicati in difesa di Pirandello dopo l'attacco del giornale "Ottobre"

259

RISERVATA

Per S.E. Achille Starace

Nel mese di giugno il dr. Silvio d'Amico, a nome di S.E. Pirandello, mi domandò se avessi voluto assumere l'Impresa delle Rappresentazioni de "La Figlia di Jorio", in occasione del Congresso Volta, con una somma stabilita a forfait di L. 100.000.=

Risposi che avrei potuto accettare, non in veste di Impresario, ma in quella di gestore per conto altrui, rimborsando il denaro eccedente se ve ne fosse stato, e chiedendo nuovi fondi se necessari. Aggiunsi che avrei prestato l'opera mia senza alcun compenso.

A Roma, insieme al dr. d'Amico, ebbi vari colloqui in casa di S.E. Pirandello, e stabilimmo le basi fondamentali della Compagnia: Ruggero Ruggeri doveva essere Aligi, Marta Abba Mila di Codro, Giulio Donadio Lazzaro di Roio, Teresa Franchini Candia della Leonessa, Andreina Pagnani Ornella.

Cominciai il mio lavoro e presentai il preventivo, nel quale erano assegnate le paghe sia per le prove, sia per le recite.

Il 19 giugno Ruggero Ruggeri rispondeva al mio invito con una nobile lettera, nella quale, pur facendo le più ampie riserve sulla opportunità di rappresentarsi, dopo trenta anni, nella stessa parte di Aligi, accettava di prender parte alla recita rinunciando a qualsiasi compenso.

Fig. 11.

260

Credetti opportuno fissare nel bilancio la somma di L. 3.000 come rimborso di spese, e proposi che la Signorina Marta Abba avesse un compenso di L. 7.000.

S.E. Pirandello osservò che la cifra era troppo meschina ed essa fu infatti portata a L. 10.000, elevando nello stesso tempo quella di Ruggeri a 5.000 lire.

Mentre lavoravo con ogni lena, ed avevo ricevuto già l'accettazione di Donadio e della Franchini, avvenne un'inaspettata disgrazia nella mia famiglia.

Mia moglie dovette subire d'urgenza una grave operazione chirurgica nella Clinica del prof. Bastianelli.

L'avvenimento doloroso mi tolse ogni serenità e scrissi a S.E. Pirandello, pregandolo di esonerarmi dall'incarico, tanto più che, nel mese di settembre, dopo il soggiorno al mare, avrei dovuto accompagnare mia moglie in montagna. Ma Pirandello e d'Amico tanto insisterono che io ebbi la debolezza di restare.

Mi venne allora fatta dal Pirandello una duplice richiesta: portare a 15.000 lire il compenso a Marta Abba e scritturare la di lei sorella, Cele Abba, per la parte di Splendore, con il compenso di L. 3.000.

Confesso che l'una cosa e l'altra mi meravigliarono assai; pensavo che

Fig. 12.

261

fossero troppo gravi i compensi e che la Signorina Cele non avrebbe potuto degnamente ricoprire la parte di Splendore, data la sua imponente figura. Però, nel desiderio di non frammettere ostacoli, non feci alcuna obiezione.

Intanto bisognava provvedere a sostituire la Pagnani, poichè il suo Carocomico Angelo Silvestri, le aveva negato il permesso di allontanarsi dalla compagnia nella quale era scritturata; bisognava affrontare il caso di Giulio Donadio, il quale, impegnato nella compagnia degli Spettacoli Gialli, chiedeva il permesso di non assistere a tutte le prove; bisognava, forse, sostituire anche il regista Guido Salvini, partito per la Russia.

A rimpiazzare Andreina Pagnani nella parte di Ornella, su indicazione di Ruggero Ruggeri, scelsi la signorina Fanny Marchiò, giovane di bella figura, di dolce voce e di eccellenti qualità sceniche. La Marchiò, interpellata, accettò con entusiasmo la parte e le condizioni offertele.

Tutto procedeva, dunque, nel modo più normale quando avvenne il mio primo approccio con Marta Abba la quale, sino ad allora, era vissuta a Venezia. Il colloquio al quale assistarono S.E. Pirandello, S.E. Bontampelli, il dr. cav. Aristide Morichini, concessionario del Teatro Argentina, si svolse, e non arrivo ancora adesso a capire il perchè, in una atmosfera gonfia di irritazione e di astio.

Fig. 13.

262

Sembrò che, dalla parte della Signorina Abba, vi fosse sin da principio un partito preso per dimostrarsi verso di me scortese fino all'inverosimile.

Essa giudicò la Signorina Marchiò come l'ultima delle generiche, anzi disse, l'ultimissima, elevata dal Signor Ruggeri al posto di seconda donna per ragioni sue particolari.

Saputo che era stato scritturato un suggeritore indicato dal Signor Ruggeri, espose la sua meraviglia perchè la scrittura era stata fatta senza interpellar lei, e pretese si scritturasse subito un secondo suggeritore nella persona del Signor Barontini; dichiarò che si doveva costringere il Donadio, a mezzo delle superiori gerarchie, ad intervenire a tutte le prove; e, discutendo delle paghe degli altri interpreti, disse che essi avrebbero dovuto recitar gratis o pagare magari qualche cosa, per l'alto onore di prender parte all'avvenimento; diede una lista di attori da scritturare compresa la Signorina Franca Dominici che dichiarò essere l'ideale delle "Ornelle".

E altre cose disse, con un tono così irritante che lo stesso Bontempelli, parlando la sera con Silvio d'Amico, riferì che la Signorina Abba si era mostrata verso di me assai scortese.

Il colloquio mi aveva esasperato. Pensai che difficilmente un'altra volta avrei potuto mantenere la calma; pensai che, scattando, avrei compromesso non solo il buon esito degli spettacoli, ma la mia affettuosa trentennale

Fig. 14.

263

amicizia con Luigi Pirandello; pensai che fra me e la Signorina Abba dovesse esistere una incompatibilità inguaribile e decisi di ritirarmi.

Nessun danno poteva il mio ritiro arrecare allo spettacolo: io non sono un attore. Il lavoro iniziato poteva essere utilmente proseguito da un altro e io indicai il cav. Pompeo Abba padre delle due attrici Marta e Cele, come il mio successore. Il grado della sua parentela con le due interpreti era una garanzia che tutto si sarebbe potuto concludere in perfetta pace.

Del resto, io dichiarai ripetute volte che sarei restato a completa disposizione del Pirandello per tutto quello che, all'infuori della diretta gestione, avrei potuto fare di utile: trattative con gli attori, rapporti coi Sindacati, ecc., ecc.

Della mia buona volontà di collaborare alla riuscita dello spettacolo, fanno fede le numerose lettere, i tanti telegrammi, gli espressi, le telefonate, i colloqui avuti con gli attori, le trattative con gli uffici di collocamento; fa fede un mese di fervido lavoro, pieno d'entusiasmo e completamente disinteressato, giacchè io non esigo nemmeno il rimborso delle spese incontrate.

Ma è certo che non avrei potuto, alla mia età, e con il modesto fardello personale di esperienza che reco sulle spalle, sanare cose assurde, come non avrei potuto mai sopportare di essere trattato alla pari di un domestico

Fig. 15.

264
Specialmente da chi, essendo scritturato e lautamente pagato, non dovrebbe avere che un solo dovere: dedicarsi allo studio della parte e riprodurla il meglio possibile.

Amministrazione, direzione, scelta di attori, giudizi, sono tutte cose riservate a chi ne abbia la responsabilità: diversamente si va incontro all'anarchia.

Franco Liberati

Roma, 6 settembre 1934-XII

Fig. 16.



257 Roma, 17 settembre 1934 - XII -

Fig. 17.

Caro Marpicati,

Pirandello mi lascia in questo momento ed io Le riferisco il colloquio avuto con lui. Da varie parti gli sono giunte voci insistenti che una denuncia sia stata sposta contro di lui dal Liberati. "Oltre ad avermi tradito," ha detto Pirandello "all'ultimo momento, ora m'accusa al Segretario del Partito. Se le voci sono, come credo, vere, desidero andare in fondo, sapere di che cosa sono accusato, potere esaurientemente rispondere, e se le mie risposte sono tali da dimostrare la colpevolezza del mio accusatore, ricever la soddisfazione ch'egli sia punito secondo merito." Gli ho promesso che avrei pregato Lei di fornirmi tutti i dati; e che gliel

avrei subito comunicato, esortandolo e persuadendolo ad evitare ogni polemica personale e a mantenersi in una sfera superiore di grande dignità.

Ella mi dica, mio caro Marpicati, che cosa si dovrà fare per calmare il giusto risentimento del mio Collega.

Affettuosamente

suo
Carlo Formichi

Fig. 18.

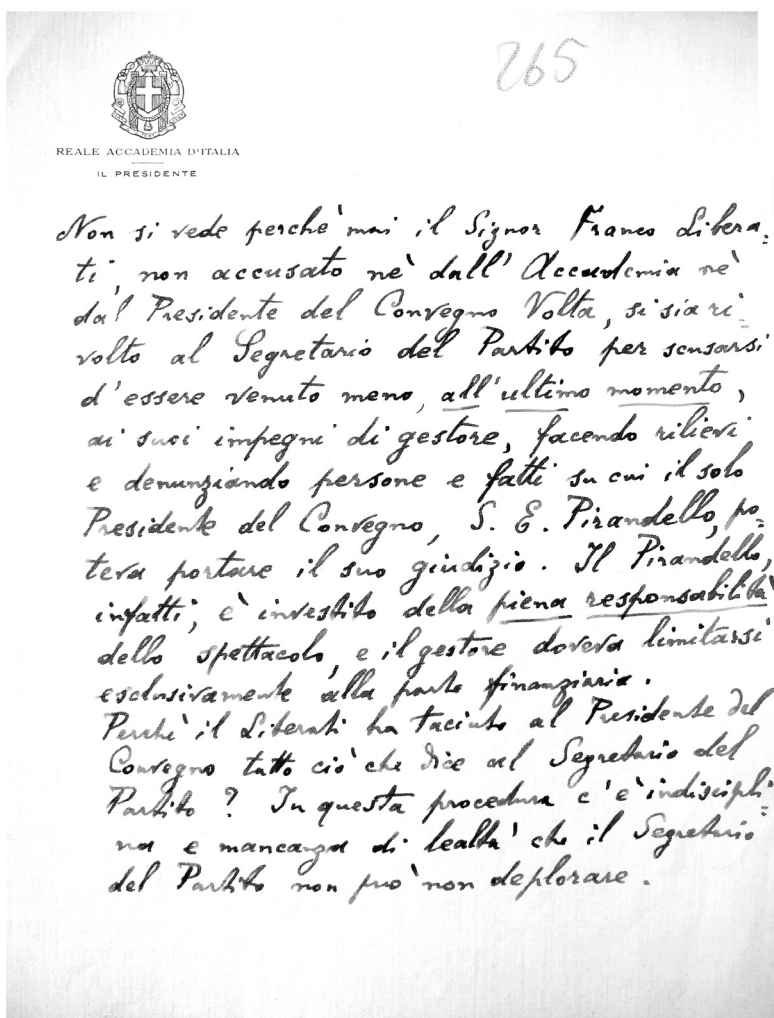


Fig. 19. Lettera di Carlo Formichi in difesa di Pirandello

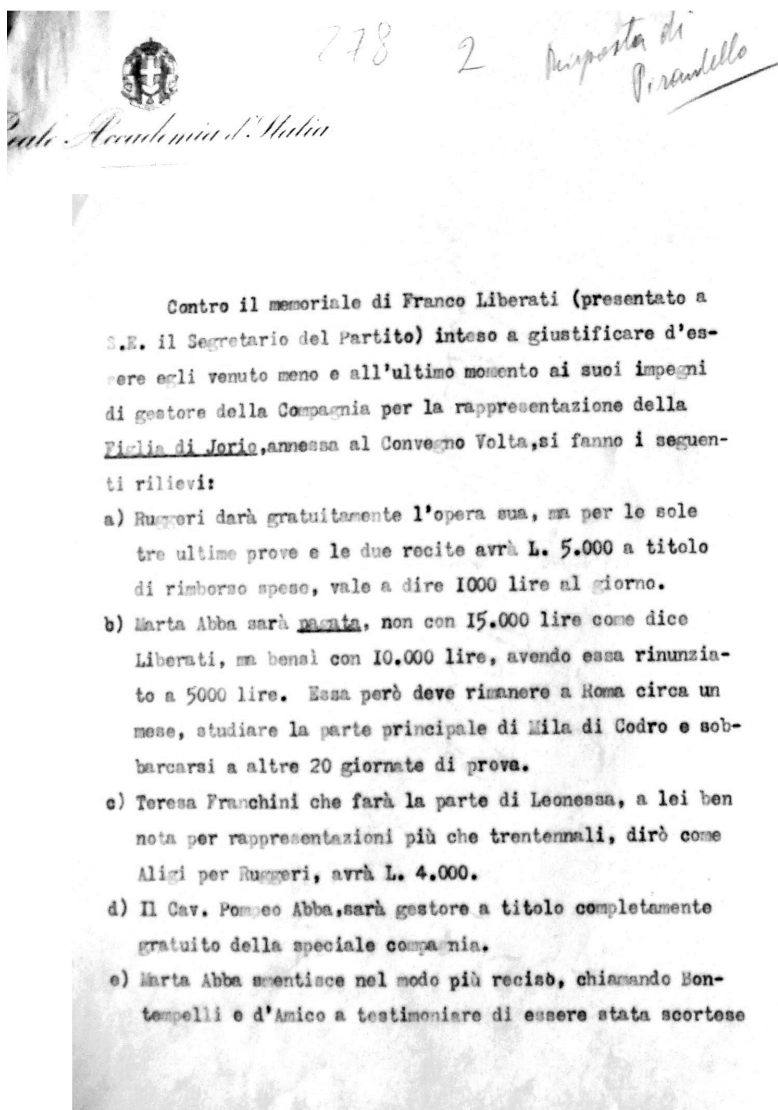


Fig. 20.

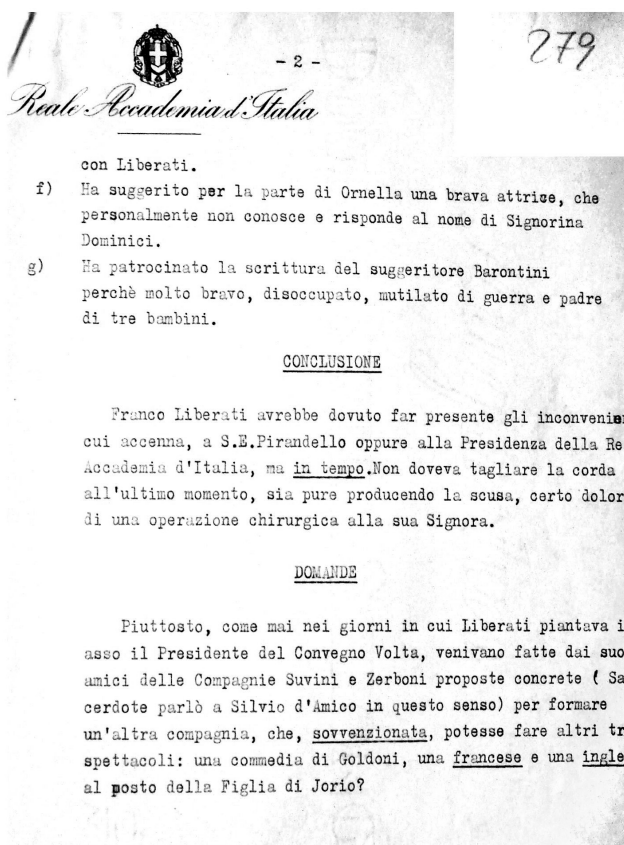


Fig. 21.

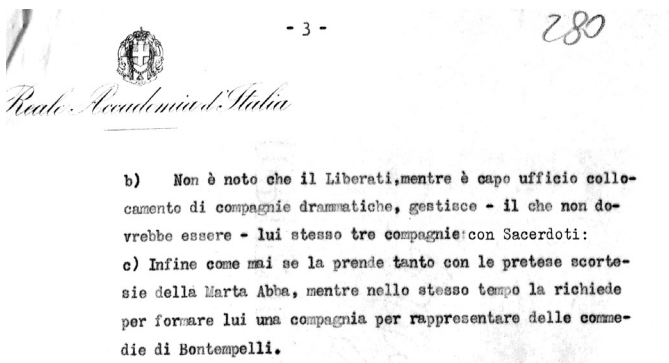


Fig. 22.

Liliana de Marco

1 281

Per S.E. Starace

L'esposto del signor Franco Liberati è tutto un tessuto di insinuazioni e calunnie con l'intento di una vera e propria denuncia.

Rispondo punto per punto a detto esposto per dimostrare il giudizio che ne dò.

Nessuno può negare la nobiltà del gesto con cui il signor Ruggieri offre senza alcun compenso la sua partecipazione alla rappresentazione della Figlia di Jorio. Tale nobiltà è però fatta notare dal signor Liberati con l'unico intento di dar risalto alle mie troppe pretese nel compenso per la parte di Mila di Codro. Ora, senza voler nulla detrarre alla nobiltà del gesto del Ruggieri, bisogna osservare che a questo non costa la minima preparazione né il minimo studio la parte di Aligi già tante e tante volte rappresentata; tanto che ha chiesto e ottenuto di non essere presente che alle ultime due o tre prove generali. Io, invece, non ho mai recitato la Figlia di Jorio, e ho dovuto perciò prepararmi con lungo studio all'interpretazione della parte di Mila, costretta a stare per un mese sulle spese e ad assistere a tutte le prove dalla prima all'ultima.

Una situazione di fatto, come ben si vede, molto diversa da quella del Signor Ruggieri.

Il Liberati afferma che mi aveva prima fissato un compenso di lire settemila, mentre ne dava al Ruggieri lire tre mila come rimborso spese; e che dietro osservazione di S.E. Pirandello portò la mia paga a lire dieci mila per cui si sentì obbligato ad aumentare di altre due mila il rimborso spese del Ruggieri. Ora io per soli dieci giorni di prove e le recite del Mercante di Venezia avevo avuto un compenso di lire sette mila oltre tutte le spese di alloggio e di vitto per me e per la mia cameriera all'albergo Excelsior del Lido.

Fig. 23.

È tutto questo in un periodo attivo. È stato dunque appena appena giusto che S.E. Pirandello portasse a lire dieci mila la prima offerta del Liberati, e che poi, venuto a Venezia e trovando che io ero già in trattative con una casa cinematografica (la Mander Film) per l'interpretazione della Marcia Nuziale da girare ai primi di ottobre, data la rinuncia che avrei dovuto fare a queste trattative con ben altra prospettiva di compensi, stimb' equo, perché non fossi troppo sacrificata proporre a Liberati un ulteriore aumento di lire cinque mila, anche a titolo di rimborso spese. Nulla di esagerato o eccessivo in simile proposta, se si tien conto del mio da fare in confronto con quello degli altri miei colleghi, e che per un mese di preparazione e di prove, lire quindici mila rappresentano un compenso di lire cinquecento al giorno; mentre il Signor Liberati stima nobilito e disinteressato il gesto del Signor Ruggieri che per tre giorni di prove e due di recite avrà un compenso di cinquemila lire, vale a dire mille lire al giorno.

Fig. 24.

Ora faccio osservare che prima di conoscere questa ignobile denuncia del Signor Liberati, presento il Signor Silvio D'Amico, vedendo le spese della rappresentazione ammontare a una cifra considerevole e preoccupante spontaneamente io avevo rinunciato alle cinquemila lire d'aumento proposto da S.E. Pirandello, come mia sorella Cele Abba si contentava di due mila invece che tre mila. Riguardo poi alla pretesa imposizione che io avrei fatto di questa mia sorella, sta di fatto che non solo non fu una imposizione, bensì una semplice proposta che mi parve ragionevolissima e quanto mai umile, dato che mia sorella aveva coperto l'anno scorso il ruolo di prima attrice e io la profferivo per una parte di semplice generica (Spandore).

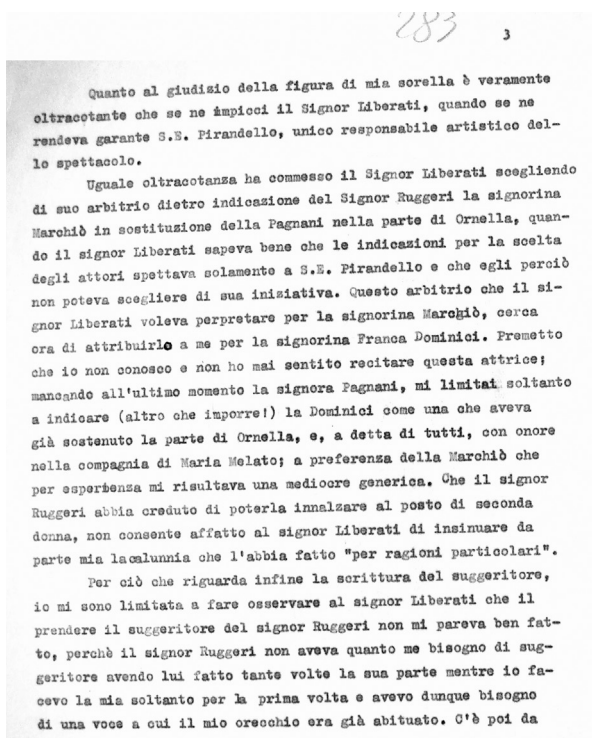


Fig. 25.

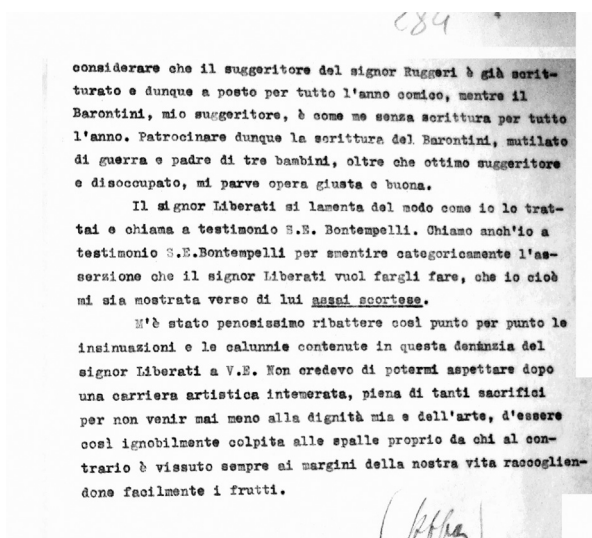


Fig. 26.

Fig. 23-26. Lettera di Marta Abba ad Achille Starace

Maria Antonietta Grignani

Ricordi dei convegni

Ho partecipato svariate volte negli ultimi decenni ai convegni organizzati dalla cara collega Ilona Fried a Budapest, città bellissima e indimenticabile, dove sono stata ospite in più di una occasione dell'allora direttore dell'Istituto Italiano di Cultura Dante Marianacci, che promosse con me anche un paio di mostre per far conoscere una famosa piazza d'Italia e alcuni capolavori dell'arte senese agli amici ungheresi e che spesso è stato, come i suoi successori, ospite generoso dei congressi di Fried nella bella sede dall'Istituto.

Quanto ai convegni, si è sempre trattato di incontri interdisciplinari, che avevano e hanno il preciso scopo di mettere in dialogo esperti di letteratura, di arte, di teatro, di cinema e di storia desiderosi di confrontarsi su temi e metodi che riguardino la moderna cultura italiana e quella ungherese, sia nelle loro interferenze o convergenze che nelle loro diversità. Ricordo bene l'incontro del 1995, *Tra totalitarismo e democrazia 1943–1995*, durante il quale c'era molto da imparare dagli storici per chi come me avesse una formazione sostanzialmente letteraria (parlai degli scritti di Beppe Fenoglio e Carlo Levi in rapporto al Fascismo e alla Resistenza). Nel 2006 fu la volta di mettere a fuoco in che cosa consista la *Eredità del Novecento*, con i movimenti di avanguardia o di sperimentalismo e, per contro, l'inevitabile riflusso verso canoni meno avventurosi (esamina il teatro di Edoardo Gullone, rappresentante del Gruppo 63 e della Neoavanguardia). Anche le giornate di studio del 2010 su *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa* furono utilissime per verificare, su campioni di grande spessore, quanto della tradizione rimanga all'interno di nuovi orizzonti di pensiero, di nuove tecniche narrative, poetiche, teatrali (qui, se non ricordo male, parlai di Tommaso Landolfi).

L'attività instancabile di Ilona è stata premiata da altri incontri di studio, cui non sempre ho potuto partecipare. Ho seguito però quello di cui ora si presentano gli atti, *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, che si è svolto nei giorni 3 e 4 maggio 2017 e appare uno dei più ricchi di stimoli, prospettive nuove, nonostante le inevitabili differenze

di competenza e di taglio interpretativo. Avendo partecipato con una relazione metodologica nell'ambito della filologia d'autore e della critica genetica, mi piace ricordare apporti diversi e nuovi rispetto a quel poco che conosco. A parte dunque i colleghi italianisti che si sono dedicati, poniamo, a Paola Masino, a Domenico Rea, a Giorgio Pressburger, erano da seguire con attenzione relazioni sulla sinestesia nell'arte e nel teatro, sulle nuove tecnologie nella didattica delle lingue, sulla presenza della coreologia nelle università, sull'esoterismo, sulla storia dei rapporti tra Stato e Chiesa ... Inoltre argomenti trattati con precisa competenza sono stati per esempio le carriere parallele di Luigi Pirandello e di Ferenc Molnár, la proiezione mitica della storia in Pirandello e Szentkuthy, l'intersecata vicenda del *Petit Chaperon rouge*, tra Francia e Italia. Mi ha colpito specialmente, perché a mia notizia non è argomento ipertrattato, una relazione sui cognomi italiani legati al lavoro degli spazzacamino nostri in trasferta ungherese; del pari la relazione sui comici ebrei nei campi nazisti è stata illuminante e mi ha ricordato le pagine di Primo Levi sulla cosiddetta "zona grigia" e sulle competenze specifiche che hanno salvato molti, come lui chimico, dallo sterminio.

Impossibile ricordare nel dettaglio i singoli contributi. Resta, nel ricordo dell'ultima esperienza ungherese, l'impressione di una vivacità inconsueta, fuori dagli schemi accademici, ricca di contatti veri tra persone, di amicizie fatte durante il convegno, gli incontri conviviali e le passeggiate di Budapest.

Indice

Premessa di ILONA FRIED 3

Tematiche generali

- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (Università di Pavia) Archivi di
persona del Novecento: intersezioni disciplinari e metodologiche 7
- DÁVID FALVAY (Università Eötvös Loránd, Budapest) I best-seller
medievali: un progetto europeo con un metodo quantitativo nello
studio della letteratura volgare 21
- SIMONA CIGLIANA (Università "La Sapienza", Roma) Fine di un
interdetto? Le fonti eterodosse della ricerca artistica e letteraria
otto-novecentesca 33
- MICHELA NACCI (Università dell'Aquila) Vita, avventure e morte della
psicologia collettiva 49

Storia

- CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI (Università di Padova)
La chiesa e la modernità 65
- ANNA MILLO (Università di Bari) Le Generali e la Riunione Adriatica
di Scurtà. Le assicurazioni triestine tra la prima metà dell'Ottocento
e la prima metà del Novecento 77
- GIOVANNA TOMASELLO (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)
Azione coloniale e azione religiosa. Il caso del cardinal Massaja
missionario in Etiopia 93
- GUIDO FRANZINETTI (Università del Piemonte Orientale) Ödön Pór:
From socialism to fascism, from Hungary to Italy 105

Letteratura

- RENATE LUNZER (Università di Vienna) Equivoci sull'eroismo:
Ernst Jünger legge *l'Orlando Furioso* 115
- ADRIANA VIGNAZIA (Università "Karl-Franz" di Graz) Letteratura
a fumetti: I Promessi Sposi 127
- MARINELLA MASCIA GALATERIA (Università "La Sapienza", Roma)
Giochi della memoria nella *Periferia* di Paola Masino, quasi una via Pál .. 147
- ADALGISA GIORGIO (Università di Bath) Napoli tra essenza
e processo: il caso di Antonella Cilento 165

ELVIO GUAGNINI (Università di Trieste) Sul racconto breve di Giorgio Pressburger. A proposito dei "Racconti triestini" di uno scrittore interculturale tra Mitteleuropa e Adriatico	185
---	-----

Linguistica e linguistica applicata

GIAMPAOLO SALVI (Università Eötvös Loránd, Budapest) Il lessico del ladino	195
GIADA MATTARUCCO (Università per Stranieri di Siena) Cappuccetto rosso e di tutti i colori	207
ZSUZSANNA FÁBIÁN (Università Eötvös Loránd, Budapest) Spazzacamini italiani in Ungheria. Storia di un mestiere, storia di famiglie, storia dei nomi	227
FRANCA BOSCO (Università di Milano) Nuovi profili e nuove tecnologie . . .	247
ALMA HUSZTHY (Università Eötvös Loránd, Budapest) La gestione della classe: interazioni e sviluppo della produzione orale	261


Danza, dramma, spettacolo

ELENA CERVELLATI (Università di Bologna) Nuova coreologia italiana? Percorsi e prospettive di ricerca	277
CLAUDIO VICENTINI (Università degli Studi di Napoli L'Orientale) Lo studio della recitazione e l'ombra della preistoria	287
GÜNTER BERGHAUS (Università di Bristol) Futurist theatre as a synaesthetic experience	297
GERARDO GUCCINI (Università di Bologna) Alcune corrispondenze fra lessico e teatro: processo, prassi, progetto	313
BALÁZS KERBER (Università Eötvös Loránd, Budapest) La storia come fantasia e proiezione: Luigi Pirandello e Miklós Szentkuthy	331
ANTONELLA OTTAI (Università "La Sapienza", Roma) Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti	345
TAMARA TÖRÖK (Università Eötvös Loránd, Budapest) Intersezioni e divergenze tra il teatro italiano e il teatro ungherese dei nostri giorni: teatro di regia, gruppi indipendenti e drammaturgia contemporanea	357
ILONA FRIED (Università Eötvös Loránd, Budapest) Teatri fra due paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár tra Budapest e Roma	369

<i>Postfazione di MARIA ANTONIETTA GRIGNANI (Università di Pavia)</i>	<i>403</i>
---	------------

Atti dei convegni precedenti

- Cultura italiana***, a cura di Ilona Fried, Ponte Alapítvány, Janus Pannonius Tudományegyetem Olasz Tanszék, Budapest-Pécs 1992, pp. 162
- Kultúrák találkoása. Incontro di culture***. A Meeting of Cultures, a cura di Ilona Fried, Penna, Budapest 1995, pp. 160
- Tra totalitarismo e democrazia. Italia e Ungheria 1943-1945. Storia e letteratura***, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanárképző Főiskolai Kar – Budapesti Dante Társaság, Budapest 1995, pp. 130
- Cultura e società alla fine del secondo millennio: Italia e Ungheria***, a cura di Ilona Fried, ELTE Tanárképző Főiskolai Kar Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 1999, pp. 268
- Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria***, a cura di Ilona Fried e Elena Baratono, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, Budapest 2002, pp. 276
- Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria***, a cura di Ilona Fried e Arianna Carta, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Főiskolai Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 2003, pp. 332
- L'eredità del Novecento***, a cura di Ilona Fried, «Nuova Corvina», N° 19, 2007, pp. 5-209
- Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa***, 11-12 giugno 2009, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék – Ponte Alapítvány, Budapest 2010, pp. 360
- Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo. Meticcianti, relazioni, attraversamenti – rapporti con la modernità***, a cura di Ilona Fried, con premessa, Ponte Alapítvány, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 2012, ISBN 978-963-08-3061-4.
- Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo millennio***, a cura di Ilona Fried, Ponte Alapítvány, Budapest 2014, pp. 300, ISBN 978-963-12-0912-9
- La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai nostri giorni***, 17-18 settembre 2015, a cura di Ilona Fried, «Nuova Corvina» N° 28, 2015, pp. 260, HU ISSN 1218-9472



Con il presente volume pubblichiamo gli Atti del Dodicesimo Convegno Internazionale tenutosi a Budapest con la partecipazione di ventisette specialisti provenienti da diciassette università italiane, austriache e inglesi, oltre che dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, organizzatore del convegno. Gli studiosi si sono riuniti in questo contesto interdisciplinare per verificare gli apporti delle loro ricerche e dei rispettivi ambiti disciplinari – letteratura, teatro e danza, storia, linguistica e linguistica applicata – alle sfide metodologiche e cognitive del nuovo millennio.

Gli atti del Convegno dimostrano come gli studiosi abbiano proseguito un fecondo dialogo iniziato ormai oltre venticinque anni fa, arricchendolo di riflessioni e argomenti nuovi che seguono le svolte radicali nelle nostre discipline.

Saggi di

GÜNTER BERGHAUS • FRANCA BOSCH • ELENA CERVELLATI •
SIMONA CIGLIANA • ZSUZSANNA FÁBIÁN • DÁVID FALVAY
• GUIDO FRANZINETTI • ILONA FRIED • ADALGISA GIORGIO •
MARIA ANTONIETTA GRIGNANI • ELVIO GUAGNINI • GERARDO
GUCCINI • ALMA HUSZTHY • BALÁZS KERBER • RENATE LUNZER •
MARINELLA MASCIA GALATERIA • GIADA MATTARUCCO • CARLA
MENEGUZZI ROSTAGNI • ANNA MILLO • MICHELA NACCI •
ANTONELLA OTTAI • GIAMPAOLO SALVI • GIOVANNA TOMASELLO
• TAMARA TÖRÖK • CLAUDIO VICENTINI • ADRIANA VIGNAZIA

Si può consultare il volume su internet, nella rivista online
"Italogramma" <http://italogramma.elte.hu>

Ponte Alapítvány, Budapest
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar,
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 2018