

BENUCCI, ALESSANDRO • BOSCH, FRANCA • CHERUBINI,  
DONATELLA • CIGLIANA, SIMONA • CONTARINI, SILVIA  
• DI BELLA, CATERINA • FRIED, ILONA • GUAGNINI, ELVIO •  
GUCCINI, GERARDO • LUNZER, RENATE • MANGO, LORENZO  
• SAVI, CAROLINE • VIGNAZIA, ADRIANA

# Il Novecento oggi: miti, eredità, recuperi

Convegno organizzato dal Dipartimento di Italianistica  
della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest  
con la collaborazione dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest

Budapest 6-7 ottobre 2022

**a cura di Ilona Fried e Adriana Vignazia**



Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar,  
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék  
Budapest, 2023

Italogramma N. 21. (2023)

ISSN 2064-1346

A cura di Ilona Fried e Adriana Vignazia

Copertina e realizzazione grafica: Borbála Kováts

Immagine fotografica: Fortepan / Nagy Gyula (<https://fortepan.hu/hu/photos/?id=50415>)

Il volume è stato stampato nella tipografia CC Printing Kft., Budapest

ISBN 978-963-489-581-7

Benucci, Alessandro · Bosc, Franca · Cherubini, Donatella · Cigliana, Simona  
Contarini, Silvia · Di Bella, Caterina · Fried, Ilona · Guagnini, Elvio · Guccini, Gerardo  
Lunzer, Renate · Mango, Lorenzo · Savi, Caroline · Vignazia, Adriana

Si può consultare il volume su internet, nella rivista online

“Italogramma” <http://italogramma.elte.hu>

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar,  
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest, 2023

## ***Prefazione***

Organizzato dall'Istituto di Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, il convegno dedicato a *Il Novecento oggi: miti, eredità, recuperi* era stato inizialmente previsto nel 2020. Rimandato a causa della crisi sanitaria, si è svolto finalmente due anni più tardi, il 6–7 ottobre 2022, nella sede dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest: il presente volume riunisce alcuni dei contributi offerti in quell'occasione.

È importante sottolineare quanto quel convegno si situasse idealmente in linea di continuità con gli incontri promossi da Ilona Fried e dai colleghi italiani di Budapest, a scadenze regolari, da quasi un trentennio, attorno a tematiche che invitano a riflettere sul Novecento. Secolo centrale non solo nei rapporti tra Italia e Ungheria, secolo di conflitti mondiali ma paradossalmente anche di costruzione culturale europea, e soprattutto secolo nodale, se osservato dalla prospettiva dell'oggi, nell'elaborazione di categorie e di concetti nonché nello sviluppo di produzioni culturali (intese in senso ampio, a ricomprendere fenomeni storico-sociali) la cui valenza resta imprescindibile per capire il nostro tempo. Per ritracciare e seguire il filo rosso della ricerca condotta in questi anni, basterebbe citare i titoli delle numerose e importanti pubblicazioni dei contributi presentati ai convegni internazionali che si sono via via succeduti, raccolti in volumi collettanei curati da Ilona Fried o nelle due importanti riviste dell'italianistica ungherese (*Nuova Corvina* e *Italogramma*); e basterebbe leggerne gli indici per ritrovare i nomi di molti autori dei saggi qui riuniti. Costruzione collettiva della memoria culturale del Novecento, dunque, e anche costruzione di una riflessione condivisa, di una ricerca accademica sempre in fieri, sensibile alle evoluzioni del pensiero e delle nostre stesse investigazioni.

Così, allo scadere del secondo decennio del nuovo secolo, siamo stati di nuovo invitati a considerare il Novecento, ma il Novecento *oggi*, con l'intento di far emergere i lasciti in campo artistico, letterario e storico-sociale, senza tuttavia l'ambizione di pervenire definitivamente a storicizzare e a canonizzare. L'idea forte sottesa a questo ultimo incontro era piuttosto quella di mettere a confronto studiosi di discipline diverse (teatro, arti plastiche, linguistica, storia, letteratura, diritto e società), ma tutti specialisti, nel loro campo, dell'Italia del

Novecento, per abbozzare linee di continuità ed elementi di rottura, problematizzando, nella interazione, il passato e soprattutto il presente: privilegiando, insomma, uno sguardo che, pur volgendosi indietro, tenesse d'occhio l'attuale.

Cosa resta oggi del secolo scorso, lungo e breve lo si consideri? Cosa sarebbe dovuto restare e invece non ha più visibilità? Viceversa, cosa resta e forse non sarebbe dovuto restare, o sarebbe stato meglio non restasse? Cosa ha impatto sul presente? Altre domande più implicite si sono poste agli studiosi, perché, nello scegliere l'oggetto del loro contributo, nel selezionare un autore, un testo, un tema, un'angolazione di approccio, erano consapevoli di operare una scelta delicata e densa di significato. Una scelta che implicava un giudizio anche sul tempo presente, un rimpianto, un augurio, la prefigurazione di una nuova utopia. Questa la sfida lanciata e raccolta dai colleghi i cui saggi sono presentati nel volume. A cominciare dalla questione di fondo che si pone Lorenzo Mango, in apertura, riflettendo sulla storia del teatro italiano: la fine-del-Novecento, vero e proprio paradigma, non è il risultato del confronto con un teatro del XXI secolo le cui peculiarità siano così definite da sancire lo scarto col secolo precedente. Esistono già i parametri culturali e linguistici che definiscono l'identità del XXI secolo, già connotati in modo tale da rendere percepibile il confine lungo il quale il Novecento finisce?

Emerge poi, dagli altri contributi, un quadro frastagliato e ricco di spunti, riassumibili in tre grandi prospettive. La prima è la volontà di rivalutare il passato: che si tratti innanzitutto dell'importanza, sottostimata, della creatività delle donne, lanciate in sperimentazioni ardite (Benedetta Cappa Marinetti, analizzata con acume da Simona Cigliana), o grandi scrittrici, come Alba de Céspedes, i cui romanzi meritano a pieno titolo di figurare nel canone (affermazione nostra fondata su un'attenta rilettura critica). Ilona Fried ricorda invece il valore della ricezione di Ferenc Molnár in Italia, ricostruendone i caratteri salienti; Renate Lunzer rileva come la teoria di Giorgio Voghera dell'antiselezione etica sulla via del successo resti di grande attualità, poiché non è cessata la violenza e la sopraffazione dei più deboli; Adriana Vignazia propone di rivalutare l'apporto dato da romanzi di autrici di lingua madre italiana o tedesca alla diffusione della conoscenza delle problematiche inerenti alla recente storia del Sudtirolo / Alto Adige.

Una seconda prospettiva di sguardo sul Novecento potrebbe definirsi nostalgica o quantomeno funeraria. La nostalgia di un passato ormai morto si ritrova nella trilogia *working class* di Alberto Prunetti, da cui, come mostra nel suo saggio Alessandro Benucci, nonostante vi risuonino atmosfere infernali e dantesche, emerge il rimpianto della fine di un mondo, quello della classe ope-

raia, della sua coscienza e della sua cultura. Auspicio e speranza si coniugano nell'intervento di Franca Bosc, che, elogiando e nobilitando la poesia, insiste sull'importanza delle parole dei sentimenti per i bambini. Infine, Donatella Cherubini delinea la parabola evolutiva del quotidiano cartaceo, l'inesorabile destino della carta stampata all'epoca del digitale. Mondi perduti, mondi in pericolo, mondi che si vorrebbero salvare.

La terza prospettiva adottata per guardare il Novecento vaglia la sua influenza persistente sulla cultura attuale, anche attraverso paralleli, raffronti, genealogie: Caterina Di Bella, per esempio, mette proficuamente a confronto gli universi di Joyce e di Covacich, esaminando lo spettacolo che quest'ultimo dedica allo scrittore irlandese; Elvio Guagnini ripercorre, ridefinendola, la tradizione italiana del giallo, da Sciascia e Scerbanenco fino ai nostri giorni; Gerardo Guccini analizza con grande finezza il rilancio attuale del teatro nel sociale; Balázs Kerber propone una rilettura di Pirandello in un'ottica "spaziale" che molto deve alle attuali correnti geocritiche. Infine, il contributo di Caroline Savi si situa in un campo in apparenza molto diverso, ma di cui è evidente il notevole impatto su tutta la cultura italiana del secolo scorso, e al di là: le fondamentali riforme del diritto di famiglia introdotte in particolare nel secondo Novecento, frutto di lotte sociali e rivendicazioni femministe, continuano a incidere sulle strutture e sui ruoli delle famiglie del nuovo millennio.

Con questo lascito si chiude il volume, ma non si chiude la riflessione, tanto il tempo presente necessita ancora e sempre un ritorno meditato sul passato.

*Silvia Contarini*

**Lorenzo Mango**

Università degli Studi di Napoli L'Orientale  
lormango57@gmail.com

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.MAN>

## LA FINE DEL NOVECENTO TEATRALE TRA STORIA E STORIOGRAFIA

### *Abstract*

The first historiographical effort to build a history of 20th century theatre is to identify the chronological coordinates that circumscribe it. It is a problem that concerns more the historiographical approach to the subject than the search for a historical truth. The question of the beginning and the end of the century, in fact, mainly concerns the critical analysis and the point of view from which the phenomena are observed. The historiographical problem is not to establish a possible date to start or end the twentieth century, but to establish what meaning we attribute to these extremes. If for the beginning of the twentieth century the critical debate has come to some conclusions more or less shared, the question of the end of the twentieth century is still open.

The aim of the essay is to examine the subject through the analysis of some critical positions and some artistic experiences. Guccini, Schechner and De Marinis' studies pose the problem of how stage practice and the idea of theatre were transformed in the eighties identifying at that time a break in the process of twentieth-century innovation. In many ways the same happens in artistic production as evidenced by Federico Tiezzi. It is not a process of regression but a new approach to language that starts from the principle of modern as classicism and from the idea that research on language is transformed into the practice of the spoken language of the contemporary.

*Keywords:* Contemporary theatre, crisis of Avant-garde, theatre of the eighties, theatre language and langue.

Quando, ne *Il secolo breve*, Eric Hobsbawm si pone il problema di raccontare il Novecento, ciò che affronta, anzitutto, è la questione delle coordinate storiche che ne segnano l'inizio e la fine.<sup>1</sup> Se il suo obiettivo è "comprendere e spiegare *perché* le cose siano andate in un certo modo e come i fatti si colleghino tra loro",<sup>2</sup> se, in altri termini, ciò che gli interessa non è solo la ricostruzione degli eventi come successione ma la loro organizzazione come sistema ermeneutico, allora definire le coordinate di inizio e di fine diventa non solo fondamentale ma addirittura ineludibile. Diventa il paradigma della sua stessa esegesi storica. Il Novecento si identifica, è la sua tesi, in quell'arco temporale che va dalla prima guerra mondiale allo sfaldamento dell'Unione Sovietica ed il racconto storico parte da queste premesse. Lo stesso concetto chiave di secolo breve – con tutte le implicazioni che questo comporta sul piano della lettura storico critica degli eventi novecenteschi e del loro rapporto con quanto li precede (il lungo Ottocento di cui è lo stesso Hobsbawm a parlare) – discende direttamente dalla individuazione della cornice cronologica.

Pur senza farne il tema centrale del discorso, credo che la partizione storica che identifica inizio e fine del Novecento sia preziosa anche per gli studi storici teatrali. Noi abbiamo alle spalle, ma storiograficamente di fronte, un secolo teatrale rappresentato da tante varianti ma anche attraversato da delle costanti, parte delle quali sono di pertinenza specificamente teatrale, parte sono condivise con le altre arti. Il problema che dobbiamo affrontare, come storici del teatro, proprio come fa Hobsbawm, è cercare il racconto di una identità, non necessariamente univoca ma sicuramente ben caratterizzata, se non vogliamo limitarci a un regesto di avvenimenti e fatti che, presi di per sé, rischiano di risultare muti.

Una possibile identità del Novecento teatrale credo che possa essere ricondotta a due motivi chiave: un processo di continua trasformazione del concetto di teatro e l'istanza di un "nuovo" strategicamente inteso quale elemento programmatico. Se consideriamo, anche a volo d'uccello, i fenomeni teatrali che si sono succeduti nel Novecento e ne togliamo quel tanto, importante e fondamentale, di individuale e soggettivo, credo che i due elementi a cui ho fatto riferimento appaiano chiaramente come delle costanti, e delle costanti che hanno direzionato il discorso teatrale del secolo. D'altronde è innegabile che il teatro sia entrato nel Novecento in un modo e ne sia uscito in un altro. È un pro-

---

<sup>1</sup> Eric Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914–1991*, trad. it. Rizzoli, Milano 2007 [Age of Extremes. The short twentieth century 1914–1991, Joseph, London 1994].

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

cesso di trasformazione profonda che tocca non solo l'atto di fare il teatro ma anche, e forse soprattutto, quello di concepirlo in quanto arte. Tocca la prassi tanto quanto il pensiero teatrale. Questo entrare e questo uscire riguardano la questione dell'inizio e della fine del secolo. Si tratta di termini che hanno senso non tanto, o almeno non solo, sul piano della storia (l'insieme dei fatti) quanto su quello della storiografia, come i fatti vengano disposti a formulare un discorso e a organizzare una tesi.

La questione dell'inizio, per quanto fondamentale e avvincente (si tratta di istituire l'incipit di un discorso) appare più semplice. Si tratta, infatti, di andare a individuare le linee di demarcazione rispetto alla concezione teatrale precedente e di cogliere i primi segnali di quella trasformazione che caratterizza il secolo e lo attraversa longitudinalmente. È possibile, in altri termini, parlare di inizio del Novecento per quei fenomeni che hanno rimesso in discussione il concetto di teatro, facendolo poggiare su altre fondamenta, ponendolo su altre basi. È il caso degli artisti che Umberto Artioli ha definito i riteatralizzatori, Craig e Appia sopra tutti.<sup>3</sup> A loro si deve l'apertura verso un certo tipo di discorso teatrale che ne ridisegna statuti e collocazione tassonomica, lì dove il teatro viene assimilato concettualmente alle arti della visione.

Quando si tratta di affrontare la questione della fine del Novecento teatrale le cose si fanno più delicate. Come dobbiamo intendere questa fine: è un compimento, un'apoteosi o all'inverso un fallimento delle premesse che ne hanno caratterizzato inizio e sviluppo? Non si tratta di una domanda peregrina perché il Novecento è stato caratterizzato dalla tensione a ipotizzare soluzioni palingenetiche che si basavano su un concetto quanto mai sdrucchiolo: la scoperta e l'affermazione del "vero teatro". Se ci si fissa su questo aspetto della concezione teatrale del ventesimo secolo, allora il Novecento o ha trionfato o ha fallito, o lo ha trovato il "vero teatro", e allora il progresso storico dovrebbe fermarsi, o non è riuscito in tale obiettivo, ma si tratta, evidentemente di una falsa pista, dal punto di vista storiografico, in quanto aderisce piattamente all'enunciazione teorica e non la rimette in discussione. Possiamo, anzi dobbiamo, invece porci l'interrogativo di cosa intendere come fine del Novecento da tutt'altra prospettiva, una prospettiva non ideologica, una prospettiva storica.

Quando affrontiamo le fasi storiche del passato, siamo abituati a legare la fine di un'epoca con l'affacciarsi della successiva. Per quanto riguarda il Nove-

---

<sup>3</sup> Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 249-329.



cento le cose sembrano disporsi in una maniera diversa. Se dovessimo, infatti, formulare l'ipotesi di una nuova fase che si apre con il nuovo secolo avremmo, probabilmente, più di una difficoltà. Non perché manchino elementi di novità ma perché il concetto di nuovo che ha informato il Novecento non presenta più quei tratti strategici tipici di una stagione di rinnovamento o addirittura di ribaltamento dei codici. In un saggio del duemila, fondamentale per questo argomento, Gerardo Guccini scrive: "l'esistenza di fitti intrecci fra i diversi ambiti operativi e istituzionali, e l'indistinto fermentare di tradizioni antiche e recenti, fanno sì che la realizzazione di un «nuovo» oggettivo e contrapposto al mondo ufficiale sia pressoché impossibile" e aggiunge "il nuovo a cui ora, come nei bi-strattati anni '80, si può fare riferimento è un nuovo relativo agli artisti che lo producono; è un nuovo, insomma, che non si desume dal raffronto con i modelli storici e ufficiali".<sup>4</sup> Guccini sta parlando del Nuovo Teatro italiano e di come gli anni ottanta siano stati, in una qualche misura, eclissati dal discorso storico, lì dove, viceversa, rappresentano, per lui, un importante momento di sviluppo di quel fenomeno. Le ragioni che sono addotte a motivare e spiegare tale rimozione fanno capo, soprattutto, al venir meno di certe condizioni operative, prime fra tutte quella del nuovo strategico, che determina quello che Guccini definisce un "nuovo teatro post-novecentesco", ponendo l'accento sulla fine di una grande stagione storica e l'affacciarsi di un momento di transizione che si qualifica in relazione più con quanto lo precede che con quanto gli si schiude davanti. Quella di post-novecento è una nozione storiografica importante che, se da un lato ribadisce i tanti "post" entrati nel discorso critico, da un altro mette in gioco non tanto una questione estetica quanto una condizione epocale. Saremmo di fronte a una soglia in cui il Nuovo Teatro italiano non solo si trasforma, come d'altronde ha sempre fatto nei decenni precedenti, ma si appresta ad abbandonare i suoi presupposti e la sua natura novecentesca, identificabile nei due tratti che, come detto in precedenza, la caratterizzano, e a situarsi in una situazione di transito.

Un problema non dissimile se lo era posto, un ventennio prima, Richard Schechner in *The Decline and Fall of the (American) Avant-garde*.<sup>5</sup> Obiettivo e materia del saggio è una riflessione sullo stato dell'avanguardia americana all'inizio degli anni ottanta, ma la parentesi del titolo lascia intendere che, dietro lo

---

<sup>4</sup> Gerardo Guccini, *Teatri verso il nuovo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», n. 2/3, autunno 2000, p. 21.

<sup>5</sup> Richard Schechner, *The Decline and Fall of the (American) Avant-garde*, in «Performing Arts Journal», nn. 14 e 15, 1981.

specifico storico, il discorso possa estendersi all'avanguardia tutta, presa come concetto prima ancora che come fenomeno. La linea del suo discorso parte dalla constatazione che dopo la stagione di quello che lui chiama il big-bang si è giunti a una condizione di entropia.<sup>6</sup> Ci sarebbe stata negli anni sessanta, in altri termini, un'epoca non solo di straordinaria vivacità creativa, ma una vera e propria esplosione del codice teatrale che si è espanso in tutte le direzioni dando vita a un teatro in grado di mettere in gioco se stesso e di aprire la via a tutti i suoi possibili. A questa stagione sarebbe seguita, per moto opposto, l'entropia, un punto di equilibrio statico cui si è giunti inibendo il processo vivificante iniziale (e per molti versi iniziatico) e limitandosi a una formalizzazione di tipo estetico. Si sarebbe determinata, così, una frattura che ha spento la carica innovativa dell'avanguardia, una frattura per la quale Schechner non cerca responsabilità esterne, individuando, viceversa, negli stessi processi che hanno caratterizzato il momento del big bang le ragioni dell'entropia successiva. "Il più grande fallimento della mia generazione – scrive – è il nostro fallimento nel trovare una via per trasmettere la nostra conoscenza performativa".<sup>7</sup> L'avanguardia, in altri termini, non ha saputo creare le condizioni della trasmissione della sua istanza innovatrice, lasciando che i mutamenti del contesto sociale e di quello artistico ne determinassero il collasso come fenomeno rivoluzionario.

La differenza di mondi, tra l'avanguardia e il suo dopo, è esemplificata da Schechner dai monologhi d'artista (primi fra tutti quelli di Spalding Gray) che caratterizzano i primissimi anni ottanta della scena newyorkese, senza lasciare, a onor del vero, una grande traccia dietro di sé. Ma quando scrive il suo saggio è questo lo scenario da cui Schechner si sente circondato e che guarda con sospetto perché ha ridotto le molteplici manifestazioni della scrittura scenica a un solo segno comunicativo. Quanto fa Schechner, dunque, è segnalare la stagione di una fine, che considera come una mutazione drastica rispetto non solo all'avanguardia recente ma al movimento lungo dell'avanguardia novecentesca, individuando significativamente tale momento anche lui negli inizi degli anni ottanta.

Tornando trent'anni dopo, nel 2010, sull'argomento, Schechner riflette sul problema della trasformazione dell'avanguardia con maggiore distacco e migliore rielaborazione teorica. Scrive che l'avanguardia, tra la fine del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo, ha cambiato completamente di statuto

---

<sup>6</sup> Ivi, (n. 14), p. 49.

<sup>7</sup> Ivi, (n. 14), p. 52.

perché “ciò che è etichettato (branded) come avanguardia non è «avanti» o «in anticipo» di un bel nulla” e che “al contrario è emersa una tradizione dell’avanguardia, che ha messo radici e guida il processo di sviluppo”.<sup>8</sup> In altri termini è venuto meno quel nuovo strategico, esemplificato nello scritto precedente col termine big bang, che ha caratterizzato nel profondo l’avanguardia novecentesca. Questa, però, non si è estinta, trasformandosi piuttosto in una tradizione, assumendo, così, la dimensione di una forma stabile e non perturbante. A illustrare questo processo Schechner usa un’immagine che è un ossimoro, avanguardia conservatrice, utilizzando il termine, è lui stesso a esprimersi in questa direzione, in un’accezione ecologica, come capacità, cioè, di fare sistema, anzi di creare un ecosistema artistico e culturale, in cui vige il principio della conservazione degli elementi linguistici attraverso processi di riciclo e riutilizzo. L’avanguardia conservatrice è quella che nega il principio di insubordinazione e lo sostituisce con un elemento di stile, con una modalità operativa che si basa su punti fermi e ricorrenze che, in quanto tali, definiscono una tradizione. Di fatto Schechner nota come si assista a un processo di ibernazione dei concetti di nuovo strategico e di essere nella trasformazione che hanno caratterizzato il Novecento. Nell’avanguardia conservatrice, come trent’anni prima nel declino e la caduta dell’avanguardia americana, legge, anche se non si esprime esplicitamente in questi termini, la fine del Novecento teatrale.

C’è un terzo caso, che mette in gioco la questione della fine del Novecento, su cui vale la pena soffermarsi, anche perché in esso il tema è dato proprio per quello che è. Si trova in *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, libro pubblicato nel 2000 da Marco De Marinis. Nella fase introduttiva del suo discorso, quando si pone il problema delle coordinate storiche di riferimento, De Marinis riprende la partizione cronologica di Hobsbawm ma la modifica e adatta alle esigenze del teatro. Mentre per quanto riguarda l’inizio gli sembra necessaria una decisa anticipazione della data di riferimento, perché i processi di innovazione teatrale sono, nel 1914, già pienamente avviati, per quanto riguarda la fine, invece, gli sembra che si possa immaginare una qualche coincidenza di date, non perché legghi il fatto teatrale al collasso dell’URSS e al crollo del blocco comunista, ma perché trova nella metà degli anni ottanta degli avvenimenti che rappresentano, simbolicamente, una cesura e la conclusione di un’epoca: la chiusura del Teatr Laboratorium di Grotowski nel 1984 e la morte di Julian Beck nel

---

<sup>8</sup> Richard Schechner, *L’avanguardia conservatrice*, in Idem, *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni, Roma 2017, p. 115.

1985. Il Novecento, sostiene De Marinis, può dirsi terminato in quel momento. Si tratta, per molti versi, di una forzatura e di una cadenza del tempo che ha una valenza più simbolica che reale. Cosa succede, infatti, se assumiamo questa indicazione, al Grotowski uscito dalla cornice dello spettacolo, o ai grandi spettacoli di Brook o Wilson o alla ricerca antropologica di Barba? Quella di De Marinis non vuole essere un'affermazione *tranchant*, né, tanto meno, sancire chi è dentro e chi è fuori dal Novecento, adducendo, magari, giudizi di valore. È, piuttosto, il modo di porsi, anche se solo in una dimensione preliminare perché nel suo libro il discorso, nello specifico, non ha un suo sviluppo ulteriore, la questione della fine del Novecento, che viene significativamente individuata da un lato nella chiusura delle attività di uno dei luoghi simbolo del secolo, lì dove si è sviluppata una delle frontiere più estreme della ricerca teatrale, dall'altro nella morte di una delle figure chiave del movimento di rigenerazione dei codici linguistici e della pratica estetica del teatro a partire dagli anni sessanta. In sostanza, eleggendo quelle date a termine di riferimento, De Marinis vuole indicare un contesto che vede in quella che è stata definita la "seconda riforma" la parabola conclusiva del Novecento. E dopo? In un libro più recente, *Il teatro dopo l'età d'oro*, del 2013, De Marinis interviene nuovamente, e in una maniera più specifica e peculiare, sul tema aderendo concettualmente alla nozione di post-novecento e facendone la bandiera ermeneutica per leggere i fenomeni che si dispiegano a partire dagli anni ottanta e nel primo decennio del secolo nuovo. Il problema, per lui, è distinguere tra un'operatività che viene semplicemente dopo e una che viene oltre il Novecento. Se nella prima parla il semplice dato di fatto, nella seconda, viceversa, è possibile leggere una tensione dialettica che lega la fine del Novecento al suo superamento in termini di relazione e di sviluppo. Oltre, nel discorso di De Marinis, non vuol dire più avanti. Anche nelle sue parole si riscontra quell'esaurirsi della spinta del nuovo strategico che abbiamo già incontrato su più piani e in forme diverse, che appare, nel suo discorso, come un vero e proprio tratto distintivo della stagione storica che stiamo affrontando. Oltre significa muoversi lungo l'asse di discorso aperto dal Nuovo Teatro novecentesco senza riprodurre epigonicamente gli assunti, ma senza neanche tradirne la memoria linguistica.

Mettendo a confronto le affermazioni di Guccini, Schechner e De Marinis emerge un concetto di fine del Novecento che si manifesta in ciò che accade nell'ultimo ventennio del secolo come esaurirsi della sua spinta propulsiva per trasformarsi in altro. Guccini enfatizza, col post-novecento, la dimensione di transizione. Non una transizione verso qualche cosa ma in quanto luogo strategico di mezzo, condizione di un passaggio tra le epoche che conta in quanto tale

e non in quanto ponte tra un mondo e un altro. Schechner, viceversa, individua nella condizione tardo novecentesca quella natura di marchio, di brand, che fa del dinamismo tipico delle avanguardie un segno distintivo, formalmente riconoscibile e quindi istituzionalizzato. L'oltre a cui ci rimanda De Marinis mette in gioco, nuovamente, la dimensione di transizione, ma stavolta l'accento è posto sull'analisi del rapporto tra i fenomeni già ampiamente post-novecenteschi e le matrici artistiche del secolo nuovo. In tutti e tre i casi il problema storiografico che emerge è che esiste, e va storicamente valorizzata, la questione della fine del novecento, che potremmo arrivare a scrivere come un termine concetto in cui le sue tre componenti sono tra loro legate: fine-del-Novecento. È un passaggio cruciale per comprendere le dinamiche teatrali più recenti, interrogandosi sul sistema di relazioni che esse istituiscono col regime linguistico istituito nel Novecento. L'approccio storiografico funziona, così, come strumento imprescindibile per una più precisa analisi della dimensione storica. È un'incidenza storiografica che può assumere i toni ideologici di Schechner ma anche un approccio di natura più analitica, che tende alla salvaguardia della realtà diacronica in nome della costruzione concettuale di un'idea di Novecento. La fine qualifica tanto quanto l'inizio la caratterizzazione storica che noi diamo del secolo ed è, quindi, uno strumento di comprensione prezioso se non si vuole leggere quanto ci circonda semplicemente come un prosieguo, più o meno organizzato o, viceversa, più o meno disordinato, di episodi e fatti dei decenni e delle stagioni precedenti. O, ancora, come un'esigenza di restaurazione dopo l'esplosione del big bang.

Vorrei provare, adesso, a fare una verifica all'inverso, partendo anziché dai sistemi di lettura critica e storiografica da alcuni dati di fatto, due in particolare, la regia e il teatro performativo, per vedere se e come si inseriscono nel quadro che stiamo tratteggiando.

Nel caso della regia assumerei, a titolo di esempio, il lavoro di Federico Tiezzi, ad oggi molto probabilmente il regista più rappresentativo della scena italiana. La sua vicenda artistica è emblematica perché parte nel vivo di quello che è stato il promontorio estremo dell'avanguardia italiana, la Postavanguardia. In quel contesto Tiezzi si faceva propugnatore di una sperimentazione che ambisse al grado zero del linguaggio, annullando ogni possibilità rappresentativa, ogni suggestione simbolica, ogni vocazione narrativa. Il teatro era ridotto all'atto di una manipolazione analitica, cioè fortemente mentale pur se con forti connotazioni esistenziali, di uno spazio dato, nei suoi elementi strutturali, attraverso il corpo performativo dell'attore, che si limitava ad azioni senza referente. Questa stagione artistica non è vissuta da Tiezzi come qualcosa da

rinnegare in nome del recupero di un rapporto più tradizionale col linguaggio, ma come un fondamento, al di fuori del perimetro istituzionale, per sviluppare poi un discorso all'interno di tale perimetro ma con una connotazione, chiamiamola così, grammaticale, che si è formata negli anni settanta e ancora oggi determina certi atti linguistici. È interessante leggere, da questo punto di vista, una serie di affermazioni fatte in un testo del 2016<sup>9</sup> che, rimontate insieme individuano un percorso e consentono una chiara lettura del passaggio tra il Novecento e la sua fine. Scrive Tiezzi: "All'inizio degli anni ottanta il mondo di immagini che sosteneva gli spettacoli degli anni settanta rovinò e naufragò in ripetizione e manierismo. [...] Sentivo il bisogno di trasformare l'idioletto figurale degli anni settanta in dialetto".<sup>10</sup> Ciò che evidenzia è proprio il problema della conservatività dell'avanguardia, nell'accezione che ne dà Schechner, la sua formalizzazione, che lo obbliga a muoversi in un territorio nuovo. Questo territorio è la fine del Novecento. Lasciamo ancora la parola a lui nel medesimo testo: "Il testo drammatico, in qualche modo, mi salvò. Rientro «nella cornice» con un senso di liberazione", specificando il processo che lega la sperimentazione sul linguaggio al suo superamento, in questi termini: "Non mi basta più il dire – scrive – Voglio comunicare".<sup>11</sup> Ciò che ci dice Tiezzi, con questa suggestiva immagine della cornice, è che una sorta di grande cerchio, aperto a inizio Novecento, dai primi grandi riformatori, Craig in testa, che forzavano i limiti della cornice giungendo, con Artaud prima e con Grotowski o il Living poi, a infrangerla, in una sorta di fuga dalla casa teatrale, si chiude. La regia praticata e propugnata da Tiezzi è una regia che viene dopo la scrittura scenica assoluta e autoreferente, oltre direbbe De Marinis, avendone metabolizzato pratiche e modi ma sperimentandoli, adesso, all'interno della cornice, nel rapporto con testo e personaggio. C'è chi potrebbe essere portato a leggere questo come un processo restaurativo, a me appare, piuttosto, come una ricomposizione che porta in sé le tante fratture sperimentate ma dà loro un nuovo ordine. Non è un caso che, se ci limitiamo ai soli enunciati teorici, le tesi di un Craig sulla regia come equivalente visivo del testo corrispondano in buona parte con quelle di Tiezzi, disegnando, torno a dirlo, un cerchio storico. Da un punto di vista, dunque, possiamo parlare della fine del Novecento come di un processo che rimet-

---

<sup>9</sup> *Dossier intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, a cura di Claudio Longhi, in «Culture teatrali», n. 25, Annale 2016.

<sup>10</sup> Ivi, p. 216.

<sup>11</sup> Ibidem.

te in gioco la forma teatro assumendo al suo interno la tensione alla modernità sperimentata nel secolo, senza più l'esigenza di agire al di fuori o contro tale forma. Quello di Tiezzi è un teatro espressione di una classicità del moderno.

Per quanto possa apparire paradossale a una soluzione argomentativa analoga possiamo giungere anche per quelle forme di teatro che insistono nella performatività, che cioè non accettano la ricomposizione testo personaggio. È il caso, sempre per restare in Italia, di Romeo Castellucci, considerato, a ragione, uno dei grandi maestri europei di una regia creativa e manipolatrice. Siamo di fronte, in casi come il suo, a un permanere della forzatura del limite, attraverso una scrittura che è integralmente scenica e, al tempo stesso, destrutturata rispetto al regime del senso. Al di là di un sempre più alto livello di elaborazione formale, e qui Schechner tornerebbe ad avere ragione, ciò che caratterizza questo tipo di sperimentazione teatrale non è tanto l'assunzione del modello decostruttivo del linguaggio, quanto il fatto che viene meno la tensione ideologica che ha animato il Novecento. Non si tratta di agire contro il sistema teatrale, sia linguistico che organizzativo, e non si tratta soprattutto di proporre un modello radicalmente alternativo di teatro con l'ambizione di arrivare a un sovvertimento definitivo dei suoi assetti istituzionali, quelli che Tiezzi chiama la cornice. Si viene a determinare, invece, alla fine del Novecento, una trasformazione strategica di questo tipo di esperienze. Esse diventano, infatti, un nuovo genere, linguisticamente inteso, che si dispone accanto e non più contro gli altri. Su un fronte opposto, per tanti versi, a quello che abbiamo individuato per Tiezzi, siamo anche in questo caso in presenza di un segno moderno che ha acquisito la sua classicità, il suo stile. Senza nulla perdere della sua forza ma rinunciando alla dimensione del nuovo strategico.

Viene da dire, in conclusione, che la fine del Novecento si manifesta da un lato come classicità del moderno, dall'altra come messa in mora del concetto di nuovo strategico. Coglie nel segno Guccini, allora, quando parla di un altro registro del nuovo, legato alla propensione artistica, alla idealità estetica del singolo soggetto creatore, che sposta gli equilibri, certo, ma non lo fa in una proiezione palinogenetica. Alla fine del Novecento non c'è nessun teatro da inventare daccapo, nessun linguaggio da scandagliare nelle sue pieghe fonematiche, c'è invece una lingua, quella della modernità del teatro, da parlare in maniera personale, anche rivoluzionaria, ma sempre ricondotta, anche nel caso del teatro performativo, all'interno di una cornice che si è, durante il Novecento, dilatata, assumendo al suo interno modelli che non sono quelli tipici della tradizione, come permanenza del passato, quanto quelli di un moderno che si fa tradizione esso stesso.

## BIBLIOGRAFIA

- Artioli, Umberto, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972.
- Dossier intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, a cura di Claudio Longhi, in «Culture teatrali», n. 25, Annale 2016.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- Guccini, Gerardo, *Teatri verso il nuovo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», n.2/3, autunno 2000.
- Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve, 1914-1991*, trad. it. Rizzoli, Milano 2007 [The Age of Extremes. The short twentieth century 1914–1991, Joseph, London 1994].
- Schechner, Richard, *The Decline and Fall of the (American) Avant-garde*, in «Performing Arts Journal», nn. 14 e 15, 1981.
- Schechner, Richard, *L'avanguardia conservatrice*, in Idem, *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni, Roma 2017.



**Gerardo Guccini**

Università degli Studi di Bologna  
gerardo.guccini@unibo.it

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.GUC>

## **DALL'ANIMAZIONE AL LABORATORIO: TRASFORMAZIONI, STRUTTURE E PROTAGONISTI DEL TEATRO NELLA SCUOLA**

### *Abstract*

In Italy, theatrical practice is not organically integrated into the mandatory educational curriculum, but is part of the integrative activities that are freely decided and implemented by the individual schools. Nevertheless, theatre does not occupy a secondary position. On the contrary, the institutional fluidity of the Italian system allows for extremely varied and widespread scenic and workshop activities, and a special integration between the school and the experimental theatre. In fact, the history of the renewal of the Italian school is closely connected to that of the theatrical renewal. This essay is devoted to their mutual connection from the sixties up to the present day.

*Key words:* Theatre, school, workshop, training, animation.

### *Pianificazioni istituzionali e contesti di realtà*

Nella scuola italiana, la pratica teatrale fa parte delle attività integrative liberamente decise e attuate dalle singole scuole: il che determina un campo operativo frammentario e molteplice che risente di numerose varianti, dalle disposizioni dei governi regionali agli indirizzi progettuali delle direzioni didattiche, dagli interessi espressi da studenti, insegnanti e genitori alle tradizioni culturali dei territori, dalla disponibilità di spazi idonei alla vicinanza di formazioni teatrali che combinino competenze pedagogiche e artistiche. In altri paesi europei, dove esistono normative generalmente applicate, è possibile spiegare la dinamica dei rapporti fra teatro e scuola partendo dalla descrizione del ruolo istituzionale che il primo occupa all'interno della seconda, diversamente, per quanto riguarda l'Italia, le indicazioni ministeriali non descrivono le modalità di funzionamento d'una realtà teatrale assestata, ma obiettivi e strumenti che potrebbero, in prospettiva, generare attività teatrali più omogenee, più controllate e, soprattutto, maggiormente organiche alla generale trasformazione dei processi formativi, passati "dall'impianto curricolare di tipo disciplinare a quello basato sulle competenze e sui risultati di apprendimento".<sup>1</sup> In altri termini, mentre, in diversi paesi europei, le normative si situano a monte di pratiche teatrali delle quali descrivono le componenti strutturali e dinamiche, in Italia, questo stesso tipo di documenti prolifera a valle di realtà eterogenee delle quali auspica la trasformazione. Al proposito, va ricordato come il MIUR, nelle recenti *Indicazioni strategiche per l'utilizzo delle attività teatrali* (marzo 2016), prospetti il passaggio dagli approcci teatrali in essere – ritenuti estemporanei e occasionali – a strutturate modalità di lavoro che favoriscano "la creazione di situazioni ottimali per lo sviluppo di una Pedagogia degli spettacoli artistici" (Art. 3).

Le *Indicazioni strategiche* non mettono a norma le pratiche esistenti, ma attivano un modello culturale alternativo, che disconosce l'incidenza dei consolidati rapporti di partenariato fra scuola e teatro, attribuendo all'istituzione scolastica il compito di gestire e condurre al proprio interno i rapporti fra arte e didattica, pratiche espressive e pedagogia:

Con l'introduzione del nuovo dettato normativo, l'attività teatrale abbandona definitivamente il carattere di offerta extracurricolare aggiuntiva e si eleva a scelta

---

<sup>1</sup> Decreto Ministeriale, 22 agosto 2007, n. 1392.

didattica complementare, finalizzata a un più efficace perseguimento sia dei fini istituzionali sia degli obiettivi curriculari. Saranno questi che andranno privilegiati e assunti come parametri per valutare l'adeguatezza delle esperienze degli spettacoli artistici rispetto ai percorsi di istruzione.

È dunque il teatro che deve essere adattato alla scuola e non viceversa. Infatti, diversamente opinando si correrebbe il rischio di perdere di vista il suo valore didattico, pedagogico ed educativo che consiste e contribuisce a mettere in atto un processo di apprendimento che coniuga intelletto ed emozione, ragione e sentimento, pensiero logico e pensiero simbolico (Parte seconda, art. 1).

La possibilità di proseguire o avviare collaborazioni con Enti esterni viene comunque sancita dall'art. 2, dove si prevede che l'insegnante possa "organizzare concorsi e/o eventi [...] attraverso l'apporto costruttivo di soggetti e risorse diversi, presenti a livello territoriale", e dall'art. 5, secondo il quale "il MIUR, al fine di agevolare le scuole nella promozione delle attività teatrali, firmerà nuovi protocolli di intesa con Enti esterni che metteranno a disposizione le loro diverse competenze [...]". Tuttavia, il precetto per cui teatro deve "essere adattato alla scuola" e non piuttosto adattarsi alla scuola, sviluppando le proprie autonome inclinazioni all'azione pedagogica, sembra svalutare alla base quelle possibilità di interazione che si auspicano nei progetti di partenariato illustrati dai *Protocolli d'intesa* firmati dal MIUR e da altri soggetti negli anni 2006, 2008, 2012, 2014. Le premesse del *Protocollo d'intesa* del 21 dicembre 2006 riconoscono che

l'impegno di insegnanti e operatori coinvolti nella realizzazione di dette esperienze è andato consolidandosi attraverso un fruttuoso confronto dialettico fra le rispettive esperienze comunicative e teatrali [...].<sup>2</sup>

Analogamente, il *Protocollo d'intesa* del giorno 11 febbraio 2008 si propone di favorire

le autonomie scolastiche e la loro interazione con le autonomie locali, i settori economici e produttivi, gli enti pubblici e le associazioni del territorio per la definizione e la realizzazione di un piano formativo integrato rispondente ai bisogni dell'utenza e alle vocazioni locali [...].<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Il *Protocollo* è firmato dal MIUR e dal MiBAC, d'intesa con l'ETI (Ente Teatrale Italiano, ora disciolto) e l'AGITA (Associazione per la Promozione e la Ricerca della Cultura Teatrale nella Scuola e nel Sociale).

<sup>3</sup> Il *Protocollo* è firmato dal MIUR e dall'AGISCUOLA.

Il successivo *Protocollo d'intesa* (3 dicembre 2012) conferma, da un lato, il sostegno alle interazioni fra le autonomie scolastiche e le autonomie locali, mentre, dall'altro, introduce riferimenti alle rassegne di "teatro della scuola" evidenziano i loro effetti formativi su operatori e insegnanti:

le rassegne di teatro della scuola, fenomeno unico e peculiare della nostra Nazione, oltre a far emergere di tanti docenti ed operatori teatrali, offrono importanti occasioni stimolanti di aggiornamento per gli insegnanti e gli operatori stessi [...].<sup>4</sup>

Neppure i *Protocolli d'intesa* si propongono di fotografare la complessa realtà del "teatro della scuola". Non di meno, la disponibilità a intervenire sulle pratiche in atto li porta ad adottare nozioni rappresentative di diffuse dinamiche di realtà. Si parla infatti della "dialettica", che suscita nuove identità pragmatiche e concettuali, della "interazione", che rinnova il pratico fare immergendolo in sistemi di influenze reciproche, dello "aggiornamento" delle conoscenze a seguito delle esperienze compiute.

Incontrando esseri umani in crescita, il teatro ha approfondito e rilanciato le valenze formative e relazionali che lo costituiscono in quanto pratica simultaneamente rivolta al lavoro su se stessi e all'incontro con le diverse comunità dei partecipanti, degli operatori teatrali e del pubblico. Facendo teatro, il bambino si impadronisce dei meccanismi della realtà; l'adolescente supera le barriere fra "dentro" e "fuori", confrontando esperienze performative e dinamiche sociali; tutti infine, bambini, adolescenti, operatori e insegnanti riaffermano, come dice Basaglia commentando lo storico progetto di animazione condotto da Giuliano Scabia all'ospedale psichiatrico di Trieste, "il diritto e la capacità che ogni individuo ha di esprimere se stesso".<sup>5</sup>

Il teatro – ha osservato Cristina Valenti – riflette "sulle sue prerogative e potenzialità. E contemporaneamente si pone il problema del senso e dell'utilità".<sup>6</sup> Relativamente al caso italiano, l'evolversi del senso e dell'utilità del teatro nella

---

<sup>4</sup> Il *Protocollo* è firmato dal MIUR, dal MiBAC, dall'AGISCUOLA, da AGITA (Associazione per la Promozione e la Ricerca della Cultura Teatrale nella Scuola e nel Sociale), dalla FITA (Federazione Italiana Teatro Amatori) e dalla UILT (Unione Italiana Libero Teatro).

<sup>5</sup> Franco Basaglia, *Prefazione all'edizione tedesca* (1979), in Giuliano Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, riedizione a cura di Elisa Frisaldi, Edizioni alpha beta Verlag, Merano 2011, p. 9.

<sup>6</sup> Cristina Valenti, *Dall'animazione ai teatri delle disabilità. Una rassegna delle esperienze*, «Art'o», n. 14, 2003, p. 42.

scuola non risulta dai documenti ufficiali, le cui carenze, sotto il punto di vista della pianificazione preventiva, risultano particolarmente evidenti dal confronto con la situazione francese.

In quest'ultima, infatti, le norme ministeriali hanno via via gettato le premesse, testato la possibilità e definito l'attuazione del rapporto di partenariato fra insegnanti e operatori professionisti. Nel 1978, all'interno del Ministero dell'Educazione Nazionale, viene creata la Missione d'Azione Culturale. Nel 1982, viene siglato un Protocollo d'accordo fra il Ministero dell'Educazione Nazionale e il Ministero della Cultura. Nel 1987, si ufficializza, dopo una prima attivazione a titolo sperimentale, l'insegnamento di "teatro-espressione drammatica" che "viene impartito congiuntamente da un'*équipe* composta, da una parte, da uno e più insegnanti che non sono specialisti di teatro (insegnano tutti una materia accademica) e dall'altra, da uno o più operatori professionisti del mondo del teatro".<sup>7</sup> Nel 1988, la Legge sugli insegnamenti artistici definisce le regole di funzionamento del partenariato. Nel 1998, la *Circolare sull'educazione artistica e culturale dalla scuola materna all'università* riconosce nel partenariato fra educazione e cultura "un aspetto originale del sistema educativo francese, specialmente per quanto riguarda il teatro dove questo partenariato è obbligatorio".<sup>8</sup>

Diversamente, nel caso dell'Italia, per cogliere le direttive di sviluppo delle pratiche di partenariato non basta fare riferimento al sistema normativo, che ora le svaluta e ora le riflette senza ricavarne modelli pragmatici. Piuttosto, occorre allargare l'attenzione al complesso degli eventi storici ed individuare le successive fasi di svolta, di radicamento del nuovo, di ricerca individualizzata e di ridefinizione delle pratiche, che hanno via via cambiato gli obiettivi, gli strumenti e i riferimenti del "teatro della scuola".<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. Pierre Voltz, *Pratiche teatrali: l'esperienza francese*, in: *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Euresis Edizioni, Milano 1998, pp. 29-47.

<sup>8</sup> Michel Zanotti, Zanotti, *Le partenariat Education-Culture en France dans le domaine des enseignements et activité de théâtre-expression dramatique*, in *Le partenariat: une voie européenne pour la formation théâtrale des enseignants*, a cura di Gerardo Guccini, Yvonne Hurt, Jean Lataillade, Myriam Leroux, Projet Européen T.E.A.T.R.E., Nantes 2001, p. 7.

<sup>9</sup> Fra le periodizzazioni dei rapporti fra teatro e scuola alle quali si fa qui riferimento, v. in particolare Guccini, 1998; Valenti, 2016. Ricca di elementi di riflessione sociale è anche la recente periodizzazione svolta in Giraldo, 2015. Il saggio distingue quattro fasi: gli anni Cinquanta e Sessanta (drammatizzazione e giochi drammatici fra tempo scuola e tempo libero); anni Settanta (l'animazione teatrale per la scuola); anni Ottanta (il teatro per il sociale); anni Novanta (l'inizio della fine o la fine dell'inizio?).

### **1968–1977. Utopie e ricerca**

Il '68, anno di incrinature e svolte, ha rinnovato i rapporti fra teatro e scuola; al loro interno, gli impulsi e le utopie del periodo sono state inizialmente raccolti da un ristretto numero di insegnanti e teatranti, che hanno sperimentalmente sostituito alle recite scolastiche e agli spettacoli per i ragazzi la pratica di una teatralità realizzata coi ragazzi e fondata sull'esigenza di trarre fuori da ognuno risorse, idee, capacità relazionali. Questo fenomeno – che, a partire dal 1972, prende il nome di “animazione teatrale” –, da un lato, origina e prefigura tecniche e metodologie applicate nel tempo libero e in educazione, dall'altro, riflette la più generale spinta a disgregare il principio d'autorità e il carattere precostituito delle conoscenze. La contestazione, nata all'interno delle università con l'intento di sostituire al vecchio sistema di apprendimento – nozionistico e autoritario – un sapere che conosce per trasformare, divenne in breve globale, diffondendo a livello di massa quelli che erano stati i valori delle avanguardie storiche: rifiuto delle gerarchie (estetiche e sociali) e delle tradizioni, ideologizzazione del nuovo e svalutazione delle forme compiute rispetto ai motivi processuali, che, più delle prime, consentono di agire sull'umana verità dell'individuo. La straordinaria diffusione di questa sensibilità – bisognosa di modelli da contrapporre alla tradizione, alle norme, al passato – ha fatto sì che esperienze esistenziali e artistiche fino allora condotte in ambiti ristretti e con assoluto dispregio del successo e del mercato siano diventate improvvisamente celebri. Si pensi al *Living Theatre* o al teatro di Grotowski. Anche l'animazione teatrale è stata veicolata da questa stessa modalità di diffusione ben al di là delle sue zone di maggiore radicamento – come la Torino del sindaco Novelli (1975–1985). A differenza della teatralità socialmente esplosiva del *Living* o del laboratorio grotowskiano, l'animazione non è stata un fenomeno di Autore. Non ha avuto un unico padre né caratteri unitari, ma proprio la sua eterogeneità ha contribuito alla diffusione del fenomeno, nel quale si vide un superamento delle concomitanti crisi della scuola e del teatro. In una rivisitazione del 1979, Gian Renzo Morteo accenna alla nascita del teatro dal rinnovamento dei metodi didattici:

Nella nostra città [Torino], si constatò una curiosa coincidenza. Le esperienze che stavano compiendo alcuni insegnanti nello sforzo di rinnovare le metodologie didattiche, il rapporto con i giovani e con l'ambiente portavano a risultati per molti versi affini a quelli raggiunti da alcuni operatori teatrali impegnati, per parte loro, a rinnovare i metodi di lavoro e soprattutto il rapporto con il pubblico. Ciò che veniva fuori da questo confuso lavoro non poteva più essere definito scuola, nel senso

tradizionale del termine, e neppure teatro, nel senso corrente. Non era d'altra parte pura e semplice mescolanza delle due cose. Si ebbe quindi la sensazione che fosse una cosa nuova. Da questa sensazione derivò, penso, il folgorante successo della parola animazione.<sup>10</sup>

Alle spalle del fenomeno v'erano: sul versante scolastico, figure di insegnanti sperimentatori come Remo Rostagno, Franco Sanfilippo, Mafra Gagliardi, e i maestri del Movimento di Cooperazione Educativa, fra cui Mario Lodi, Fiorenzo Alfieri e Daria Ridolfi; su quello teatrale, la messa in discussione del teatro da parte dei suoi esponenti più innovativi, che riuniti a Ivrea, nello storico convegno del 1967, misero a punto un documento aperto alle parallele istanze di integrazione dell'istituzione scolastica. In questo testo si diceva infatti che il nuovo teatro avrebbe dovuto "collegarsi con quei nuovi canali di distribuzione e diffusione che siano più intimamente legati alle varie forme di vita associativa così come essa si sviluppa all'interno degli ambienti più diversi (dalla fabbrica alla scuola".<sup>11</sup>

Le esperienze che, per prime, misero in contatto le parallele tendenze innovative della scuola e del teatro, si svolsero a partire dal '68. Nell'anno scolastico '68-'69, Franco Passatore, uscito dall'ambito teatrale per calarsi con un suo gruppo nella realtà scolastica dei ragazzi, realizza *Ma che storia è questa?*, uno spettacolo in cui si deride la Storia così come è insegnata nei libri scolastici e che porta a una rottura definitiva delle prassi teatrali. I teatranti e i ragazzi, ricorda Fiorenzo Alfieri, si riunirono infatti nel pomeriggio, all'interno della scuola, per fare insieme teatro "senza che ci fossero testi da rappresentare, scene già pronte, tecnologie particolari di cui conoscere il funzionamento".<sup>12</sup> Sempre nel '68, il maestro elementare Remo Rostagno e la sua classe realizzano una scrittura collettiva – *Un paese... fotospettacolo a staffetta* –; e un altro maestro, Franco Sanfilippo, conduce con i bambini un'esperienza di fabulazione teatrale collettiva che sfocia in un elaborato, *La città degli animali*, la cui realizzazio-

---

<sup>10</sup> Gian Renzo Morteo, *Attuali rapporti fra animazione e teatro per i ragazzi*, in *Educazione attraverso il teatro*, Atti del convegno organizzato dal settore Scuola-Ragazzi del Teatro Stabile di Torino, a cura di Ave Fontana, Emme Edizioni, Milano 1979, p. 139.

<sup>11</sup> AA.VV., *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, in *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960–1976)*, a cura di Franco Quadri, vol. I, Einaudi, Torino 1977, p. 146.

<sup>12</sup> Fiorenzo Alfieri, *L'animazione come "servizio" istituzionale*, in *L'attore culturale. L'animazione nella città, alla prova dell'esperienza*, a cura di Fiorenzo Alfieri, Andrea Canevaro, Francesco De Biase, Giuliano Scabia, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 85.

ne, per iniziativa del Teatro Stabile di Torino, viene affidata al Teatro del Sole di Carlo Formigoni. Nel biennio successivo (1969–1970), si svolge a Torino l'Esperienza di Decentramento alla quale, fra gli altri, partecipano Barbieri, Loredana Perissinotto e Giuliano Scabia, che la descriverà in un libro che fece epoca: *Teatro nello spazio degli scontri*.<sup>13</sup>

In questa fase il termine "animazione" non compare ancora. Il numero speciale di «Sipario» del 1970,<sup>14</sup> interamente dedicato al movimento, parla di "teatro dei ragazzi", mettendo l'accento sulla preposizione "dei" per segnalare la contrapposizione con il "teatro per i ragazzi", visto come prolungamento dell'attività didattica tradizionale e prodotto della vecchia cultura. E, per l'appunto, *Il teatro dei ragazzi* si intitola la pubblicazione in cui Giuseppe Bartolucci, nel 1972, raccoglie i profili e gli scritti dei principali protagonisti di questa pratica creativa: Giuliano Scabia, Franco Passatore, Silvio Destefanis, Mafra Gagliardi, Loredana Perissinotto, Alfredo d'Aloiso, Remo Rostagno e Franco Sanfilippo.

Bartolucci che, nel '67, era stato fra gli estensori del documento di Ivrea e, l'anno seguente, aveva pubblicato uno dei primi studi sulle poetiche del Nuovo Teatro – *La Scrittura Scenica* –, riconosce le analogie culturali e pragmatiche che accomunavano l'innovazione teatrale al concomitante "teatro dei ragazzi", individuando nell'uno e nell'altro atteggiamenti e valori tanto affini da adombrare una possibile unità di ambito e categoria culturale. Si chiede Bartolucci:

Come si può passare dalla spontaneità alla creatività [...]? E codesta creatività con quale allenamento (ed elaborazione) può esercitarsi e rovesciarsi nell'azione, una volta superato il "prodotto"? [...] Improvvisazione, lavoro di gruppo, partecipazione: sono gli elementi fondamentali di tale nuova funzione.<sup>15</sup>

Ancora un passo e la "drammatizzazione", della quale l'autore dà per assodata la pertinenza alla nozione di "ricerca", viene confrontata alla più impegnativa nozione di "avanguardia":

---

<sup>13</sup> Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973. Su questa esperienza di Scabia v. Stefano Casi, 2012.

<sup>14</sup> Si tratta del n. 289-290, maggio-giugno 1970.

<sup>15</sup> Giuseppe Bartolucci, *Per un gesto "teatrale" dei ragazzi (con scritture collettive)*, in: *Il teatro dei ragazzi*, a cura di Idem, Guaraldi, Rimini 1974, (la ed. 1972), p. 11.



Non so per il momento fino a che punto questa "ricerca" [della drammatizzazione] possa abbinarsi consapevolmente ad una nozione di "avanguardia" culturale, benché legittimamente la drammatizzazione appartenga ad una avanguardia didattico-espressiva.<sup>16</sup>

Sempre nel 1972, il "teatro dei ragazzi" acquisì stabilmente una nuova denominazione che soppiantò la precedente espressione: il termine animazione derivava dal francese *animation*.<sup>17</sup> Parola che, nel divenire italiana, perse certi significati e altri ne accentuò finendo per definire un concetto completamente diverso da quello originale. Secondo quanto enunciato nel 1967 da Georges Béjean, animatore capo della casa della Maison de la Culture di Grenoble, vi erano in Francia tre diversi modi di attuare i compiti informativi e formativi dell'animazione. Ad ognuno dei tre modi corrispondeva una precisa denominazione. L'*animazione classica* discuteva e illustrava realtà artistiche di già formalizzate ed esistenti: spettacoli, progetti culturali eccetera. L'*animazione di ricerca* formava il pubblico, coltivandone i gusti e le esigenze. L'*animazione creatrice* sollecitava le risorse di ognuno.

In Italia, delle tre forme di animazione ipotizzate in Francia, si accettò solo la terza: l'*animazione creatrice*. La scelta indicava un'evidente sfiducia nei riguardi dei teatri che si esprimevano con opere formalizzate. Mentre per i francesi l'animazione, come osservò Gian Renzo Morteo, era "*un modo nuovo* (in grado di divenire anche creativo) *di stabilire un rapporto con il teatro*", in Italia l'animazione divenne "*un modo di mettere in causa il teatro. Di rifiutarlo* (così come esiste) *ed eventualmente di riproporlo ex novo*".<sup>18</sup>

Utile e indicativo dell'imprevedibile girovagare della Storia il confronto fra le tipologie enunciate da Béjean, le scelte operate dagli esponenti storici dell'animazione teatrale e le *Indicazioni strategiche* del 2016–17. Queste ultime, infatti, capovolgono i criteri alla base delle scelte sessantottine, sia privilegiando la "fruizione" di opere artistiche già formalizzate ed esistenti (Parte seconda, art. 2), sia richiedendo che le realizzazioni degli studenti si risolvano in spettacoli di impianto tradizionale, con personaggi in cui identificarsi, situazioni fittizie e ambienti illusori scenograficamente connotati:

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 16.

<sup>17</sup> Cfr. Gian Renzo Morteo, *Animazione e drammaturgia*, in Ludovico Mamprin, Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto, *Tre dialoghi sull'animazione*, Bulzoni, Roma 1977.

<sup>18</sup> Ivi, p. 77.

Importante è riuscire a stimolare l'immaginazione per far apparire ciò che non c'è, fingere per sembrare un altro, per entrare nel personaggio, per svuotare di significato ciò che appare, per far emergere ciò che significa, per trasformare uno spazio reale in uno spazio vissuto che inganni l'occhio e trasporti la mente al di là dell'apparenza. (Parte seconda, art. 3)

Inoltre, anche gli obiettivi dell'*animazione di ricerca* si riflettono, ai nostri giorni, nella pressante esigenza di curare l'*audience development*. In prospettiva, le ponderate tipologie di Georges Béjean sembrano avere dunque soppiantare le visionarie utopie degli anni Sessanta.

All'epoca, il folgorante successo della parola "animazione" coincise con l'irrigidimento ideologico delle problematiche aperte dal confronto fra scuola e teatro sotto il segno d'una comune ricerca di forme, linguaggi e modalità d'interazione. Non solo: l'animazione, svalutando – a tutto favore di una concezione estremizzata della creatività – le prospettive della mediazione e del mestiere, si mise nella condizione di non poter reagire al ritrarsi del clima politico e culturale che l'aveva generata. Rivisto in prospettiva, il fenomeno si configura come una sorta di parabola discendente, che, partita da un vertice apicale di straordinaria pregnanza storica, non poté che entrare rapidamente in crisi, precipitando in uno stato di irrigidimento e progressiva perdita. Dice Remo Rostagno, intervenendo al convegno *Il gioco del teatro. L'animazione trent'anni dopo* (Torino, aprile 1998):

Sono stato inghiottito, dall'animazione: la parola che ha attraversato il colore degli ultimi decenni: prima rossa, come gli antesignani, poi bianca, come gli epigoni, ora grigia, come gli anni Novanta. Prima ideologica, poi pragmatica, ora di servizio: un mezzo per ottenere un risultato. La parola si è spezzata e dell'animazione si è persa l'anima ed è restata l'azione.<sup>19</sup>

Eppure, la diffusione dell'animazione ha fondato categorie e aree operative dove il teatro ragazzi e la ricerca si sono intrecciate ai limiti dell'indistinguibilità. E ciò a causa di due fattori: in primo luogo, il laboratorio – inteso come momento antitetico alle necessità puramente funzionali della produzione – diviene il contesto operativo ideale per entrambe le tradizioni; inoltre, le scuole, gli enti locali e le sovvenzioni statali alimentano un'economia variegata e composita,

---

<sup>19</sup> Remo Rostagno, Trascrizione dall'intervento orale di Rostagno al Convegno *Il gioco del teatro, L'animazione trent'anni dopo* (Torino, aprile 1998).

che i teatranti, dagli anni Settanta in poi, hanno praticato trasversalmente, vuoi per elezione, vuoi per necessità.

In Italia, la storia dei rapporti fra la scuola e il teatro si svolge su due livelli, che presentano ritmi di sviluppo diversi quando non addirittura contrapposti. In quello dell'elaborazione teoretica e della produzione di pensiero, la rifondazione ideologica del concetto di animazione ha adagiato il dibattito nello schema d'una contrapposizione senza sbocchi fra l'esaltazione delle ragioni ideali delle origini e la deprecazione dei successivi riposizionamenti. Diversamente, al livello degli sviluppi strutturali e del vivere civile, lo stesso fenomeno ha mostrato la disponibilità del sociale a modificarsi a misura dei nuovi valori.

Nel 1974, ripubblicando il *Teatro dei ragazzi*, Bartolucci aggiunse un'Appendice – *Animazione 1974* – in cui prendeva le distanze

da tutte le presunzioni degli animatori giustamente messe alla berlina dalla realtà (non ce la fanno a dominare la situazione, dentro la scuola essi funzionano soltanto collaborando con gli insegnanti, nei quartieri tengono fede a se stessi soltanto legandosi alle organizzazioni politiche [...]).<sup>20</sup>

I criteri teorici messi a punto da Bartolucci troncavano il discorso sui rapporti fra teatro e scuola proprio allorché, al loro interno, si configuravano embrionali partenariati fra teatranti e insegnanti: pratiche che avrebbero sedimentato l'eredità culturale dell'animazione, consentendole di approdare a inediti e determinanti sviluppi nonostante le pessimistiche previsioni degli stessi fondatori.

### **1977–1985. Sviluppi e assestamenti**

L'animazione ha fecondato la formazione di un ambito teatrale trasversale alla scuola e alla ricerca. Alcuni dati chiariranno l'estensione del fenomeno. A Torino, intorno al 1980, si contavano fra i 117 animatori appartenenti alla Cooperativa della Svolta sette gruppi teatrali, di cui tre avrebbero continuato il lavoro iniziato formando compagnie professionali: Il Gran badò, Il Teatro del Canto e Il Carretto di Marodia (poi Dottor Bostik). Ma il numero delle formazioni che vennero prodotte o condizionate dal fenomeno dell'animazione, e dalla politica culturale del Comune di Torino nel decennio 1975–1985, è ben maggiore.

---

<sup>20</sup> Giuseppe Bartolucci, *Animazione 1974*, in *Il teatro dei ragazzi*, op.cit., p. 285.

Secondo l'anagrafe redatta dal Centro di Documentazione sull'Animazione e Teatro Ragazzi della Città di Torino, in città, alla fine degli anni '80, sono attive 27 "compagnie teatrali con obiettivi professionali" e 102 "compagnie animatoriali di teatro".

Al livello nazionale, fra il 1971 e il 1977 nascono compagnie storiche di Teatro Ragazzi: Teatro del Sole, Gioco Vita, Magopovero, Teatro del Buratto, Teatro delle Briciole, Ruotalibera, La Baracca... Dopo gli anni dell'invenzione e dell'attacco alla didattica tradizionale, vengono gli anni della diffusione, della normalizzazione, del radicamento, anni che spostano l'accento dall'esigenza d'una radicale svolta processuale al livello dei risultati e delle opere.<sup>21</sup> Nel 1977, nasce ufficialmente il nuovo Teatro Ragazzi (AS.T.RA Associazione Teatro Ragazzi). Molti dei gruppi afferenti provengono dall'animazione, e, anche nel momento in cui si rivolgono alla produzione spettacolare, individuando in essa un fattore fondante la loro identità professionale, continuano a svolgere attività assieme ai ragazzi e iniziative interne alla scuola o rivolte al territorio.

La pratica dell'animazione che, nella sua fase ideologizzata e di tendenza, aveva occupato posizioni antitetiche rispetto al precedente teatro per i ragazzi e alla nozione di "spettacolo" in quanto organismo formalizzato, ha dunque finito per orientare la riformulazione di queste stesse pratiche e funzioni, che, d'altra parte, si sono rinnovate assimilando esperienze, capacità e leve artistiche sollevate dal fenomeno antagonista dell'animazione. Come è stato osservato:

Dall'animazione il teatro per ragazzi eredita, in particolare, l'attenzione prioritaria rivolta al momento creativo, l'uso libero e fantastico degli oggetti e dei corpi degli attori, elementi espressivi non descrittivi, l'uso di materiali poveri e quotidiani e di un linguaggio sintetico ed essenziale. Inoltre eredita la convinzione che i percorsi fantastici propri dei bambini non possano e non debbano essere ingabbiati entro gli schemi logico funzionali dell'adulto.<sup>22</sup>

Per comprendere le modalità di questo decorso storico, che, nel giro di pochi anni, trasforma le utopie suscitatrici dell'animazione in un ambito operativo esteso e articolato, occorre tenere presente che le iniziative teatrali non si

---

<sup>21</sup> Cfr. Cristina Valenti, *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, in *Il Teatro, la Scuola, la Città, il Mondo, esperienze, riflessioni e strumenti di teatro tra educazione e cittadinanza*, a cura del Teatro dell'Argine, Loescher Editore, Torino 2016, pp. 78-82.

<sup>22</sup> Roberta Grimaudo, *Il teatro ragazzi in Italia: dossier sul teatro ragazzi in Emilia Romagna*, Tesi di Laurea in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, DAMS, 1997, pp. 15-16.

sarebbero potute coagulare in un ambito trasversale al teatro e alla scuola se l'istituzione scolastica non avesse favorito la moltiplicazione e la circolazione delle esperienze.

Mi riferisco alla legge 477 del 1973, coi relativi decreti delegati 416 e 419, e alla legge 517 del 1977. Grazie alla prima

la scuola si è aperta alla società [...] ha sostituito all'individualistico e autoritario rapporto docente-discente, inteso come puro atto spirituale, una più avanzata e moderna concezione, non più scuola-centrica, ma proiettata all'esterno, al cosiddetto extra-scuola da cui attingere la linfa vitale per dare sostanza e concretezza all'esangue processo educativo.<sup>23</sup>

Con la seconda, poi,

collegialità, programmazione, *mastery learning*, interdisciplinarietà *team-teaching*, unità didattica e percorsi curriculari sono entrati a far parte della [...] tematica scolastica (specialmente al livello della scuola dell'obbligo), accompagnati da un'apertura verso il territorio, la realtà socioeconomica attraverso gli organi collegiali.<sup>24</sup>

La scacchiera sulla quale si sarebbero giocati i rapporti fra teatro e scuola si incomincia così a delineare. Sul versante teatrale, ci sono le realtà del Teatro Ragazzi, che realizzano rassegne per le scuole e famiglie e continuano a svolgere attività di formazione, mantenendo vive le modalità relazionali dell'animazione. Parallelamente, sul versante della scuola, c'è sia la volontà di aprirsi all'extra-scuola favorendo e organizzando la partecipazione delle classi agli spettacoli, sia la disponibilità a includere in ambito scolastico esperienze partecipate. In un primo momento, il rapporto fra Teatro Ragazzi, scuola e città consegue importanti risultati: all'approvazione ministeriale delle compagnie di Teatro Ragazzi, segue infatti, con la circolare 1988-89, l'istituzione dei Centri per l'infanzia e la gioventù.

Il tratto saliente di questa fase è il predominio dello spettacolo e della fruizione rispetto alle pratiche laboratoriali e alla partecipazione. Nel convegno del 1984 sull'immaginario bambino Gian Renzo Morteo, già fautore dell'animazione creativa, fa il punto sul mutato clima culturale:

---

<sup>23</sup> Giovanni Lombardi, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», Anno X, n. 37, 1987, p. 11.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

Progressivamente lo spettacolo è diventata un'entità che quantitativamente tende a prevalere. Ma, per conto mio, se è una forma di spettacolo che non mantiene fede alla sua origine, se non contiene in se stessa l'esperienza delle prove, veramente non ha senso.<sup>25</sup>

Negli stessi anni, la progettualità della scuola superiore individua nel teatro di testo per adulti una realtà culturale alla quale preparare le classi attraverso lezioni introduttive tenute dagli insegnanti. In questa prospettiva, il teatro esterno alla scuola non viene praticato e conosciuto nella sua molteplicità (il radicarsi delle avanguardie e dei gruppi aveva infatti generato una pluralità di teatri), ma si presenta in quanto oggetto culturale assestato che, dal punto di vista della didattica, è utile frequentare e imitare facendone una materia informalmente integrata allo studio delle discipline curriculari.

Il Provveditore di Firenze Baldassarre Gulotta stila, nel 1987, un'interessante casistica delle attività teatrali svolte dalle scuole della sua città. Ci sono le drammatizzazioni che gli insegnanti conducono insieme ai ragazzi trasponendo teatralmente un argomento di programma. Ci sono le rappresentazioni di opere drammatiche, che gli studenti scelgono di concerto con gli insegnanti mantenendosi entro l'orbita degli interessi curriculari (testi greci, pirandelliani o in lingua inglese). E infine:

Ci sono numerose classi che, accompagnate dal loro docente, si recano ad assistere alle rappresentazioni teatrali e ne traggono spunto per approfondire gli argomenti trattati nel corso di aggiornamento [...]. Sto parlando proprio di quei casi, magari non molto frequenti, [...], in cui la classe accompagnata dal docente, si reca alla rappresentazione serale a teatro, dopo aver ricevuto un'adeguata preparazione scolastica che prosegue poi nei giorni successivi con l'approfondimento dei temi emersi nel corso della rappresentazione a cui hanno assistito.<sup>26</sup>

Schematizzando, nella scuola il teatro fatto, agito, rappresentato era quello che scaturiva dai rapporti fra insegnanti e allievi, mentre il teatro visto, studiato, commentato, era quello dei professionisti, che costituiva un modello del quale riprendere ambizioni interpretative e scansioni processuali: riduzione del

<sup>25</sup> Gian Renzo Morteo, *Teatro e scuola*, in *L'immaginario bambino: progetto infanzia e consumo culturale negli anni Ottanta*, a cura di Antonio Attisani, La Casa Usher, Firenze 1985, p. 118.

<sup>26</sup> Baldassarre Gulotta, *La funzione educativa del teatro*, in «Quaderni di Teatro», Anno X, n. 37, 1987, pp. 39-40.

testo, distribuzione delle parti, realizzazione delle scene, composizione delle musiche, piano registico eccetera. A queste pratiche, la scuola primaria affiancava la diversa drammaturgia del Teatro Ragazzi, che si proponeva di dialogare con l'immaginario e la cultura del suo giovane pubblico a partire da un linguaggio performativo aperto alle interazioni palco/platea. Quindi, in una prima fase formativa, la frequentazione degli spettacoli educava alla percezione della dimensione verticale – e cioè d'interazione diretta – delle esperienze teatrali, mentre in seguito, al livello della scuola superiore, alimentava l'opposto modello d'una teatralità orizzontale costituita da relazioni dialogiche fra personaggi e impermeabile al pubblico. Potremmo parlare, a proposito della scuola materna, d'un "partenariato d'interazione pedagogica" che richiedeva a insegnanti e a programmatori "competenze specifiche, capacità tecniche e amministrative, coerenza progettuale, conoscenza degli spettacoli",<sup>27</sup> e, a proposito della scuola superiore, d'un "partenariato d'integrazione critica" che evidenziava le ricadute didattiche dei contenuti spettacolari senza perciò influire sulla professionalità e le scelte degli artisti scenici.

Durante gli anni Novanta la situazione cambia ancora una volta. Fra le spinte alla base del mutamento ricordiamo tre fattori determinanti: la rinnovata importanza delle pratiche di formazione che, in parte, bilanciano l'importanza degli spettacoli, in parte, sfociano in eventi scenici realizzati assieme ai ragazzi; l'avvicinamento delle realtà della ricerca al pubblico infantile e adolescenziale;<sup>28</sup> l'enucleazione – sia sul versante scolastico che su quello teatrale – di significativi parallelismi fra pedagogia e ricerca.

### **1986–1989. Sintomi di cambiamento**

Gli anni Ottanta si concludono con due sintomi che richiamano le contemporanee connessioni fra scuola, teatro e cultura della ricerca. Entrambi riguardano

---

<sup>27</sup> Adriano Gallina, *Il Teatro Ragazzi*, in *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, a cura di Mimma Gallina, Franco Angeli, Milano 2001, p. 99.

<sup>28</sup> Alcuni dei più interessanti spettacoli di teatro ragazzi degli anni Novanta nascono nell'ambito della ricerca. Ricordiamo *Buchettino* (1995) della Societas Raffaello Sanzio, *Acquarium* (1995) di Laboratorio Teatro Settimo, *Romanzo d'infanzia* (1997) di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, con la sapiente regia e drammaturgia di Letizia Quintavalla e Bruno Stori. Inaugura la serie *Adriatico* (1987) con Marco Paolini, regia di Gabriele Vacis, produzione Laboratorio Teatro Spettacoli. Un episodio fondamentale per la storia del teatro di narrazione. Su questi spettacoli v. Mario Bianchi, 2009.

iniziative progettuali di Marco Baliani: animatore, narratore, drammaturgo, regista e, oggi, forse, tagliente e lucida coscienza critica del teatro italiano.

Negli anni 1986–1989, Baliani conduce, in collaborazione con l'Assessorato istituzioni scolastiche del Comune di Genova, le iniziative de *L'animale parlante: progetto di narrazione*. Si tratta, al contempo, di un corso di formazione e di un laboratorio diffuso che coinvolge bambini e insegnanti della scuola primaria, mostrando come la pratica del teatro con i ragazzi abbia messo a punto – in controtendenza rispetto alla crisi dell'animazione e in linea ai valori originari del fenomeno – una cultura della relazione suscettibile di innovative applicazioni pedagogiche, artistiche e cognitive. Da questo tessuto di esperienze esce il primo libro di Baliani (1991). Nella storia di Baliani, *L'animale parlante* costituisce uno snodo nel passaggio dal Teatro Ragazzi ai percorsi ideativi del nuovo Teatro di Narrazione; invece, nella storia dei rapporti fra scuola e teatro, indica che le pratiche cresciute nel solco dell'animazione avevano maturato linguaggi in grado d'interloquire, da parti a pari, con le culture della pedagogia e dell'innovazione artistica.

Nel 1987, per iniziativa di Marco Baliani, di Claudio Massari (fondatore de La Baracca di Bologna) e di Paolo Meduri (responsabile del teatro ragazzi al Ctb di Brescia) nasce il Premio Scenario che "accoglie progetti che non sono ancora diventati spettacolo, ma appartengono a necessità e linguaggi in via di esplorazione, allo scopo di documentare e comprendere le diverse modalità di avvicinamento al teatro da parte dei giovani artisti."<sup>29</sup> Oggi, Marco Baliani è un riconosciuto maestro del teatro e può apparire naturale o, quanto meno, nell'ordine delle cose, che fra le sue iniziative figuri anche un progetto dedicato alla valorizzazione e al riconoscimento dei percorsi di ricerca espressi dalle giovani leve. Ma, nel diverso contesto teatrale del 1987, l'ideazione del Premio Scenario implicava atteggiamenti e progetti culturali tutt'altro che scontati e, anzi, decisamente controtendenza rispetto alla diffusa visione teorica che separava la tendenza puramente artistiche dalle formazioni attive nel sociale. Un "Premio che nascesse dal basso, che a farlo funzionare dovessero essere gruppi, compagnie, teatri, i fratelli maggiori di quelli che si sarebbero esposti",<sup>30</sup> mostrava infatti che il Teatro Ragazzi, al quale afferivano Baliani, Massari e Meduri, sentiva di rivestire, rispetto al fermentare della ricerca, il ruolo, appunto, del

<sup>29</sup> <http://www.associazionescenario.it/i-premi/premio-scenario/>.

<sup>30</sup> Commento di Marco Baliani al Premio Scenario 2017, al link [http://bandettini.blogautore.repubblica.it/2017/07/14/i-premi-scenario-visti-da-marco-baliani/?refresh\\_ce](http://bandettini.blogautore.repubblica.it/2017/07/14/i-premi-scenario-visti-da-marco-baliani/?refresh_ce).



“fratello maggiore”. In tal modo, si veniva a esplicitare il fatto che proprio le formazioni teatrali più vicine al mondo della scuola appartenevano, in modo contestuale e organico, a un’area dell’innovazione, che si andava allora ricomponendo intorno ai processi di crescita degli artisti emersi negli anni della svolta e all’emergere di nuove poetiche giovanili che – scrive Baliani – “abbisogna[vano] di sguardi fraterni, di un luogo ove dischiudersi, ove la fragilità diviene necessaria tappa di scoperta e maturazione”.<sup>31</sup>

Le pratiche d’innovazione del Teatro Ragazzi<sup>32</sup>, l’ampliamento delle tipologie teatrali attive in ambito scolastico e, al loro interno, l’emergere di poetiche e linee di ricerca, avrebbero fortemente influito sui nuovi assetti del rapporto fra scuola e teatro nel decennio successivo.

### ***1995 e oltre. Progetti e strategie intorno all’“ora di teatro”***

Negli anni Novanta il profilo professionale degli operatori teatrali che agiscono nelle scuole configura una cultura propositiva e dialettica, che sfocia in esperienze originali e spesso connesse a percorsi eccedenti i confini degli istituti scolastici. Vi sono teatranti che trasferiscono all’ambito scolastico percorsi di auto-pedagogia fondati sulla pratica del laboratorio; artisti che, formati a contatto del lavoro teatrale con i ragazzi, maturano capacità da rilanciare nei contesti dell’innovazione; laureati nelle Discipline dello spettacolo che trovano nella scuola un’occasione di pratica e verifica; operatori-ricercatori che indagano, a contatto con adolescenti e bambini, le funzioni primarie del linguaggio. Nell’insieme la loro presenza è, se non istituzionale, strutturata. E cioè si caratterizza in modo distinto nell’ambito della scuola primaria – dove prevale il laboratorio – e in quello della scuola media superiore – dove centrale è lo spettacolo –; coinvolge gli insegnanti condividendo le ricadute pedagogiche del “fare teatro”; trasmette alla scuola i valori e i saperi della cultura teatrale al punto che la

---

<sup>31</sup> Ivi.

<sup>32</sup> La connessione fra Teatro Ragazzi e ricerca viene sancita dal fatto che, a partire dal 2000, il MIBAC riconosca e finanzia in quanto Teatri stabili d’innovazione “alcune realtà teatrali che svolgono, con carattere di continuità, attività di ricerca e sperimentazione o attività teatrale rivolta all’infanzia e alla gioventù”. (*Teatro stabile d’innovazione in Lessico del XXI secolo* (2013) al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-stabile-di-innovazione\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-stabile-di-innovazione_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/)).

scuola stessa può pensarsi “come laboratorio capace di raccogliere sia l’eredità dell’animazione, sia le esperienze dell’avanguardia teatrale del Novecento”.<sup>33</sup>

Le ragioni di questo cambiamento complessivo, che coniuga straordinarie punte di qualità, forti sviluppi quantitativi<sup>34</sup> e stimolanti accentuazioni della trasversalità fra scuola e teatro, sono in parte connesse alla cosiddetta “stagione dell’autonomia” che sfocia nel DPR n. 275 dell’8 marzo 1999: *Regolamento recante norme di autonomia delle istituzioni scolastiche*. È in questo clima favorevole all’autonomia degli istituti formativi che il *Protocollo d’intesa* del 1995<sup>35</sup> sancisce la valenza educativa del teatro ed auspica l’inserimento del suo insegnamento fra le altre discipline scolastiche. A questo primo *Protocollo* faranno poi riferimento i *Protocolli* del 1997 e del 2006, che ribadiscono “l’importanza della pratica teatrale nelle scuole”.

I *Protocolli* non modificano radicalmente le situazioni in essere. Atti di *governance* sprovvisti di valore giuridico, questi accordi fra soggetti pubblici e privati si limitano a convergere su un soggetto o una metodologia da seguire, armonizzando, incentivando, indirizzando e provvedendo d’una ragion d’essere istituzionale pratiche, in genere, già delineate. Dal punto di vista delle conoscenze storiche, questi stessi accordi – nei fatti, spesso senza seguito – presentano, però, un valore documentario di particolare importanza poiché illustrano gli intenti, i riferimenti culturali, gli orizzonti progettuali e di pensiero al cui interno operano i firmatari.

Il nevralgico *Protocollo* del 1995 prospetta la necessità “di assicurare [...] un livello di qualificazione europeo” e “di approfondire la tradizione e sviluppare i nuovi valori creativi del teatro italiano”. Non si trattava soltanto di riconoscere, come farà il *Protocollo* del 21 dicembre 2006, l’opportunità del “confronto dialettico” fra insegnanti e operatori, ma di convalidare le competenze educative di questi ultimi fino a fare del teatro una materia d’insegnamento pienamente iscritta nei parametri di qualificazione europei.

<sup>33</sup> Mafra Gagliardi, *Esperienze teatrali nella scuola italiana*, in Bernardi, Cuminetti, *L’ora di teatro*, op. cit., p. 102.

<sup>34</sup> Cfr. AA. VV., *Geografia del teatro scuola in Italia. Le rassegne del teatro studentesco*, Leonardo Editrice, Udine 2001.

<sup>35</sup> Il documento viene stipulato dal Ministero della Pubblica Istruzione, dal Dipartimento dello spettacolo e dall’Ente Teatrale Italiano (ETI). Il testo è edito in Perissinotto (2001, pp. 106-108). A questa pubblicazione si rimanda anche per la riflessione sui *Protocolli* (pp. 114-115) e sulla loro modalità di attuazione (pp. 115-116).

Due anni dopo, il *Protocollo d'intesa per l'Educazione alle discipline dello spettacolo* (1997) da un lato ribadisce l'interesse per le pratiche performative; dall'altro, però, esplicita la volontà di prendere in considerazione assieme al teatro anche la musica, il cinema e la danza, rendendo ancor più problematica l'individuazione dei contenuti d'una nuova materia a ciò dedicata. Firmato, oltre che dal Ministero della pubblica istruzione e dal Dipartimento dello spettacolo, anche dalla Presidenza del Consiglio dei ministri e dal MIUR, questo *Protocollo* sposta dunque l'accento dal teatro alla "pluralità dei linguaggi" considerata estremamente importante "per la crescita non solo estetica, ma soprattutto critica ed etica delle nuove generazioni". È probabile che proprio il MIUR abbia spinto affinché l'accordo venisse allargato a un complesso di discipline maggiormente rappresentativo delle competenze interne all'Università italiana. Tuttavia questa scelta, per quanto culturalmente ineccepibile, contribuiva ad allontanare gli accordi dal riconoscimento e dalla valorizzazione del "ricchissimo magma di esperienze" che costituiva l'effettiva forza motrice del teatro nella scuola.<sup>36</sup> D'altra parte, pur allargando l'interesse a una varietà di pratiche che prorogava l'inquadramento scolastico degli operatori di teatro, il *Protocollo* del 1997 manteneva alta l'attenzione sugli apporti etici, critici ed estetici delle arti performative, rendendo plausibile l'imminente attuazione di radicali riforme.

In questa situazione incerta ma promettente, mossa e, per il momento, non ancora perduta, diversi studiosi ed esperti di teatro interessati al rapporto con la scuola hanno condotto operazioni volte ad affrettare il riconoscimento istituzionale delle pratiche teatrali ormai ovunque diffuse.

Nel 1998 esce, a cura di Claudio Bernardi e Benvenuto Cuminetti, una pubblicazione che fin dal titolo affronta il problema del rapporto fra teatro e palinsesti didattici: *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative* (1998). I saggi raccolti non prendono posizione nei riguardi dei *Protocolli* 1995 e 1997; tuttavia, come risulta dall'incipit del quarto di copertina, proprio il Ministero della Pubblica Istruzione sembra essere il principale destinatario della pubblicazione:

Non c'è scuola in Italia che non faccia teatro. Eppure non è una materia di studio. L'enorme successo dell'ora di teatro a scuola è spiegabile solo con il fatto che docenti e studenti hanno scoperto qualcosa che non trovano nelle lezioni quotidiane. Che cosa?

---

<sup>36</sup> Sui conflitti che, a partire dai *Protocolli d'intesa*, hanno esposto questo "magma" al rischio d'un monopolio esercitato dai poteri forti del teatro, cfr. Panigada, *Il teatro a scuola*, (in particolare le pp. 226-227).

Come il *Protocollo* del 1995 anche *L'ora di teatro* si riferisce al quadro europeo, dedicando ampio spazio alla Spagna, alla Grecia e, soprattutto, al modello francese, le cui soluzioni di "partenariato" suggeriscono di valorizzare le analoghe esperienze italiane. Altri capitoli documentano sia le tematiche che la diffusione quantitativa delle pratiche teatrali nella scuola italiana. In particolare, il contributo di Sisto Dalla Palma (*Ricominciare da dove?*) è esplicito nell'indicare fra i riferimenti dell'operazione editoriale la possibilità d'un più risolutivo inquadramento del teatro nella scuola:

Il rischio che stiamo correndo riguardo al problema del teatro *con* i ragazzi o del teatro *per* i ragazzi, è che a forza di preposizioni articolate e di avverbi forse non troviamo più il teatro, quasi poco troviamo i ragazzi.

Eppure è una sfida che è straordinaria, nel momento in cui s'incomincia a parlare, anche in sede istituzionale, di aprire le scuole al teatro; come se si sentisse il vento di una crisi e di un'inadeguatezza dei sistemi e si sentisse il bisogno di reinventare.<sup>37</sup>

Un terzo *Protocollo* d'intesa, anch'esso agganciato a quello del 6 settembre 1995, e promulgato circa dieci anni dopo in data 21 dicembre 2006, tenta di riaffermare la specificità dell'educazione teatrale individuando nell'ETI e nell'AGITA (Associazione per la Promozione e la Ricerca della Cultura Teatrale nella Scuola e nel Sociale) "strutture di raccordo tra le istituzioni sottoscriventi". Ora, però, l'accento non cade più né sui criteri di qualificazione europei né sull'inquadramento istituzionale degli operatori di teatro. Piuttosto, il *Protocollo* individua quali pratiche atte a garantire lo sviluppo delle attività teatrali il rafforzamento dell'"azione formativa volta ad insegnanti ed operatori", e la promozione di "rassegne di teatro della scuola". Infatti, il *Protocollo* conviene

di riconoscere che le rassegne di teatro della scuola rappresentano un momento saliente di confronto, scambio e diffusione, sia delle modalità artistiche ed espressive proprie di tale genere teatrale, sia dei suoi contenuti etici e civili [...]; di evidenziare che tali manifestazioni, specie laddove venga ridimensionato [...] l'elemento competitivo, costituiscono una preziosa opportunità, per gli scolari e gli studenti, di un'esperienza di educazione alla visione, finalizzata al rafforzamento dello spirito critico, del gusto estetico e alla crescita di una leva di spettatori più attenti ed esigenti nei confronti dell'offerta culturale.

---

<sup>37</sup> Sisto Dalla Palma, *Ricominciare da dove?*, in Bernardi, Cuminetti, *L'ora di teatro*, op. cit., p. 21.

Probabilmente l'attenzione per le rassegne è dovuta all'apporto di Loredana Perissinotto, Presidente dell'AGITA e firmataria del documento. Questa storica protagonista dell'animazione aveva infatti notato, in uno studio del 2004, come negli anni Novanta si fosse vantaggiosamente ideata "la formula della «rassegna teatrale» per portare all'esterno i percorsi realizzati in tempo scolastico".<sup>38</sup>

Venuto a mancare l'ETI, soppresso dal Decreto Legge n. 78 del 31 maggio 2010, l'incidenza degli apporti teatrali all'interno dei successivi *Protocolli* appare notevolmente alleggerita. Eppure, nonostante la mancanza di esiti pratici, il *Protocollo* del 1995 presenta un valore documentario che appare, col tempo, sempre più significativo e articolato. I riferimenti e i valori, le reti e i modelli operativi, che hanno reso plausibile l'idea di inserire l'insegnamento di teatro nei palinsesti scolastici, costituiscono infatti una realtà storica più sostanziale e pervasiva delle transitorie ipotesi istituzionali, che pur *non* avendo saputo incanalare il "ricchissimo magma di esperienze" del teatro della scuola, ne segnalano tuttavia – *spie* documentarie del sociale – la determinante presenza dentro e fuori le istituzioni scolastiche.

### ***Teatro e formazione: una cultura trasversale forte con deboli strutture di raccordo***

L'inquadramento del teatro in ambito scolastico risulta sia dal diffondersi di pratiche laboratoriali, che assumono il carattere d'un quasi-insegnamento, ispirando il *Protocollo* 1995, sia dal parallelo approfondirsi di determinanti corrispondenze culturali fra teatro e formazione. La prima di queste due spinte viene sinteticamente evocata dalla ricognizione di Adriano Gallina sul Teatro Ragazzi:

Negli anni successivi ai Settanta, la pratica della formazione, del teatro "dei" ragazzi e "della scuola" si sviluppa come *fenomeno parallelo a quello della produzione*, diventando per molte formazioni un fondamentale capitolo del proprio bilancio d'impresa. L'apice di tale crescita si ha nel corso degli anni Novanta, sino a giungere nel 1995 alla stipula del primo protocollo d'intesa (tra AGIS, ETI e Ministero della Pubblica

---

<sup>38</sup> Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carrocci, Roma 2004, p. 130.

Istruzione) volto all'introduzione della "educazione al teatro" come parte organica dei P.O.F. (Piani di Offerta Formativa) d'istituto [...].<sup>39</sup>

Più articolato, il discorso sui valori che accomunano teatro e formazione richiede una breve digressione. In uno studio del 1995 – *Stare meglio insieme* – la psicologia comunitaria Donata Francescato e la pedagoga Anna Putton distinguono i modelli formativi che permeano l'esperienza scolastica. Quello "vecchio" identifica "educazione" e "identità sociale"; ha per "finalità" la trasmissione di "competenze" e "nozioni"; per "valori" la "gerarchia", le "regole" e il "sapere libresco"; come "metodo" pratica un "modello di comunicazione [...] univoco (insegnante-allievo) e punta sui contenuti astratti". Quello "nuovo" identifica l'atto di "apprendere" con un "processo che modifica nel modo di pensare, agire, sentire"; ha per "finalità" "apprendere ad apprendere"; per "valori" il "cambiamento" e la "relazione"; come "metodo" incoraggia "comportamenti collaborativi e partecipativi perché il cambiamento cognitivo si poggia sull'affettività, dunque su un'alta motivazione, realizzabile in un *setting* di gruppo che accolga e stimoli (creando una «pressione ambientale»)”.<sup>40</sup>

Il modello formativo descritto da Francescato e Putton da un lato riconosce nelle comunità teatrali che si formano all'interno della scuola modelli culturali di cui riprendere metodi e valori; dall'altro riflette gli effetti del "ruolo provocatorio" assunto, all'interno della riflessione pedagogica degli anni Novanta, dalle "categorie educative collegate all'animazione".<sup>41</sup> Tuttavia, il suo rapporto di vicinanza con la cultura teatrale non si limita alla conoscenza del teatro della scuola e alle connessioni con l'onda lunga dell'animazione. I requisiti della "nuova" formazione coincidono infatti con i valori enucleati dalla ricerca novecentesca. Anche in questa ci si propone di "apprendere ad apprendere", si perseguono i "valori" del "cambiamento" e della "relazione" e il gruppo sostituisce o integra precedenti modalità associative, imponendosi quale contesto organico ai cambiamenti sistemici e alla crescita individuale. Dagli Studi di Stanislavskij al Teatro Laboratorio di Grotowski, dall'*agit-prop* al Living, il teatro novecente-

<sup>39</sup> Adriano Gallina, *Il teatro ragazzi, in Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, a cura di Mimma Gallina, in collaborazione con Patrizia Cuoco e Giuseppe Pizzo, Franco Angeli, Milano 2016<sup>2</sup>, p. 136.

<sup>40</sup> Donata Francescato, Anna Putton, *Stare meglio insieme. Oltre l'individualismo: imparare a crescere e a collaborare con gli altri*, Mondadori, Milano 1995, p. 105.

<sup>41</sup> Renza Cerri Musso, *Dimensione della didattica. Tra riflessione e progettualità*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 46.

sco è solcato da esperienze collettive nelle quali, a partire dagli anni Settanta, le nuove realtà di gruppo hanno riconosciuto i propri ascendenti elettivi.<sup>42</sup>

Per la scuola dell'autonomia il teatro diviene quindi una specie di doppio materiale: una pratica che persegue naturalmente obiettivi formativi, valorizzando le differenze, incentivando la socializzazione, coniugando linguaggi verbali e corporei, creatività e consapevolezza individuale, processi cognitivi ed emozioni. Insegnanti e dirigenti, nel corso degli anni Novanta, si rivolgono a sciami verso il teatro: in parte rispondendo alle indicazioni della riforma scolastica con lo sviluppo dell'extra scuola, in parte individuando nelle interazioni dei laboratori e degli spettacoli dal vivo un argine al ritrarsi, nell'ultima leva generazionale, della tendenza alla socializzazione. Scrive nel 1998 Sisto Dalla Palma:

Probabilmente siamo arrivati al punto in cui del teatro nella scuola bisogna recuperare la funzione antagonista di controtendenza rispetto all'espansione della virtualità, dell'informatica [...]. Il teatro è questa apertura del gioco, un'apertura della relazione con la maschera e con l'impossibile.<sup>43</sup>

Le potenzialità implicate dalle fitte corrispondenze fra la "nuova" formazione scolastica e la cultura sedimentate dalle pratiche della ricerca teatrale, risultano, con particolare evidenza, da due documenti. Il *Protocollo d'intesa* del 1995 si orienta verso l'inquadramento istituzionale dell'educazione teatrale, chiedendo che vengano affrontati e trasmessi i "nuovi valori creativi del teatro italiano". *I documenti dei gruppi di lavoro della commissione dei 40 saggi istituita dal Ministro Berlinguer*, nel predisporre una riforma complessiva del sistema scolastico e dei suoi saperi essenziali, mettono invece l'accento sull'opportunità

---

<sup>42</sup> Fabrizio Cruciani, in un libro provocatorio e famoso (1985), riformula i criteri della storiografia teatrale in funzione dell'azione maieutica dei registi e del carattere comunitario delle aggregazioni attoriali. I due aspetti si alimentano a vicenda: l'azione maieutica dei registi presuppone che il teatro sia un contesto di formazione, una collettività in divenire, mentre il carattere comunitario delle aggregazioni attoriali trova in questa stessa azione maieutica una ragion d'essere che ne ispira le scelte. Gli intrecci fra pratiche formative e ricerca teatrale sono trattati anche dalla rapida e densa ricognizione di Paolo Puppa intorno all'animazione. Alle spalle di questo fenomeno, scrive lo studioso, "circolano memorie latenti, contrastive e complementari, tra *agit-prop* urbani e compagnie itineranti nelle campagne, politicizzazione estrema e onnivora versus escapismo e metastoricizzazione. Tra queste polarità, declinate e ribadite in versione epigona, oscilla la nostra animazione, disseminata tra scena e scuola nella svolta che si presume epocale alla fine degli anni Sessanta" (Puppa, *L'animazione a scuola*, p. 865).

<sup>43</sup> Sisto Dalla Palma, *Ricominciare*, op. cit., p. 26.

di incrementare strutturalmente sia rapporti con l'extra scuola che la presenza delle aree culturali che "fin qui hanno avuto più difficile cittadinanza scolastica". Il teatro, pur implicato in quanto realtà esterna alla scuola e come area culturale diffusamente praticata al suo interno, non viene però nominato. Riporto le voci inerenti dal paragrafo 1 (*Conoscenza dei contenuti e del curricolo*) del settore 2 (Il rinnovamento dei contenuti e delle conoscenze):

La conoscenza si costruisce in tanti diversi contesti, sia interni che esterni alla scuola, in tutto il percorso di crescita dei soggetti che apprendono.

Ci sono apprendimenti che vengono più efficacemente sviluppati fuori dalla scuola, in contesti informali, che non dentro la medesima. Altri, invece, possono meglio aver luogo nella scuola. Altri ancora possono venire meglio garantiti a tutti solo nella scuola.

L'istituzione scolastica non dovrebbe ignorare nessuna di queste acquisizioni e delle matrici metodologiche che ne sono alla base. [...]

Venuta meno nel tempo la funzionalità di Programmi centrali di tipo prescrittivo, [...] la definizione dei curricoli obbligatori [...] è demandata alle scuole, [...] ferma restando la possibilità da parte delle scuole stesse di dare una "curvatura" specifica al necessario equilibrio sia tra le diverse aree culturali già presenti (ad esempio la storico-umanistica e la scientifico-sperimentale), ma anche e soprattutto fra quelle che fin qui hanno avuto più difficile cittadinanza scolastica (tecnologia, arte, musica), sia tra un pensiero dichiarativo-espositivo e uno operativo-collaborativo, trasversali a tutte le aree.<sup>44</sup>

Il teatro rientra dunque nella riforma dei saperi e del loro insegnamento solo perché implicitamente incluso fra le istituzioni dell'extra scuola e vagamente implicato dai riferimenti alle arti e alle aree culturali che si prestano a suscitare, nello studente, un pensiero di tipo "operativo-collaborativo".

Evitando di normare lo svolgimento delle attività teatrali e il ruolo pedagogico degli esperti, gli evanescenti legami istituzionali fra la scuola e il teatro hanno però permesso che si sviluppasse un eterogeneo e molteplice sistema di interazioni pedagogiche, artistiche e culturali, che costituisce a tutt'oggi una particolarità – e un'opportunità – italiana. In un certo senso, il fallimento dell'idea di istituzionalizzare – e, quindi, normalizzare – la presenza del teatro, ha favorito il prodursi di prototipi irripetibili. Possibilità prevista dagli operatori teatrali, al cui interno, già a seguito della crisi dell'animazione,

---

<sup>44</sup> La commissione dei 40 saggi è stata istituita dal Ministro Luigi Berlinguer con i Decreti Ministeriali n. 50 (21 gennaio 1997) e n. 84 (5 febbraio 1997). I documenti dei gruppi di lavoro della commissione dei 40 saggi sono in <http://www.fisicamente.net/SCUOLA/index-1529.htm>.



si era delineato uno schieramento netto tra chi rifiutava l'idea del teatro come disciplina scolastica e chi la auspicava: per i primi, la parola stessa (curricolo, disciplina, materia) rimandava allo spettro dell'obbligatorietà [...]. Per i secondi valeva la considerazione che solo all'interno dell'istituzione scuola, si possono predisporre le opportunità d'accesso e di conoscenza (anche dei linguaggi artistici) per tutti.<sup>45</sup>

### ***Fra "partenariato produttivo" e "partenariato culturale"***

In ambito scolastico, la cultura della ricerca teatrale ha integrato applicazione al sociale e "tradizione del nuovo", assestando, a livello nazionale, un intreccio di pratiche fortemente connotate in senso poetico, tematico e metodologico. Si tratta di processi che, permanendo nel tempo, configurano prototipi operativi spesso connessi a un determinato territorio, ma anche veicolati da pubblicazioni, festival, seminari, laboratori e realizzazioni spettacolari. Si pensi, per non fare che pochissimi esempi indicativi, al coinvolgimento urbano della ravennate non-scuola del Teatro delle Albe,<sup>46</sup> alle indagini di Chiara Guidi e del suo "teatro infantile" sul rapporto fra l'infante e la sonorità<sup>47</sup> o alle drammaturgie aggreganti e trasversali del Teatro dell'Argine di San Lazzaro di Savena.<sup>48</sup> Sarebbe uno spreco – uno dei tanti del teatro italiano – se i nuovi orientamenti istituzionali trascurassero a favore d'un "partenariato" esclusivamente "produttivo" – e cioè finalizzato all'evento – il rapporto dialettico fra esperti e insegnanti e omettessero quindi di testare sia le competenze dei primi, oggetto di rinnovati studi da parte di C.Re.S.Co (*Coordinamento delle realtà della scena contemporanea*),<sup>49</sup> che le ricadute dei prototipi sperimentati dalle singole realtà teatrali al livello delle pratiche cognitive, degli schemi progettuali e degli

---

<sup>45</sup> Loredana Perissinotto, *Teatri a scuola. Aspetti, risorse, tendenze*, Utet, Torino 2001, pp. 103-104.

<sup>46</sup> Cfr. Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983–2013*, Titivillus, Corzazzano (Pisa) 2014). Si rimanda in particolare al cap. *Non-Scuola*, pp. 109-133.

<sup>47</sup> Cfr. Annamaria Sapienza, *Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce*, "Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione", maggio, n. 13, 2017, pp. 24-45.

<sup>48</sup> Cfr. Nicola Bonazzi, *Formazione partecipativa: i progetti del Teatro dell'Argine*, "Prove di Drammaturgia", n. 1-2, 2017, pp. 86-89.

<sup>49</sup> V. al proposito il *Manifesto per l'identità del formatore teatrale* presentato da Stefania Marone alle Buone Pratiche di Milano del 30 marzo 2019. Una sua sintesi è al link <http://www.ateatro.it/webzine/2019/04/10/bp2019-quali-politiche-per-lo-spettacolo-riflessioni-e-proposte-dell'associazione-culturale-ateatro/>.

obiettivi pedagogici. Gli intrecci fra queste esperienze sono ancora in attesa d'una documentazione d'insieme.<sup>50</sup> Da questa potrebbero risultare le possibilità d'un "partenariato culturale", che dialoghi, non solo con singole realtà teatrali e scolastiche, ma con il teatro e la formazione in quanto aggregati di conoscenze e pratiche.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV., *Elementi di discussione: Convegno per un nuovo teatro*, «Teatro 2», autunno-inverno 1967-'68, Fratelli Cafieri Editori, pp. 18-25 (poi edito col titolo *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, in *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, a cura di Franco Quadri, vol. I, Einaudi, Torino 1977, pp. 138-148.
- AA. VV., *Geografia del teatro scuola in Italia. Le rassegne del teatro studentesco*, Leonardo Editrice, Udine 2001.
- Alfieri, Fiorenzo, *L'animazione come "servizio" istituzionale*, in *L'attore culturale. L'animazione nella città, alla prova dell'esperienza*, a cura di Fiorenzo Alfieri, Andrea Canevaro, Francesco De Biase, Giuliano Scabia, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 75-104.
- Baliani, Marco, *Pensieri di un raccontatore di storie*, Comune di Genova, Genova 1991.
- Bartolucci, Giuseppe, *Per un gesto "teatrale" dei ragazzi (con scritture collettive)*, in *Il teatro dei ragazzi*, a cura di Idem, Guaraldi, Rimini 1974, (la ed. 1972), pp. 7-20.
- Bartolucci, Giuseppe, *Animazione 1974*, in *Il teatro dei ragazzi*, a cura di Idem, Guaraldi, Rimini 1974, pp. 281-294.

---

<sup>50</sup> Si segnala che all'interno di Assitej Italia – Associazione Italiana di Teatro per l'Infanzia e la Gioventù si è costituito un tavolo di lavoro finalizzato alla creazione di un archivio storico del teatro ragazzi. Sull'argomento, esiste il centro di documentazione Morteo in Piemonte, che però da anni è praticamente fermo. Senza seguito è restata anche l'iniziativa del Teatro del Buratto che, acquisita la gestione del Teatro Bruno Munari, aveva programmato di ospitare al suo interno un archivio del Teatro Ragazzi. Uno dei pochi testi che presentino una visione storica dell'intero settore è quello di Mario Bianchi (2009).

- Basaglia, Franco, *Prefazione all'edizione tedesca* (1979), in Scabia, Giuliano, Marco Cavallo. *Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, riedizione a cura di Elisa Frisaldi (1a ed. Torino, Einaudi, 1976), Edizioni alpha beta Verlag, Merano 2011, pp. 9-11.
- Bianchi, Mario, *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, Titivillus, S. Miniato (Pisa) 2009.
- Bonazzi, Nicola, *Formazione partecipativa: i progetti del Teatro dell'Argine*, «Prove di Drammaturgia», n. 1-2, 2017, pp. 86-89.
- Casi, Stefano, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Edizioni ETS, Pisa 2012.
- Cerri Musso, Renza, *Dimensione della didattica. Tra riflessione e progettualità*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali del XX secolo*, Sansoni, Firenze 1985.
- Dalla Palma, Sisto, *Ricominciare da dove?*, in *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Euresis Edizioni, Milano 1998, pp. 19-27.
- Francescato, Donata, Putton, Anna, *Stare meglio insieme. Oltre l'individualismo: imparare a crescere e a collaborare con gli altri*, Mondadori, Milano 1995.
- Gagliardi, Mafra, *Esperienze teatrali nella scuola italiana*, in *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Euresis Edizioni, Milano 1998, pp. 101-107.
- Gallina, Adriano, *Il Teatro Ragazzi*, in *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, a cura di Mimma Gallina, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 112-124.
- Gallina, Adriano, *Il Teatro Ragazzi*, in *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, a cura di Mimma Gallina, in collaborazione con Patrizia Cuoco e Giuseppe Pizzo, Franco Angeli, Milano 2016<sup>2</sup>, pp. 129-140.
- Giraldo, Mabel, *Odi et amo: il rapporto fra teatro ed educazione nell'Italia del secondo Novecento*, in «Nuova Secondaria Ricerca», anno XXXII, n. 7, 2015, pp. 1-11.
- Grimaudo Roberta., *Il teatro ragazzi in Italia: dossier sul teatro ragazzi in Emilia Romagna*, Tesi di Laurea in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, DAMS, Anno Accademico 1996-97, 1997.
- Guccini, Gerardo, *Le trasformazioni del teatro dei ragazzi*, in «Innovazione educativa», n. 6, novembre-dicembre 1998, pp. 12-19.

- Gulotta, Baldassare, *La funzione educativa del teatro*, in «Quaderni di Teatro», Anno X, n. 37, 1987, pp. 39-41.
- Lombardi, Giovanni, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», Anno X, n. 37, 1987, pp. 7-14.
- Martinelli, Marco, Montanari, Ermanna, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.
- Morteo, Gian Renzo, *Animazione e drammaturgia*, «Scuola viva», Torino, 1972, riedito in Mamprin, Lodovico, Morteo, Gian Renzo, Perissinotto, Loredana, *Tre dialoghi sull'animazione*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 75-82.
- Morteo, Gian Renzo, *Attuali rapporti fra animazione e teatro per i ragazzi*, in *Educazione attraverso il teatro*, Atti del convegno organizzato dal settore Scuola-Ragazzi del Teatro Stabile di Torino, a cura di Ave Fontana, Emme edizioni, Milano 1979, pp. 139-145.
- Morteo, Gian Renzo, *Teatro e scuola*, in *L'immaginario bambino: progetto infanzia e consumo culturale negli anni Ottanta*, Atti del Convegno promosso dall'Associazione Nazionale Teatro Ragazzi (A.S.T.R.A./Agis), Torino, 19-20 maggio 1984, a cura di Antonio Attisani, La Casa Usher, Firenze 1985, p. 117-120.
- Panigada, Maria Grazia, *Il teatro a scuola. La formazione teatrale degli insegnanti in Italia*, in *I fuoricena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma, Euresis, Milano 2000, pp. 219-251.
- Perissinotto, Loredana, *Teatri a scuola. Aspetti, risorse, tendenze*, Utet, Torino 2001.
- Perissinotto, Loredana, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carrocci, Roma 2004.
- Puppa, Paolo, *L'animazione, ovvero il teatro per gli altri*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 859-873.
- Rostagno, Remo, *Trascrizione dall'intervento orale di Rostagno al Convegno Il gioco del teatro, L'animazione trent'anni dopo* (Torino, aprile 1998).
- Sapienza, Annamaria, *Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce*, «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», maggio, n. 13, 2017, pp. 24-45.
- Valenti, Cristina, *Dall'animazione ai teatri delle disabilità. Una rassegna delle esperienze*, «Art'o», n. 14, 2003, pp. 40-47.

- Valenti, Cristina, *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, in *Il Teatro, la Scuola, la Città, il Mondo, Esperienze, riflessioni e strumenti di teatro tra educazione e cittadinanza*, a cura del Teatro dell'Argine, Loescher Editore, Torino 2016, pp. 78-82.
- Voltz, Pierre, *Pratiche teatrali: l'esperienza francese*, in *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Euresis Edizioni, Milano 1998, pp. 29-47.
- Zanotti Michel (2001), *Le partenariat Education-Culture en France dans le domaine des enseignements et activité de théâtre-expression dramatique, Le partenariat: une voie européenne pour la formation théâtrale des enseignants*, a cura di Gerardo Guccini, Yvonne Hurt, Jean Lataillade, Myriam Leroux, Projet Européen T.E.A.T.R.E., Nantes 2001, pp. 11-13.

**Ilona Fried**

Università Eötvös Loránd, Budapest  
fried.ilona@btk.elte.hu

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.FRI>

## **"ANCHE L'UNGHERIA EBBE SULLA SCENA IL SUO QUARTO D'ORA DI GLORIA"**

### *Abstract*

In the interwar years Hungarian prose and comedy enjoyed international fame. Ferenc Molnár was the leading playwright among internationally renowned Hungarian authors.

My contribution tries to shed light on the reception of Ferenc Molnár in Italy by one of the greatest theater critics of the time, Silvio d'Amico. Molnár, whose novel *The Paul Street Boys* is still widely read in Italy, has been almost completely missing from the Italian stages in recent decades. Despite the negative opinion of Franco Quadri in 1996, partially quoted in the title of this article, it must be emphasized that in recent decades Molnár has been acknowledged by some theatergoers and international scholars as one of the most outstanding playwrights of the twentieth century. The article highlights the appreciation of Molnár's dramaturgy: its great originality and its overcoming the limitations of the bourgeois comedy thanks to his exceptional sense of humor, the unexpected situations, and the brilliant dialogues that provide a glimpse into a particular cultural atmosphere of a modern society. Although Silvio d'Amico finds Molnár to be a really good playwright, he fails to understand his true stature.

*Keywords:* Comedy, reception, theatre critics, Silvio d'Amico, outstanding playwright, sense of humour, modern society.

### *La fama internazionale dell'autore*

Nel 1934 in occasione del Convegno Volta sul teatro drammatico, convegno internazionale di grande prestigio della Reale Accademia d'Italia, a Roma gli invitati di spicco furono due drammaturghi: George Bernard Shaw e Ferenc Molnár. Fra i documenti conservati oggi all'Accademia dei Lincei figura anche la giustificazione per tale prestigio: si trattava dei maggiori rappresentanti di due teatri ritenuti fra i più importanti in Europa, quello inglese e quello ungherese.<sup>1</sup>

Molnár molto cortesemente rifiutò l'invito, scusandosi per via dei suoi obblighi nei confronti del teatro Víg che stava per mettere in scena il suo prossimo dramma. (Shaw non rispose e non andò a Roma.) Certamente non rientrava nel carattere di Molnár quello di partecipare a convegni, perché preferiva curare le messinscene dei suoi drammi.

L'invito però, promosso da Silvio d'Amico che dietro le quinte era il consigliere principale del convegno, dimostra l'apprezzamento nei confronti del drammaturgo ungherese in Italia. Infatti, nomi come Ferenc Molnár, Ferenc Körmendi, Mihály Földi, Menyhért Lengyel, Ferenc Herczeg e di altri rappresentanti del teatro, della letteratura e del cinema ungherese godevano di un grandissimo prestigio internazionale.<sup>2</sup> Il successo di Molnár fu superiore a quello di qualsiasi altro scrittore e drammaturgo ungherese, tanto che nel 1927 venne ricevuto dal Presidente degli Stati Uniti, Calvin Coolidge alla Casa Bianca.

Il pubblico italiano, che durante il Ventennio cercava di sfuggire alla politicizzazione della quotidianità, nei drammi ungheresi trovava infatti valori borghesi, modelli cosmopoliti, visioni moderne. Il mondo diegetico di queste commedie era certamente idealizzato e impossibile da raggiungere, ma consentiva di evadere in un'atmosfera culturale libera dai vincoli ideologici e censori dell'Italia fascista. Il regime aveva, dunque, previsto e istituzionalizzato possibilità di divagazione e fuga, che, però, non fornivano, al momento del ritorno, strumenti cognitivi e d'intervento sulla concreta realtà sociale.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

<sup>2</sup> Cfr. la bibliografia delle traduzioni dall'ungherese in Italia László Pálínkás, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*, Cymba, Napoli 1970; Péter Sárközy, *Letteratura ungherese. Letteratura italiana*, Carocci Editore, Roma 1990.

<sup>3</sup> Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta*, op. cit., p. 16.

Nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale molti degli autori ungheresi furono o completamente ignorati o etichettati in quanto letteratura, teatro, cinema d'intrattenimento e come tali disprezzati. Negli ultimi decenni sono cambiati i canoni letterari ed è cominciata una loro rivalutazione, in modo particolare per le opere di Molnár.<sup>4</sup> Tutto ciò dipende anche da una valutazione diversa del genere della commedia borghese che oggi viene riconosciuto a pieno titolo e alcune di queste commedie, viste prima come "leggere", cioè superficiali, sono ora considerate briose rappresentazioni di una determinata società, di ceti sociali, di caratteristiche umane. Nelle sue opere si scopre una drammaturgia brillante, e si vedono spunti di una profonda conoscenza umana, di riflessioni sociali di grande attualità anche ai giorni nostri. Il suo romanzo, *I ragazzi della via Pál*, è diventato ormai un classico, oggi ancora letto da molti giovani.

Una buona parte dei drammi di Molnár (una trentina circa)<sup>5</sup> viene rappresentata sui palcoscenici ungheresi e internazionali. Negli ultimi decenni le sue commedie suscitano molto interesse in Ungheria e si prestano anche a messinscena sperimentali.<sup>6</sup> *Liliom*<sup>7</sup>, un'opera fra il realismo, il dramma popolare, la fiaba surreale e la parabola, affascina ancora il pubblico. Vengono riscoperti, ripubblicati, addirittura recitati i suoi articoli di giornale e la sua prosa.<sup>8</sup> Negli articoli del giovane giornalista si scopre un grande impegno sociale, interesse

<sup>4</sup> 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](http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch11.html#_Moln_r_Ferenc_sz_npada) (ultima consultazione 2.4.2023).

<sup>5</sup> 31 scritti prima dell'emigrazione, a New York, in emigrazione 7 conclusi e 5 non finiti, cfr. Kárpáti Tünde, *Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből (1902–2002)*, «Új Forrás» 2003/4, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00084/030413.htm> Sulla ricezione americana cfr. Kárpáti Tünde, *Molnár Ferenc sikerdramaturgiája*, «Jelenkor», 2002, n. 6, p. 683. <https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/333/molnar-ferenc-sikerdramaturgiaja> (ultima consultazione 2.4.2023).

<sup>6</sup> Nel 2011 John Neumeier ha coreografato addirittura un balletto per il Hamburg Ballet tratto da *Liliom*.

<sup>7</sup> *La leggenda di Liliom*, «Comœdia», n. 15, 1 agosto 1923, pp. 13-39, *Liliom, leggenda drammatica in 7 quadri*, traduzione di Cesare Cantoni, Edizioni del Sud, Roma 1936. *Liliom, leggenda del sobborgo*, traduzione di Ignazio Balla e Mario De Vellis, «Il Dramma», n. 253, 1 marzo 1937, pp. 2-26, *Liliom*, traduzione di Ignazio Balla e Alfredo Jeri, Rizzoli, Milano 1964.

<sup>8</sup> Béla Fesztbaum (a cura di), *Szülőfalu*, *Pest* (Il mio paese nativo, Pest), regia e recitata attualmente al Teatro Víg di Budapest.



ai temi più svariati, e una grande capacità di cogliere quanto interessasse il pubblico sviluppandolo nei suoi drammi.<sup>9</sup>

### *La ricezione di Silvio d'Amico*

Nel breve articolo che segue vorrei occuparmi della ricezione italiana di Ferenc Molnár, con particolare riguardo agli articoli di Silvio d'Amico negli anni '20 e '30 e in seguito ai contributi sull'autore, pubblicati nella Storia del teatro drammatico<sup>10</sup> e nell'Enciclopedia dello Spettacolo.<sup>11</sup>

D'Amico avanza delle riserve sulle commedie ungheresi, come sintetizzerà negli anni '50 "... il teatro ungherese ha invaso le scene europee e americane con una produzione di drammi or più or meno geniali, di commedie comico-sentimentali, o brillanti, o semplicemente posciadistiche, che hanno fatto e fanno vivace concorrenza alle più famose firme parigine." Cita i nomi di Bíró, Menyhért Lengyel, László Lakatos, Lajos Zilahy, i "semiti" László Fodor, László Bús-Fekete, oltre a Gábor Drégely e Jenő Heltai con alcuni drammi. Conclude: "Sono, in genere, i rappresentanti di una società leggera, sensuale, gaudente, ma non sempre spensierata, e che talvolta, anche nella corsa al piacere, sente i richiami d'una realtà meno agevole di quella che appare ai superficiali boulevardiers."<sup>12</sup> Oltre a *Liliom* D'Amico apprezzerà anche *Olympia*, *Gli occhi azzurri dell'imperatore*, che grazie alle sue trovate sceniche, ai momenti inaspettati dell'intreccio riporta una forte critica dell'aristocrazia, della corte, della società della "Finis Austriae", e forse è proprio per questo motivo che il critico apprezza di più la commedia. Osserviamo inoltre un cast

<sup>9</sup> Molnár Ferenc, *Pesti napló*, Századvég, Budapest 1993.

<sup>10</sup> Vol. IV, Rizzoli, Milano 1940.

<sup>11</sup> Per altre mie ricerche anche sulla critica di Adriano Tilgher, a Renato Simoni, a Leonida Repaci cfr. 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, *Teatri fra due paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár tra Budapest e Roma*, in *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Ponte Alapítvány, Budapest 2018, pp. 369-401.

<sup>12</sup> *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, Casa Editrice Le Maschere, 1954-1962, Vol. VI. pp. 250-251.

eccezionale nella rappresentazione recensita, tra cui Giuditta Rissone, Vittorio De Sica, Sergio Tòfano.<sup>13</sup>

Il critico romano malgrado l'apprezzamento troverà di solito "leggere" le commedie di Molnár. Probabilmente non si sente in sintonia con l'atmosfera particolare della vita bohémienne e borghese e con l'umorismo mitteleuropeo, di Budapest (diremmo piuttosto di Pest) tanto presenti nella maggioranza di quegli autori ungheresi, e in particolare in Molnár. Naturalmente oggi si dovrebbero proporre nuove traduzioni, o traduzioni rielaborate, in grado di trasmettere i diversi registri linguistici dei drammi.

### *La carriera dell'autore*

Ferenc Molnár era nato a Budapest nel 1878 in una famiglia borghese di estrazione ebraica, suo padre era un medico ben affermato. Negli ultimi decenni dell'800 e i primi anni del '900 la città aveva conosciuto uno sviluppo notevolissimo dovuto alla borghesia, e nel giro di alcuni decenni divenne una vera metropoli europea. Gli ebrei formavano un ceto sociale ormai emancipato che doveva però affrontare conflitti legati alla classe media cristiana spesso più conservatrice e meno aperta al nuovo capitalismo, qualche volta di origini nobiliari ma impoverita, come emerge anche da varie opere e articoli dello stesso Molnár. Molnár per l'estero rappresentava l'autore ungherese *tout court*, mentre in Ungheria era criticato per il suo cosmopolitismo, cioè in quanto ebreo. Appena diciottenne Ferenc iniziò a fare il giornalista e magiarizzò il nome originariamente tedesco di Neumann in Molnár. Si occupò dei temi più diversi: dalla cronaca nera al calcio, esperienze che gli servirono in seguito, imparò a rendere i suoi articoli interessanti per i lettori, stando spesso dalla parte dei non abbienti, della gente bisognosa di protezione. Da giovane giornalista e scrittore si occupò anche di problemi sociali, mostrandosi piuttosto critico nei confronti della società, come viene testimoniato dal primo romanzo *La città ingorda* (*Az éhes város*, 1901) o dal romanzo che divenne di fama mondiale *I ragazzi della via Pál* (*A Pál utcai fiúk*, 1907).

---

<sup>13</sup> "Gli occhi azzurri dell'Imperatore" di Ferenc Molnár, all'Argentina. Compagnia Almirante-Rissone-Tòfano, in Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955, Antologia*, a cura di Alessandro D'Amico e Lina Vito, Voll. I-V, Novecento, Palermo 2005, Terzo Volume, Tomo I, 290216., Terzo Volume - Tomo I, 290216.

Svolse anche l'attività del traduttore traducendo, fra l'altro, molte commedie francesi, ulteriori fonti d'ispirazione per il futuro drammaturgo. Nel 1896 si trasferì per un anno a Ginevra per svolgervi studi di giurisprudenza, che continuò senza concluderli a Budapest. Fino al 1915 fu inviato speciale di guerra. Nel 1919 si trovò impegnato nella vita culturale della Repubblica dei Soviet. Viaggiò tanto per il mondo, assistendo alle messinscene e rappresentazioni dei suoi drammi; negli anni '30 rinunciò ad avere una fissa dimora a Budapest preferendo alloggiare nei migliori alberghi. Tornava però regolarmente nella sua città avendo conservato uno stretto legame con il Teatro Víg, il primo teatro privato di Budapest fondato nel 1896 e frequentato da un pubblico appartenente alla nuova borghesia cittadina aperta a novità teatrali. In seguito alle leggi razziali del 1938 si sentì costretto a emigrare e dal 1940 visse a New York fino alla morte nel 1952.<sup>14</sup> Come dice Antonella Ottai: "se Budapest per il pubblico italiano rappresenta la fuga dalla propria realtà, per molti degli autori [...] è stata invece la realtà da cui fuggire".<sup>15</sup> Molnár sopportò con difficoltà l'emigrazione, ne risentì anche la sua creazione artistica, ma non tornò più in Europa. Dopo decenni di rifiuti di dare i diritti d'autore di *Liliom* per una composizione musicale, (neanche a Puccini o a Gershwin),<sup>16</sup> li cedette a Rodgers e Hammerstein, che nel 1945 crearono il musical *Carousel* tuttora di grandissimo successo.

### ***Molnár e l'Italia***

Ermete Zacconi nel 1907 durante la sua tournée a Budapest andò a vedere una commedia appena introdotta sulla scena internazionale e scoprì *Il Diavolo* (*Az ördög*, 1907) di Molnár.

Se la fece tradurre dal francese e vi recitò nel ruolo del protagonista riscuotendo un grandissimo successo. Da *Il Diavolo* più tardi venne tratto un film.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Alcuni fra i più noti autori emigrarono negli Stati Uniti e divennero promotori di successo del cinema hollywoodiano, come Menyhért Lengyel e altri.

<sup>15</sup> Cfr. Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 2010, p. 25. Il saggio ha anche il merito di presentare insieme, nelle loro interdipendenze teatro e cinema.

<sup>16</sup> Inventory of the Ferenc Molnár Papers, 1927–1952 \*T-Mss 1947-002 Billy Rose Theatre Division The New York Public Library for the Performing Arts New York.

<sup>17</sup> Il film non venne mai completato, ci furono varie riprese negli anni 1915, 1918, 1919, 1921. Il suo regista, Mihály Kertész, dopo essere emigrato negli USA, nel 1926 cambiò il suo nome in Michael Curtiz.

Molnár entrò nei favori del pubblico contemporaneamente alla diffusione del romanzo *I ragazzi della via Pál*. La sua popolarità in Italia viene dimostrata sia dal numero delle messinscene, sia dal numero delle pubblicazioni dei suoi drammi sulle riviste, per esempio «Il Dramma», una delle maggiori riviste di teatro, pubblicò 16 sue opere durante il Ventennio.

Le commedie erano molto ambite dagli attori perché offrivano ruoli molto gratificanti. Non per caso Marta Abba aveva chiesto l'intervento di Pirandello per ottenere i diritti per la rappresentazione della commedia a cui Molnár stava lavorando (senza neanche conoscerne l'argomento). Il dramma era *La buona fata*, (*A jó tündér*, 1930) di cui Abba si procurò i diritti senza il coinvolgimento del "Maestro" mettendolo in scena con la compagnia Abba.<sup>18</sup>

Silvio d'Amico nella sua attività quotidiana di critico recensì vari drammi del drammaturgo. Nel presente saggio mi focalizzo sulle recensioni di Silvio d'Amico sugli spettacoli dei drammi: *Liliom* (1909), *L'Ufficiale della guardia* (*A testőr*, 1910), *Olympia* (1928) e *Giochi al castello* (*Játék a kastélyban*, 1926).

Nella *Storia del Teatro Drammatico*, riassumendo il teatro ungherese Silvio D'Amico afferma: "L'autore ungherese più cordialmente acclamato è un semita, Ferenc Molnár (1878, vivente), giornalista, corrispondente di guerra, e romanziere di cui è notissimo il romanzo *I Ragazzi della via Pal*."<sup>19</sup> A proposito delle sue opere teatrali scrive del primo successo tanto vivo della commedia *Il Diavolo* (1907) da oltrepassare i confini e affermarsi anche all'estero, e poi di *Liliom* (il dramma nasce nel 1909, però in Italia arriva solo nel 1923):

Questo dramma reca per sottotitolo "leggenda del sobborgo", e muove dalla pittura d'un ambiente locale, un mondo di serve, teppisti e vagabondi alla periferia della capitale ungherese; esprime sensi d'una umanità elementare, in cui gli spettatori di tutti i teatri d'Europa e d'America si sono riconosciuti, con compiaciuta tenerezza. *Liliom* è un tipo d'eroe Plebeo, imbonitore d'una giostra, malandrino, ingenuo, rude e manesco, idolo delle serve: ha un cuore, ma è il primo a non rendersene conto; i suoi sentimenti li esprime a rovescio; quel tanto di genuina bontà ch'è nascosta in lui, non sa manifestarla se non nei modi della cattiveria. All'amore di Giulia, la servetta che sola ha intuito il suo io segreto, non riesce a corrispondere se non

<sup>18</sup> Cfr. Ilona Fried, *Teatri fra due paesi*, op. cit., anche con riferimenti a Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, lettera 310127.

<sup>19</sup> Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Rizzoli & C. Editori, Milano-Roma 1940, Vol. IV. Alessandro d'Amico riduce leggermente il testo, ma l'inizio rimane uguale e così anche le valutazioni e la conclusione, edizione ridotta, 2° edizione, Garzanti, Milano 1964, Vol. 2, pp. 248-250.

picchiandola; ma lasciarla, per accettar l'offerta della matura e danarosa padrona della giostra, non vuole; e il giorno che si scopre vicino a diventar padre, la sua propria indistinta e immensa gioia lo induce a fare la sola cosa che può, accettar la proposta d'un altro scioperato, di rapinare un esattore. L'impresa va male, Liliom ci rimette la pelle. Portato dagli angeli nel Dilà, davanti a un tribunale celeste rappresentato come può immaginarselo un figlio della teppa, egli è condannato a sedici anni di fuoco, e quindi a tornare in terra per farvi una buona azione. Liliom espia la sua pena: poi, tornato in terra, va dalla moglie e dalla figliuola, che è ormai una ragazza, e le porta in dono una stella rubata nel cielo. Ma le donne, che non sanno chi sia, hanno paura di lui; lo respingono; egli alza la mano a percuoter la fanciulla; e se ne rivà accorato. Anche dopo l'espiazione, anche di ritorno dal Dilà, Liliom non ha dunque saputo esprimere l'amore, la tenerezza, lo struggimento, se non rubando e percotendo. Ma il suo atto violento non ha fatto male alla fanciulla; a cui la madre confessa, a sua volta, che è così: che nella vita ci sono percosse le quali non dolgono.

Realismo e fantasia, rustico macchiettismo e patetica poesia, s'intrecciano in quest'opera felice, con un'agevolezza così sorridente, tenera e fortunata, che ne hanno fatto una delle opere più significative del tempo nostro.<sup>20</sup>

Nel 1923 a proposito della *Leggenda di Liliom* accennò a due spettacoli di compagnie italiane che parallelamente rappresentavano il dramma, e prese spunto dai pareri opposti dei critici milanesi e quelli romani. Si trattava da parte di alcuni di trovare un'offesa religiosa nel dramma che d'Amico difendeva non solo con i cinque critici "professanti cattolici" favorevoli al dramma, ma sostenendo che fosse la trascrizione di una "leggenda popolare".

La critica drammatica milanese ha avuto una quantità di riserve da fare su quella *Leggenda di Liliom*, di Ferenc Molnár, che la critica romana ha concordemente esaltato come un felice, ricco, colorito, spontaneo e tenero capolavoro. Sarebbe un po' esagerato sostenere che tutti i critici milanesi, o tutti i critici romani, siano rimbecilliti. Crediamo piuttosto che gli uni e gli altri abbiano avuto una diversa visione dell'opera, in seguito alla differente interpretazione attraverso la quale l'han conosciuta. E chiunque abbia qualche esperienza di teatro sa quali scherzi possa fare una mutata prospettiva scenica a uno stesso lavoro drammatico.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 249-250.

<sup>21</sup> Silvio d'Amico, *op.cit.*, Secondo Volume, Tomo I, 230609. Qualche anno prima, era successo proprio il contrario: i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello fecero clamorosamente fiasco il 21 maggio 1921 alla prima di Roma, mentre il 27 settembre dello stesso anno a Milano ottennero un pieno successo. È anche vero che fra le due rappresentazioni Pirandello aveva riportato modifiche al testo, per cui le due versioni non erano uguali.

Il critico romano cita poi a lungo Marco Praga che a proposito della rappresentazione di Milano ha trovato il dramma offensivo per il senso religioso, gli sembrava che si trattasse di "una beffa, d'una irrisione dei misteri del Dilà." D'Amico a sua volta trova che i critici romani che hanno fatto le lodi di *Liliom* erano in cinque cattolici professanti e uno solo anticlericale, e vedevano

che la felicissima opera del Molnár è la trascrizione scenica (fino a che punto arricchita e trasformata dalla sua arte non lo sappiamo) d'una leggenda popolare: dove elementi fantastici ed elementi tratti dalla comune realtà sono fusi beatamente in un'unica andatura di fiaba; e dove la fantasia della plebe, che è prontissima a dipingersi con ricchissime luci e sfavillanti colori il paese dei beati, non riesce a immaginarsi il tribunale divino [...] con elementi sostanzialmente diversi da quelli del posto di polizia o della pretura che ha conosciuto in questa miserabile vita.

Che irriverenza c'è in questo? Ascoltando il breve atto, almeno nella recitazione della compagnia Bertone, noi non abbiamo trovato né un motivo beffardo, né un accento ironico. E diciamo di più: l'atto è percorso da un brivido di mistero. Ed è infinitamente dolce e triste.<sup>22</sup>

D'Amico fa riferimento all'ostilità della chiesa nei confronti del teatro nel medioevo, la sua condanna del teatro comico con l'impedimento al teatro per secoli di nominare Dio e le cose della fede:

"Sicché quando ora arriva un Molnár, che con l'ingenuità più pura ci mette in scena un pezzetto di Dilà, ecco che si trovano degli attori così maldestri, da dare al pubblico e alla critica d'una grande e colta città la sensazione d'una sconcia burletta."<sup>23</sup> D'Amico fece pubblicare *Liliom* nella collana da lui fondata "Repertorio", che secondo le sue intenzioni era di carattere popolare, e l'uscita del dramma ungherese avvenne subito dopo l'esordio con *La Rappresentazione di Sant'Uliva*, tanto cara al critico romano. La collana intendeva "offrire alla gente di teatro una serie di testi, italiani o tradotti, già pronti per la rappresentazione."<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ivi, p. 294. Si tratta della prima romana della *Leggenda di Liliom* il 10 aprile 1923 dalla compagnia Bertone, mentre a Milano andò in scena il 18 maggio nell'allestimento di Gualtiero Tumiatei. Cfr. note, p. 307.

<sup>24</sup> Citato da Gianfranco Pedullà, *Introduzione*, Silvio d'Amico, *Cronache*, op. cit., Terzo Volume, Tomo I, p. 44.

D'Amico sembra abbastanza favorevole alla commedia *L'Ufficiale della guardia* (A testőr, 1910).<sup>25</sup> L'approvazione forse si deve anche alla compagnia Pavlova della quale, e della stessa Pavlova, scrive con grande entusiasmo:

Difficile immaginarsi una commedia più commedia di questo Ufficiale della Guardia, e una Pavlova più Pavlova di ieri sera.

Della commedia è presto detto. Il suo argomento, del marito che per provare la fedeltà della moglie le si presenta sotto spoglie di amante, è tutt'altro che nuovo su la ribalta. Ci siamo ricordati del Marito amante della moglie di Giacosa, [...], ch'è appunto un gioco del genere: elegante esercizio di virtuosismo scenico.<sup>26</sup>

D'Amico trova interessante nella "leggera commedia" il terzo atto, che giunge alla conclusione che "par la moda del giorno", ossia il bisogno dell'uomo di illudersi, l'essenza del teatro "dai greci a noi" che "svolge e la dipinge tutta con molta grazia, ha il torto di preparare le cose per due atti, tutti occupati dall'antefatto: vale a dire, presentati con la brusca sommarietà con cui i vecchi autori costruivano gli atti di preparazione, senza indugi e coloriture e ricami paragonabili a quelli dell'atto sugoso."<sup>27</sup> Loda gli attori, oltre a Tatiana Pavlova, molto brava, che però forse a suo parere esagera con la civetteria dell'attrice da lei impersonificata. Alla rappresentazione aveva partecipato anche l'attore di grande stima, morto poi tragicamente, Renato Cialente.<sup>28</sup>

Nella voce su Molnár nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* chiamerà *L'ufficiale della guardia*, "dramma pirandelliano ante litteram", che detto da lui sembra un'affermazione positiva, "assurdo e spiritoso gioco pirandelliano avanti lettera; dove un grande attore, per provare la virtù della moglie, arriva a sedurla presentandosi a lei sotto le spoglie di un altro; ma quando infine le si rivela essa gli ride in faccia, dichiarandogli di aver sempre, in quella spoglie, riconosciuto

<sup>25</sup> Silvio D'Amico, "L'ufficiale della guardia" di F. Molnár, *al Valle /Compagnia Pavlova/*, 241231.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Renato Cialente (Treviglio, 2 febbraio 1897 – Roma, 25 novembre 1943), era il fratello maggiore della scrittrice Fausta Cialente (1898–1994). Recitò anche in altri drammi di Pirandello e di Rosso di San Secondo, e con la compagnia Merlini-Cialente mise in scena anche drammi come *Piccola Città* di Thornton Wilder. Negli anni Trenta Cialente divenne uno degli attori più popolari del cinema. Morì nel 1943, durante l'occupazione nazista di Roma, quando all'uscita dal Teatro Argentina, dopo lo spettacolo de *L'albergo dei poveri* di Gorkij, fu investito da un camion tedesco.

lui.<sup>29</sup> Già da questa semplice sintesi dell'intreccio di d'Amico si capiscono diversi aspetti della drammaturgia di Molnár la vena della commedia, le trovate spiritose che devono risolvere il conflitto senza creare disagi irrisolvibili, ma lasciando dubbi, enigmi, e magari un pizzico di malinconia.

D'Amico accenna anche ad altre opere del drammaturgo concludendo: "Ma la mano facile, la vena fresca, la grazia brillante sono sovente la caratteristica dell'altra molta, feconda opera drammatica di Molnár; sia in brevi atti unici, sia in piacevoli giochi scenici".<sup>30</sup>

Nella recensione di *Giochi al castello* ( *Játék a kastélyban*, 1926) D'Amico sottolinea l'inizio insolito del dramma, cioè le autopresentazioni dei personaggi, che gli ricordano l'antico "teatro cinese, in cui ciascun personaggio, entrando in scena, ...[incominciava] col dichiarare al pubblico le proprie generalità".<sup>31</sup>

Al vecchio uso teatrale cinese, ma anche a una quantità di altri motivi tecnici e mode teatrali molto europei, ci han fatto ripensare questi *Giochi al Castello* di Molnár. I quali, muovendo appunto da una bizzarra presentazione iniziale dei personaggi attraverso dichiarazioni teatralmente ufficiali di ciascuno, tornano a trattare uno dei motivi oggi più di moda, quello della confusione tra finzione e realtà; ma in maniera gentilmente ironica, e con risultati graziosamente parodistici.<sup>32</sup> [...] Scritto per ischerzo (ci hanno detto, per amici che li han recitati in un salotto) e senz'alcuna pretesa,<sup>33</sup> questi tre atti, nonostante qualche eccessiva facilità e qualche ineguaglianza di cui non sappiamo a chi si debba far colpa, sono ricamati e fioriti di una quantità di minime trovate e risorse che, se intrattengono con particolare furberia i buongustai e gl'intenditori del mestiere, sono piacevoli per tutti. Teatro divertente! È un caso troppo straordinario, al giorno d'oggi, per non prenderne atto con qualche compiacimento. Non è detto che ogni sera s'abbia da pretendere il capolavoro: un sorriso ci basta.<sup>34</sup>

A D'Amico sfugge la complessità del dramma, la grande maestria dell'intreccio, della raffigurazione di una situazione tra "realtà" e "l'illusione" che il teatro trasmette, mentre il tutto rimane divertente, spiritoso e la parodia di tutto. Rappresentare il teatro – un tema molto ambito all'epoca, e non solo da Pirandello

<sup>29</sup> S. D'Amico, "L'ufficiale della guardia" di F. Molnár, op. cit.

<sup>30</sup> Ivi, p. 250.

<sup>31</sup> "Giochi al castello" di F. Molnár, all'*Odescalchi /Compagnia Stabile di Roma diretta da Francesco Prandi*, Ivi, Tomo III, 261017.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Si tratta di un'esagerazione, di un'invenzione.

<sup>34</sup> Ibidem.



– Molnár inizia a farlo in questa commedia già nel 1910<sup>35</sup> e continuerà a scegliere di ambientarvi alcuni drammi, come nei tre atti unici del 1921, *Színház: Előjáték a Lear királyhoz, Marsall, Az ibolya* (Teatro: Prologo a Re Lear, Maresciallo, La viola.)

La commedia *Giochi al castello* è ambientata in un castello in riva al mare, dove un giovane compositore che sta per sposare un'attrice famosa arriva con gli amici all'insaputa della fidanzata. I tre stanno nella stanza accanto a quella della fidanzata, e sentono un dialogo di amore tra di lei e un suo ex-amante, un attore, che lei aveva lasciato. Il giovane fidanzato è depresso e il drammaturgo cerca di aiutarlo. Si mette a redigere un dramma, e appena pronto, convince i due della stanza accanto a recitare il dramma nel quale ha inserito lo stesso dialogo sentito precedentemente, come se di notte avessero fatto la prova. Arriva il momento della recita e il giovane fidanzato troverà il sospetto infondato e rimane soddisfatto, ed è altrettanto soddisfatto il drammaturgo che è riuscito di nascosto a salvare la situazione. Il tutto permette al pubblico di dare uno sguardo al mondo del teatro facendo intravedere il lavoro del drammaturgo e quello degli attori accettando in tal modo anche la parodia della pièce bien faite, del teatro come messaggero di illusioni della vita.

La commedia ebbe la prima a New York nel 1926, nell'adattamento di P. G. Wodehouse, dal titolo, preso da Shakespeare, *The Play's the Thing*,<sup>36</sup> e riscosse un enorme successo. Da allora non manca mai dai palcoscenici americani.<sup>37</sup>

Su Molnár circolavano tanti pettegolezzi, aneddoti e notizie sensazionalistiche. Ignazio Balla, (Balla Ignác) giornalista, traduttore degli scrittori e dei drammaturghi ungheresi in Italia, in un suo articolo scrive di un "plagio" di cui fu accusato Molnár a proposito di *Giochi al Castello*, citando l'autore che nella sua maniera spiritosa "confessa" di aver plagiato, cioè di aver preso l'idea dal dramma *l'Amleto* di Shakespeare.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Secondo Tünde Kárpáti nella commedia "s'intravede anche una creazione artistica auto-reflessiva", cfr. *Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből*, op. cit.

<sup>36</sup> Atto 2, scena 2. Amleto adopera la scena teatrale come strumento per capire la reazione di Claudio. Vuole fargli capire che sa chi è stato ad uccidere di suo padre. Il titolo della commedia di Molnár è un gioco spiritoso. L'originale si svolge nel modo seguente: Hamlet:  
"have grounds  
More relative than this—the play's the thing  
Wherein I'll catch the conscience of the King."

<sup>37</sup> Nel 1984 anche Tom Stoppard ha preso ispirazione dalla commedia per il dramma dal titolo *Rough Crossing* ambientandolo su un transatlantico.

<sup>38</sup> Ignác Balla, *Molnár Ferenc bevallja, hogy a „Játék a kastélyban” alapötletét Shakespeare Hamletjéből merítette*, «Színházi Élet», 1927/30.

### *Spunti per un'eventuale conclusione*

Nella voce su Molnár nell'*Enciclopedia dello Spettacolo Drammatico* negli anni '50 D'Amico ripete grosso modo quanto aveva detto prima, concludendo:

Molnár non è né il più originale né il più profondo dei commediografi di questo secolo, ma esercita un fascino straordinario grazie a una vena colorita e delicata, ironica e lirica. Nella sua opera salottiera, borghese, cosmopolita, un ostentato scetticismo nasconde un rimpianto segreto, e un dolce pessimismo è pervaso da un invincibile attaccamento alla vita, mentre una malcelata simpatia per i farabutti si tempera in un clima di gioco paradossale. È un commediografo artigiano, che racconta le sue favole "per cantare solamente", abbandonandosi a un estro che sembra estemporaneo, tanta è la prodigiosa facilità della stesura, paragonabile a quella d'un Goldoni o dei Quintero. E d'altra parte è un alchimista dello spettacolo, capace di dosare gli ingredienti della commedia in vista dei più segreti umori del pubblico; virtuoso del dialogo, scopre talora troppo il mestiere, ma per lo più lo cela agilmente nelle pieghe della vicenda o lo vivifica con una vena poetica. Uscito da quel gruppo di autori drammatici ungheresi che sostennero vittoriosamente la concorrenza coi francesi nella commedia brillante e comico-sentimentale, se ne distaccò superandoli per quella tenerezza fra sorridente e accorata che fece di lui il cantore delle illusioni e delusioni di questa vita terrena, quanto mai accetto al pubblico borghese del suo tempo, felice di rifugiarsi nelle regioni del sogno. Di ciò lo stesso Molnár ebbe chiara coscienza: nella didascalia premessa alla sua favola *Ninna-nanna*, da cui trasse più tardi *Liliom*, ammoniva: "La favola dev'essere recitata con voce dolce e scorrevole; nel principio, vivace come se fosse vera; sul finire, più lenta e piana; in modo che al termine, chi la ascolta si addormenti."<sup>39</sup>

D'Amico nel necrologio su Molnár torna a *Liliom* come al capolavoro dell'autore,<sup>40</sup> ripetendo quanto aveva già detto prima<sup>41</sup> e riassumendo brevemente il resto della produzione teatrale del drammaturgo.

Molti scrittori sono diventati tali per il prepotente bisogno di "dire" una cosa: e a questa cosa, e alla necessità di esprimerla nel modo più evidente, han commisurato la loro tecnica, e foggiate il loro stile. Altri no, almeno in apparenza; altri all'arte son pervenuti (o lo hanno detto, o se lo son creduti) da una sorta d'artigianato; quindi hanno raccontato le loro favole non per altro motivo che per il gusto di raccontarle, "per cantare solamente". È la schiera a cui appartiene il nostro caro Molnár. [...] In tutte più o meno s'esprime senza grande profondità né lumi di fede, ma con

<sup>39</sup> *Enciclopedia dello Spettacolo*, op. cit., Vol. VII.

<sup>40</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Cronache*, op. cit., Vol. V. Tomo III., 520403.

<sup>41</sup> Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, op. cit., Vol. IV, p. 250.

leggiadra levità, la visione dolcemente amara d'un artista che accetta e riprende la vita com'è, con le sue tristezze e le sue labili consolazioni, con le sue speranze più o meno vane e con le sue miti illusioni.<sup>42</sup>

D'Amico intellettuale con un background ben diverso da quello di Molnár sembra esitante ad apprezzare il drammaturgo liberale borghese bohémien, con la sua particolare ironia e umorismo amaro, ma ne riconosce la maestria teatrale. Pensa forse anche al modo di vivere dell'autore (che con ogni probabilità ha messo anche qualcosa di sé nel personaggio di Liliom), senza menzionarlo, cosa che invece Pirandello osserva e critica ampiamente in privato, nelle sue lettere.<sup>43</sup> Sostanzialmente si può dedurre che il critico italiano pur avendo riservato un trattamento distinto al drammaturgo ungherese non lo abbia veramente compreso nella sua statura.

Sulla scia della critica della leggerezza, della bravura formale e superficiale si è andati avanti, per vari decenni da una parte della ricezione. Nel 1996 Franco Quadri, un critico autorevole, recensì la rappresentazione di *Liliom* al Teatro Stabile di Parma: "Anche l'Ungheria ebbe sulla scena il suo quarto d'ora di gloria. Accadde nel famigerato ventennio, quando la cultura non era di moda e la censura non tollerava testi problematici; proprio da Budapest e dintorni, evasivo e asettico arrivava l'equivalente teatrale del cinema dei telefoni bianchi."<sup>44</sup> La bocciatura si ricollega anche al parere di d'Amico, che fondamentalmente era dispiaciuto anche per "la concorrenza" del dramma ungherese rispetto a quello francese.<sup>45</sup>

Secondo una visione positiva i drammi di Molnár dimostrano fantasia, uno spirito acuto, sensualità, caratteri ben trovati, una profonda conoscenza dell'uomo che compare anche nei suoi dialoghi brillanti, nelle situazioni comiche, coinvolgenti, trovate che possono essere anche specchi di questioni sociali ben riferite. Molnár preferisce alludere, creare situazioni ironiche, evita spiega-

<sup>42</sup> Silvio D'Amico, *Cronache*, op. cit., 520403.

<sup>43</sup> Cfr. Ilona Fried, *Teatri fra due paesi*, op. cit.

<sup>44</sup> *Ecco Liliom amabile mascalzone – La commedia di Ferenc Molnar messa in scena da Gigi Dall'Aglio al Teatro Stabile di Parma*, «la Repubblica», Sabato, 27 Gennaio, 1996 p. 34. "Col passare degli anni, la vicenda, acclamata da lontane generazioni e passata anche in cinema, non è diventata meno fastidiosamente melensa. Francamente non si capisce il senso di una ripresa, anche se i tempi inclinano verso il provincialismo sentimentale che fece la fortuna della commedia." Sostiene fra l'altro il critico. Nel ruolo di Liliom, Franco Castellano.

<sup>45</sup> Gianfranco Pedullà, *Introduzione*, in Silvio d'Amico, *Cronache*, op. cit., Terzo Volume, Tomo I, p. 32.

zioni didattiche. Già nella commedia che lo fece arrivare alla fama, *Il Diavolo*, il conflitto del dramma si basava su una trovata psicologica sulla presa di coscienza di sentimenti, di attrazioni, nascosti e respinti per anni, un amore fra la moglie in apparenza in un felice matrimonio e l'amico migliore del marito, celati fino al punto del conflitto anche a loro stessi. Di conseguenza, come anche in altre situazioni drammatiche i personaggi sono indotti a scelte nuove nelle loro vite, enigmi e possibili modelli di una società più aperta, più libera rappresentati nella chiave di una comicità, di una realizzazione drammaturgica che non diventa né melodrammatica, né banale.

In alcune opere dello scrittore-drammaturgo-giornalista è presente anche una forte critica dei valori sociali, delle ipocrisie, così nel ben noto romanzo *I ragazzi della via Pál*, o nel romanzo giovanile *La città ingorda*. In questo secondo l'arricchimento inaspettato porta il giovane marito, appena sposato con una ricchissima americana "nella città degli squali" e alla ricerca di prede (Budapest), ad usufruire di una posizione sociale né sognata precedentemente, né all'altezza delle sue capacità. I valori sociali, la possibilità dell'ascesa sociale sono problematiche in chiave spiritosa anche della commedia *Uno, due, tre* di Molnár. Simili problematiche si riscontrano nella letteratura e nel teatro degli anni '30, nei momenti della grande depressione, come anche nel romanzo di successo internazionale di Ferenc Kőröndi, *L'avventura di Budapest*. Qui un compagno di classe ritenuto insignificante a scuola, emigrato in America torna in visita a Budapest ed essendo diventato ricchissimo richiamerà l'attenzione di tutti gli ex-compagni che non l'avevano minimamente considerato prima, e che adesso invece cercheranno di ottenere i suoi favori. Si tratta di una "lost generation" simile alla letteratura americana dell'epoca.

Il cinema dedicato ai drammi di Molnár e al romanzo *I ragazzi della via Pál*, segnala l'importanza dell'autore. *Uno, due, tre* quel brillante atto unico ebbe un grande riconoscimento postumo nel 1961, quando Billy Wilder ne girò un film, collocandolo nel contesto del Muro di Berlino (allora appena costruito) e facendo diventare il film una satira politica della guerra fredda. Uno dei film più famosi è quello di Fritz Lang, *Liliom* (1934) con Charles Boyer nel ruolo di Liliom. Anche se il film non ebbe un successo particolare, a quanto pare è rimasto un preferito di Lang.<sup>46</sup> Un altro tra i film più noti è: *The Swan, (Il cigno)*, (1956) regia

---

<sup>46</sup> In 1974, Lang stated that "Liliom, I always liked very much... Today, I almost like Liliom best of all". McGilligan, Patrick (1997). Fritz Lang: *The Nature of the Beast*. McClelland and Stewart. p. 201.

di Charles Vidor, sceneggiatura di John Dighton, con Grace Kelly, Alec Guinness e Louis Jourdan, remake basato sul film muto del 1925. (*A hattyú*, 1914).

La grande statura di Molnár è stata riconosciuta da un'altra grande personalità della cultura ungherese della sua generazione, dal drammaturgo e saggista cinematografico, Menyhért Lengyel che prese congedo da Molnár ai funerali con un discorso commovente:

La mia ultima parola è il ringraziamento per te, Ferenc Molnár. Sei stato la personalità di guida di un'intera epoca che [...] era l'epoca d'oro della letteratura in Ungheria. Ma tu eri molto di più. Tu hai demolito le barriere, eri tu a rendere noto e rispettato il nome dello scrittore ungherese nel mondo. [...] Che l'Ungheria significhi spirito, letteratura, arte l'hanno pubblicizzato le tue opere nel mondo. [...] Tutte le cose orrende che i leader del paese hanno commesso le ha allentate nei giudizi sul paese la tua attività. Ti devono una gratitudine per sempre gli scrittori per i quali tu hai aperto la strada.<sup>47</sup>

Negli ultimi decenni studiosi, critici dedicano sempre maggiore attenzione a Molnár, e alcuni dei registi più importanti e innovativi della nuova regia ungherese come András Jeles, Árpád Schilling, Viktor Bodó, János Mohácsi riprendono le opere dell'autore con le loro regie nel teatro del nuovo millennio. Speriamo che i suoi drammi ritornino anche sui palcoscenici italiani.

---

<sup>47</sup> Sárközy Máttyás, *Színház az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete. Liliom öt asszonya*, Noran Kiadó 2004Kft, Budapest 2010, pp. 180-181. L'originale della citazione di Sárközy, nipote di Molnár, si trova nel lascito di Menyhért Lengyel a Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, (traduzione di Ilona Fried), cit. da Ilona Fried, *Il Convegno Volta*, op. cit., p. 133. Sulla ricezione ungherese di Molnár cfr. anche Jákfalvi Magdolna, *Molnár félreévezve. A hiányzó évek emlékezeti keretei*, "Theatron" 15.3. sz. 2021. [https://theatron.hu/theatron\\_cikkek/molnar-felrevezve-a-hianyzo-evek-emlekezeti-keretei/](https://theatron.hu/theatron_cikkek/molnar-felrevezve-a-hianyzo-evek-emlekezeti-keretei/) (ultima consultazione 06.04.2023).

## BIBLIOGRAFIA

- Balla, Ignác: *Molnár Ferenc bevallja, hogy a „Játék a kastélyban” alapötletét Shakespeare Hamletjéből merítette*, «Szinházi Élet», 1927/30.
- D'Amico, Silvio, *Cronache 1914–1955, Antologia*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, *Introduzione* di Gianfranco Pedullà, Note bibliografiche e indici a cura di Lina Vito, Voll. I–V, Novecento, Palermo 2005.
- D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Voll. I–IV, Rizzoli & C. Editori, Milano–Roma 1940.
- D'Amico, Silvio (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Casa Editrice Le Maschere, Roma 1954–1962, Vol. VI.
- Fried, Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano, (Pisa) 2014.
- Fried, Ilona, *Quel piccolo mondo parigino-ungherese. La commedia ungherese in Italia fra le due guerre*, in «Nuova Corvina», n. 5, 1999.
- Fried, Ilona, *Teatri fra due paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár tra Budapest e Roma*, in *Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Ponte Alapítvány, Budapest 2018.
- Jákfalvi, Magdolna, *Molnár félrenézve. A hiányzó évek emlékezeti keretei*, "Theatron" 15.3. sz. 2021.
- Kárpáti, Tünde, *Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből (1902–2002)*, «Új Forrás» 2003/4, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00084/030413.htm>.
- Kárpáti, Tünde, *Molnár Ferenc sikerdramatúrgiája*, «Jelenkor», 2002, n. 6, p. 683. <https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/333/molnar-ferenc-sikerdramaturgiaja> (ultima consultazione 2.4.2023).
- Molnár, Ferenc, *Egy, kettő, három* (1929) (*Uno, due, tre*).
- Molnár, Ferenc, *Az éhes város* (1901) (*La città ingorda*).
- Molnár, Ferenc, *Játék a kastélyban* (1926) (*Giochi al castello*).
- Molnár, Ferenc, *Liliom*, (1909), *La leggenda di Liliom*, «Comoedia», n. 15, 1 agosto 1923, pp. 13-39, *Liliom, leggenda drammatica in 7 quadri*, traduzione di Cesare Cantoni, Edizioni Sud, Roma 1936. *Liliom, leggenda del sobborgo*, traduzione di Ignazio Balla e Mario De Vellis, «Il Dramma», n. 253, 1 marzo 1937, pp. 2-26, *Liliom*, traduzione di Ignazio Balla e Alfredo Jeri, Rizzoli, Milano 1964.
- Molnár, Ferenc, *Az Ördög* (1907), *Il diavolo*.

Molnár, Ferenc, *A Pál utcai fiúk*, (1907) *I ragazzi della via Pál*.

Molnár, Ferenc, *Pesti napló*, Századvég, Budapest 1993.

Molnár, Ferenc, *A testőr* (1910) (*L'ufficiale della guardia*).

Ferenc Molnár Papers, 1927–1952 \*T-Mss 1947-002 Billy Rose Theatre  
Division The New York Public Library for the Performing Arts  
New York.

Molnár Gál, Péter, *Molnár örök. Molnár Ferenc Amerikában*, «Színház», 1992. 9.

Ottai, Antonella, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due  
guerre*, Bulzoni, Roma 2010.

Pálinkás, László, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*,  
Cymba, Napoli 1970.

Pedullà, Gianfranco, *Introduzione*, Silvio d'Amico, *Cronache*, op. cit., Terzo  
Volume, Tomo I.

Pirandello, Luigi, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Arnoldo  
Mondadori Editore, Milano 1995.

Quadri, Franco, *Ecco Liliom amabile mascazone – La commedia di Ferenc  
Molnar messa in scena da Gigi Dall 'Aglio al Teatro Stabile di Parma*, «la  
Repubblica», Sabato, 27 Gennaio, 1996.

Sárközy, Mátyás, *Színház az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete. Liliom  
öt asszonya*, Noran Kiadó 2004Kft, Budapest 2010. L'originale della  
citazione di Sárközy, nipote di Molnár, si trova nel lascito di Menyhért  
Lengyel al Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, (traduzione di Ilona Fried).

Sárközy, Péter, *Letteratura ungherese. Letteratura italiana*, Carocci Editore,  
Roma 1990.

Veres, András, "Kötéltánc a Niagara fölött. Széjjegyzetek Molnár Ferenc  
életrajzához és pályájához", «Kritika» 1997/5.

Veres, András, *Molnár Ferenc színpada*, in *A magyar irodalom története*, Vol. III.,  
a cura di Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat Kiadó, Budapest 2007.

## IN NOME DEL CORPO: MAURO COVACICH E JAMES JOYCE A CONFRONTO

### *Abstract*

This paper focuses on the comparison between some common human and artistic traits of two authors, Mauro Covacich and James Joyce, who, despite working in different historical times and ways, shared the same urban spaces and similar life paths. The aim is to demonstrate how body dimension is central to the personal and literary experience of both writers. The occasion for these reflections was a lecture-monologue held by Covacich, which took place in 2022 in Trieste. It was an event organized at the *Bloomsday* festival where he presented Joyce's work, in particular *Ulysses* and *Finnegans Wake*, using different keywords like ear, tongue, eye, arm, inner ear and genitals, ending with the mind. There are several autobiographical notes that Covacich refers to in his comparison with the Irish writer, revealing an affinity that takes different forms. On the basis of these considerations, it seems reasonable to invite Covacich's readers to use the same interpretative criteria proposed by the author for Joyce's work in order to render their compelling *corpo a corpo*.

*Keywords:* Covacich, Joyce, body, identity, Trieste.



Quelli di Mauro Covacich e James Joyce potrebbero sembrare due nomi difficilmente accostabili, se non per la comune dedizione alla scrittura e la condivisione, seppur in tempi e modi diversi, dei medesimi spazi urbani.<sup>1</sup> Eppure, esiste tra loro un'affinità che va oltre l'esperienza letteraria e il legame con la città di Trieste, trovando la propria giustificazione in percorsi di vita talora simili e in uno sguardo sul mondo caratterizzato da analoghe suggestioni.

L'intento di questo studio vuole essere quello di porre a confronto alcuni tratti umani ed artistici dei due autori, dimostrando come per entrambi uno dei motivi di maggior interesse sia quello della corporeità, intesa come elemento caratterizzante tanto la dimensione umana quanto quella letteraria. L'occasione che ha condotto a tali riflessioni è rappresentata da uno spettacolo,<sup>2</sup> prodotto dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e di recente andato in scena al Politeama Rossetti nell'ambito delle iniziative per il *Bloomsday 2022*.<sup>3</sup> *Joyce*, questo il titolo, si presenta come una sorta di lezione-monologo che Covacich, autore e interprete, dedica allo scrittore irlandese e ad alcune delle sue opere (*Ulysses*, di cui nel 2022 ricorre il centenario della pubblicazione della prima edizione integrale, e *Finnegans Wake*, ultimo lavoro di Joyce, pubblicato nel 1939). La rappresentazione si colloca all'interno di un più ampio progetto, ovvero una tri-

---

<sup>1</sup> Ci si riferisce qui a Trieste, città natale di Mauro Covacich. Lo scrittore esordisce sulla scena letteraria con il saggio *Storia di pazzi e di normali* (1993), cui seguiranno i romanzi *Colpo di lama* (1995, riedito nel 2020), *Mal d'autobus* (1997), la raccolta di racconti *Anomalie* (1998) e il reportage *La poetica dell'Unabomber* (1999). Sempre nel 1999, gli viene conferito dall'Università di Vienna l'Abraham Worsell Prize, che gli consentirà di visitare diversi atenei, sia in Europa che negli Stati Uniti. L'anno successivo pubblica con Mondadori il romanzo *L'amore contro* (2001). Accanto all'interesse per la narrativa, Covacich ha sempre coltivato quello per il giornalismo collaborando, tra gli altri, con il «Corriere della Sera» e realizzando diversi documentari per la Rai. Al genere saggistico appartengono invece *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento* (2006), sui molteplici volti della sua Trieste, e *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito* (2011), testimonianza dell'attenzione di Covacich verso altre forme espressive, che ritorna in alcune delle sue opere di maggior successo, come il *Ciclo delle stelle*, pentalogia composta da quattro romanzi e una video-installazione. Tra i suoi lavori più recenti, ricordiamo *La città interiore* (2017) e *Di chi è questo cuore* (2019), oltre al saggio narrativo *Sulla corsa* (2021). Nella città di Trieste soggiornò a lungo anche lo scrittore irlandese James Joyce, che vi trascorse complessivamente circa dodici anni. In quel periodo Joyce completò la sua raccolta di racconti *Dubliners* (1914) e il romanzo *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), pubblicò la raccolta di poesie *Chamber Music* (1907), scrisse il poema in prosa *Giacomo Joyce* (pubblicato postumo nel 1968) e iniziò, oltre al dramma *Exiles* (1917), anche il suo *Ulysses* (1922).

<sup>2</sup> A cura del regista e drammaturgo Massimo Navone.

<sup>3</sup> Con il termine *Bloomsday* ci si riferisce alla commemorazione che si tiene ogni anno a Dublino e in altre città con l'intento di celebrare James Joyce. La data è quella del 16 giugno, che coincide con il giorno in cui sono ambientate le vicende narrate nel romanzo *Ulysses*.

logia teatrale incentrata su quelli che Covacich stesso definisce “i mostri sacri”<sup>4</sup> della letteratura triestina – Svevo, Saba e, appunto, Joyce<sup>5</sup> – con i quali egli si misura tentando di superare l’effetto inibente di cui, proprio in quanto scrittore, rischierebbe di restare vittima. Ed è proprio dal tentativo di demistificare Joyce, liberandolo da quell’aura di cerebralità che spesso lo circonda, che prende avvio una lettura della sua opera fondata sulla centralità dell’elemento corpo. Secondo Covacich, e contrariamente ad un’opinione ancora piuttosto diffusa presso i lettori, Joyce non è “un autore elitario, bensì operaio, lavoratore”, non è “uno scrittore cerebrale, cervellotico, ma permea la sua opera del corpo”.<sup>6</sup> Come rileva Enrico Terrinoni, curatore dell’ultima traduzione in italiano di *Ulysses*, pubblicata da Bompiani in edizione bilingue nel 2021, Joyce non è dunque un autore per specialisti e la sua opera non ha ragione di essere percepita come inaccessibile, aprendosi invece all’umano, di cui ricalca la complessità.<sup>7</sup> E il desiderio di superare quella barriera di diffidenza e pregiudizio muove anche Covacich verso un’esperienza di condivisione di Joyce con il suo pubblico, a partire dalla concretezza dell’opera. In questo suo confronto con Joyce, numerosi sono i cenni autobiografici da parte dello scrittore triestino, a testimonianza di un legame che proveremo almeno in parte a restituire attraverso questo contributo.

Il primo e più immediato anello di congiunzione tra i percorsi dei due autori è rappresentato, come già si è detto, dalla città di Trieste. Joyce vi arriva per la prima volta all’età di 22 anni, nell’ottobre del 1904,<sup>8</sup> assieme a Nora Barnacle, la donna che diventerà poi sua moglie, e vi si ferma fino all’estate del 1915,

---

<sup>4</sup> Il Teatro di Radio3, *Joyce di e con Mauro Covacich*, 16 giugno 2022, <https://www.raiplay-sound.it/audio/2022/06/Il-Teatro-di-Radio3-del-16062022-db5934ea-2907-426b-be5a-206c1f70aeab.html>. (Ultima consultazione: 27/09/2022). Lo spettacolo è stato trasmesso in anteprima, il 16 giugno 2022, da Rai Radio 3 nel corso della trasmissione *Radio 3 Suite*.

<sup>5</sup> Il monologo intitolato *Svevo*, a cura di Franco Però, è andato in scena al Politeama Rossetti nell’ottobre del 2021. Il terzo spettacolo della trilogia sarà invece dedicato a Umberto Saba.

<sup>6</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>7</sup> Francesco Amicone, *Tradurre l’Ulysses di Joyce e scoprire un libro “umano, comico, strano”*, in «Tempi», 24 luglio 2012, <https://www.tempi.it/tradurre-lulyses-di-joyce-e-scoprire-un-libro-umano-comico-strano/>. (Ultima consultazione: 10/08/2022).

<sup>8</sup> Gli era infatti stata prospettata la possibilità di un impiego come insegnante di inglese presso la Berlitz School di Trieste (dopo che la Berlitz di Zurigo, dove inizialmente pareva dovessero assumerlo, gli aveva comunicato che il posto promesso non era più disponibile). In realtà, non vi era alcuna posizione vacante neppure a Trieste e Joyce fu mandato a Pola, dove sarebbe stata aperta una nuova scuola. Lì rimase fino ai primi di marzo del 1905, per poi fare ritorno a Trieste e iniziare a insegnare nella sede di via San Nicolò 32 (cfr. John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Mondadori, Milano 2004, pp. 65-80).

quando si trasferisce a Zurigo. Vi tornerà successivamente per un anno, tra il 1919 e il 1920, ma la nuova dimensione della città, ormai annessa al Regno d'Italia, non lo farà più sentire a suo agio, determinando il suo trasferimento a Parigi. Joyce stabilì con la città di Trieste un rapporto molto intenso anche dal punto di vista della sua maturazione artistica. Lì ebbe infatti modo di sviluppare il proprio percorso, umano e letterario, traendo spesso ispirazione da persone, eventi e luoghi. A Trieste Joyce cambiò nove volte abitazione, una delle quali, sita in Via Bramante 4, è menzionata da Covacich nelle prime battute del suo intervento, ricordando il periodo in cui, da studente, passava ogni giorno proprio davanti a quel palazzo per raggiungere l'università. In quella casa Joyce visse dal settembre 1912 fino al giugno 1915 e, come si evince anche da una targa commemorativa che compare su una facciata dell'edificio, iniziò la stesura del suo *Ulysses*.<sup>9</sup> Sempre a Trieste, Joyce era solito fermarsi al Caffè Stella Polare, ubriacarsi nelle osterie del quartiere Cavana e frequentarne i bordelli, così come Stephen Dedalus, uno dei protagonisti del suo romanzo e alter ego dell'autore. Per le vie di Cavana, in cerca di diverse ispirazioni, andava in giro lo stesso Covacich, assieme ad alcuni compagni di corso con i quali condivideva il sogno di scrivere, pur sapendo che molto probabilmente il loro destino sarebbe stato quello dell'insegnamento, occupazione che anche Joyce considerava un vero e proprio intralcio.

Già nelle prime battute del suo monologo, Covacich sottolinea come Joyce amasse profondamente il corpo. Fin da giovane lo scrittore irlandese si dedicava alla pratica della corsa campestre e giocava a cricket; successivamente, ormai a Trieste, espresse in diverse occasioni il proprio malcontento per la mancanza di tempo da dedicare alla frequentazione dei bagni della città; e, nel 1920, prese addirittura parte ad una gara podistica sul Carso. Un interesse, quello per la dimensione corporea, che travalica l'esperienza personale, manifestandosi anche nelle sue pagine. Il romanzo *Ulysses*, rileva Covacich, è interamente pervaso da scorpacciate, ubriacature, bisogni corporali, atti sessuali, parti, odori di varia natura, proponendosi come "summa di tutta l'esperienza fisica dell'uomo".<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Nella casa di Via Bramante scrisse Giacomo Joyce, concluse *A Portrait of the Artist as a Young Man* e iniziò a lavorare al dramma *Exiles*. La targa a cui si fa riferimento, visibile su una facciata del palazzo, riporta la traduzione di una frase scritta da James al fratello Stanislaus il 16 giugno 1915: "Ho scritto qualcosa. Il primo episodio del mio nuovo romanzo «Ulisse» è scritto". Una riproduzione di tale targa appare sul palcoscenico durante il monologo di Covacich.

<sup>10</sup> Giorgio Melchiori, *Joyce. Il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino 1994, p. 118.

Da qui l'intenzione di presentare Joyce e la sua opera mediante riferimenti a diverse parti del corpo umano, prendendo avvio da una categorizzazione già suggerita dai noti schemi Linati e Gilbert<sup>11</sup> redatti contestualmente alla stesura di *Ulysses*, ma riadattata da Covacich in una nuova "mappa anatomica": orecchio, occhio, braccio, orecchio interno, genitali e lingua (per sconfinare, in ultimo, nella mente). Sei organi, dunque, che diventano altrettante parole chiave trascritte da Covacich su una lavagna improvvisata, posizionata sul palco, quasi a voler meglio orientare il pubblico-discente.

L'interpretazione organocentrica di *Ulysses*, alla base della lezione-monologo, inizia dunque con la parola *orecchio*. Joyce, ricorda lo scrittore triestino, apprezzava molto la musica e amava cantare, al punto da aver sognato di diventare cantante d'opera. A Trieste si era infatti iscritto al conservatorio, dove aveva seguito le lezioni del maestro Romeo Bartoli, con il quale era poi rimasto in contatto per diversi anni.<sup>12</sup> Nonostante non abbia mai realmente intrapreso la carriera di tenore, una forte musicalità è innegabilmente riscontrabile nelle parole di Joyce scrittore. Sempre secondo Covacich, la musica rappresenta un'importante chiave di accesso a *Ulysses*, indicando in qualche modo al lettore la "postura" da assumere di fronte al romanzo, con cui suggerisce di confrontarsi come "fosse una partitura da eseguire".<sup>13</sup> Ed è a questo punto che si inserisce nel monologo la lettura di una pagina tratta dall'undicesimo episodio del romanzo,<sup>14</sup> intitolato *Sirens*. Non è un caso che al suddetto capitolo corrispondano l'organo dell'orecchio e l'arte della musica. Come ci ricorda lo studioso John McCourt, docente di letteratura inglese e presidente dell'*International James Joyce Foundation*, Joyce stesso rivela di averlo scritto "con le risorse tecniche della musica".<sup>15</sup> L'intero capitolo si presenta come una mescolanza di considerazioni interiori, dialoghi reali e immaginari, allusioni, dove il ritmo, os-

---

<sup>11</sup> La corrispondenza tra gli episodi di *Ulysses* e diversi organi del corpo si evince dai cosiddetti "schemi scheletro", ovvero griglie interpretative che Joyce stesso fornì ad amici e critici per facilitare i suoi lettori. Come ricorda Enrico Terrinoni, il primo, conosciuto come schema Linati, fu consegnato a Carlo Linati nel settembre 1920, mentre lo schema Gorman-Gilbert, pubblicato nello studio che Stuart Gilbert dedicò al romanzo (*James Joyce's Ulysses: A Study*, Faber & Faber, London 1930), iniziò a circolare solo dopo la pubblicazione del capolavoro joyciano (*James Joyce, Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni, Bompiani, Milano 2021, p. XIII).

<sup>12</sup> Per una breve trattazione riguardante il maestro Bartoli cfr. sito del Joyce Museum di Trieste: <https://museojoycetrieste.it/bartoli-romeo/>. (Ultima consultazione: 25/08/2022).

<sup>13</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>14</sup> James Joyce, op. cit., p. 521.

<sup>15</sup> John McCourt, *Ulisse di James Joyce*, Carocci, Roma 2022, p. 119.

serva Covacich, è spesso restituito mediante precise opzioni stilistiche (ricorso ad onomatopée, rimandi tematici, linguistici e sonori) tra cui la scomposizione all'interno del testo di brani musicali preesistenti, come nel caso di 50 canzoni tradizionali irlandesi i cui frammenti sono rintracciabili tra le pagine dell'episodio. Joyce sembra averli disposti in modo casuale, disorganizzato, così come si presentano i pensieri nella mente umana, ma in realtà "li fa parlare dentro il linguaggio che canta".<sup>16</sup> Si tratta, per dirla con Covacich, del "tentativo di un altro sentire".<sup>17</sup> Non un annientamento, quindi, ma una valorizzazione, aspetto di cui si resero conto anche Umberto Eco e il compositore Luciano Berio quando, nel 1958, diedero vita a *Thema*,<sup>18</sup> brano elettroacustico per voce e nastro magnetico, dedicato appunto all'undicesimo capitolo dell'*Ulisse* e di cui Covacich propone al pubblico l'ascolto. Le sirene di Eco e Berio, tuttavia, non cantano, ma si limitano a bisbigliare, sussurrare, riconducendo il linguaggio ad una condizione precomunicativa e recuperando il senso originario della poesia.

Proseguendo nel suo monologo, Covacich porta all'attenzione del pubblico una seconda parola chiave, ovvero un secondo organo: l'*occhio*. Con i suoi occhi, ricorda lo scrittore triestino, Joyce aveva un rapporto tormentato: era affetto da irite, glaucoma, cataratta e fu costretto a sottoporsi a ben undici interventi chirurgici. Aveva però messo a punto diversi stratagemmi che gli consentivano di arginare le difficoltà che incontrava, come quello di scrivere a pancia in giù con grosse matite per essere in grado di distinguere meglio i caratteri o di portare un camice bianco che riflettesse meglio la luce sulle pagine.<sup>19</sup> La letteratura, quindi, rappresentava per lui la reale "possibilità di un altro vedere".<sup>20</sup> *Ulysses*, continua Covacich, è infatti caratterizzato da una scrittura che può essere definita visiva, attraverso la quale Joyce non ci racconta quello che accade,

<sup>16</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Si fa qui riferimento all'opera elettronica *Thema (Omaggio a Joyce)*, elaborazione elettroacustica della voce di Cathy Berberian su nastro magnetico, frutto della collaborazione tra il compositore Luciano Berio ed Umberto Eco. Scrive Berio: "Con *Thema* mi interessava ottenere una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra". Cfr. Luciano Berio, *Thema (Omaggio a Joyce) – Nota dell'autore*, Centro Studi Luciano Berio, <http://lucianoberio.org/thema-omaggio-a-joyce-%E2%80%93-nota-dell'autore>. (Ultima consultazione: 19/08/2022).

<sup>19</sup> Nel 1935 scrive al figlio Giorgio: "Ho gli occhi stanchi, da più di mezzo secolo scrutano nel nulla, dove hanno trovato un bellissimo niente" (James Joyce, *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 632).

<sup>20</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

ma ce lo mostra, come se accadesse, nello stesso tempo, a noi e al protagonista Leopold Bloom. La struttura nominale di molte frasi, costituite anche di una sola parola, le rende particolarmente incisive, quasi iconiche, in grado, come osserva Covacich, di colpire “la nostra retina in maniera puntiforme”,<sup>21</sup> così come fanno le insegne pubblicitarie (non a caso il personaggio di Bloom fa il pubblicitario, vende pubblicità ai giornali). Il flusso di coscienza di Bloom si accorda al ritmo di ciò che vede intorno a sé, come le locandine di cui è tappezzata Dublino. Siamo infatti nell’epoca dell’invenzione della pubblicità.

Se la componente visiva sembra dunque costituire uno degli elementi caratterizzanti l’opera di Joyce, essa trova ampio spazio anche in quella di Covacich. Come emerge da un’intervista con Mariagiovanna Italia pubblicata sulla rivista “Arabeschi”,<sup>22</sup> per Covacich tale componente è rintracciabile nella necessità di rappresentare l’era del dominio visivo. Se quella di Joyce era l’epoca degli “uomini sandwich”, la nostra, rileva Mauro Covacich, è invece dominata dalla telecamera; e se la Dublino di Bloom era cosparsa di manifesti, quella di Sandro, protagonista del romanzo *Fiona*<sup>23</sup> in cui dirige il reality-show *Habitat*, è diventata una sorta di set televisivo.<sup>24</sup>

La tematica dell’*homo videns* [...] credo sia venuta da una suggestione di altro genere, anche se difficile da razionalizzare adesso: la suggestione era che tutti dovevano andare in TV. Non era più il reale a essere entrato nella TV ma era la TV a essere entrata nel reale, perché si era moltiplicata, si era propagata e suddivisa come in una specie di continua meiosi. Siamo negli anni in cui esplodeva il *Grande fratello*<sup>25</sup> [...] Di punto in bianco mi sono accorto che ogni angolo della città è diventato un pezzetto di TV.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Mariagiovanna Italia, *Intervista a Mauro Covacich*, “Arabeschi”, 1, 1, 2013, p. 6.

<sup>23</sup> *Fiona*, pubblicato nel 2005 da Einaudi, è il secondo romanzo della pentalogia di Covacich. Sandro, il protagonista, condivide con l’autore diversi tratti: direttore del programma televisivo *Habitat*, un *reality show* analogo al noto *Grande fratello*, e padre adottivo di Fiona (la bambina che in *A perdifato* era stata rifiutata da Dario e Maura, inizialmente intenzionati ad adottarla), è al contempo Top Banana, come lo chiamano i suoi collaboratori, e Minemaker, l’uomo che nasconde ordigni esplosivi tra gli scaffali dei supermercati.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Covacich stesso è stato corrispondente per il reality show *Grande fratello*.

<sup>26</sup> Mariagiovanna Italia, op. cit., p. 6.

Un occhio televisivo, che cattura qualsiasi frammento di vita, anche il più insignificante, e lo trasforma conferendogli una dimensione spettacolare, mettendo così in discussione l'esistenza di quello che Covacich definisce come il "nocciolo vero dell'io".<sup>27</sup> L'interesse per le questioni identitarie e dissociative costituisce il denominatore comune di un'ampia parte del suo lavoro, dalla cosiddetta pentalogia,<sup>28</sup> cui appartiene *Fiona*, fino alla produzione più recente.<sup>29</sup> Particolarmente interessante, a tale proposito, risulta la video-installazione *L'umiliazione delle stelle*, anch'essa inclusa nel ciclo, che vede l'autore calarsi nei panni del suo personaggio e percorrere l'intera distanza di una maratona su un tapis-roulant con una serie di elettrodi collegati al corpo, così da poter monitorare in tempo reale tutti i parametri vitali. È un diverso tentativo di perseguire l'autenticità, affidandosi appunto alla corporeità, che viene mostrata, esibita, offerta a chi voglia guardarla, nella consapevolezza che "la cosa reale è inscindibile dalla propria immagine o, comunque, non esiste se non in forma di immagine".<sup>30</sup>

È il già citato protagonista dell'*Ulisse* a consentire a Covacich il passaggio ad un ulteriore elemento interpretativo: il *braccio*, ovvero il lavoro. Se Bloom faceva il pubblicitario, che professione svolgeva lo scrittore irlandese? Così come Mauro Covacich, docente di filosofia nella scuola pubblica fino al 2000, Joyce a Trieste insegnava, ma senza alcun reale interesse verso tale occupazione, non solo perché non gli consentiva di guadagnare a sufficienza, ma anche e soprattutto perché gli sottraeva del tempo che avrebbe potuto dedicare alla scrittura. Per quanto non amasse il suo lavoro, Joyce viene definito da Covacich come tutt'altro che indolente; gli appare, al contrario, come "uno scrittore operaio", in grado di dedicare al lavoro fino a sedici ore al giorno.<sup>31</sup> Non a caso, una delle prime copie dell'*Ulisse* finì nelle mani di un cameriere del suo ristorante preferito, Les Fouquet's, a Parigi. Anche Covacich trascorse un periodo nella

<sup>27</sup> Ivi, p. 7.

<sup>28</sup> La pentalogia comprende, oltre alla video-installazione *L'umiliazione delle stelle*, i romanzi *A perdiffiato* (Mondadori, 2003), *Fiona*, *Prima di sparire* e *A nome tuo* (usciti, rispettivamente, nel 2005, nel 2008 e nel 2011 per i tipi di Einaudi). I quattro romanzi del *Ciclo delle stelle* sono stati riediti nel 2018 da La nave di Teseo.

<sup>29</sup> Si pensi, ad esempio, ai romanzi *La città interiore* (2017) e *Di chi è questo cuore* (2019) che, seppur in forme diverse, esprimono il lavoro di scavo interiore e ricerca di sé che contraddistingue l'autore.

<sup>30</sup> Cristina Savettieri, *Le finzioni di Mauro Covacich*, «Arabeschi», I, 1, 2013, p. 36.

<sup>31</sup> James Joyce, *Ulisse*, op. cit., p. 19.

capitale francese, nei primi anni '90, quando era impegnato nella stesura della sua tesi di laurea:<sup>32</sup> all'epoca era affascinato in particolare da Joyce e da Proust e, andando in giro per Parigi in cerca delle loro abitazioni, si ritrovava spesso ad immaginare cosa sarebbe scaturito da un eventuale incontro tra questi giganti della letteratura. E, nel maggio del 1922, i due effettivamente si conobbero: Joyce aveva finalmente assistito alla pubblicazione di *Ulysses*, Proust stava seguendo quella della sua opera maggiore *À la recherche du temps perdu*. L'occasione dell'incontro<sup>33</sup> fu una festa organizzata dal romanziere inglese Sydney Schiff, per la prima del *Renard* di Stravinskij. Covacich racconta al pubblico un aneddoto secondo il quale, dopo le presentazioni per tramite della padrona di casa, Proust chiese a Joyce se conoscesse un tale duca di Chantilly, sentendosi rispondere con un secco: "No". Sembra che a quel punto la signora, imbarazzata, sia intervenuta chiedendo a sua volta a Proust se avesse letto il romanzo di Joyce, da poco pubblicato e di cui tutti parlavano. Anche la risposta di Proust fu un semplice "no", che pose fine alla conversazione ancora prima che nascesse. Un epilogo, conclude Covacich con una nota di delusione, diametralmente opposto a quanto si era sempre immaginato potesse nascere dal sodalizio tra due scrittori di tale calibro. La realtà, sottolinea Covacich, ci riporta invece ad un Joyce molto più vicino alla gente comune, simpatizzante per i lavoratori, ad un Joyce "operaio",<sup>34</sup> appunto, così come lo è lui: "Eccomi qua, figlio di un'operaia della manifattura tabacchi e di un autista di autobus, con l'*Ulisse* in mano".<sup>35</sup>

Ma che cosa può aver guidato Joyce nel suo processo di scrittura? Da dove può aver cominciato? La risposta all'interrogativo che Covacich rivolge prima a sé stesso che al pubblico potrebbe risiedere in quello che definisce *l'orecchio interno*. Un organo, questo, deputato non solo alla percezione dei suoni, ma anche all'equilibrio. Una sorta di antenna, dunque, che orienta costantemente lo scrittore irlandese nella direzione della sua Dublino. Sia egli a Trieste, a Zurigo, a Parigi, la sua attenzione è rivolta alla città natale. Joyce, infatti, pur avendo trascorso gran parte della sua vita all'estero, scrive sempre e solo di Dublino,

---

<sup>32</sup> Covacich ha conseguito la laurea in filosofia con una tesi su Gilles Deleuze.

<sup>33</sup> L'incontro tra Joyce e Proust è documentato da uno dei più illustri biografi che si è occupato di Joyce, Richard Ellmann, nella biografia intitolata *James Joyce* (1959).

<sup>34</sup> Qui Covacich ricorda quanto fermamente Joyce credesse nell'emancipazione del proletariato e con quanto interesse, durante il suo breve soggiorno a Roma, nel 1906, avesse seguito i lavori del Congresso del Partito Socialista.

<sup>35</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.



trasferendo le esperienze delle città in cui si è trovato a vivere, in quella dove non ha mai cessato di immaginarsi. Egli rimarrà sempre ed inequivocabilmente un irlandese, o meglio, un "irlandese anglofono",<sup>36</sup> come lo definì il critico e traduttore Giorgio Melchiori.

"Da anni non ci mette più piede, eppure scrive sempre di casa. È ancora casa sua quella stupida città piena di gente stupida? A quanto pare, sì. Anzi, è diventata davvero casa sua da quando la detesta, da quando viene a fargli visita quaggiù a Trieste, magari mentre sta facendo tutt'altro".<sup>37</sup> La Trieste di Joyce è quella del primo Novecento, da lui amata fino al punto da considerarla una seconda casa, dove si parlano il tedesco, l'italiano, lo sloveno, il croato, il serbo, il greco e in cui la lingua corrente è un dialetto, il triestino, che è anche la madrelingua di Covacich. Da più parti quest'ultimo fa riferimento al proprio rapporto con il dialetto: "I miei pensieri andrebbero tutti espressi in dialetto, evito di farlo solo per non appesantire il testo più del necessario, ma i triestini pensano così, e sarà solo al terzo anno di permanenza fuori città che una mattina, da giovane insegnante di liceo a Pordenone, mi alzerò dal letto sconvolto per aver sognato in italiano".<sup>38</sup>

E ancora:

Io ho imparato l'italiano a scuola, né più né meno di una lingua straniera, come quasi tutti i miei compagni di classe. Ma se considerate che anche Italo Svevo, uno dei più grandi romanzieri europei, bancario che comunicava correntemente in tedesco, inglese e francese, ha studiato la nostra lingua sui libri, capite che si tratta di un fenomeno larghissimo, che travalica questioni di tipo sociale (sempre ancora in triestino, il suo amico Joyce si divertiva a raccontargli le barzellette).<sup>39</sup>

Joyce giunse infatti a Trieste sapendo già parlare bene l'italiano e il francese ed ebbe modo di imparare successivamente anche altre lingue, tra cui, appunto, il triestino. Pur essendoci sempre vissuto in ristrettezze, lo scrittore irlandese dimostrò di apprezzare molto la città, i suoi caffè, le osterie, i teatri, perfino i

---

<sup>36</sup> James Joyce, *Ulisse*, op. cit., p. 16.

<sup>37</sup> Mauro Covacich, *La città interiore*, La nave di Teseo, Milano 2017, p. 149.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>39</sup> Mauro Covacich, *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 77.

bordelli. Trieste, per dirla con Covacich, è per Joyce “una specie di base lunare poliglotta in cui vive, ma sempre con le antenne rivolte a Dublino”.<sup>40</sup>

Analogamente, possiamo affermare come Trieste costituisca l'orecchio interno di Covacich: alla sua città d'origine, la sua prosa ritorna anche dove le ambientazioni sono altre, o solo per evocare un ricordo. Così, ad esempio, essa è “la vecchietta” che viene accostata alla “città bambina” di Pordenone<sup>41</sup> o appare, con il suo mare, sullo sfondo di un altro paesaggio.<sup>42</sup> Trieste è anche la città di Dario Rensich, alter ego dell'autore e protagonista di *A perdifiato*, prima opera della già citata pentalogia. Ma è pure, e soprattutto, quella scompigliata e multiforme di *Trieste sottosopra* (2006) o quella più personale, e insieme collettiva, che diventerà poi *interiore* nel suo romanzo del 2017. Trieste è ovunque anche quando, o soprattutto quando, Mauro Covacich vi ha già preso fisicamente le distanze, dopo il suo trasferimento a Roma nel 2005.

Sempre a Trieste, Joyce conobbe anche Aron Hector Schmitz, lo scrittore Italo Svevo. L'incontro avvenne nel 1907, quando quest'ultimo e la moglie, Livia Veneziani, iniziarono a prendere lezioni private di inglese da Joyce. La conoscenza di Svevo fu fonte di ispirazione per l'opera dell'autore irlandese. Non è un caso che i due abbiano, rispettivamente, diversi tratti in comune con i protagonisti di *Ulysses*, Dedalus e Bloom. Joyce è un giovane insegnante poco motivato, poliglotta, rigoroso, esattamente come Dedalus, al quale assomiglia anche esteriormente, essendo alto e slanciato, con gli occhiali; Svevo è invece una persona ironica, accondiscendente, amante della vita, simile a Leopold Bloom, con il quale condivide anche l'età avanzata e la costituzione fisica, più robusta. La stessa Livia Veneziani è in qualche modo rintracciabile nell'opera di Joyce: i suoi lunghi capelli diventeranno le acque rossastre del fiume Liffey di *Finnegans Wake*, e il suo nome riecheggia in quello della protagonista femminile, Anna Livia Plurabelle. Ma ulteriori suggestioni derivano a Joyce da Trieste: Covacich riporta il pubblico sotto le finestre della sua casa di Via Bramante, quella della famosa targa, che affaccia su Piazza Vico, ricordandoci come la struttura che

---

<sup>40</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>41</sup> Arianna de Maio Simboli (a cura di), *Paesaggi che ci guardano. Per un'ecologia dei luoghi, delle parole, delle relazioni*, Libreria al Segno Editrice, Pordenone 2019, p. 106.

<sup>42</sup> Mauro Covacich, *La città bambina*, in *La qualità dell'aria*, a cura di Nicola Lagioia, Christian Raimo, Minimum Fax, Roma 2004, pp. 354-355.

sta alla base del *Finnegans Wake* riconduca proprio al filosofo Giambattista Vico e alla sua visione ciclica della storia,<sup>43</sup> aspetto che sarà chiarito in seguito.

Tornando all'*Ulisse*, Covacich osserva come nel quattordicesimo episodio si faccia riferimento ad una certa isola di Mona.<sup>44</sup> Si tratta di un isolotto realmente esistente, tra Galles e Irlanda, ma pare improbabile, come sottolinea Covacich riprendendo una considerazione in nota al testo dell'edizione bilingue di *Ulysses* recentemente pubblicata da Bompiani,<sup>45</sup> che a Joyce sia sfuggito il significato della parola in triestino, che definisce l'organo genitale femminile. L'intero episodio è peraltro ambientato in una clinica ostetrica ed è appunto dedicato, secondo lo schema Linati, all'utero.

L'allusione al significato in dialetto del nome dell'isola fornisce a Covacich l'occasione per arrivare alla quinta parola chiave della sua analisi: il *coso*, come lo definisce, ovvero ciò che "indirizza l'uomo verso l'oggetto del suo desiderio". Covacich si dilunga qui su quella che definisce "una questione bruciante per Joyce, ovvero come controllare l'attrazione verso le donne"<sup>46</sup> che egli riversa in ampia misura anche nella sua scrittura. Oltre al già citato episodio dedicato alle sirene, molti sono i passaggi dell'*Ulisse* che testimoniano tale fascinazione. I pensieri di Bloom risultano costantemente dominati da impulsi ai quali non riesce a sottrarsi. È interessante osservare, a questo proposito, come parte della produzione artistica di Covacich, in particolar modo i cinque lavori che costituiscono la pentologia, sia fortemente permeata da un'analogia consapevolezza:

Gli uomini sono segnati dalle affezioni. Tutto il mio percorso è centrato sul fallimento del *cogito* che controlla il corpo, di un razionalismo che può davvero essere padrone delle proprie pulsioni, delle proprie passioni. Al contrario, appunto, credo che tutti i cinque momenti del mio percorso non facciano che attestare il fallimento di questa illusione.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Cfr. John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, op. cit., p. 353.

<sup>44</sup> James Joyce, *Ulisse*, op. cit., pp. 752-755: "The man then right earnest asked the nun of which death the dead man was died and the nun answered him and said that he was died in Mona island [...]". Traduzione di Enrico Terrinoni: "L'uomo allora in tutto franco chiese alla sorella di che morte defunto fosse e la sorella gli rispose che morto era sull'isola di Mona [...]".

<sup>45</sup> Ivi, p. 1751.

<sup>46</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>47</sup> Mariagiovanna Italia, op. cit., p. 14.

Umiliazione, disonore, stigmatizzazione di comportamenti percepiti come poco rispettosi delle donne: accuse, commenta Covacich, che sono state mosse anche a Joyce, considerato da alcuni come un maschilista. Non va tuttavia dimenticato come l'autore irlandese sia stato sostenuto, anche a livello finanziario, proprio da alcune donne, come le libraie Adrienne Monnier e Sylvia Beach, che svolsero un ruolo importante in relazione al percorso editoriale dell'opera di Joyce. Fu proprio Sylvia Beach a pubblicare a proprie spese, attraverso la sua libreria di Parigi *Shakespeare and Company*, la prima edizione integrale di *Ulysses*: era il 2 febbraio 1922, giorno del quarantesimo compleanno dell'autore. Non stupisce quindi, come ricorda John McCourt, che Joyce andasse affermando: "In tante e tante occasioni sono state le donne quelle che più si sono date da fare per aiutarmi".<sup>48</sup> A questo punto, prosegue Covacich, ci si potrebbe interrogare sul motivo per il quale donne così emancipate dimostrarono di apprezzare Joyce, spesso dipinto come ostile al mondo femminile. La risposta, che mette in discussione tale giudizio, emerge ancora una volta dalle sue pagine: ad esempio, nell'atteggiamento tollerante di Bloom verso il tradimento da parte della moglie, o nel sogno in cui Leopold stesso diventa una donna e dà alla luce otto figli. Ma lo si evince soprattutto dal famoso monologo finale, in cui Molly rivendica la propria centralità, segnando al contempo la fine e la rinascita di tutti noi attraverso di lei, in una sorta di ciclo perpetuo. "Ma che cos'è che tiene in moto questo ciclo perpetuo?", si domanda allora Covacich, "è forse il linguaggio? E se è il linguaggio, viene prima la parola o la cosa?".<sup>49</sup>

La riflessione sul linguaggio, che rimanda al sesto organo di riferimento, ovvero la *lingua*, pone dunque un interrogativo: si tratta di un prodotto che si deve al genere umano o è forse qualcosa di preesistente? Per dirla con Covacich, si tratta di "uno strumento che abbiamo inventato" oppure di "una casa che abbiamo trovato già pronta"?<sup>50</sup> Di fronte all'impossibilità di fornire una risposta convincente, una certezza permane: il linguaggio è anche un modo che abbiamo per riportare in vita le persone che non lo sono più, recuperando la lingua che ci hanno trasmesso. Quella lingua che per i morti era uno strumento, per noi diventa allora una casa. E Covacich confida al suo pubblico come, ogni volta che intende ricordare suo padre, lo fa proprio attraverso quelle che erano le sue parole, giocando con espressioni simili a questa: "Scusa, capo, te già

---

<sup>48</sup> John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, op. cit., p. 346.

<sup>49</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>50</sup> Ibidem.

'n spagnoletto?'.<sup>51</sup> Se per il genitore *spagnoletto* era una parola-strumento, per Mauro rappresenta una parola-casa, caricandosi di un valore aggiunto, intimo. Il termine di certo non compare né in *Finnegans Wake* né in *Ulysses*, eppure, continua Covacich, non vi stonerebbe. Joyce, infatti, agisce in modo analogo, utilizzando parole-casa in grado di ricondurci "al cuore del linguaggio".<sup>52</sup> Covacich ricorda a tale proposito un aneddoto risalente al 1927 quando, durante un loro incontro a Parigi, Joyce chiese a Svevo di tradurre in italiano l'espressione *bater broche*, che in triestino significa "avere freddo".<sup>53</sup> Lo scrittore irlandese sosteneva che nel suo *Finnegans Wake* quella stessa espressione compariva in inglese. Tuttavia, per Svevo, la parola *jugs*<sup>54</sup> non significava nulla, non aveva alcun potere evocativo della sensazione del freddo. Celebre è la sua riflessione, sulla quale insiste in più passaggi de *La coscienza di Zeno*: "È forse nostro destino di non saper giocare abbastanza con le nostre parole che sono piuttosto nostre padrone che nostre serve?".<sup>55</sup>

Joyce, prosegue Covacich, induce i lettori all'interpretazione della vita quale esperienza linguistica: leggendo i suoi scritti, si ha la percezione "che il linguaggio non sia un'invenzione degli uomini, ma che gli uomini siano un'invenzione del linguaggio".<sup>56</sup> È stata proprio la condizione di isolamento linguistico dovuta ai lunghi anni trascorsi all'estero (Trieste, Parigi, Zurigo) a consentirgli di intervenire sull'inglese come si trattasse di una lingua ormai estinta. Il suo approccio nei confronti dell'idioma materno diventa allora estremamente analitico, perfino creativo: numerosi sono gli esempi del modo in cui l'autore scompone e ricomponde termini ai quali conferisce nuove sfumature di significato. Covacich si sofferma sulla parola *Dublin*, che Joyce trasforma in *Dyoublong*, marcatamente assonante ma già evocativo del concetto di appartenenza, trattandosi della contrazione della domanda: "Do you belong here?". Un interrogativo che Joyce pone a sé stesso, dublinese in terra straniera, e che, seppur in termini diversi, ritroviamo alla base di tutta l'opera di Covacich: "Quindi è questa la

---

<sup>51</sup> La parola *spagnoletto* indica la sigaretta.

<sup>52</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>53</sup> Le *broche* erano dei chiodini che un tempo si mettevano sotto gli zoccoli. L'espressione *bater broche* deriva dunque dall'azione di chi, sentendo freddo, batteva i piedi a terra per scaldarsi.

<sup>54</sup> Termine inglese per "brocche".

<sup>55</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

ragione del viaggio?», si chiede l'autore triestino a proposito della sua partenza per la Bosnia sulle tracce del poeta croato Ivan Goran Kovačić,<sup>57</sup> «non le radici, non il ritorno a casa [...] ma una stele funeraria, la croce del fratello morto che mi assolve dall'indifferenza. Dalla non appartenenza. Sei italiano o sei slavo? Se porti quel nome perché non parli croato? Se sei italiano perché ti chiami così?». <sup>58</sup> E, in un successivo passaggio del romanzo *La città interiore*, aggiunge: «Anche quando trovi casa nella scrittura, la lingua con cui scrivi è lì a rammentarti che non sei a casa tua. È un disagio di cui però puoi far tesoro. Vivere la sensazione vaga e persistente di essere un intruso nel proprio cervello». <sup>59</sup>

È appunto il termine «cervello» a ricondurci alla parola con la quale Covacich conclude la sua analisi: la *mente*. Essa, tuttavia, non corrisponde al cervello, non essendo neppure un organo: «La mente è il sistema del corpo che pensa», sostiene lo scrittore nel suo saggio autobiografico *Sulla corsa*, «la mente è la rete in cui il mio avampiede, il mio cuore, il mio glicogeno, i miei desideri, la mia memoria, tutto me stesso dialoga con tutto me stesso e con tutto ciò che dall'esterno modifica o può modificare me stesso». <sup>60</sup>

Considerate «le sue pressoché infinite connessioni» la mente diventa allora «la perfetta riproduzione dell'universo in scala ridotta». <sup>61</sup> Analogamente, e citando nuovamente Giorgio Melchiori, l'ultimo romanzo di James Joyce, *Finnegans Wake*, si configura come «la suprema sintesi verbale del creato». <sup>62</sup> E se *l'Ulisse* può essere interpretato come «il libro del giorno», *Finnegans Wake*, veicolando ciò che avviene nella mente del protagonista durante il sonno, diventa «il libro della notte». In esso ogni cosa muta continuamente, perché tutto avviene in sogno, il sogno in cui Humphrey Chimpden Earwicker<sup>63</sup> vede la sua stessa morte e resurrezione, in una sorta di allegoria del ciclo della vita. Prendendo in

<sup>57</sup> Covacich fa qui riferimento al viaggio che intraprende spinto da quella che definisce la «microvariazione di un'omonimia»: il suo cognome differisce da quello del poeta solo per una lettera, nel passaggio dalla K alla C (cfr. Mauro Covacich, *La città interiore*, op. cit., p. 107).

<sup>58</sup> Ivi, p. 117.

<sup>59</sup> Ivi, p. 156.

<sup>60</sup> Mauro Covacich, *Sulla corsa*, La nave di Teseo, Milano 2021, p. 16.

<sup>61</sup> Il Teatro di Radio3, op. cit.

<sup>62</sup> Giorgio Melchiori, *Introduzione a Finnegans Wake*, in: James Joyce, *Finnegans Wake H.C.E.*, Mondadori, Milano 1982, p. 9.

<sup>63</sup> Cfr. John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, op. cit. p. 353: l'intento di Joyce era quello di parlare di un uomo qualunque, «un «ognuno» vissuto a Dublino – *Here comes everybody* o Humphrey Chimpden Earwicker (HCE)».

esame il significato della parola inglese *wake*, Covacich osserva come essa corrisponda sia alla "veglia funebre", che al "risveglio", dunque tanto alla caduta, quanto alla rigenerazione, che si susseguono in un ciclo senza fine. H. C. E. rappresenta al contempo un uomo qualunque e tutti gli uomini della storia: Adamo, Noè, Cesare, Tristano, Napoleone e Tim Finnegan, ovvero il protagonista di una ballata popolare, un muratore che cade da una scala, muore e si risveglia appunto durante la sua veglia funebre, cosicché quello che è terminato inizia di nuovo. Qui Covacich ritorna sull'influenza di Vico sull'opera di Joyce, sottolineando come il romanzo segua un ciclo infinito attraverso le ere divine, eroiche e umane, prima di concludersi con il *ricorso*: "the seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be".<sup>64</sup> Lo stesso cognome *Finnegan* può diventare facilmente *Finnagain*, ovvero "Finn di nuovo" o "Finn ancora".

L'intera opera è caratterizzata da una sperimentazione linguistica condotta quasi all'estremo. "Je suis au bout de l'anglais"<sup>65</sup> scriverà Joyce a conclusione del suo lavoro, riconoscendo di essere "sceso alle origini del linguaggio, dove l'inglese e le altre lingue sono fuse in un caos [...] un caos ancora dicibile, ancora ordinato, dove però le parole esplodono come fuochi d'artificio, creando continue analogie, continue allusioni, continue assonanze".<sup>66</sup> Si tratta di una lingua priva di sintassi, di punteggiatura, di grammatica, in qualche modo "pre-esistente alle leggi della logica, perché immersa nella dimensione del sogno".<sup>67</sup>

Il sogno, dunque, e la mente. La mente diventa in quest'ottica l'ingranaggio che consente il movimento, ovvero la rappresentazione dell'eterno ritorno a sé stessi. Non a caso, a chiudere lo spettacolo è la lettura in lingua inglese di un passaggio tratto da *Finnegans Wake*. La voce è quella dello stesso Joyce, che riprende in ultimo le esatte parole con le quali Covacich aveva dato avvio al suo monologo: "Ordovico or viricordo", ulteriore riferimento alla concezione vichiana e testimonianza del percorso ciclico della vita.

Sullo sfondo del palcoscenico viene infine proiettata una fotografia, che ritrae Covacich nell'atto di abbracciare un bronzo raffigurante Joyce.<sup>68</sup> Quell'ab-

<sup>64</sup> "Lo stesso anuovo. Ordovico o [sic] viricordo. Anna era, Livia è, Plurabelle sarà" (ibid.).

<sup>65</sup> Covacich ricorda qui come Joyce, giunto verso la fine del suo lavoro, abbia scritto agli amici: "Sono arrivato al fondo dell'inglese" (Il Teatro di Radio3, op. cit.).

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ci si riferisce qui alla statua bronzea realizzata dallo scultore Nino Spagnoli nel 2004 e collocata sul Ponte Rosso che attraversa il Canal Grande di Trieste.

braccio, proprio attraverso la sua fisicità, induce nuovamente lo spettatore alla riflessione sulla centralità del corpo e giustifica la scelta del mezzo attraverso il quale l'autore ha scelto di proporre il suo ragionamento, ovvero salendo su un palco, entrando in scena con i propri sensi in quella specie di aula. Diversamente, del resto, Covacich non avrebbe potuto fare: il suo sguardo su Joyce, privo di qualsiasi intento critico, non può che essere partecipato, immersivo, fisico. Uno sguardo che rende una testimonianza, restituendoci la sensazione di un vero e proprio *corpo a corpo* che vede coinvolti entrambi gli autori.

## BIBLIOGRAFIA

- Amicone, Francesco, *Tradurre l'Ulysses di Joyce e scoprire un libro "umano, comico, strano"*, in «Tempi», 24 luglio 2012, <https://www.tempi.it/tradurre-lulysses-di-joyce-e-scoprire-un-libro-umano-comico-strano>.
- Berio, Luciano, *Thema (Omaggio a Joyce) – Nota dell'autore*, Centro Studi Luciano Berio, <http://lucianoberio.org/thema-omaggio-a-joyce-%E2%80%93-nota-dell'autore>.
- Covacich, Mauro, *La città bambina*, in: *La qualità dell'aria*, a cura di Nicola Lagioia, Christian Raimo, Minimum Fax, Roma 2004.
- Covacich, Mauro, *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Covacich, Mauro, *La città interiore*, La nave di Teseo, Milano 2017.
- De Maio Simboli, Arianna (a cura di), *Paesaggi che ci guardano. Per un'ecologia dei luoghi, delle parole, delle relazioni*, Libreria al Segno Editrice, Pordenone 2019.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*, trad. di Piero Bernardini, Feltrinelli, Milano 1982.
- Gilbert, Stuart, *James Joyce's Ulysses: A Study*, Faber and Faber, London 1930.
- Il Teatro di Radio3, "Joyce" di e con Mauro Covacich, 16 giugno 2022, <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/06/Il-Teatro-di-Radio3-del-16062022-db5934ea-2907-426b-be5a-206c1f70aeab.html>.
- Italia, Mariagiovanna, *Intervista a Mauro Covacich*, «Arabeschi», I, 1, 2013.
- Joyce, James, *Finnegans Wake H.C.E.*, trad. di Luigi Schenoni, Mondadori, Milano 1982.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London 1984.



Joyce, James, *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, Il Saggiatore, Milano 2016.

Joyce, James, *Ulisse*, ed. bilingue a cura di Enrico Terrinoni, Bompiani, Milano 2021.

McCourt, John, *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*, Lilliput Press, Dublin 2000 – trad. it. *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Mondadori, Milano 2004.

McCourt, John, *Ulisse di James Joyce. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2022.

Melchiori, Giorgio, *Joyce. Il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino 1994.

Savettieri, Cristina, *Le finzioni di Mauro Covacich*, «Arabeschi», I, 1, 2013.

**Caroline Savi**

Université Paris Nanterre,  
Centre de Recherches Italiennes (CRIX)  
csavi@parisnanterre.fr

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.SAV>

## **LA FAMIGLIA ITALIANA IERI E OGGI: LA SVOLTA DEL NOVECENTO**

### *Abstract*

The Twentieth Century has witnessed great transformations in the family realm both from a social and a legal perspective. This is particularly the case around 1970 when Law no. 898 («Legislation of Cases of Dissolution of Marriage» / «Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio») was passed, which was a «necessary prerequisite» of Law no. 151 1975 («Reform of Family Law» / «Riforma del diritto di famiglia»), often identified as the basis for a new family law framework. Relying mostly on the evolution of the institutions of marriage and filiation, we shall see that the revolution triggered by Law no. 151/1975 is far from over.

*Keywords:* Family, reforms, gender equality, filiation.

Negli anni '70 del Novecento sono state approvate importantissime riforme nell'ambito del diritto di famiglia quale la legge sul divorzio n. 898/1970<sup>1</sup> che ha costituito non solo una rottura con la tradizione millenaria ispirata all'idea cattolica dell'indissolubilità del matrimonio<sup>2</sup> ma anche il "necessario presupposto"<sup>3</sup> della grande riforma del diritto di famiglia avvenuta con la legge n. 151/1975<sup>4</sup>. Queste due leggi, insieme alla legge n. 194/1978<sup>5</sup> sull'interruzione volontaria della gravidanza, vengono approvate in un contesto di "mutamento sociale, politico, economico e culturale, caratterizzante gli anni Sessanta e Settanta"<sup>6</sup> e di "crescente diffondersi degli ideali della simmetria coniugale e della parità giuridico-economico-culturale tra i sessi"<sup>7</sup>. Esse sono il frutto di anni di accesi dibattiti e segnano conquiste in termini di parità di genere nella famiglia e nella società.<sup>8</sup>

- 
- <sup>1</sup> Legge 1° dicembre 1970 n. 898 recante "Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio", Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 306, 3 dicembre 1970. Il primo progetto di legge sul divorzio, "ammesso in casi particolari come adulterio, tentato uxoricidio, condanne ai lavori forzati", è stato presentato da Salvatore Morelli nel 1878: si veda in particolare Elena Vellati, *Il nuovo diritto di famiglia e il ruolo della donna*, in «Novecento.org», n. 8, agosto 2017, <https://www.novecento.org/dossier/italia-didattica/il-nuovo-diritto-di-famiglia-e-il-ruolo-della-donna/#perdocenti8> (consultato il 22 settembre 2022).
- <sup>2</sup> Ai sensi dell'articolo 149, comma 1°, Codice civile previgente "Il matrimonio non si scioglie che con la morte di uno dei coniugi".
- <sup>3</sup> Vittorio Frosini, *Il diritto di famiglia nella teoria generale del diritto*, in «Il Foro Italiano», Vol. 100, parte quinta: Monografie e varietà, 1977, p. 89.
- <sup>4</sup> Legge 19 maggio 1975 n. 151 recante «Riforma del diritto di famiglia», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 135, 23 maggio 1975.
- <sup>5</sup> Legge 22 maggio 1978 n. 194 recante «Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 140, 22 maggio 1978.
- <sup>6</sup> Luca Raffini, *Le nuove generazioni e il Sessantotto. Tra mito e contro-mito*, in «SocietàMutamentoPolitica», Vol. 9, n. 18, 2018, p. 331.
- <sup>7</sup> Bianca Barbero Avanzini, *Mutamento sociale e norme istituzionalizzate: analisi del contenuto del nuovo diritto di famiglia*, in «Studi di Sociologia», Anno 19, Fasc. 3, luglio-settembre 1981, p. 314.
- <sup>8</sup> Si vedano in particolare Rosella Rettaroli, *Il 18 dicembre 1970 entra in vigore la legge Fortuna-Baslini che permette alle coppie di porre giuridicamente termine a un'unione: tanto è stato fatto in termini di diritti civili, ma molto resta da fare per le pari opportunità di genere*, in «Rivista il Mulino», 17 dicembre 2020, <https://www.rivistailmulino.it/a/cinquant-anni-di-divorzi> (consultato il 21 settembre 2022); Rossella Certini, *La famiglia: un progetto pedagogico*, in «Studi sulla formazione», 2-2013, p. 71; Sergio Lariccia, *La legge sul divorzio e la riforma del diritto di famiglia in Italia negli anni 1970-75*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», Rivista telematica, fascicolo n. 22 del 2020, p. 62 e Debora Migliucci, *Le famiglie italiane e la Costituzione repubblicana. Storia controversa di una "società naturale"*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, 2013, p. 13.

In un primo tempo ci si propone di ripercorrere brevemente l'evoluzione legislativa che ha portato all'approvazione della legge n. 151/1975. In un secondo tempo, soffermandosi sulla questione dell'eguaglianza tra uomo e donna in quanto coniugi e/o genitori da un lato e tra figli dall'altro, si vedrà che la legge n. 151/1975 ha innescato una *rivoluzione* che è lontana dall'essere finita.<sup>9</sup>

### ***1. L'evoluzione legislativa che ha portato all'approvazione della legge n. 151/1975***

Il primo Codice civile dell'Italia unita – il cosiddetto “Codice Pisanelli” – viene approvato nel 1865 ed entra in vigore il 1° gennaio 1866. La sua finalità politica immediata è di dare al diritto civile una regolamentazione unitaria in tutte le regioni d'Italia, dove, prima dell'unificazione, erano vigenti codici civili diversi. Questo codice si ispira al *Code civil* francese del 1804, primo grande codice di diritto privato dell'età moderna. Tuttavia, il codice italiano si differenzia dal codice francese per quanto riguarda la disciplina del diritto di famiglia e del diritto successorio per via delle diverse tradizioni sviluppatasi nei due paesi in questi settori. Nel codice del 1865, il marito è capo della famiglia e senza la sua autorizzazione, la moglie non può disporre neanche dei propri beni.<sup>10</sup> L'autorizzazione maritale viene soppressa dalla legge n. 1776/1919<sup>11</sup> che costituisce la prima riforma del

---

<sup>9</sup> Si vedano in particolare Cecilia Cacciotto, *La famiglia italiana dalla riforma del 1975 a oggi*, 28 marzo 2019, <https://it.euronews.com/2019/03/28/la-famiglia-italiana-dalla-riforma-del-1975-a-oggi> (consultato il 21 settembre 2022) e Alberto Rapisarda, *Rivoluzione in famiglia*, in «Stampa Sera», mercoledì 23 aprile 1975, p. 1.

<sup>10</sup> Ai sensi dell'articolo 131 Codice civile del 1865 “Il marito è capo della famiglia: la moglie segue la condizione civile di lui, ne assume il cognome, ed è obbligata ad accompagnarlo dovunque egli creda opportuno di fissare la sua residenza”.  
Ai sensi dell'articolo 134 Codice civile del 1865 “La moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito”.  
Si veda per esempio Elena Vellati, op. cit.: “Una questione che aveva caratterizzato per lungo tempo il dibattito sul codice familiare era stata quella dell'autorizzazione maritale, necessaria per qualsiasi atto amministrativo di beni materiali anche appartenuti alla donna, che derivava dal sostanziale non riconoscimento alla stessa della capacità di amministrare alcun tipo di bene non essendo in grado di gestire alcun affare o negozio, dominata com'era da un'incontrollata emotività. Il problema era ovviamente legato alla famiglia borghese, che vantava proprietà familiari e dotali che dovevano essere comunque gestite”.

<sup>11</sup> Legge 17 luglio 1919 n. 1176 recante «Disposizioni sulla capacità giuridica della donna», Gazzetta Ufficiale, n. 172, 19 luglio 1919.

diritto di famiglia. Questa soppressione rappresenta “una vittoria di tappa nella lunga corsa della parificazione tra uomo e donna anche nella famiglia”.<sup>12</sup>

Il movimento di trasformazione giuridica della famiglia viene bloccato qualche anno dopo con la firma dei Patti Lateranensi dell'11 febbraio 1929 e in particolare con il Concordato che riconosce effetti civili al matrimonio celebrato davanti a un ministro del culto cattolico.<sup>13</sup> Con il Concordato viene cristallizzata “la struttura familiare nel modello di tradizione cattolica”.<sup>14</sup>

Il nuovo Codice civile italiano, di ispirazione francese e tedesca,<sup>15</sup> entra in vigore nel 1942 in piena guerra<sup>16</sup> ma il primo libro, “Delle persone e della famiglia”, è già in vigore dal 1° luglio 1939.<sup>17</sup> Il nuovo codice, come quello precedente, stabilisce un'organizzazione gerarchica e autoritaria della famiglia segnata da una netta disegualianza giuridica tra il marito e la moglie sia nei loro rapporti “orizzontali” sia nei loro rapporti “verticali” con i figli.<sup>18</sup> Il marito è il *capo della famiglia*, la moglie gli deve ubbidire e lo deve accompagnare “dovunque egli crede opportuno di fissare la sua residenza” (articolo 144 Codice civile previgente). Lui ha il dovere di proteggerla, di tenerla presso di sé e di somministrarle “tutto ciò che è necessario ai bisogni della vita in proporzione delle sue sostanze”. Se non ha mezzi sufficienti, la moglie deve contribuire al suo mantenimento (articolo 145 Codice civile previgente). Entrambi i genitori sono titolari della potestà genitoriale ma questa viene esercitata dal padre. Solo dopo la sua morte e negli altri casi stabi-

<sup>12</sup> Giuseppe Branca, *Autoritarismo, spirito punitivo e diritti di famiglia*, in «Il Foro Italiano», Vol. 96, n. 9, settembre 1973, p. 198.

<sup>13</sup> Ai sensi dell'articolo 5 della legge 27 maggio 1929 n. 847 recante «Disposizioni per l'applicazione del concordato dell'11 febbraio 1929 tra la Santa Sede e l'Italia, nella parte relativa al matrimonio», Gazzetta Ufficiale n. 133, 08 giugno 1929: “Il matrimonio celebrato davanti un ministro del culto cattolico, secondo le norme del diritto canonico, produce, dal giorno della celebrazione, gli stessi effetti del matrimonio civile, quando sia trascritto nei registri dello stato civile secondo le disposizioni degli articoli 9 e seguenti”.

<sup>14</sup> Vittorio Frosini, op. cit., p. 87.

<sup>15</sup> È a partire dalla fine dell'Ottocento che la dottrina italiana si consacra allo studio del pensiero giuridico tedesco.

<sup>16</sup> Regio Decreto 16 marzo 1942, n. 262, recante «Approvazione del testo del Codice civile», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 79, 4 aprile 1942.

<sup>17</sup> Regio Decreto 12 dicembre 1938, n. 1852 recante «Approvazione del testo del Libro Primo del Codice civile», Gazzetta Ufficiale n. 285, 15 dicembre 1938 – Suppl. Ordinario n. 285.

<sup>18</sup> Sull'uso degli aggettivi “orizzontali” e “verticali”, si veda ad esempio Stefania Cecchini, *Giurisprudenza costituzionale di genere. Paradigmi di genere e principio di eguaglianza nelle pronunce della Corte costituzionale*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Cagliari, 2019, p. 71, nota 28.

liti dalla legge, è esercitata dalla madre (articolo 316 Codice civile previgente). Ma anche dopo la morte del padre, la madre deve seguire la sua volontà, questi può infatti “per testamento, per atto pubblico o per scrittura privata autenticata stabilire condizioni alla madre superstite per l’educazione dei figli e per l’amministrazione dei beni” (articolo 338, comma 1°, Codice civile previgente). La madre superstite, se non vuole accettare le condizioni, può chiedere al Tribunale di essere dispensata dalla loro osservanza ma non è semplice ottenere la dispensa.

Per quanto riguarda i figli, il Codice civile crea condizioni di sfavore per i figli nati fuori dal matrimonio, considerandoli pericolosi concorrenti dei figli *legittimi* nati nel matrimonio.<sup>19</sup>

Qualche anno dopo, nel 1948, entra in vigore la Costituzione che contiene alcune importanti ed innovative norme dedicate alla famiglia ed in particolare gli articoli 29, 30 e 31.<sup>20</sup> Con l’articolo 29, la Costituzione dispone che “La Repubblica riconosce i diritti della famiglia come società naturale fondata sul matrimonio” e stabilisce “l’eguaglianza morale e giuridica dei coniugi, con i limiti stabiliti dalla legge a garanzia dell’unità familiare”.<sup>21</sup> Con l’articolo 30, la Costituzione equipara la filiazione nel matrimonio e la filiazione fuori del matrimonio.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Si vedano in particolare Gilda Ferrando, *Diritto di famiglia*, Zanichelli, Bologna, 4ª edizione, 2020, pp. 2 e 3; Camera dei deputati XVI Legislatura, *Documentazione per l’esame di Progetti di legge, Revisione della normativa in materia di filiazione AA.C. 2519, 3184, 3247, 3915*, n. 276, II edizione, 1° febbraio 2011, <http://documenti.camera.it/leg16/dossier/Testi/gi0326.htm> (consultato il 23 settembre 2022); Alessandro Oddi, *La famiglia tra società e diritto. Prolegomeni*, 10 dicembre 2012, in «Eius» <https://www.eius.it/articoli/2012/002> (consultato il 15 settembre 2022) e Stefania Cecchini, op. cit., p. 71.

<sup>20</sup> “Sarà l’entrata in vigore della Costituzione Repubblicana [...] a determinare una rinnovata considerazione dei rapporti e delle dinamiche della famiglia, aprendo la strada all’opera di riforma culminata poi solo nel 1975”: Angela Busacca, *Semplicemente “figli”*. *Brevi note sulla rilevanza giuridica della filiazione naturale: dalle discriminazioni all’unicità dello status filiationis*, in «Humanities», Anno 2, n. 4, giugno 2013, p. 3 nota 4.

<sup>21</sup> “La previsione dell’eguaglianza dei coniugi [...] non è stata una scelta pacifica ed esente da critiche all’interno dell’Assemblea Costituente. Calamandrei, ad esempio, ne denunciava l’ipocrisia, accusando la disposizione di dire «cose che non corrispondono a verità» poiché, a suo avviso, non poteva esserci l’unità familiare senza diseguaglianza dei coniugi, in linea con la disciplina fortemente patriarcale che caratterizzava il diritto di famiglia del codice civile del 1942”: Stefania Cecchini, op. cit., pp. 33 e 34.

<sup>22</sup> Ai sensi dell’articolo 30 della Costituzione “È dovere e diritto dei genitori mantenere, istruire ed educare i figli, anche se nati fuori del matrimonio. Nei casi di incapacità dei genitori, la legge provvede a che siano assolti i loro compiti. La legge assicura ai figli nati fuori del matrimonio ogni tutela giuridica e sociale, compatibile con i diritti dei membri della famiglia legittima. La legge detta le norme e i limiti per la ricerca della paternità”.

Occorre aspettare ventisette anni perché venga data piena attuazione ai principi costituzionali. Il percorso legislativo per arrivare all'approvazione della legge n. 151/1975 recante "Riforma del diritto di famiglia" è stato infatti "lento ed incerto".<sup>23</sup> Una prima proposta di legge era stata presentata a metà degli anni Cinquanta<sup>24</sup> e i lavori parlamentari erano iniziati verso la metà degli anni Sessanta.

Finalmente, dopo anni di polemiche, di contrasti, di convegni, di dibattiti, che hanno coinvolto le forze politiche e culturali di tutto il paese, il parlamento nel 1975 ha provveduto a emanare la "riforma del diritto di famiglia" (legge 19 maggio 1975, n. 151, entrata in vigore il 20 settembre 1975), prendendo atto dell'evoluzione politico-sociale che aveva caratterizzato lo sviluppo della società italiana nei decenni precedenti.<sup>25</sup>

La legge n. 151/1975 dà nascita al *nuovo* diritto di famiglia: il marito non è più il capo assoluto della famiglia e viene riconosciuta l'eguaglianza formale tra i coniugi con gli articoli 143 e 144 del Codice civile.<sup>26</sup> Quest'eguaglianza risulta anche dalle nuove disposizioni economiche contemplate dalla legge quali il riconoscimento del lavoro casalingo alla stregua del lavoro professionale per la contribuzione ai bisogni della famiglia;<sup>27</sup> l'introduzione della comunione dei beni come regime patrimoniale legale in sostituzione della separazione dei beni che avvantaggiava il marito; l'abolizione della dote e i diritti riconosciuti alla moglie nell'impresa familiare.<sup>28</sup> La scelta del luogo di residenza della fa-

---

<sup>23</sup> Michele Sesta, *Manuale di diritto di famiglia*, Cedam, Padova, 9ª edizione, 2021, p. 17.

<sup>24</sup> Si veda per esempio Debora Migliucci, op. cit., p. 35.

<sup>25</sup> Sergio Lariccia, op. cit., p. 75.

<sup>26</sup> Ai sensi dell'articolo 143, comma 1º, Codice civile "Con il matrimonio il marito e la moglie acquistano gli stessi diritti e assumono i medesimi doveri" e ai sensi dell'articolo 144, comma 1º, Codice civile "I coniugi concordano tra loro l'indirizzo della vita familiare e fissano la residenza della famiglia secondo le esigenze di entrambi e quelle preminenti della famiglia stessa". Si vedano alcuni articoli di quotidiani di allora: AA.VV., *La riforma porta in casa la parità*, «L'Unità» 23 aprile 1975, p. 8; Gianfranco Franci, *Storica riforma del diritto di famiglia. Diventa assoluta la parità tra i coniugi*, in «La Stampa», mercoledì 23 aprile 1975, pp. 1 e 2; Alberto Rapisarda, op. cit.

<sup>27</sup> Ai sensi dell'articolo 143, comma 3º, Codice civile "Entrambi i coniugi sono tenuti, ciascuno in relazione alle proprie sostanze e alla propria capacità di lavoro professionale o casalingo, a contribuire ai bisogni della famiglia".

<sup>28</sup> Si veda in particolare Raffaella Sarti, *Dopo un iter di quasi nove anni, arrivava in porto la riforma dell'assoluta parità tra i coniugi, come intitolava «La Stampa», commentando l'approvazione*, in «Rivista il Mulino», 17 maggio 2019, <https://www.rivistailmulino.it/a/19-maggio-1975> (consultato il 15 settembre 2022).

miglia diventa una decisione comune e i coniugi concordano tra loro l'indirizzo della vita familiare. Il concetto di patria potestà cade e viene riconosciuta la parificazione dei coniugi nella *potestà*<sup>29</sup> sui figli. Viene anche riconosciuta la parità tra figli nati nel matrimonio e figli nati fuori matrimonio ma non si tratta nel 1975 di una parità piena. Occorre aspettare la legge n. 219/2012<sup>30</sup> e il decreto legislativo n. 154/2013<sup>31</sup> perché ci sia una parità totale tra i figli.

Un aspetto importante della legge riguardava [...] le differenze tra figli legittimi e illegittimi, di cui ora si parlava solo come di figli "naturali" [...]. Di fatto, profonde differenze avevano continuato a caratterizzare la condizione dei figli nati dentro e fuori del matrimonio. La riforma le avrebbe ridotte, non cancellate. [...] Infine, la riforma cancellava molte delle discriminazioni, quanto a diritti successori, dei figli naturali, pur senza equipararli completamente ai figli legittimi.<sup>32</sup>

La parità tra i coniugi e quella tra i figli riconosciute dalla Costituzione vengono inserite nel Codice civile solo nel 1975 e sussiste quindi un profondo divario tra le norme costituzionali e quelle del Codice civile per quasi tre decenni. In questo periodo, la Corte costituzionale – i cui lavori iniziano nel 1956 (ossia 8 anni dopo l'entrata in vigore della Costituzione) – interviene varie volte per rimuovere alcune discriminazioni sia tra coniugi che tra figli.<sup>33</sup>

Per quanto riguarda in particolare l'eguaglianza tra i coniugi, l'attività della Corte può essere divisa in due fasi: una prima fase durante la quale la Corte tende a negare la portata innovativa delle norme costituzionali dando rilievo

---

<sup>29</sup> Dall'entrata in vigore del decreto legislativo n. 154/2013 non si parla più di *potestà* ma di *responsabilità* genitoriale.

<sup>30</sup> Legge 10 dicembre 2012 n. 219 recante «Disposizioni in materia di riconoscimento dei figli naturali», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 293, 17 dicembre 2012.

<sup>31</sup> Decreto legislativo 28 dicembre 2013, n. 154 recante «Revisione delle disposizioni vigenti in materia di filiazione, a norma dell'articolo 2 della legge 10 dicembre 2012, n. 219», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 5, 08 gennaio 2014.

<sup>32</sup> Raffaella Sarti, op. cit.

<sup>33</sup> «Molte norme del codice civile erano in evidente contrasto con i principi contenuti nella costituzione in materia familiare e con la stessa coscienza sociale. L'inerzia del parlamento e dei governi ha, più di una volta, reso necessario l'intervento della corte costituzionale, la quale ha provveduto a modificare parzialmente tale situazione di inattuazione della costituzione, eliminando, tra le altre, alcune disposizioni [...] contrastanti con la norma di uguaglianza giuridica»: Sergio Lariccia, op. cit., pp. 74 e 75. Per quanto riguarda i figli, si vedano in particolare le sentenze 7 febbraio 1963 n. 7; 2 aprile 1969, n. 79; 16 aprile 1973, n. 50; 21 marzo 1974 n. 82: <https://www.cortecostituzionale.it/actionRicercaSemantica.do> (consultato il 30 settembre 2022).



piuttosto alle limitazioni previste al fine di garantire l'unità familiare<sup>34</sup> e una seconda fase durante la quale la Corte fonda le sue decisioni "sull'immediata prescrittività del principio di eguaglianza".<sup>35</sup>

Per illustrare la prima fase, si può citare ad esempio la sentenza n. 64 del 1961<sup>36</sup> che ha ad oggetto l'articolo 559 del Codice penale previgente che prevedeva come reato soltanto l'adulterio della moglie e non anche quello del coniuge in generale. L'adulterio del marito veniva punito solo se teneva una concubina nella casa coniugale, o notoriamente altrove.<sup>37</sup> In due procedimenti penali era stata sollevata la questione della legittimità costituzionale dell'articolo 559 del Codice penale in quanto esso creava una disparità di trattamento giuridico tra la moglie e il marito contraria al principio stabilito dall'articolo 29 della Costituzione e al principio della parità dei sessi davanti alla legge previsto dall'articolo 3 della Costituzione.<sup>38</sup>

La Corte costituzionale dichiarò non fondata la questione sollevata e concluse che l'articolo 559 del Codice penale non violava il principio di eguaglianza. Per la Corte, il legislatore aveva valutato diversamente due situazioni considerate differenti in quanto l'adulterio della moglie appariva, in base "alla prevalente opinione", offesa più grave che non quella "derivante dalla isolata infedeltà del marito" per via della sua "azione disgregatrice" sulla intera famiglia, del "turbamento psichico" che provocava nei figli minori e soprattutto del "pericolo della introduzione nella famiglia di prole non appartenente al marito, e che a lui [veniva], tuttavia, attribuita per presunzione di legge". Si evince da

---

<sup>34</sup> Si veda in particolare Michele Sesta, *op. cit.*, pp. 11 e 12. Si veda inoltre Debora Migliucci (*op. cit.*, p. 35) che parla di «congelamento della Costituzione».

<sup>35</sup> Stefania Cecchini, *op. cit.*, p. 29.

<sup>36</sup> Corte costituzionale, sentenza 23 novembre 1961 n. 64, <https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1961&numero=64> (consultato il 15 settembre 2022).

<sup>37</sup> Ai sensi dell'articolo 559 Codice penale previgente "La moglie adultera è punita con la reclusione fino a un anno.

Con la stessa pena è punito il correo dell'adultera.

La pena è della reclusione fino a due anni nel caso di relazione adulterina.

Il delitto è punibile a querela del marito".

Ai sensi dell'articolo 560 Codice penale previgente "Il marito, che tiene una concubina nella casa coniugale, o notoriamente altrove, è punito con la reclusione fino a due anni.

La concubina è punita con la stessa pena.

Il delitto è punibile a querela della moglie".

<sup>38</sup> Ai sensi dell'articolo 3, comma 1° della Costituzione "Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali".

questa sentenza come la supremazia della figura del marito sia riuscita a “compennetrare anche nell’argomentazione giuridica, condizionandola, nonostante la vigenza dell’art. 29, co.2 Cost.”.<sup>39</sup>

Per illustrare la seconda fase, vanno citate le *storiche* sentenze n. 126/1968, n. 127/1968 e n. 147/1969<sup>40</sup> che hanno depenalizzato l’adulterio della moglie. La Corte costituzionale, prendendo atto dell’“attuale realtà sociale”, riteneva che la discriminazione tra marito e moglie fosse “di grave nocumento alla concordia ed alla unità della famiglia” e che la legge, non attribuendo rilevanza all’adulterio del marito, poneva in stato di inferiorità la moglie, la quale veniva lesa nella sua dignità. Riteneva altresì che la discriminazione fosse un privilegio assicurato al marito e che, come tutti i privilegi, violava il principio di parità.

Nel 1975, anno del “big bang”,<sup>41</sup> entra dunque in vigore il *nuovo* diritto di famiglia ma l’eguaglianza tra coniugi, espressione della più ampia eguaglianza di genere, come quella tra figli, non è perfetta.

## ***II. Una rivoluzione non finita***

Si ha piena attuazione dell’eguaglianza tra i figli nati nel matrimonio e fuori matrimonio solo con la legge n. 219/2012 e con il decreto legislativo n. 154/2013, precedentemente citati, che hanno introdotto il principio dell’unicità dello stato di figlio<sup>42</sup> e che hanno posto l’interesse del figlio al centro di tutta la disciplina dei rapporti di filiazione. Si è parlato di un “cambiamento epocale”<sup>43</sup> e della riforma più ampia del diritto di famiglia dal 1975. Prima di questa riforma non veniva riconosciuta la *parentela naturale* in linea collaterale e il figlio *naturale* non aveva gli stessi diritti successori del figlio *legittimo* nei confronti dei collaterali. Con la riforma della filiazione, il figlio nato fuori matrimonio è chiamato a pie-

---

<sup>39</sup> Stefania Cecchini, op. cit., p. 75.

<sup>40</sup> Corte costituzionale, sentenza 16 dicembre 1968, n. 126, <https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1968&numero=126>; Corte costituzionale, sentenza 16 dicembre 1968, n. 127, [https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?param\\_ecli=ECLI:IT:COST:1968:127](https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?param_ecli=ECLI:IT:COST:1968:127); Corte costituzionale, sentenza 27 novembre 1969, n. 147, <https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1969&numero=147> (consultato il 22 settembre 2022).

<sup>41</sup> Cecilia Cacciotto, op. cit.

<sup>42</sup> Ai sensi dell’articolo 315 Codice civile «Tutti i figli hanno lo stesso stato giuridico».

<sup>43</sup> Si veda in particolare Gilda Ferrando, op. cit., p. 267.

no titolo alla successione legittima<sup>44</sup> e c'è una completa identità tra la famiglia matrimoniale e la famiglia non matrimoniale. La filiazione viene tutelata come valore indipendente dal matrimonio e la parentela dipende dalla generazione o dall'adozione e non dal matrimonio. Si realizza così la separazione tra filiazione e matrimonio.

Tornando all'argomento dell'eguaglianza di genere, è interessante soffermarsi in particolare sulle norme che regolano, nell'ordinamento italiano, l'attribuzione del cognome ai figli perché esse sono il segno di una persistente diversità di trattamento. Per i figli nati nel matrimonio, non c'è una regola espressa e l'attribuzione del cognome paterno risulta da una regola "implicita" nel sistema.<sup>45</sup> Per i figli nati fuori del matrimonio, il Codice civile dispone che il figlio assume il cognome del genitore che per primo lo ha riconosciuto – quindi potrebbe assumere quello della madre se lo riconosce per prima – ma dispone altresì che se il riconoscimento è stato effettuato contemporaneamente da entrambi i genitori il figlio assume il cognome del padre (articolo 262, comma 1°, Codice civile). Infine, i figli adottati assumono il cognome del marito (articolo 299, comma 3°, Codice civile). La Corte costituzionale si è pronunciata diverse volte sulla questione della legittimità costituzionale di dette norme.

Per quanto riguarda il cognome attribuito ai figli in costanza di matrimonio, la Corte afferma, già nel 1988, che sarebbe possibile e probabilmente conforme all'evoluzione della coscienza sociale, "sostituire la regola vigente [...] con un criterio diverso, più rispettoso dell'autonomia dei coniugi"<sup>46</sup> e dichiara, nel 2006, che il sistema di attribuzione del cognome è "retaggio di una concezione patriarcale della famiglia [...] e di una tramontata potestà maritale, non più coerente con i principi dell'ordinamento e con il valore costituzionale dell'uguaglianza tra uomo e donna".<sup>47</sup>

La questione del cognome dei figli non viene risolta né con la legge n. 219/2012 né con il decreto legislativo n. 154/2013 e per alcuni autori si tratta di un'occasione mancata dalla riforma.

Nel 2014, l'Italia viene condannata dalla Corte Europea dei Diritti dell'Uomo che ravvisa nella "lacuna del sistema giuridico italiano", secondo il quale

---

<sup>44</sup> Si vedano gli articoli 258, comma 1°, Codice civile ("Il riconoscimento produce effetti riguardo al genitore da cui fu fatto e riguardo ai parenti di esso") e 565 e seguenti Codice civile.

<sup>45</sup> Gilda Ferrando, op. cit., p. 87.

<sup>46</sup> Corte costituzionale, ordinanza n. 176/1988, Gazzetta Ufficiale, 24 febbraio 1988 n. 8.

<sup>47</sup> Corte costituzionale, sentenza n. 61/2006, Gazzetta Ufficiale, 22 febbraio 2006 n. 8.

il figlio nato nel matrimonio viene iscritto nei registri dello stato civile con il cognome del padre, senza nessuna possibilità di deroga, “nemmeno in caso di consenso tra i coniugi in favore del cognome della madre”, una violazione degli articoli 8 (“Diritto al rispetto della vita privata e familiare”) e 14 (“Divieto di discriminazione”) della Convenzione Europea dei Diritti dell’Uomo. Per superare questa lacuna – ad avviso della Corte – “dovrebbero essere adottate riforme nella legislazione e/o nelle prassi italiane”.<sup>48</sup>

Nel 2016, dopo la condanna da parte della Corte Europea dei Diritti dell’Uomo e in assenza di un intervento del legislatore, la Corte costituzionale ha dichiarato l’illegittimità costituzionale della norma desumibile da diversi articoli del Codice civile e di altri testi nella parte in cui non consente ai genitori, di comune accordo, di trasmettere ai figli, al momento della nascita, anche il cognome materno. In questa sentenza, la Corte afferma in particolare che la diversità di trattamento dei coniugi nell’attribuzione del cognome ai figli, “in quanto espressione di una superata concezione patriarcale della famiglia e dei rapporti fra coniugi”, non è compatibile “né con il principio di uguaglianza, né con il principio della loro pari dignità morale e giuridica”.<sup>49</sup> Nonostante gli inviti rivolti al legislatore da diversi anni, nessuna legge è stata finora approvata.

Di recente, con la *storica* sentenza n. 131/2022<sup>50</sup>, redatta dalla Giudice Emanuela Navarretta, la Corte costituzionale ha dichiarato l’illegittimità dell’articolo 262, comma 1° del Codice civile (cognome del figlio nato fuori matrimonio) e ha esteso l’illegittimità anche alle norme sull’attribuzione del cognome al figlio nato nel matrimonio e al figlio adottato. Per la Corte, il cognome del figlio deve comporsi con i cognomi dei genitori, nell’ordine dagli stessi concordato, fatta

---

<sup>48</sup> Corte Europea dei Diritti dell’Uomo, causa Cusan e Fazzo c. Italia, 7 gennaio 2014, [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg\\_1\\_20\\_1.page?facetNode\\_1=0\\_8\\_1\\_61&facetNode\\_2=1\\_2\(2014\)&contentId=SDU978646&previousPage=mg\\_1\\_20#](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.page?facetNode_1=0_8_1_61&facetNode_2=1_2(2014)&contentId=SDU978646&previousPage=mg_1_20#) (consultato il 24 settembre 2022).

<sup>49</sup> Corte costituzionale, sentenza n. 286/2016, Gazzetta Ufficiale, 28 dicembre 2016 n. 52. Si veda per esempio Luana Leo, *Famiglia ed eguaglianza: un legame da rivedere*, in «Cammino diritto», n. 9/2020, <https://rivista.camminodiritto.it>, p. 23 (consultato il 15 settembre 2022).

<sup>50</sup> Corte costituzionale, sentenza n. 131/2022, Gazzetta Ufficiale, 01 giugno 2022 n. 22. Si vedano in particolare Maria Alessandra Iannicelli, *La scelta del cognome da attribuire al figlio deve poter essere condivisa dai genitori*, in «Familia», 30 aprile 2022, <https://www.rivista-familia.it/2022/04/30/la-scelta-del-cognome-da-attribuire-al-figlio-deve-poter-essere-condivisa-dai-genitori/> (consultato il 15 settembre 2022) e Marta Picchi, *Tutela dell’identità familiare e dell’eguaglianza tra i genitori nell’attribuzione del cognome al figlio* (Corte cost. 31.05.2022 n. 131), in «Familia», 07 giugno 2022, <https://www.rivistafamilia.it/2022/06/07/tutela-dellidentita-familiare-e-delleguaglianza-tra-i-genitori-nellattribuzione-del-cognome-al-figlio/> (consultato il 15 settembre 2022).

salva la possibilità che, di comune accordo, i genitori attribuiscono soltanto il cognome di uno di loro. In questa sentenza, la Corte sottolinea l'intreccio tra il diritto all'identità personale del figlio da una parte e l'eguaglianza tra i genitori dall'altra affermando che l'automatica attribuzione del solo cognome paterno si traduce nell'"invisibilità" della madre ed è il segno di una diseguaglianza fra i genitori, che "si riverbera e si imprime sull'identità del figlio".<sup>51</sup> Ancora una volta, la Corte rivolge un invito al legislatore perché intervenga in materia.

Sono passati quasi cinquant'anni dalla grande riforma del diritto di famiglia e la *rivoluzione* innescata nel 1975 è sempre in atto. L'eguaglianza tra coniugi resta in alcuni casi più *formale* che *sostanziale* e sussistono ancora disparità di trattamento, per esempio con l'articolo 143 *bis* del Codice civile che stabilisce che la moglie aggiunge al proprio cognome quello del marito.<sup>52</sup> Si potrebbe auspicare che, alla stregua di quanto previsto per l'unione civile tra persone dello stesso sesso, venga riconosciuta ai coniugi la facoltà di scelta del cognome comune.<sup>53</sup> Occorre continuare, oggi più che mai, a vegliare al rispetto dei principi costituzionali e alla salvaguardia dei diritti conquistati dalle donne perché da qualche anno in Italia (ma non solo) soffia "il vento della regressione".<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Ufficio Comunicazione e Stampa della Corte costituzionale, *Nel cognome dei figli l'eguaglianza fra i genitori*, Comunicato del 31 maggio 2022, [https://www.cortecostituzionale.it/documenti/comunicatistampa/CC\\_CS\\_20220531141101.pdf](https://www.cortecostituzionale.it/documenti/comunicatistampa/CC_CS_20220531141101.pdf) (consultato il 24 settembre 2022).

<sup>52</sup> "È opportuno precisare come non si tratti tuttavia di una aggiunta necessitata e consistente in un vero e proprio mutamento anagrafico, bensì di una facoltà per la moglie di essere identificata nella vita sociale anche col cognome del marito. Cionondimeno la norma [...] comporta una limitazione del principio di uguaglianza [...]": Michele Sesta, *op. cit.*, p. 86.

<sup>53</sup> Articolo 1, comma 10°, legge 20 maggio 2016, n. 76 recante "Regolamentazione delle unioni civili tra persone dello stesso sesso e disciplina delle convivenze", Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 118 del 21 maggio 2016.

<sup>54</sup> Vittoria Franco, "L'Italia delle donne. Settant'anni di lotte e di conquiste". *Un'opera collettiva da consegnare alle giovani generazioni*, 21 aprile 2019, <https://www.fondazioneildeiotti.it/pagina.php?id=661> (consultato il 22 settembre 2022). Si veda inoltre Francesca Crivellaro, *Mai tornare indietro, neanche per prendere la rincorsa*, in «Rivista il Mulino», 01 aprile 2019, <https://www.rivistailmulino.it/a/mai-tornare-indietro-neanche-per-prendere-la-rincorsa> (consultato il 22 settembre 2022).

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *La riforma porta in casa la parità*, in «L'Unità», mercoledì 23 aprile 1975, p. 8.
- Barbero Avanzini, Bianca, *Mutamento sociale e norme istituzionalizzate: analisi del contenuto del nuovo diritto di famiglia*, in «Studi di Sociologia», Anno 19, Fasc. 3, luglio-settembre 1981, pp. 299-318.
- Branca, Giuseppe, *Autoritarismo, spirito punitivo e diritti di famiglia*, in «Il Foro Italiano», Vol. 96, n. 9, settembre 1973, pp. 197-205.
- Busacca, Angela, *Semplicemente "figli". Brevi note sulla rilevanza giuridica della filiazione naturale: dalle discriminazioni all'unicità dello status filiationis*, in «Humanities», Anno 2, n. 4, giugno 2013, pp. 1-20.
- Cacciotto, Cecilia, *La famiglia italiana dalla riforma del 1975 a oggi*, 28 marzo 2019, <https://it.euronews.com/2019/03/28/la-famiglia-italiana-dalla-riforma-del-1975-a-oggi>.
- Camera dei deputati XVI Legislatura, *Documentazione per l'esame di Progetti di legge, Revisione della normativa in materia di filiazione AA.C. 2519, 3184, 3247, 3915*, n. 276, II edizione, 1° febbraio 2011, <http://documenti.camera.it/leg16/dossier/Testi/gi0326.htm>.
- Cecchini, Stefania, *Giurisprudenza costituzionale di genere. Paradigmi di genere e principio di eguaglianza nelle pronunce della Corte costituzionale*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Cagliari, 2019, pp. 363.
- Certini, Rossella, *La famiglia: un progetto pedagogico*, in «Studi sulla formazione», 2-2013, pp. 67-74.
- Crivellaro, Francesca, *Mai tornare indietro, neanche per prendere la rincorsa*, in «Rivista il Mulino», 01 aprile 2019, <https://www.rivistailmulino.it/a/mai-tornare-indietro-neanche-per-prendere-la-rinconcorsa>.
- Ferrando, Gilda, *Diritto di famiglia*, Zanichelli, Bologna, 4ª edizione, 2020, pp. 392.
- Franci, Gianfranco, *Storica riforma del diritto di famiglia. Diventa assoluta la parità tra i coniugi*, in «La Stampa», mercoledì 23 aprile 1975, pp. 1 e 2.
- Franco, Vittoria, «L'Italia delle donne. Settant'anni di lotte e di conquiste». *Un'opera collettiva da consegnare alle giovani generazioni*, 21 aprile 2019, <https://www.fondazioneildeiotti.it/pagina.php?id=661>.
- Frosini, Vittorio, *Il diritto di famiglia nella teoria generale del diritto*, in «Il Foro Italiano», Vol. 100, parte quinta: Monografie e varietà, 1977, pp. 84-90.

- Iannicelli, Maria Alessandra, *La scelta del cognome da attribuire al figlio deve poter essere condivisa dai genitori*, in «Familia», 30 aprile 2022, <https://www.rivistafamilia.it/2022/04/30/la-scelta-del-cognome-da-attribuire-al-figlio-deve-poter-essere-condivisa-dai-genitori/>.
- Lariccia, Sergio, *La legge sul divorzio e la riforma del diritto di famiglia in Italia negli anni 1970-’75*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», Rivista telematica, fascicolo n. 22, 2020, pp. 62-125.
- Leo, Luana, *Famiglia ed eguaglianza: un legame da rivedere*, in «Cammino diritto», n. 9/2020, pp. 1-44, <https://rivista.camminodiritto.it>.
- Migliucci, Debora, *Le famiglie italiane e la Costituzione repubblicana. Storia controversa di una "società naturale"*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano, 2013, pp. 183.
- Oddi, Alessandro, *La famiglia tra società e diritto. Prolegomeni*, in «Eius», 10 dicembre 2012, <https://www.eius.it/articoli/2012/002>.
- Picchi, Marta, *Tutela dell’identità familiare e dell’eguaglianza tra i genitori nell’attribuzione del cognome al figlio (Corte cost. 31.05.2022 n. 131)*, in «Familia», 07 giugno 2022, <https://www.rivistafamilia.it/2022/06/07/tutela-dellidentita-familiare-e-delleguaglianza-tra-i-genitori-nellattribuzione-del-cognome-al-figlio/>.
- Raffini, Luca, *Le nuove generazioni e il Sessantotto. Tra mito e contro-mito*, in «SocietàMutamentoPolitica», Vol. 9, n. 18, 2018, pp. 319-347.
- Rapisarda, Alberto, *Rivoluzione in famiglia*, in «Stampa Sera», mercoledì 23 aprile 1975, p. 1.
- Rettaroli, Rosella, *Il 18 dicembre 1970 entra in vigore la legge Fortuna-Baslini che permette alle coppie di porre giuridicamente termine a un’unione: tanto è stato fatto in termini di diritti civili, ma molto resta da fare per le pari opportunità di genere*, in «Rivista il Mulino», 17 dicembre 2020, <https://www.rivistailmulino.it/a/cinquant-anni-di-divorzi>.
- Sarti, Raffaella, *Dopo un iter di quasi nove anni, arrivava in porto la riforma dell’assoluta parità tra i coniugi, come intitolava «La Stampa», commentando l’approvazione*, in «Rivista il Mulino», 17 maggio 2019, <https://www.rivistailmulino.it/a/19-maggio-1975>.
- Sesta, Michele, *Manuale di diritto di famiglia*, Cedam, Padova, 9ª edizione, 2021, pp. 576.
- Ufficio Comunicazione e Stampa della Corte costituzionale, *Nel cognome dei figli l’eguaglianza fra i genitori*, Comunicato del 31 maggio 2022,

[https://www.cortecostituzionale.it/documenti/comunicatistampa/CC\\_CS\\_20220531141101.pdf](https://www.cortecostituzionale.it/documenti/comunicatistampa/CC_CS_20220531141101.pdf).

Vellati, Elena, *Il nuovo diritto di famiglia e il ruolo della donna*, in «Novecento.org», n. 8, agosto 2017, <https://www.novecento.org/dossier/italia-didattica/il-nuovo-diritto-di-famiglia-e-il-ruolo-della-donna/#perdocenti8>  
DOI: <https://doi.org/10.12977/nov177>.

### **Leggi/Decreti**

Legge 17 luglio 1919 n. 1176 recante «Disposizioni sulla capacità giuridica della donna», Gazzetta Ufficiale n. 172, 19 luglio 1919.

Legge 27 maggio 1929 n. 847 recante «Disposizioni per l'applicazione del concordato dell'11 febbraio 1929 tra la Santa Sede e l'Italia, nella parte relativa al matrimonio», Gazzetta Ufficiale n. 133, 08 giugno 1929.

Regio Decreto 12 dicembre 1938 n. 1852 recante «Approvazione del testo del Libro Primo del Codice civile», Gazzetta Ufficiale n. 285, 15 dicembre 1938 – Suppl. Ordinario n. 285.

Regio Decreto 16 marzo 1942 n. 262 recante «Approvazione del testo del Codice civile», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 79, 4 aprile 1942.

Legge 1° dicembre 1970 n. 898 recante «Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 306, 3 dicembre 1970.

Legge 19 maggio 1975 n. 151 recante «Riforma del diritto di famiglia», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 135, 23 maggio 1975.

Legge 22 maggio 1978 n. 194 recante «Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 140, 22 maggio 1978.

Legge 10 dicembre 2012 n. 219 recante «Disposizioni in materia di riconoscimento dei figli naturali», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 293, 17 dicembre 2012.

Decreto legislativo 28 dicembre 2013 n. 154 recante «Revisione delle disposizioni vigenti in materia di filiazione, a norma dell'articolo 2 della legge 10 dicembre 2012, n. 219», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 5, 08 gennaio 2014.

Legge 20 maggio 2016 n. 76 recante «Regolamentazione delle unioni civili tra persone dello stesso sesso e disciplina delle convivenze», Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 118, 21 maggio 2016.



**Ordinanze/Sentenze**

- Corte costituzionale, sentenza 23 novembre 1961 n. 64, <https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1961&numero=64>.
- Corte costituzionale, sentenza 16 dicembre 1968, n. 126, <https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1968&numero=126>.
- Corte costituzionale, sentenza 16 dicembre 1968, n. 127, [https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?param\\_ecli=ECLI:IT:COST:1968:127](https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?param_ecli=ECLI:IT:COST:1968:127).
- Corte costituzionale, sentenza 27 novembre 1969, n. 147, <https://www.cortecostituzionale.it/actionSchedaPronuncia.do?anno=1969&numero=147>.
- Corte costituzionale, ordinanza n. 176/1988, Gazzetta Ufficiale, 24 febbraio 1988 n. 8.
- Corte costituzionale, sentenza n. 61/2006, Gazzetta Ufficiale, 22 febbraio 2006 n. 8.
- Corte Europea dei Diritti dell'Uomo, causa Cusan e Fazzo c. Italia, 7 gennaio 2014, [https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg\\_1\\_20\\_1.page?facetNode\\_1=0\\_8\\_1\\_61&facetNode\\_2=1\\_2\(2014\)&contentId=SDU978646&previousPage=mg\\_1\\_20#](https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_20_1.page?facetNode_1=0_8_1_61&facetNode_2=1_2(2014)&contentId=SDU978646&previousPage=mg_1_20#).
- Corte costituzionale, sentenza n. 286/2016, Gazzetta Ufficiale, 28 dicembre 2016 n. 52.
- Corte costituzionale, sentenza n. 131/2022, Gazzetta Ufficiale, 01 giugno 2022 n. 22.

**Franca Bosc**

Università di Torino  
franca.bosc@unito.it

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.BOS>

## **LESSICO ED EMOZIONI CON LA POESIA: DALLA PARTE DELLE BAMBINE E DEI BAMBINI**

### *Abstract*

How do children learn to adequately express their emotions? Any adult tutoring children is aware of the importance they give to this personal competence. What, however, are the words used during these "special experiences"? They are lemmas of a volitional type, such as wanting, desiring, hoping, preferring; lemmas of an emotional type, such as happy, sad, including those that refer to the behavioral aspect of emotions (smiling, crying ...). Poetry with sounds, rhythm, blurry words plays a special role in learning the emotional vocabulary as it is able to promote, through empathy, the memorization of words that express feelings and emotions.

*Keywords:* Vocabulary, emotions, poetry, primary school, teaching.

### *Quali parole per le emozioni*

Le Indicazioni nazionali MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca)<sup>1</sup> parlano di impoverimento lessicale degli studenti italiani non tanto dal punto di vista numerico, ma considerano questo problema come un prosciugamento collettivo delle possibilità di variare e scegliere vocaboli in base alla situazione di comunicazione, una sorta di "perdita del gusto di variazione".

Le parole infatti

non sono neutre: conoscerle, saperle scegliere e adoperarle nei contesti appropriati è parte della competenza lessicale. Non si tratta soltanto del gusto di evitare le ripetizioni di uno stesso vocabolo ma la scelta delle parole contribuisce a connotare una varietà di lingua e a dare prova delle capacità di passare da una varietà all'altra in modi consapevoli. Questa possibilità di selezione lessicale implica l'adozione di una visione della lingua italiana sensibile in modo percettibile al variare degli elementi della comunicazione: a chi si parla, dove ci si trova, che genere di testo si sta producendo, quale è lo scopo del comunicare ecc. Vuol dire imparare anche per tramite delle scelte lessicali ad adeguarsi a registri linguistici e a sottocodici.<sup>2</sup>

Gli allievi, mentre parlano o scrivono, si mostrano frequentemente incapaci di scegliere le "parole giuste", ossia quelle adeguate ed efficaci che nelle stesse circostanze sceglierebbero un parlante e uno scrivente colti e accorti; quelle più appropriate al contesto discorsivo, comunicativo e linguistico in cui operano e quelle attese dalla comunità dei parlanti e degli scriventi.

Lo studente a corto di risorse lessicali ripiega infatti di solito su parole generiche, stilisticamente inadeguate o altrimenti incoerenti con l'intorno linguistico e testuale e se, nelle strette della difficoltà, fa ricorso a un dizionario, magari a uno dei sinonimi, sceglie in maniera poco consapevole perché non è in grado di sfruttare pienamente le informazioni che lo strumento gli fornisce.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca), *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*, Poligrafico dello Stato, Roma 2012.

<sup>2</sup> Silvana Ferreri, Daniela Notarbartolo, *Insegnare e apprendere l'italiano con le Indicazioni nazionali*, Giunti Scuola Formato Kindel, Firenze 2012, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Massimo Prada, *Non solo parole* in «ILD – Italiano LinguaDue», vol.V., n.2, 2003, p. 5.

Le Indicazioni proseguono fornendo suggerimenti utili per riflettere sul lessico sottolineando che il patrimonio iniziale dovrà essere consolidato in un nucleo di vocaboli di base (fondamentali e di alto uso), a partire dal quale si opererà man mano un'estensione alle parole-chiave delle discipline di studio.

Si parla quindi a scuola di vocabolario di base e del lessico delle discipline, ma non si fa alcun riferimento alle parole per esprimere emozioni e sentimenti. Qual è la capacità che aiuta i bambini a distinguere, riconoscere e saper *dare un nome* alle proprie emozioni? Goleman<sup>4</sup> dedica un capitolo della sua opera principale all'autoconsapevolezza, sottolineando come con questo termine si intenda un'attenzione continua ai propri stati interiori, sia sulle emozioni, che sui pensieri su di esse. Dai suoi studi sull'autoconsapevolezza emerge un assunto fondamentale: tale meta-emozione, la consapevolezza delle proprie emozioni, presuppone l'attivazione della neocorteccia, in particolar modo le aree del linguaggio, che consentono di *dare un nome* alle emozioni. Questa capacità di nominare, dunque, favorisce l'autoconsapevolezza. Tra l'altro, tale autoconsapevolezza è alla base degli altri ambiti principali dell'intelligenza emotiva: si comprende bene, per esempio, come avere coscienza di essere in collera sia il primo passo per poter decidere di liberarsi di questa emozione oppure di agire sotto impulso di questa.

In aula, un docente della scuola primaria per definire il lemma "emozione" si avvale di uno degli strumenti che ha a disposizione, ossia il dizionario.

Nel DIB di De Mauro, Moroni tale vocabolo viene definito così:

1. "forte reazione a fatti esterni, che si manifesta con mutamento improvviso dell'aspetto, come l'impallidire, il rossore, il batticuore, il pianto o il riso".
2. "Nell'uso familiare, intensa commozione, forte impressione (...)"<sup>5</sup>

È interessante comprendere, dal punto di vista psicologico e fisiologico, che cosa sottostia a questa "*forte reazione*". In realtà, non esiste una definizione univoca di emozione. Maria Chiara Levorato la intende come una

complessa sequenza di reazioni a uno stimolo, che include una valutazione cognitiva, vale a dire un riconoscimento del significato della situazione che ha generato l'emozione, un cambiamento soggettivo, che consiste nell'esperienza emotiva, e

<sup>4</sup> Daniel Goleman, *Intelligenza emotiva. Che cos'è e perché può renderci felici*. BUR saggi, Milano 2020.

<sup>5</sup> Tullio De Mauro, Gisella Moroni, *DIB – Dizionario di base della lingua italiana*, Paravia, Torino 1998, p. 458.

che è accompagnato da risposte fisiologiche e, infine, che determina un impulso all'azione o a un comportamento che abbia qualche effetto sullo stimolo che ha dato inizio alla sequenza.<sup>6</sup>

Daniel Goleman<sup>7</sup> parla di emozione facendo riferimento a *"un sentimento e ai pensieri, alle condizioni psicologiche e biologiche che lo contraddistinguono, nonché ad una serie di propensioni ad agire"*. L'idea di emozione come impulso ad agire è ben evidente dall'etimologia della parola: la base è *moveo*, con il prefisso "e". Si tratta dunque di un "movimento da", una propensione all'azione.

Risulta necessario partire dai primi anni di scuola per riflettere sull'educazione razionale-emotiva aiutando i bambini a esplicitare correttamente i loro stati d'animo e a superare così anche eventuali difficoltà di interazione con i pari.

Come riporta Di Pietro le aree intorno alle quali si articola l'educazione razionale emotiva sono tre:

1. Consapevolezza delle proprie reazioni emotive e ampliamento delle espressioni verbali adatte a descriverle.
2. Consapevolezza delle complesse interazioni tra pensieri, emozioni e comportamenti.
3. Apprendimento di un repertorio di convinzioni razionali da utilizzare per affrontare specifiche difficoltà.<sup>8</sup>

Ancora una volta è ribadita l'importanza del lessico e di espressioni verbali utili a descrivere gli stati emotivi. Anche Di Pietro afferma che spesso i bambini ricorrono al medesimo vocabolo per indicare emozioni differenti oppure utilizzino parole vaghe, che possono essere interpretate in modi diversi dall'adulto.

Per aiutare gli studenti ad apprendere a *dare un nome* alle emozioni il docente può mostrare immagini raffiguranti espressioni facciali tipiche di alcuni stati emotivi e domandare come si sentano le persone ritratte. L'attività può essere utile preliminarmente, per stimolare la discussione sul tema. L'insegnante, poi, può rivestire il ruolo di regista, suggerendo agli studenti, divisi in gruppi, di recitare, mimandole, alcune scenette rappresentanti episodi emotivi. Si suggerisce di porre anche alcune domande stimolo: nella vita quotidiana è sempre

---

<sup>6</sup> Maria Chiara Levorato, *Le emozioni della lettura*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 239.

<sup>7</sup> Goleman, op. cit. p. 461.

<sup>8</sup> Mario Di Pietro, *L'educazione razionale-emotiva. Per la prevenzione e il superamento del disagio psicologico dei bambini*. Erickson, Trento 2016, p. 15.

facile riconoscere le emozioni altrui? Esistono modi differenti per esprimere la stessa emozione? Il confronto tra pari è fondamentale per comprendere come questa dimensione sia caratterizzata da relativismo: la medesima situazione può scatenare stati emotivi differenti da individuo a individuo.

Durante gli anni della scuola, il bambino entra in contatto con un lessico mentale via via più evoluto e ciò gli permette di discernere tra le differenti azioni che la mente può compiere: negare, pentirsi, giurare, sedurre, minacciare, solo per citarne alcune. Chiunque entri a contatto con i bambini, poi, sa quanto parlare di stati mentali sia un'esperienza speciale, importante, per loro. Tale esperienza favorisce, anche se non assicura completamente, il fatto di avere coscienza di tali stati mentali, di organizzarli, di ricordarli. Quali sono, però, le parole utilizzate durante queste "esperienze speciali"? Vocaboli di tipo volitivo, come "volere", "desiderare", "sperare", "preferire"; vocaboli di tipo emotivo, come "felice", "triste" compresi quelli che fanno riferimento all'aspetto comportamentale delle emozioni ("sorridere", "piangere"). Infine, appartengono a questo gruppo di parole vocaboli di tipo cognitivo come "credere", "pensare", "dimenticare". A questa tripartizione Grazzani, Ornaghi e Piralli<sup>9</sup> aggiungono i vocaboli percettivi, i primi in assoluto a comparire, e quelli di giudizio morali, gli ultimi. Sembrerebbe che, dunque, i bambini che utilizzano questi termini siano in grado di comprendere gli stati psicologici propri e altrui, nonché di raffigurarli e utilizzarli per spiegarsi le azioni, ancora una volta, proprie e altrui.

attraverso le *parole dei sentimenti* si può verificare quanto la competenza linguistica sia in grado di potenziare la capacità di analisi e di espressione del contenuto emozionale, ovvero quanto la disponibilità di un vocabolario esteso del lessico dei sentimenti possa influire sulla capacità di riconoscerli e di esprimerli, e più in generale quale relazione lega l'emozione al linguaggio.<sup>10</sup>

Nonostante l'importanza del lessico emotivo, non è ancora chiara quale siano le attività più adatte per favorirne l'apprendimento. Una possibile via, però, è da ricercare nella poesia.

<sup>9</sup> Veronica Ornaghi, Maria Ilaria Grazzani, Francesca Piralli, *Teoria della mente e comprensione del lessico psicologico nei bambini: dati preliminari di validazione del Test di Lessico Emotivo (TLE)* in «Psicologia Clinica dello Sviluppo», XV, n.1, 2011, pp. 255-264.

<sup>10</sup> GISCEL Veneto, *Se una parola vale l'altra*, in *Linguaggio, mente, parole. Dall'infanzia all'adolescenza*, a cura di Immacolata Tempesta, Maria Maggio, Collana GISCEL, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 184-194.

*"Poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola  
/ la limpida meraviglia / di un delirante fermento"*<sup>11</sup>

Giuseppe Ungaretti

***Poesia: linguaggio, finzione, catarsi, suono,  
trasgressione, voce, memoria***

La *poesia* tocca le emozioni, sfugge a ogni regolarità e fa parte del vocabolario dei bambini fin dalla scuola dell'infanzia. In questa fascia d'età la poesia è considerata un insieme di parole che ha una musicalità, spesso rappresentata dalla rima. Il segreto per avvicinare i bambini alla poesia è farla amare come qualunque altro gioco, presentarla come una delle voci naturali dell'uomo, renderla confidenziale, usarla con spontaneità. Stroppa scrive che "il testo poetico consente una percezione che non deve essere considerata solo nel senso di una maggiore complessità o arcaicità (che sono, pure, tratti tipici della tradizione poetica italiana) ma soprattutto di uno «sguardo nuovo» che esso permette di rivolgere alla realtà".<sup>12</sup> Bisutti aggiunge che "non esiste errore più micidiale nei porsì di fronte ad una poesia, di quello che consiste nel chiedersi «che cosa vuol dire»".<sup>13</sup> Nella poesia le parole hanno un significato meno circoscritto rispetto a quanto può dare una definizione di un vocabolario; il nucleo è sempre circondato da sfocatezza che lascia spazio di interpretazione al lettore.<sup>14</sup>

La parola nella poesia è una forza che coinvolge il lettore e "il linguaggio della poesia si distingue da quello di qualunque altra disciplina: infatti non si limita a enucleare, a definire, ma genera qualcosa che è nuovo anche per colui che si rileggerà, in quanto autore, eventualmente dopo".<sup>15</sup> Baioni sottolinea che in poesia "c'è una ripetizione di una parola all'infinito, la parola perde fisici-

<sup>11</sup> Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori Editore – I Meridiani, Milano 2009, p. 96.

<sup>12</sup> Erminia Ardissino, Sabrina Stroppa, *La letteratura nei corsi di lingua. Dalla lettura alla creatività*, Guerra Edizioni, Perugia 2009, p. 53.

<sup>13</sup> Donatella Bisutti, *Che cos'è la poesia?*, in *Parole senza fretta. Riflessioni, esperienze, laboratori sulla poesia per ragazzi*, a cura di Raimonda Maria Morani, Franco Angeli, Milano 2002, p. 29.

<sup>14</sup> Franca Bosch, *Arricchire il lessico attraverso la poesia*, Erickson, Trento 2020, p. 38.

<sup>15</sup> Mario Luzi, *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano 1995, p. 144.

tà e diventa puro suono (per esempio *albero* non è più la pianta in sé, ma diventa puro suono). Per cogliere la fisicità della parola bisogna liberarla".<sup>16</sup>

La poesia è senza dubbio "linguaggio". Secondo Ardissino,<sup>17</sup> essa dipinge la realtà, ma non in maniera perfetta, mimetica, bensì la interpreta: nonostante la rappresentazione del mondo possa essere scrupolosa, questa è sempre filtrata dalla parola del poeta. Come se, dunque, leggendo un componimento osservassimo il reale solo dopo aver indossato le lenti di chi si è dedicato alla stesura di questo. L'artista, dunque, dona al lettore la sua personale visione della realtà e lo fa attraverso le parole. Il linguaggio utilizzato, però, non è volto a informare, né a ordinare, né meramente a dire: esso è scelto con cura, ogni parola è selezionata in base al suo suono oppure per la bellezza delle immagini che è in grado di evocare. "La poesia racchiude in sé l'universo, perché nel linguaggio si può veicolare tutto, il mondo, l'umanità, la propria vita".<sup>18</sup>

La poesia è "finzione" e vita, in grado di raccontare gioie e sofferenze proprie dell'umanità tutta. Quanto affermato potrebbe apparire un paradosso: il poeta, come già detto "distilla" il reale, lo filtra attraverso l'uso del linguaggio poetico. Contemporaneamente, però, l'autore è in grado di far emergere "un senso sorprendente da ordinari significati".<sup>19</sup> Nonostante la forma e i vocaboli spesso distanti dalla quotidianità contemporanea, chi si avvicina a questi autori legge, ascolta, è rapito da messaggi veri, autentici: "la vera poesia non è mai superata, anzi, le verità conquistate dalla poesia sono durature".<sup>20</sup>

Un altro vocabolo che è possibile accostare alla poesia è "catarsi". Secondo Baioni<sup>21</sup> la parola poetica nasce spesso a seguito di un trauma, un evento che colpisce profondamente l'autore. Egli allora, grazie alla sua capacità di scegliere parole in grado di evocare immagini che impressionano il lettore, fa sì che quest'ultimo possa esperire non solo le emozioni di chi scrive, ma a trovare un amico nel poeta. Egli "sente quello che tu senti, si racconta e ti racconta,

<sup>16</sup> Paola Baioni, *Il soffio della poesia*, in *Insegnare e apprendere l'italiano nella scuola dell'infanzia e primaria*, a cura di Erminia Ardissino, Mondadori Università, Milano 2017, p. 56.

<sup>17</sup> Erminia Ardissino, *Leggere poesia. 50 proposte didattiche per la scuola primaria*, Erickson, Trento 2010.

<sup>18</sup> Erminia Ardissino, *Poesia nella scuola dell'infanzia (con un po' di teatro)*, in *Poesia, lingua e ascolto. Una nuova didattica per la scuola dell'infanzia*, a cura di Franca Bosc, Cesati, Firenze 2021, p. 16.

<sup>19</sup> Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 2005, p. 495.

<sup>20</sup> Ardissino, *Leggere poesia*, op. cit., p. 30.

<sup>21</sup> Baioni, op. cit.



presta le sue parole alle tue emozioni".<sup>22</sup> Ecco allora la catarsi: la sofferenza e il dolore risultano sublimati nella lettura. "*La poesia ha un effetto di alleggerimento, di alleviamento dei drammi che toccano l'esistenza*".<sup>23</sup> Scriveva infatti Montale<sup>24</sup> a proposito della musica, della poesia, delle arti visive: "ha adempiuto il suo fine e ha raggiunto la Forma qualsiasi espressione che abbia avuto, presso qualcuno, un effetto taumaturgico, liberatore: un effetto di liberazione e di comprensione del mondo"

Da avvicinare a poesia c'è anche "suono". Tale suono, poi, si collega alla parola infanzia. Si pensi al ritmo del componimento poetico, alla disposizione particolare degli accenti, alle allitterazioni, ai giochi di rime e anafore, alle ripetizioni di suoni: non è forse vero che queste caratteristiche sono proprie del linguaggio infantile? "Tutti a un certo punto abbiamo iniziato a balbettare mamma e papà e bibì e baubau e gnamgnam e baba. E un qualche rimasuglio del linguaggio infantile probabilmente sopravvive nel cervello anche del più raffinato artista della parola".<sup>25</sup> Proprio per queste ragioni i bambini amano la poesia, vicina, appunto, alla lallazione infantile. E, ancora, proprio questa musicalità aiuta la memorizzazione

Poesia è anche "trasgressione". Per raccontare la particolare realtà la poesia si serve del linguaggio descritto in precedenza, linguaggio che è speciale e attrae anche, probabilmente, per quella forma di violenza che compie nei confronti delle regole di sintassi. "La struttura metrica del testo poetico è una forma di violenza alla lingua organizzata nell'ambito di alcune convenzioni per renderla più armonica, più bella e accattivante".<sup>26</sup> Questa violenza, però, è utile: la sintassi particolare e i vocaboli scelti sono unici, volti a creare quella meravigliosa sonorità del testo poetico. Il poeta trasgredisce le regole di sintassi e grammaticali, "rompe" la struttura logica della frase per rinnovare il linguaggio, per ricercare una sorpresa in questo. La parola in poesia, inoltre, non può essere sostituita da sinonimi. "In una vera poesia, lo spostamento di una pausa (virgola o cesura o terminazione di un verso) o la sostituzione di una parola con un'altra

---

<sup>22</sup> Chiara Carminati, *Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze dalla poesia*, Equilibri, Modena 2020, p. 102.

<sup>23</sup> Ardissino, *Leggere poesia*. op. cit., p. 32.

<sup>24</sup> Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano 1996, p. 137.

<sup>25</sup> Hans Magnus Enzensberger, Alfonso Berardinelli, *Che noia la poesia. Pronto soccorso per lettori stressati*, Einaudi, Torino 2004, p. 19.

<sup>26</sup> Ardissino, *Leggere poesia*. op. cit., p. 36.

bastano a far crollare l'intero edificio come un castello di carte".<sup>27</sup> Anche Carminati<sup>28</sup> sostiene che ogni trasgressione di regole sia lecita, soprattutto se genera effetti espressivi peculiari: dimenticare le lettere maiuscole, scrivere utilizzando caratteri particolari. L'aspetto grafico del componimento, infatti, non è mai lasciato al caso, non è mai irrilevante.

Si ritorni alla fisicità della poesia; le parole come puro suono possono essere apprezzate solo se i versi vengono letti ad alta voce. Un altro vocabolo fondamentale è proprio "voce". La poesia è vivificata grazie a questa. La voce del docente, che legge per gli studenti, permette di "fare uscire" le parole dalla pagina, come afferma Formentini. Tali parole, così, si tramutano in "altra e nuova forma immaginativa composta senza più inchiostro".<sup>29</sup> La lettura ad alta voce permette anche di dare spazio al simbolismo sonoro: i suoni di una lingua, come in parte si è già notato e come sostiene Carminati<sup>30</sup>, al di là della loro organizzazione in parole, possono evocare aspetti sonori del mondo esterno, ma anche colori, temperatura, forma, dimensione, velocità, caratteri e stati d'animo. Le poesie ricche di onomatopee possono essere utili per riflettere su questi aspetti. Nella lingua italiana sono presenti tanto le parole arbitrarie, parole il cui significato è dato dalla definizione del dizionario, tanto le parole motivate: onomatopoeiche ed espressive. In queste il suono è in qualche modo utile al significato. Secondo Carminati<sup>31</sup> le prime sono "le onomatopee entrate nel sistema linguistico sotto forma di nomi o verbi", come "abbaiare". Le seconde, invece, sono parole il cui suono rimanda immediatamente a qualità fisiche o caratteriali. Bisutti<sup>32</sup> concorda: alcuni suoni descrivono bene i significati. "Raffica" è una parola veloce, che richiama un turbine di vento. La parola poetica ha sicuramente un significato, ma è anche fisica, raggiunge i sensi e li risveglia: l'udito la coglie, ma anche la vista e il tatto riescono a percepire immagini vivide. Le immagini poetiche sono

---

<sup>27</sup> Giovanni Giudici, *La dama non cercata*, Mondadori, Milano 1985, p. 57.

<sup>28</sup> Chiara Carminati, *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*, Edizioni Lapis, Roma 2019.

<sup>29</sup> Formentini Pietro, *Dire fare poesia immaginare: parole in versi e ritmi di parole per dialogare con l'immaginazione*, in *Parole senza fretta. Riflessioni, esperienze, laboratori sulla poesia per ragazzi*, a cura di Raimonda Maria Morani, Franco Angeli, Milano 2002, p. 145.

<sup>30</sup> Carminati, op. cit.

<sup>31</sup> Carminati, op. cit., p. 34.

<sup>32</sup> Donatella Bisutti, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, Milano 1992.

solo suoni e, pertanto, invisibili: non possiamo, come fa notare Bisutti<sup>33</sup>, “appendere in salotto”. Non ci sono concretamente, ma, paradossalmente, per ogni lettore e uditore sono precise e nitide, risvegliano sensazioni ed emozioni. Anzi, è proprio l’emozione provocata dall’udire un vocabolo che fa sì che l’immagine a esso collegata sia “risvegliata” nella memoria. Non solo memoria ed emozione: nella costruzione dell’immagine personale interviene anche la fantasia, che consente di inventare qualcosa di nuovo a partire, appunto, da ciò che è posseduto in memoria. Un circolo virtuoso complesso da descrivere, semplice da sperimentare sulla propria pelle: basta avvicinarsi alla parola poetica.

L’ultimo vocabolo da accostare a poesia è “memoria”. La musicalità della poesia aiuta la memorizzazione. Lo sapevano bene gli antichi, che affidavano tutto il loro sapere alla parola ritmata. Nelle società a oralità primaria tutto era infatti rimesso alla parola caduca, orale. Non solo ciò che era utile nel momento contingente, nella quotidianità, ma anche i valori e l’educazione, ogni aspetto della vita era, in qualche modo, più effimero, non poteva essere fissato in forma scritta.

Per comprendere le motivazioni per cui la poesia, presentata agli allievi con percorsi didattici *ad hoc*, contribuisca all’arricchimento del lessico delle emozioni, è utile fare cenno ad alcuni studi sulla memoria. Anzitutto, come già detto, la musicalità della parola poetica ne facilita la memorizzazione. Baddeley<sup>34</sup> a proposito di memoria elenca alcuni punti importanti per l’apprendimento del lessico:

1. *Distribuzione dell’effetto dell’esercizio*. È meglio distribuire gli sforzi di apprendimento su un periodo di tempo anziché concentrarli in un singolo blocco di apprendimento. Per quanto riguarda l’apprendimento, “poco e spesso” è un precetto eccellente: nella poesia i vocaboli non sono mai tantissimi.
2. *Ripetizione e apprendimento*. La mera ripetizione di informazioni non assicura che esse vengano ricordate bene; è invece determinante il modo in cui l’informazione viene elaborata da chi l’apprende. Attività ludiche coinvolgenti e codici extra-verbali favoriscono la memorizzazione e la poesia permette di far lavorare i bambini attraverso i disegni e l’espressione corporea.
3. *Profondità dell’elaborazione*. La quantità di informazione trattenuta dipende dalla profondità della sua elaborazione durante l’apprendimento.

---

<sup>33</sup> Bisutti, op. cit.

<sup>34</sup> Alan Baddeley, *La memoria*, Laterza, Roma–Bari 2001.

La poesia, come più volte detto, tocca le corde emotive e facilita la memorizzazione.

4. *Suggerimenti per l'accesso.* Noi conserviamo il ricordo di ciò che sperimentiamo e abbiamo accesso alla nostra memoria usando un frammento di tale esperienza come chiave per ritrovare il tutto. Imparare facendo è il "toccasana" per l'apprendimento efficace e attività che prevedono codici extra-verbali sono ideali per favorire la memorizzazione.

Più che mai è importante che i bambini, fin dalla tenera età, apprendano a dare voce al proprio sentire, a nominare ciò che nasce nel loro corpo e nella loro mente.

La poesia italiana del Novecento e contemporanea può favorire lo sviluppo della competenza lessicale degli alunni, per quanto concerne il lessico emotivo? I testi poetici sono in grado di comunicare e suscitare emozioni nel bambino e per questo diventano strumenti indispensabili nel contesto scolastico, e non solo, per avviare fin dalla scuola dell'infanzia un processo di consapevolezza e gestione delle proprie emozioni. Naturalmente non ci si aspetta che sia sufficiente una semplice fruizione, un ascolto o una lettura del testo poetico per fare in modo che ciò avvenga. Bisogna disporre di una tavola di nomenclatura con i lemmi delle emozioni e le poesie devono essere corredate da attività che implicano un ruolo attivo dei discenti, in linea con quanto affermato nei paragrafi precedenti.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Caterina Sava, Scienze della formazione Primaria – Università degli Studi di Torino, ha elaborato un'interessante tavola di nomenclatura con 394 lemmi relativi alla sfera delle emozioni e percorsi con poesie di grandi autori che hanno affrontato la collera, la rabbia, il disgusto, l'amore e la tristezza. La ricerca è di prossima pubblicazione.

## BIBLIOGRAFIA

- Ardissino, Erminia, Sabrina, Stroppa, *La letteratura nei corsi di lingua. Dalla lettura alla creatività*, Guerra Edizioni, Perugia 2009.
- Ardissino, Erminia, *Leggere poesia. 50 proposte didattiche per la scuola primaria*, Erickson, Trento 2010.
- Ardissino, Erminia, *Poesia nella scuola dell'infanzia (con un po' di teatro)*, in *Poesia, lingua e ascolto. Una nuova didattica per la scuola dell'infanzia*, a cura di Franca Bosch, Cesati, Firenze 2021, pp. 13-37.
- Baioni, Paola, *Il soffio della poesia*, in *Insegnare e apprendere l'italiano nella scuola dell'infanzia e primaria*, a cura di Erminia Ardissino, Mondadori Università, Milano 2017, pp. 55-74.
- Bisutti, Donatella, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, Milano 1992.
- Bisutti, Donatella, *Che cos'è la poesia?* in *Parole senza fretta. Riflessioni, esperienze, laboratori sulla poesia per ragazzi*, a cura di Raimonda Maria Morani, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 27-31.
- Bosc, Franca, *Arricchire il lessico attraverso la poesia*, Erickson, Trento 2020.
- Carminati, Chiara, *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*, Edizioni Lapis, Roma 2019.
- Carminati, Chiara, *Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze dalla poesia*, Equilibri, Modena 2020.
- De Mauro, Tullio, Moroni, Gisella, *DIB – Dizionario di base della lingua italiana*, Paravia, Torino 1998.
- Dickinson, Emily, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 2005.
- Di Pietro, Mario, *L'educazione razionale-emotiva. Per la prevenzione e il superamento del disagio psicologico dei bambini*. Erickson, Trento 2016.
- Enzensberger, Hans Magnus, Berardinelli, Alfonso, *Che noia la poesia. Pronto soccorso per lettori stressati*, Einaudi, Torino 2004.
- Ferreri, Silvana, Notarbartolo, Daniela, *Insegnare e apprendere l'italiano con le Indicazioni nazionali*, Giunti Scuola Formato Kindel, Firenze 2012.
- Formentini, Pietro, *Dire fare poesia immaginare: parole in versi e ritmi di parole per dialogare con l'immaginazione*, in *Parole senza fretta. Riflessioni, esperienze, laboratori sulla poesia per ragazzi*, a cura di Raimonda Maria Morani, Franco Angeli, Milano 2002.

- Giscel, Veneto, *Se una parola vale l'altra*, in *Linguaggio, mente, parole. Dall'infanzia all'adolescenza*, a cura di Immacolata Tempesta, Maria Maggio, Collana GISCEL, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 184-194.
- Giudici, Giovanni, *La dama non cercata*, Mondadori, Milano 1985.
- Goleman, Daniel, *Intelligenza emotiva. Che cos'è e perché può renderci felici*. BUR saggi, Milano 2020.
- Levorato, Maria Chiara, *Le emozioni della lettura*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Mario, Luzi, *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano 1995.
- MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca), *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*, Poligrafico dello Stato, Roma 2012.
- Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano 1996.
- Ornaghi, Veronica, Grazzani, Maria Ilaria, Piralli, Francesca, *Teoria della mente e comprensione del lessico psicologico nei bambini: dati preliminari di validazione del Test di Lessico Emotivo (TLE)* in «Psicologia Clinica dello Sviluppo», XV, n.1, 2011, pp. 255-264.
- Prada, Massimo, *Non solo parole* in «LD – Italiano LinguaDue», vol.V., n.2, 2003, pp. 1-140.
- Ungaretti, Giuseppe, *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori Editore – I Meridiani, Milano 2009.

**DA LETTORI A NAVIGANTI.  
SPUNTI E RIFLESSIONI SUL QUOTIDIANO  
CARTACEO E L'INFORMAZIONE  
ONLINE IN ITALIA<sup>1</sup>**

*Abstract*

The current crisis of printed newspapers generates several questions about their future in the digital age, in the light of the traditional role they played in public opinion from the 1800s to the end of the 1900s.

*Keywords:* Journalism, newspapers, public opinion, digital revolution, giornalismo, quotidiani, opinione pubblica, rivoluzione digitale.

---

<sup>1</sup> Cfr. Donatella Cherubini, «*The Vanishing Newspaper*». *Il giornalismo italiano di fronte alla crisi della carta stampata*, in *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea*, a cura di I. Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Budapest 2010. Il contenuto di tale articolo è stato ripreso nei Paragrafi 1–5. I riferimenti in nota si limitano sostanzialmente ai testi citati e altri ormai “classici” nel settore, oltre ad alcune pubblicazioni manualistiche o comunque di sintesi che rispecchiano i diversi passaggi nella crisi del giornalismo stampato tra gli anni '90 e oggi.

### 1. *Le origini dei quotidiani moderni*

Alla fine del '700 la trasmissione di informazioni cominciava a distinguersi in modo evidente dalle altre attività sociali, con il consolidarsi del concetto di opinione pubblica, a sua volta intrecciato al costituirsi di una sfera pubblica borghese. Allora intervenne un evento assimilabile all'invenzione della stampa per l'impatto sociale: con la *Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino* del 26 agosto 1789, all'inizio della Rivoluzione francese si sancì la fine dell'*ancien régime* e l'affermazione dei diritti individuali. Anche la "libera comunicazione dei pensieri e delle opinioni", compresi quelli stampati, diventava "preziosa" e venne ribadita nel 1791 con il Primo emendamento alla Costituzione degli USA. Un tale principio è stato da allora reclamato in Occidente, anche quando veniva negato dalle istituzioni statali come nell'Europa della Restaurazione.<sup>2</sup>

Proprio l'evolversi di società, politica e istituzioni fino oltre la metà dell'800 vide lo sviluppo dei *quotidiani indipendenti* radicati in Europa, negli USA e in altre aree geografiche. Ben presto diventarono riferimenti essenziali per l'organizzazione del consenso e l'influenza sull'opinione pubblica, in parallelo con il consolidarsi della classe borghese; il compimento delle grandi rivoluzioni liberali come il Risorgimento italiano, o comunque la presenza di movimenti dai caratteri simili come in Ungheria; l'affermarsi di regimi costituzionali e parlamentari, preludio alla nascita dei moderni partiti di massa. Pur espressione di determinati gruppi sociali, politici, culturali ed economici, i quotidiani indipendenti e *generalisti* si sono rivolti a tutto il pubblico dei lettori muovendo dai fondamenti deontologici della professione, anche se non sempre davvero applicati. Si è trattato di un fenomeno destinato a preservare i propri caratteri distintivi fino al nuovo millennio, con la parziale parentesi dei regimi totalitari europei nel '900.<sup>3</sup>

La storia del giornalismo quotidiano occidentale tra '800 e anni 2000 si è quindi in gran parte svolta secondo quanto Friedrich Hegel rilevava intorno al 1805: la lettura del giornale era "la nuova preghiera mattutina dell'uomo moderno".<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cfr. Charles Walton, *Policing Public Opinion in the French Revolution: The Culture of Calumny and the problem of Free Speech*, Oxford University, Press New York 2011 [1ª ed. 2009]. Ringrazio P. Allotti; Pierluigi Allotti, *La libertà di stampa dal XVI secolo a oggi*, il Mulino, Bologna 2020.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 2020 [Luchterhand, Neuwied-Berlin 1962].

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aforismi jenensi: Hegels Wastebook, 1803–1806*, a cura e con un'introduzione di Carlo Vittone, premessa di Remo Bodei, Feltrinelli, Milano 1981, p. 63.



## 2. La mappa internazionale dei quotidiani e il caso italiano

La mappa completa del giornalismo indipendente e generalista è ovviamente impossibile da ricomporre ma possiamo richiamarla attraverso alcune testate britanniche, francesi e statunitensi. Per lo più sono ancora pubblicate e riconoscibili nel panorama internazionale, anche se nate in situazioni e periodi diversi:

Gran Bretagna: «The Times» (1788) [preceduto da «The Daily Universal Register» (1785)]; «The Guardian» (1821); «The Daily Telegraph» (1855);<sup>5</sup>

Francia: 4 grandi quotidiani della *Belle Époque* «Le Petit Journal» (1863); «Le Petit Parisien» (1888); «Le Matin» (1884); «Le Journal» (1892), poi chiusi; «Le Figaro» (1826); «Le Temps» (1861), anch'esso chiuso e di fatto sostituito da «Le Monde» (1944);

USA: i grandi quotidiani di New York dall'epoca della Guerra civile, specialmente «The New York Times» (1851); tra i più prestigiosi spicca anche «The Washington Post» (1877).

Caratteri simili si riscontrano in tanti altri quotidiani generalisti – nazionali, regionali, cittadini – ma anche periodici *di settore*, da settimanali economici come «The Economist» (1843) e «Financial Times» (1888) a giornali sportivi come il francese «L'Équipe» [«Le Velo» (1892); «L'Auto» (1903), «L'Équipe» (1946)] ecc.

Il caso italiano è esemplare per la lunga durata delle stesse testate fino a oggi.<sup>6</sup> In primo luogo vanno ricordati i fogli a diffusione nazionale: «Corriere della Sera» (Milano, 1876); «La Stampa», (Torino, 1867/1895), «il Giornale» (Milano, 1974) «la Repubblica» (Roma, 1976). Altrettanto significativi sono quelli consolidati in ambito regionale o più strettamente locale come: «La Nazione» (Firenze, 1859); «Il Messaggero» (Roma, 1878); «Il Piccolo» (Trieste, 1881); «il Resto del Carlino» (Bologna, 1883); «Il Mattino» (Napoli, 1892) ecc. Infine figurano testate di settore economiche e sportive, da «Il Sole 24 Ore» (1865/1965) alla «La Gazzetta dello Sport» (1896).

I più antichi tra i quotidiani presi ad esempio sono stati in gran parte concepiti o rifondati dopo l'Unità nazionale, sviluppandosi fino alla Prima guerra mondiale e mantenendo la sostanziale continuità (spesso anche delle proprie-

<sup>5</sup> Cfr. Giancarlo Salemi, *L'Europa di carta. Guida alla stampa estera*, Franco Angeli, Milano 2007.

<sup>6</sup> Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*. Quinta ed. a cura di Pierluigi Allotti, il Mulino, Bologna 2021.

tà) nel regime fascista e infine nel secondo dopoguerra. Va da sé che nella mappa rientravano e rientrano decine di altre testate soprattutto locali che talvolta risalivano a periodi precedenti (come la «Gazzetta di Mantova» fondata nel 1664 e oggi considerata il più antico quotidiano italiano).

In conclusione, sia in Italia che all'estero la mappa dei quotidiani indipendenti ha preservato i caratteri originari o comunque penetrati nella percezione dell'opinione pubblica: continuità, diffusione, radicamento territoriale, prestigio acquisito e consolidato, grazie alla loro riconoscibilità e alla implicita identificazione del loro giornalismo con i principi di attendibilità, correttezza e tutto quanto attiene alla deontologia professionale. Non sono naturalmente mancate le fasi problematiche. In Italia la crisi petrolifera del 1973 causò l'aumento dei costi intrecciandosi con difficoltà di gestione editoriale, nascita di nuove concentrazioni e scandali finanziari che coinvolsero anche il più prestigioso quotidiano, il «*Corriere della Sera*». Oltre alla normativa *antitrust*, da allora si ebbe il progressivo intervento dei contributi pubblici alla stampa iniziati nel 1981, con ampliamenti successivi e solo ora in via di completa estinzione.

Il normale succedersi di fasi di espansione e ridimensionamento ha però trovato un punto di svolta irreversibile: l'avvento di Internet e poi del *web*.<sup>7</sup> Il rapido sviluppo dei sistemi operativi informatici rendeva costante e capillare l'informazione *online*, mentre diminuivano le vendite di quella stampata. Ben presto la minaccia venne fronteggiata integrando il quotidiano tradizionale proprio con quelle risorse digitali che erano la causa diretta della sua crisi. La stampa dei giornali aveva costi sempre maggiori, i pubblicitari dirottavano gli investimenti su Internet, l'accesso alle notizie si prospettava sempre più rapido e diretto. Diventava quindi cruciale chiedersi: "potrà sopravvivere la carta stampata? Potranno sopravvivere i quotidiani tradizionali, grazie all'autorevolezza che aveva già superato precedenti crisi?"

### 3. *Internet e il Vanishing Newspaper (2000–2011)*

Tra i primi a porre la domanda in termini espliciti fu il docente di giornalismo Philip Meyer della University of North Carolina (USA). Nel 2004 usciva il suo

---

<sup>7</sup> Nicholas Negroponte, *Essere digitali*, Sperling Paperback, Milano 2004 [*Being digital*, Alfred A. Knopf, Inc., New York 1995]. Tra le pubblicazioni italiane, cfr. per esempio Alberto Berretti, Vittorio Zambardino, *Internet. Avviso ai naviganti*, Donzelli, Roma 1995.

studio *The Vanishing Newspaper*, dedicato appunto al futuro del giornale apparentemente in via di graduale estinzione. Mayer sosteneva che l'edizione cartacea del quotidiano forse più rappresentativo al mondo, il «New York Times», sarebbe scomparsa nel 2043.<sup>8</sup> La soluzione al problema veniva esposta nel sottotitolo: *Saving Journalism in the Information Age*. Il giornalismo non si esauriva cioè solo nel fornire informazioni, bensì si trattava di una professione fondata su proprie caratteristiche, norme e principi. *Intorno a questo nodo ruotava la sopravvivenza dei giornali, specialmente dei quotidiani quali si erano configurati negli ultimi due secoli*. La velocità delle notizie trasformava il nuovo millennio in una definitiva *società dell'informazione* dove i quotidiani tradizionali apparivano superati e addirittura anacronistici. Meyer quindi si chiedeva perché gli investitori e i pubblicitari dovessero continuare a finanziarli (e di fatto garantirne la sopravvivenza) quando ormai l'informazione passava attraverso altri canali e supporti. La risposta si articolava su due punti: in primo luogo andava riconosciuta, valorizzata e resa ben manifesta la *credibilità* che era stata conquistata in parallelo con un *profitto economico*, con una *funzione sociale* nei confronti dell'opinione pubblica, con il rispecchiarsi di ogni singola testata in un *marchio (brand)* radicato nelle mentalità collettive. Nel contempo era necessario assorbire le novità tecnologiche e digitali, dando spazio alle nuove risorse e alla formazione di personale adatto ai nuovi ruoli.

Pur trasformandosi, i quotidiani dovevano garantire la *continuità* dei caratteri distintivi del loro marchio, come *qualità, accuratezza, attenzione ed equilibrio* in quello che gli anglosassoni definiscono *newshole* (pozzo delle notizie), ovvero lo spazio riservato alle notizie rispetto alla pubblicità all'interno di una pagina, di un intero periodico o di un notiziario, di una schermata o di ogni altra sede il cui scopo principale sia quello di fare giornalismo.

Le considerazioni di Mayer registravano una realtà che già presentava sia cambiamenti più o meno consapevoli nel mondo del giornalismo, sia riflessioni e interrogativi sull'informazione del presente e del futuro. Ovviamente nella questione si intrecciavano e si intrecciano tanti ambiti di studio e ricerca basati sulle scienze della comunicazione, sulla sociologia, sull'economia, sul diritto dell'informazione ecc. Nella storia contemporanea del giornalismo si colloca invece la ricostruzione dell'impegno dei quotidiani indipendenti e generalisti

---

<sup>8</sup> Philip Mayer, *The Vanishing newspaper: Saving Journalism in the Information Age*, University of Missouri Press, 2004. Cfr. Vittorio Sabadin, *L'ultima copia del New York Times. Il futuro dei giornali di carta*, Donzelli, Roma 2007.

per conservare il tradizionale rapporto con l'opinione pubblica e fronteggiare la rivoluzione digitale, quale si è delineato dal primo decennio degli anni 2000 ad oggi. Il tentativo di storicizzare il fenomeno consente di individuare alcuni spaccati o passaggi più significativi nell'intricato rapporto di causa ed effetto tra i diversi fattori in gioco sul piano sociale, tecnologico, economico, giuridico, senza pretese di esaustività e quantificazione.

Se la diffusione delle risorse informatiche risale agli anni '90, il percorso dagli originari scopi militari e accademici all'informazione e al giornalismo fu estremamente rapido e pressoché ineluttabile, muovendo dagli USA verso tutto il mondo, non solo occidentale. In tutto il settore del resto crebbero velocemente gli investimenti finanziari e si costituirono gruppi economici destinati ad espandersi (proprio nel 2004 nasceva *Facebook*). La dimensione digitale era parte integrante della globalizzazione.

Oltre a garantire l'immediatezza nel dare e ricevere notizie, il *web* trasformava il lettore da fruitore passivo a utente attivo e propositivo, ovvero *interattivo*, che anziché subire le informazioni le selezionava a proprio piacimento. La comunicazione monodirezionale dei *media* preesistenti era sostituita da una possibilità di *feedback* amplificata dal carattere *ipertestuale* dei contenuti, con la possibilità di scomporre, ricomporre e organizzare i contenuti in un sistema completamente *multimediale*.<sup>9</sup> I testi diventavano il prodotto dinamico di elaborazioni scritte, visive, sonore, iconografiche, dove entravano in gioco i diversi *media* seguendo percorsi e linguaggi dalle molteplici possibilità di riprodursi o trasformarsi (intrecciando scrittura, televisione, radio e altre risorse grafiche e audiovisive).<sup>10</sup> Sul piano dell'informazione ne conseguiva una netta contrapposizione tra le notizie in continuo aggiornamento, spostamento e collegamento reciproco (anche senza i tempi di verifica adeguati), rispetto agli elementi tradizionali che avevano reso saldo e autorevole il giornalismo cartaceo: le fonti certe e affidabili, la priorità delle notizie, l'analisi critica degli avvenimenti, il loro inserimento nel contesto adeguato, il commento e l'approfondimento.

Soprattutto lo sviluppo dei *blog* ("diari della rete") e dei *social network* ("reti sociali sul web") portò ad un fenomeno inarrestabile, che avrebbe avuto un proprio ruolo nell'economia dell'informazione e influenzato l'opinione pubblica. Se

---

<sup>9</sup> Enrico Pulcini, *Giornalismo su Internet: cercare, produrre e diffondere informazione online*, Castelvevchi, Roma 1997.

<sup>10</sup> Franco Carlini, *Lo stile del web: parole e immagini nella comunicazione di rete*, Einaudi, Torino 1999.

l'utilizzo dei nuovi canali non era accessibile a tutti (*digital divide*), Internet era considerato il regno della libertà assoluta per informare e informarsi, mentre crescevano il potere e l'ampiezza degli imperi economici che vi sottostavano.<sup>11</sup>

La nuova e potentissima tecnologia, ma anche la difficoltà di intervento giuridico sui contenuti, consentivano una libertà ben più ampia di quella conosciuta in precedenza. Tuttavia l'ampia circolazione dei messaggi poteva mettere in pericolo i diritti altrui. I messaggi *online* non erano infatti controllati dalle pubbliche autorità e dai *providers*, che non avevano l'obbligo di esaminare e verificare quello che trasmettevano. Nel caso italiano una inversione di tendenza scaturì dalla normativa europea e dalla legge 70/2003, che prevedevano un intervento dei *providers* solo *quando e se* venissero a conoscenza di messaggi non corretti.<sup>12</sup> Qualora fossero addirittura illeciti, scattava la denuncia alle autorità, con la cancellazione della pagina *web* incriminata o l'oscuramento del sito dove essa compariva. Restava però difficile la condanna sia civile che penale degli autori per la facilità di rimuovere il proprio indirizzo e di operare dall'estero. Si consolidava così il duplice percorso che d'altro lato guardava invece all'informazione *online* come garanzia di libertà, con lo sforzo di predisporre i *diritti dell'Internet* contro "regole restrittive di Stati invadenti e imprese prepotenti".<sup>13</sup>

#### **4. I correttivi degli editori e i cambiamenti nel giornalismo professionista**

Quelle fin qui elencate sono solo le principali novità e potenzialità dell'informazione su Internet, che condizionava in modo assolutamente inedito i giornali tradizionali a partire dagli interessi economici dei loro proprietari e dall'influenza sull'opinione pubblica. Ormai si erano configurati e articolati un *new journalism* legato a nuovi interessi economici ma anche un vero e proprio *citizen journalism* e una *blogsfera* per un pubblico potenzialmente inesauribile di lettori

---

<sup>11</sup> Giulia Avanzini, Giuditta Matucci, Lucia Musselli (a cura di), *Informazione e media nell'era digitale*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano 2019.

<sup>12</sup> *Internet@minori@adulti*, CoReCom Toscana [versione provvisoria 2013], Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2015 [www.agcom.it, aprile 2019].

<sup>13</sup> Cfr. Anna Masera, Guido Scorza, *internet, i nostri diritti*, Prefazione di Stefano Rodotà, Laterza, Roma-Bari 2016.

capaci di diventare autori.<sup>14</sup> Per gli editori dei quotidiani era stata obbligata la ricerca dei correttivi per mantenere in vita i propri prodotti; un primo passo fu la riproduzione della copia cartacea in formato digitale, tuttavia la vera sfida consisteva nell'inseguire l'immediatezza dell'informazione rimanendo se stessi. Tra i primi grandi quotidiani spiccò «The Wall Street Journal»: per iniziativa di un vero pioniere del giornalismo digitale come Walt Mossberg, nel 1997 inaugurava la versione *online*, proseguendo in un continuo potenziamento a supporto della copia cartacea.

Intorno al 2000 le testate madri mantenevano un ruolo centrale ma i siti delle edizioni *online* erano già ampiamente diffusi non solo negli USA, inseguendo un numero di lettori e *contatti* in continua crescita. Ad essi aveva quindi guardato Meyer, mentre erano in corso anche profonde trasformazioni nelle redazioni. Oltre all'indispensabile aggiornamento digitale, diventava nevralgico il lavoro alla scrivania (*desk*) per ricevere, smistare, verificare e trasformare in notizie il flusso inarrestabile di informazioni, con un susseguirsi di cambiamenti in tutto i settori contigui come le agenzie di stampa.

Già percorso da una spiccata tendenza alla concentrazione, il giornalismo tradizionale era spesso in mano di grandi gruppi o singoli editori capaci di costruire imperi di carta ma obbligati a cambiarne la fisionomia. Resta esemplare il caso di Rupert Murdoch, imprenditore australiano naturalizzato statunitense, che all'inizio del millennio era il maggiore editore al mondo. Dal 2007 proprietario del «Wall Street Journal», si impegnò a produrre contenuti studiati per essere diffusi esclusivamente su Internet. Nell'era digitale le testate tradizionali dovevano trasformarsi potenziando il sito *online*, secondo la parola d'ordine "*change or die*".<sup>15</sup> Questa fase di generale fermento innovativo è infine testimoniata dal susseguirsi di analisi economiche, confronti tra esperti e studiosi, periodiche rilevazioni sui lettori delle versioni *online*, affiancate dai rapporti ufficiali (al cui insieme quindi da ora in poi rimandiamo per i dati numerici).<sup>16</sup>

Le imprese nate dalla rivoluzione digitale offrivano continuamente nuovi supporti, con un ruolo di avanguardia della statunitense Apple. Dopo la com-

---

<sup>14</sup> Marco Pratellesi, *New Journalism, Teorie e tecniche del giornalismo multimediale*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

<sup>15</sup> Per un significativo passaggio successivo, cfr. *Murdoch, ultimo piano digitale*, «Corriere della sera», 9 luglio 2012.

<sup>16</sup> Cfr. per esempio *Nono Rapporto Censis-Ucsi sulla comunicazione*, luglio 2011: *I media personali nell'era digitale*, <https://www.primaonline.it/2011/07/13/94832/9-rapporto-censisucsi-sulla-comunicazione-i-media-personali-nellera-digitale>.

parza degli *smartphones* nel 2000, il varo dell'*iPhone* nel 2007 potenziò l'informazione rapida e continua, sia di origine tradizionale sia nata su Internet, che grazie al telefono poteva raggiungere chiunque, sempre e ovunque.

Allo scadere del primo decennio del 2000 il ricorso a Internet era una risorsa per gli editori, che si avviavano a pagare i costi del giornale cartaceo con gli introiti della pubblicità *online*. Tuttavia si trattava di una realtà articolata e complessa: da un lato l'ulteriore crescita dei *social network* ne faceva aumentare l'influenza sull'opinione pubblica (come secondo molti analisti avvenne con le elezioni del Presidente USA Barack Obama nel 2008), dall'altro la continuità del giornalismo tradizionale sembrava garantita dai cambiamenti e adeguamenti che investivano anche le più piccole testate. Infine Internet rappresentava anche la possibilità di diffondere informazioni diverse da quelle omologate del giornalismo tradizionale, sulla falsariga della controinformazione degli anni '70 e come garanzia della libertà di stampa. Per quanto riguarda la credibilità che aveva rimarcato Mayer, analisti e utenti si dividevano tra chi non riconosceva al giornalismo tradizionale quella integrità che rivendicava, e chi vedeva in Internet e nella sua generale mancanza di regole una fonte di informazioni effimere e non certe.<sup>17</sup> Intanto nascevano testate presenti solo su Internet ma con grafica, contenuti e approfondimenti che li accumulavano al giornalismo tradizionale. Per tutti conviene ricordare l'«Huffington Post» («HuffPost»), fondato negli USA nel 2005 come *blog* e diventato un "sito contenitore" a cui collaboravano giornalisti, esperti di comunicazione, *bloggers* e *internauti*, fino a emanare versioni in moltissimi altri paesi e anche in Italia.

### 5. Il caso italiano (2000–2010)

A cavallo del millennio il giornalismo italiano presentava non pochi aspetti critici, con un notevole dispiego di contributi pubblici per contenere i costi e una crescente tendenza alla concentrazione.<sup>18</sup> In gran parte si trattava dell'eredità di un più o meno recente passato che aveva minato o addirittura impedito una costante solidità e una effettiva indipendenza, soprattutto nel caso dei quo-

---

<sup>17</sup> Cfr. Guido Gili, *La credibilità del giornalismo*, in *Yes, credibility. La precaria credibilità del sistema dei media*, a cura di Paolo Scandaletti e Michele Sorice, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2010.

<sup>18</sup> Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, op. cit.

tidiani e non solo sul piano economico. A fronte di testate, proprietari e giornalisti che avevano pur fornito prodotti significativi e di alto livello, il numero dei lettori restava basso, mentre aumentava il ruolo della televisione (il servizio pubblico della Rai e il gruppo privato che faceva capo a Silvio Berlusconi, dagli anni '90 protagonista della vita politica italiana).

Da questi problematici presupposti mosse quindi la sfida nei confronti della rivoluzione digitale, attraverso un diffuso processo di ristrutturazione imprenditoriale, aziendale e redazionale per sfruttare le nuove risorse. Se anche in Italia si sperimentò la riproduzione del giornale cartaceo su Internet, in pochi anni quasi tutte le testate ebbero un sito *online* e spesso si inserivano in un grande gruppo editoriale.<sup>19</sup> In particolare crebbero i due quotidiani più venduti, «la Repubblica» (*Repubblica-L'Espresso*) e il «Corriere della Sera» (*Rizzoli-Corriere della Sera-Rcs*).

Entro il 1997 «la Repubblica» si dotò di un sito Internet, creando una nuova redazione e offrendo una serie di opzioni (*link* ampi e numerosi, aggiornamenti e approfondimenti per distinti *target* di pubblico, progressiva autonomia dal giornale su carta). All'aumento di investimenti pubblicitari si affiancarono un rapporto sempre più interattivo con i lettori attraverso sondaggi, *forum* e *blog*; l'arricchimento di servizi specifici (sportivi, musicali, cinematografici ecc.); lo sviluppo dei circuiti radio televisivi; i collegamenti con le altre testate locali e nazionali del gruppo. Il giornale cartaceo continuava a puntare sul commento e sugli approfondimenti culturali e politici, pur inseguendo la veste grafica di quello *online* e cercando una interazione e uno scambio di lettori reciproco. Era però difficile capire se chi cliccava su «La Repubblica.it» fosse davvero indotto a comprare il giornale in edicola, mentre risultava evidente il percorso inverso.

Il «Corriere della Sera» attivò tardivamente la redazione *online* e per alcuni anni si limitò a riprodurre l'edizione cartacea. Il gruppo Rcs in seguito dette però un grande slancio al settore digitale del «Corriere della Sera» e degli altri giornali a partire da «La Gazzetta dello Sport»; intanto assumeva dimensioni internazionali e multimediali entrando nell'editoria spagnola e collegandosi alla telefonia.

---

<sup>19</sup> Andrea Bettini, *Giornali.it/2.0. La storia dei siti Internet dei principali quotidiani italiani*, Editpress, Firenze 2006.



Il sempre maggiore effetto di Internet sull'informazione, sulle imprese editoriali, sull'opinione pubblica,<sup>20</sup> era testimoniato da due specifiche vicende. Con la Legge 62/2001 venne coniata la nuova espressione di "prodotto editoriale", che comprende anche le pubblicazioni su supporto digitale. Fino ad allora ogni periodico *online* doveva collegarsi a uno cartaceo per essere registrato in base alla legge sulla stampa 47/1948 (una speciale deroga era intercorsa dagli anni '70 per le testate giornalistiche e radiofoniche). La nuova normativa rendeva possibile la nascita di periodici direttamente su Internet; una conseguenza fu anche lo sviluppo di testate con la sola versione *online* ma molto simili ai tradizionali giornali cartacei per grafica e contenuti, come si è detto riguardo al caso internazionale dell'«Huffington Post».

Parallelamente si esauriva la rapida parabola della cosiddetta *free press*, giornali cartacei gratuiti a disposizione dei lettori nei luoghi pubblici e specialmente nelle fermate di ogni tipo di stazione, sull'esempio dello svedese «Metro» nato nel 1992. Collegata per lo più ai grandi gruppi editoriali (in Italia Rcs, ex Monti e Caltagirone), la *free press* dimostrò di non rispondere adeguatamente al suo scopo principale: sovvenzionare il giornale venduto in edicola attraverso la vendita dei propri spazi pubblicitari. Per vari motivi a cavallo del primo decennio del 2000 anche questa risorsa cartacea andò quindi scomparendo. Infatti i lettori ormai identificavano il giornale stampato con l'approfondimento e se volevano informarsi rapidamente ricorrevano alle nuove tecnologie (*smartphone* ecc.); inoltre la crisi economica ridusse le inserzioni pubblicitarie senza le quali la *free press* non poteva sopravvivere.

## **6. Internet e il Vanishing Newspaper: un processo più rapido delle previsioni?**

Il 27 gennaio 2010 Steve Jobs presentava l'iPad: un *touch screen* della Apple su supporto *tablet* che proiettò ulteriormente nel futuro l'informazione tradizionale. Il nuovo supporto implicò tanti altri progressi nell'ampio campo delle attività informatiche, ma favorì soprattutto il decollo delle versioni digitali identiche al quotidiano cartaceo. A differenza di quelle *online*, dove si sfrutta

---

<sup>20</sup> Per una verifica dei cambiamenti intercorsi nel tempo, cfr. per esempio: Enrico Pulcini, *Scrivere, linkare, comunicare per il Web*, Franco Angeli, Milano 2001; Francesca Pasquali, *I nuovi media*, Carocci, Roma 2003; Pratesi, *New Journalism*, op. cit.

l'immediatezza offerta dal *web* e che vengono costantemente aggiornate, le nuove edizioni mantenevano il contenuto, la disposizione (e priorità) delle notizie, ma anche la presenza di tutti gli approfondimenti (ritenuti troppo lunghi e pesanti per la versione *online*).

Con il tempo si potenziò la dimensione ipertestuale e multimediale, spesso rendendo *attivi* titoli, parole, frasi e ogni altro elemento del quotidiano digitale, per una totale integrazione con il giornalismo tradizionale. Molti allora pensarono che, quando tutti i lettori avessero accesso ai *tablet*, per le proprietà e le redazioni si porrebbe la scelta di spostarvi definitivamente la versione cartacea dei loro giornali. Il pagamento su registrazione e abbonamento risarcirebbe i costi insieme alle inserzioni pubblicitarie, mentre la possibilità di una agevole e pratica lettura farebbe cessare per sempre il ricorso alla costosa stampa su carta. Si prevedeva cioè un processo simile a quando nel primo '900 le versioni *tabloid* affiancarono o sostituirono i *broadsheet*. In realtà non tutti i gruppi editoriali hanno seguito la stessa linea (la versione per *tablet* non è mai aggiornabile e quindi resta diversa da quella *online*, tuttavia talvolta presenta alcune differenze e soprattutto una grafica più adatta al *web* rispetto alla versione cartacea).<sup>21</sup>

Nel proseguire del decennio Internet continuò a offrire risorse più sofisticate che ancora una volta coinvolgevano tanti piani e condizionavano il quotidiano stampato.<sup>22</sup> Di fronte a un pubblico abituato alla rapidità e all'interattività, sia la scrittura dei giornalisti, sia la grafica e la disposizione degli articoli erano influenzate dall'informazione digitale, mentre tanti altri grandi e piccoli cambiamenti investivano il giornalismo tradizionale.

L'attualità e l'importanza del dibattito chiamava in causa il rapporto tra istituzioni, politica, potere economico e giornalismo, tanto da spingere il Presidente francese Nicolas Sarkozy a organizzare l'*eG8 Forum della Rete* nel maggio 2011. Concepito come una occasione di confronto tra gli esponenti di tutti i settori coinvolti o nati dalla rivoluzione digitale, l'evento vide la partecipazione dei più importanti editori e operatori dell'informazione. Un aspetto nevralgico ma poi tralasciato ruotava intorno alla possibilità di regolamentare Internet e il *web*, che lo stesso Sarkozy definì significativamente "una nuova frontiera,

---

<sup>21</sup> Carlo Solarino, *Tabloid & Tablet. Dalla carta stampa al touch screen in rapido viaggio*, Vertical, Milano 2011.

<sup>22</sup> Massimo Gaggi, Marco Bardazzi, *L'ultima notizia*, Rizzoli, Milano 2010.

un nuovo territorio da conquistare".<sup>23</sup> Nel complesso prevaleva la fiducia nel giornalismo tradizionale: "La circolazione della carta stampata non scomparirà, i redditi digitali potranno sostenere il *brand* nel lungo periodo"; "Sono i contenuti che ci definiscono, non le modalità di distribuzione" (carta, *web*, PC, *smartphone*, *tablet*); l'importante era adottare le parole d'ordine: sperimenta-impara-adatta (*test-learn-adapt*).

In particolare si consolidava l'approccio interattivo delle redazioni con i *social network*, tenendo conto dell'inestricabile intreccio tra strumenti, risorse e supporti informatici che dava vita a una vera e propria *crossmedialità*.<sup>24</sup> Ormai i privati ricorrevano continuamente allo scambio di informazioni, video, immagini attraverso le piattaforme digitali, perciò i giornalisti dovevano essere completamente padroni di una realtà in evoluzione. A testimonianza di questa fase, nel 2011 usciva *Page One, docufilm* girato nella redazione del «New York Times» per illustrare scelte e correttivi sia editoriali che redazionali, tra i quali spiccava il ruolo affidato a *Twitter* per individuare le aspettative del pubblico.<sup>25</sup> Da parte sua, la prestigiosa *Journalism School of Columbia* (NY) modificò programmi e insegnamenti sulla base delle novità digitali e della loro connessione con i vecchi *media*. Nel 2012 gli studenti realizzarono un video immaginando un ritorno del fondatore Pulitzer: il suo ovvio disagio di fronte a un computer faceva riflettere sulla sua assoluta inadeguatezza a scrivere un articolo per i lettori del nuovo millennio. Il preside Nicholas Lemann concludeva in termini chiari: "i *media* hanno interesse a trasformare i loro giornalisti in *brand*, promuovendo la firma, mandandoli in tv, costruendo *blog*". Intanto era in corso il dibattito sull'assegnazione dei Premi Pulitzer: "the prizes take an important step toward acknowledging the existence of the Internet and its impact on journalism. Someday it might consider also adopting the Web's imperative of openness".<sup>26</sup> D'altra parte la scomparsa di Steven Jobs nel 2011 alimentò le polemiche

<sup>23</sup> Cfr. [www.adnkronos.com/IGN/News/CyberNews/Internet-a-Parigi-Forum-eG8-cosi-la-Rete-cambia-leconomia\\_312051996257.html](http://www.adnkronos.com/IGN/News/CyberNews/Internet-a-Parigi-Forum-eG8-cosi-la-Rete-cambia-leconomia_312051996257.html) [ancora disponibile nel dicembre 2022]; [www.theguardian.com/technology/2011/may/24/sarkozy-opens-e-g8-summit](http://www.theguardian.com/technology/2011/may/24/sarkozy-opens-e-g8-summit); [www.repubblica.it/tecnologia/2011/05/01/news/sarkozy\\_g8\\_internet-15493094](http://www.repubblica.it/tecnologia/2011/05/01/news/sarkozy_g8_internet-15493094), *Il vertice G8 voluto da Sarkozy per riscrivere le regole del web* [ancora disponibili nel dicembre 2022].

<sup>24</sup> Davide Mazzocco, *Giornalismo online*, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2015.

<sup>25</sup> Andrew Rossi, *Page One. Inside The New York Times*, [Participant Media], 2011.

<sup>26</sup> [www.washingtonpost.com/blogs/erik-wemple/post/pulitzers-embrace-of-the-web-goes-only-so-far/2012/04/17/gIQAQbEOT\\_blog.html](http://www.washingtonpost.com/blogs/erik-wemple/post/pulitzers-embrace-of-the-web-goes-only-so-far/2012/04/17/gIQAQbEOT_blog.html), Pulitzer's embrace of the Web goes only so far [ultima verifica nel giugno 2022].

contro le sue scoperte informatiche, considerate un vero e proprio *business* alimentato con forme di pubblicizzazione mirate sui diversi target di utenza.

L'edizione *online* diventava imprescindibile per tutti i quotidiani e le proprietà introducevano registrazioni, pagamenti, barriere al numero e al *tipo* di articoli da poter leggere gratuitamente. Da allora in poi il cosiddetto *Paywall* scatta per gli articoli di alta qualità, con una evidente tendenza a non identificare più solo la testata stampata (o la sua versione digitale) con l'approfondimento. Tra i tanti altri correttivi figura per esempio il *pay-per-article*, inizialmente diffuso in Europa. La continuità dei marchi prestigiosi ancora presenti in versione cartacea sembrò però ribadita da Jeff Bezos, principale esponente dal commercio elettronico e proprietario di Amazon, che nel 2013 acquistò il «Washington Post». La fine dei quotidiani stampati sembrava invece confermata da altri fattori, come la collocazione della versione digitale non solo su iPad, ma anche su PC (quindi anche sui più pratici *laptop* portatili) e addirittura su *smartphone*.

### **7. Il caso italiano dopo il 2010: tra passato e futuro**

L'andamento di questo processo venne fotografato in Italia da uno studio della Federazione Italiana Editori Giornali reso pubblico nel 2012. Nonostante il calo delle copie vendute e i critici bilanci delle società editrici, non si registrava un risultato negativo riguardo ai lettori dei quotidiani tradizionali. Al contrario, il loro numero aumentava costantemente, però in riferimento alla versione *online*, in linea con quanto accadeva in gran parte del mondo. Si trattava di un vero e proprio *boom* dei quotidiani su Internet: "Dal 2009 al 2011 il numero degli utenti di siti delle testate, in un giorno medio, è cresciuto del 50%, passando da 4 a 6 milioni di individui".<sup>27</sup>

In una società in cui crescevano l'accesso al digitale e l'alfabetizzazione informatica (per motivi economici, sociali, generazionali), anche in Italia Internet si rivelava una risorsa per il giornalismo tradizionale, ancora ben radicato nella mentalità collettiva. All'epoca si poteva presupporre che una parte dei lettori ancora legati alla stampa e al marchio delle singole testate si informasse cliccando sulla versione *online* del proprio quotidiano cartaceo, per poi magari passare ad altri siti. Muovendo da una informazione ritenuta attendibile, si

---

<sup>27</sup> *La stampa in Italia (2009–2011)*, Centro Studi della Federazione Italiana Editori, Roma 2012.

cercavano nuovi stimoli, nuove versioni dei fatti e soprattutto se ne discuteva sui *social network*. Del resto un'analisi Demos–Coop del dicembre 2015 rilevava come gli utenti fossero diventati più sospettosi e meno inclini ad accettare “tutto per vero” dalla generica informazione su Internet.<sup>28</sup>

Nel 2013 si affermava il ricorso ai pagamenti per la lettura più completa e/o approfondita della versione *online* dei quotidiani, con l'introduzione del *Paywall* anche in Italia. Si inaugurava un inesauribile meccanismo – tuttora in corso – fondato sull'adozione di metodi più sofisticati, articolati, innovativi, per ottenere ricavi a fianco di quelli della pubblicità, che resta un pilastro fondamentale per i bilanci editoriali. D'altra parte le problematiche finanziarie emergono dalla crescita delle concentrazioni economiche. Ancora una volta sono emblematici i gruppi del «Corriere della Sera» e della «Repubblica», a cui fanno capo decine di testate nazionali, locali e anche straniere.<sup>29</sup> Il quotidiano milanese fa oggi parte di RCS–Mediagroup [con un ruolo predominante dell'editore Umberto Cairo, proprietario dell'emittente TV La7: *Cairo Communication* (59.693%), seguito da Mediobanca (9.930%), Diego Della Valle (7.325%) e altri.] Quello romano appartiene a GEDI Gruppo Editoriale S.p.A [ex gruppo Espresso, eredi Caracciolo, famiglia De Benedetti, FIAT ecc.]

Ancor prima di questo assetto, sia il «Corriere della Sera» che la «Repubblica» si erano dati una identità più marcata per mantenere e incrementare i propri lettori o gli utenti dei tanti servizi proposti, attraverso il progressivo aumento di *gadget* affiancati al giornale cartaceo (libri, riviste, film in DVD); offrendo scadenze costanti per il dibattito culturale e politico (*La Repubblica delle idee*); potenziando il proprio circuito radiotelevisivo (fino al confronto finale dei *leader* dei due schieramenti sul Corriere Tv nelle elezioni politiche del 2022) ecc. I due quotidiani si propongono come una sorta di *giornale allargato*,<sup>30</sup> che compren-

---

<sup>28</sup> *Le mappe di Ilvo Diamanti*, “La geografia degli orientamenti culturali, sociali e politici degli italiani, tracciata dagli articoli di Ilvo Diamanti per la Repubblica, *Il disincanto digitale: la metà degli italiani si informa su Internet ma la fiducia va in crisi*” [la Repubblica, 6 dicembre 2015], DEMOS & PI, «Osservatorio capitale sociale», 48, Osservatorio nazionale a cadenza trimestrale in collaborazione con Coop (Ass. Naz.le cooperative di consumatori), “Senso civico, altruismo, solidarietà e altri comportamenti riconducibili al concetto di «capitale sociale»”, dicembre 2015, [www.demos.it/a01201.php](http://www.demos.it/a01201.php).

<sup>29</sup> I dati successivi sono riferiti alla prima metà del 2022.

<sup>30</sup> Cfr. Antonio Dipollina, *Le nuove frontiere del giornalismo online. Il blog: libertà è partecipazione?*, in *Giornalisti in Facoltà*, a cura di Donatella Cherubini, collana del Dipartimento di Scienze storiche, giuridiche, politiche e sociali dell'Università degli Studi di Siena, Cantagalli, Siena 2006.

de radio, Tv, Ipod e tanti altri strumenti e canali di "fidelizzazione", prevedendo registrazioni a pagamento per servizi supplementari e versioni su *tablet*, PC e *smartphone*. Sebbene in dimensioni ridotte o comunque diverse, lo stesso avviene per gli altri tre grandi gruppi editoriali che oggi si affiancano a Rcs (dove accanto al «Corriere della Sera» spicca la «Gazzetta dello Sport») e GEDI (dove «Repubblica» è affiancata dalla «Stampa»): quello di Confindustria con il «Sole 24 Ore»; quello la cui ultima denominazione è Monrif, proprietario di «Nazione», «Resto del Carlino», «Giorno»; quello della famiglia Caltagirone dove figurano tra gli altri «Mattino» e «Messaggero»; quello del Gruppo Angelucci, con «Il Tempo» (Roma, 1944), «Libero» e ora anche il «Giornale». In queste concentrazioni si ritrovano quindi alcuni tra i principali quotidiani che tra '800 e '900 erano stati centrali nella formazione dell'opinione pubblica italiana; in parte forse sopravvivranno, seppur con un ruolo diverso e su supporti diversi dalla carta.

### ***8. La carta che resiste: nuovi quotidiani 2000–2022***

Con il nuovo millennio la complessiva offerta informativa italiana è progressivamente aumentata, ma Internet è diventato fondamentale anche nella politica, tanto che vi è di fatto nato e cresciuto il Movimento 5Stelle. L'interattività e la multimedialità hanno inoltre trovato un ulteriore fattore di cambiamento nell'inarrestabile sviluppo del sistema televisivo rispetto al '900, con passaggi decisivi, dalla liberalizzazione delle frequenze allo sviluppo di emittenti satellitari e digitali. Di conseguenza si è creato un panorama illimitato e in costante evoluzione anche in questo settore, amplificato dall'intreccio con gli altri *mass media* e da una partecipazione sempre più attiva degli spettatori/utenti. Se ciò concorre alla crisi del giornalismo cartaceo, dall'inizio del millennio sono tuttavia nati nuovi quotidiani venduti in edicola (naturalmente provvisti di versione *online*). I più conosciuti e diffusi scaturiscono dai profondi cambiamenti nella politica nazionale, dopo la crisi dei partiti tradizionali, la fine della cosiddetta Prima Repubblica, la nascita di nuove formazioni, le tante trasformazioni successive (come il recente approdo populista e sovranista). Tutto ciò ha trovato voce, eco o almeno riferimento in giornalisti che si sono identificati con la testata da loro diretta e talvolta anche fondata.

Già tra il 1994 e il 1995 si era compiuta la rapida parabola de «la Voce» di Indro Montanelli e Marco Travaglio – in diretta polemica con Silvio Berlusconi –, seguita nel 1996 dal liberal conservatore «Il Foglio» di Giuliano Ferrara. Nel

2000 nasceva «Liberò», quotidiano di centrodestra diretto da Vittorio Feltri, che nel tempo ha avvicinato vari direttori e assunto posizioni di maggiore o minore vicinanza allo stesso Silvio Berlusconi. Nel 2009 Marco Travaglio fondava «il Fatto quotidiano», con spiccati accenti anticorruzione, fino alla recente simpatia per il Movimento 5 Stelle. Sono poi seguiti: nel 2016 «La Verità» diretta da Maurizio Belpietro (già direttore del «Giornale» e di «Liberò»), che si rivolge a lettori/elettori di destra. Tra il 2002 e il 2012 era uscito «Il Riformista», che trovò un nuovo corso con il direttore Antonio Polito; riaperto nel 2019 si definiva «libertario, garantista e fermamente opposto a populismo e «sovranismo»» (dal 2023 diretto dall'ex Presidente del Consiglio Matteo Renzi). Nel 2016 Piero Sansonetti, già direttore del primo «Riformista», fondava «Il Dubbio», progressista e garantista, diretto da Davide Vari. Nel 2020 è comparso «Domani», giornale laico e progressista fondato da un decano dell'editoria come Carlo De Benedetti e inizialmente diretto da Stefano Feltri; nel settembre 2022 è infine arrivata «L'Identità», di cui è fondatore, editore e direttore Tommaso Cerno, già direttore de «L'Espresso» e senatore del Partito democratico.

Ancora una volta si tratta di un elenco rappresentativo senza riferimenti quantitativi e nessuna pretesa di completezza, dato che proprio Internet tiene aggiornati in tempo reale su nascita, durata, diffusione, indici di lettura e ogni altro connotato di tutte le testate non solo italiane, attraverso le enciclopedie come *Wikipedia*, ma anche tanti altri siti dedicati solo all'informazione.

Infine va ricordato che il *lockdown* nella pandemia da Covid-19 ha dato una temporanea (e subito riassorbita) ripresa per i periodici stampati, favorita soprattutto dal maggior tempo libero e dall'apertura delle edicole a fronte della generale chiusura dei negozi.

### **9. Conclusioni: avviso ai naviganti...in cerca di vere notizie<sup>31</sup>**

La vicenda del *Vanishing newspaper* è quindi approdata a una attualità costantemente *in progress* dove si stampano poche copie cartacee, con un ruolo sociale ed economico sempre minore. La risposta definitiva assai probabilmente verrà proprio intorno a quel 2043 pronosticato da Mayer. Nei prossimi ventennio matureranno cioè i fattori decisivi per la conclusione del processo o comunque per una sua completa trasformazione sul piano sia della forma che dei

---

<sup>31</sup> Cfr. Berretti, Zambardino, *Internet. Avviso ai naviganti*, op. cit.

contenuti. In primo luogo i lettori (ma anche gli editori, i giornalisti e ogni altro operatore dell'informazione) apparterranno sostanzialmente alla generazione dei cosiddetti "nativi digitali", cresciuti utilizzando supporti informatici ma soprattutto immersi in una cultura opportunamente definita *orizzontale* che ne condizionerà tutte le forme di espressione, comunicazione, utenza e interattività.<sup>32</sup> Se i quotidiani sapranno assicurare un ruolo distintivo ai loro marchi anche su Internet, si rivolgeranno comunque a persone per lo più non consapevoli della loro originaria differenza rispetto alle altre fonti di informazione. Un ruolo importante rivestirà allora l'impegno per accreditare attendibilità e autorevolezza della testata storica e del suo gruppo editoriale, attraverso iniziative internazionali che monitorano e garantiscono la professionalità dei contenuti (come il *Trust Project* a cui partecipano alcuni quotidiani italiani).

Nel frattempo interverranno altri cambiamenti nell'utenza televisiva, che finora ha registrato il telegiornale serale delle principali reti come quotidiano appuntamento per quel pubblico generico che non comprenderebbe giornali e/o che durante il giorno assorbe una quantità indistinta di informazioni *online*. Il costante arrivo e aggiornamento di notizie ha portato cioè ad aspettarsi dalla Tv quelle davvero principali (in assoluto o per il singolo utente). D'altra parte i *social networks* sono diventati *social media*.<sup>33</sup> Il loro utilizzo sempre più diffuso e frequente li rende del resto strumenti essenziali per la creazione dell'opinione pubblica, anche grazie al definirsi delle loro specifiche caratteristiche (rivolgendosi a gruppi sociali diversi per età, istruzione, interessi, necessità lavorative, da *Facebook* a *Twitter* a *Instagram* a *TikTok* ecc.). Impiegati anche nella comunicazione pubblica, sono una vera e propria vetrina sociale e informativa per privati, associazioni, istituzioni e per gli stessi giornali: secondo alcuni nel loro insieme rappresentano gli eredi dei quotidiani tradizionali.

Intanto resta nevralgico il ruolo di Internet per la garanzia della libertà di stampa e dell'informazione non omologata a quella ufficiale, spesso punita dagli Stati e rivendicata dagli autori in nome del diritto di cronaca (caso Assange/*WikiLeaks*). Se la carta stampata inquina l'ambiente, è spesso dubbia la veridicità dei generici siti *web* (con il fenomeno delle cosiddette *fake news*), mentre

---

<sup>32</sup> Giovanni Solimine, Giorgio Zanchini, *La cultura orizzontale*, Laterza, Bari 2020.

<sup>33</sup> Cfr. Andrea Benvenuti, Salvo Guglielmino, *Combook. Twitter, Facebook, Youtube, LinkedIn... Come comunicare con i social network*, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2013; Nicoletta Vittadini, *Social media: Truth Will Out, Eventually*, Vita e pensiero, «Comunicazioni sociali» 3, 2017 [*The remaking of truth in the digital age*]; Sujon Zoetanya, *The Social Media Age*, Sage Publications Ltd. 2021.



proliferano gli espedienti per attirare, sviare, sostanzialmente gestire l'attenzione e le scelte dei lettori (*spoiler, clickbaiting*, informazione personalizzata in base ai *cookies* più o meno consapevolmente accettati ecc., affiancati dall'uso scorretto o illecito dei dati personali). Mentre Internet non è più la sola Rete a disposizione, oggi ci troviamo di fronte a un'altra svolta forse dirimente, con lo sviluppo dell'Intelligenza Artificiale. Se qui l'analisi dello storico deve fermarsi, gli esperti di altre discipline continueranno a confrontarsi con il doppio binario della tutela dei diritti *di* e *su* Internet, e della tutela per gli utenti dalle tante forme di pericolo, scorrettezza e falsità in cui si imbattono navigando *online* o subendo il bombardamento di notizie sempre in corso.

Zygmunt Bauman parlava di "effetto torcia": le troppe notizie ci impediscono di comprenderne la priorità e ci spaventano, poiché i *media* – proprio come torce – illuminano gli eventi per poi spostarsi rapidamente dalla crisi economica, all'immigrazione clandestina, alle guerre, al terrorismo, alle catastrofi naturali ecc.<sup>34</sup> *Cerchiamo sempre nuove informazioni perché ciascuna di esse perde rapidamente interesse*. Le migliaia di notizie diffuse da siti, *blog*, portali, *social network* o *social media* rischiano di cancellare i fondamenti deontologici e professionali dell'informazione su carta stampata: *la sfida rimane quindi aperta, non solo sul futuro della carta stampata, ma soprattutto su quello del vero giornalismo*.

---

<sup>34</sup> Carlo Bordoni (a cura di), *Zygmunt Bauman sociologo della modernità*, Mimesis, Milano 2020.

## BIBLIOGRAFIA

- Allotti, Pierluigi, *La libertà di stampa dal XVI secolo a oggi*, il Mulino, Bologna 2020.
- Avanzini, Giulia, Matucci, Giuditta, Musselli, Lucia (a cura di), *Informazione e media nell'era digitale*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano 2019.
- Benvenuti, Andrea, Guglielmino, Salvo, *Combook. Twitter, Facebook, Youtube, LinkedIn... Come comunicare con i social network*, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2013.
- Berretti, Alberto, Zambardino, Vittorio, *Internet. Avviso ai naviganti*, Donzelli, Roma 1995.
- Bettini, Andrea, *Giornali.it/2.0. La storia dei siti Internet dei principali quotidiani italiani*, Editpress, Firenze 2006.
- Bordoni, Carlo (a cura di), *Zygmunt Bauman sociologo della modernità*, Mimesis, Milano 2020.
- Carlini, Franco, *Lo stile del web: parole e immagini nella comunicazione di rete*, Einaudi, Torino 1999.
- Cherubini, Donatella (a cura di), *Giornalisti in Facoltà, 2000–2008*, Cantagalli (Centro stampa dell'Università di Siena), Siena 2002–2010.
- Dipollina, Antonio, *Le nuove frontiere del giornalismo online. Il blog: libertà è partecipazione?*, in *Giornalisti in Facoltà*, a cura di Donatella Cherubini, Cantagalli, Siena 2006.
- Gaggi, Massimo, Bardazzi, Marco, *L'ultima notizia*, Rizzoli, Milano 2010.
- Gili, Guido, *La credibilità del giornalismo*, in *Yes, credibility. La precaria credibilità del sistema dei media*, a cura di Paolo Scandaletti e Michele Sorice, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2010.
- Habermas, Jürgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 2020 [Luchterhand, Neuwied–Berlin 1962].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aforismi jenensi: Hegels Wastebook, 1803–1806*, a cura e con un'introduzione di Carlo Vittone, premessa di Remo Bodei, Feltrinelli, Milano 1981.
- Internet@minori@adulti*, CoReCom Toscana [versione provvisoria 2013], Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2015 [www.agcom.it, aprile 2019].
- La stampa in Italia (2009–2011)*, Centro Studi della Federazione Italiana Editori, Roma 2012.
- Le mappe di Ilvo Diamanti*, "La geografia degli orientamenti culturali, sociali e politici degli italiani, tracciata dagli articoli di Ilvo Diamanti per la

- Repubblica, *Il disincanto digitale: la metà degli italiani si informa su Internet ma la fiducia va in crisi* [la Repubblica, 6 dicembre 2015], DEMOS & PI, «Osservatorio capitale sociale», 48, Osservatorio nazionale a cadenza trimestrale in collaborazione con Coop (Ass. Naz.le cooperative di consumatori), "Senso civico, altruismo, solidarietà e altri comportamenti riconducibili al concetto di «capitale sociale»", dicembre 2015, [www.demos.it/a01201.php](http://www.demos.it/a01201.php).
- Masera, Anna, Scorza, Guido, *internet, i nostri diritti*, Prefazione di Stefano Rodotà, Laterza, Roma–Bari 2016.
- Mayer, Philip, *The Vanishing newspaper: Saving Journalism in the Information Age*, University of Missouri Press, 2004.
- Mazzocco, Davide, *Giornalismo online*, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2015.
- Murialdi, Paolo, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*. Quinta edizione a cura di Pierluigi Allotti, il Mulino, Bologna 2021.
- Negroponte, Nicholas, *Esseri digitali*, Sperling Paperback, Milano 2004 [*Being digital*, Alfred A. Knopf, Inc., New York 1995].
- Nono Rapporto Censis–Ucsi sulla comunicazione*, luglio 2011: *I media personali nell'era digitale*, <https://www.primaonline.it/2011/07/13/94832/9-rapporto-censisucsi-sulla-comunicazione-i-media-personali-nellera-digitale>.
- Partipilo, Michele, *Sempre online*, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma 2015.
- Pasquali, Francesca, *I nuovi media*, Carocci, Roma 2003.
- Pratellesi, Marco, *New Journalism, Teorie e tecniche del giornalismo multimediale*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Pulcini, Enrico, *Giornalismo su Internet: cercare, produrre e diffondere informazioni online*, Castelvecchi, Roma 1997.
- Pulcini, Enrico, *Scrivere, linkare, comunicare per il Web*, Franco Angeli, Milano 2001.
- Rossi, Andrew, *Page One. Inside The New York Times*, 2011.
- Sabadin, Vittorio, *L'ultima copia del New York Times. Il futuro dei giornali di carta*, Donzelli, Roma 2007.
- Salemi, Giancarlo, *L'Europa di carta. Guida alla stampa estera*, Franco Angeli, Milano 2007.
- Solarino, Carlo, *Tabloid & Tablet. Dalla carta stampa al touch screen in rapido viaggio*, Vertical, Milano 2011.
- Solimine, Giovanni, Zanchini, Giorgio, *La cultura orizzontale*, Laterza, Bari 2020.

Vittadini, Nicoletta, *Social media: Truth Will Out, Eventually*, Vita e Pensiero, «Comunicazioni sociali» 3, 2017 [*The remaking of truth in the digital age*].

Walton, Charles, *Policing Public Opinion in the French Revolution: The Culture of Calumny and the problem of Free Speech*, Oxford University, Press New York 2011 [1ª ed. 2009].

[www.theguardian.com/technology/2011/may/24/sarkozy-opens-e-g8-summit](http://www.theguardian.com/technology/2011/may/24/sarkozy-opens-e-g8-summit).

[www.repubblica.it/tecnologia/2011/05/01/news/sarkozy\\_g8\\_internet-15493094](http://www.repubblica.it/tecnologia/2011/05/01/news/sarkozy_g8_internet-15493094), *Il vertice G8 voluto da Sarkozy per riscrivere le regole del web*.

[www.washingtonpost.com/blogs/erik-wemple/post/pulitzers-embrace-of-the-web-goes-only-so-far/2012/04/17/gIQAPQbEOT\\_blog.html](http://www.washingtonpost.com/blogs/erik-wemple/post/pulitzers-embrace-of-the-web-goes-only-so-far/2012/04/17/gIQAPQbEOT_blog.html), *Pulitzer's embrace of the Web goes only so far*.

Zoetanya, Sujon, *The Social Media Age*, Sage Publications Ltd. 2021.

## L'ITALIA NELLO SPECCHIO DEL "NOIR"

### *Abstract*

The term "noir" is often used nowadays as a synonym to "detective story", sometimes without a clear differentiation between the two.

In fact, "noir" refers to a recent phase of the "detective, crime novel" (in Italian: "giallo"), its "tougher", more realistic version, with contexts and situations permeated with a more modern form of violence: sometimes organized, more brutal and more cynical.

Today's "noir" can be traced back to the American "detective story" of the 1930s (that of the "hard boiled" genre) whereas the Italian "noir" finds its roots in the more modern phase of the detective literature (from the 1960s up to now), when the tale of mystery, the criminal novel, evolves in a country which, together with its development, is also developing negative features.

This work examines publications that can be defined as representatives of the genres (and sub genres) of the "mystery literature" of the past years, giving an insight into the debate on the difference between the detective and the recently evolved noir literature (and on these two genres in general). It also considers the respective initiatives to publish them, their presence in the cultural pages of newspapers and media, the discussions on the characteristics and the status of the two genres, with hints to works and writers as for example, among the others, Giancarlo De Cataldo, Lorian Macchiavelli, Hans Tuzzi, Cristina Cassar Scalia, Grazia Verasani, Gianrico Carofiglio, Valerio Varesi, Alessandro Robecchi, Nino Motta (Paolo Di Stefano).

*Keywords:* Detective story, mystery literature, Italian detective novel, Italian noir literature, mystery genres XXIth c., thriller, entertainment.

Questo intervento vuole fare un bilancio – nella sintesi concessa a un intervento – sui cosiddetti “generi del mistero” (giallo, noir, thriller – con tutte le varianti – spy story, horror, ecc.) negli ultimi decenni. Mi limiterò, naturalmente, a presentare alcuni esempi.

Anzitutto, va registrato un notevole aumento delle opere pubblicate che sono ascrivibili a questi generi. E parlo di generi e sottogeneri: i rapporti tra essi si sono intensificati, sono aumentate le contaminazioni, gli incroci e gli intrecci, anche se, per semplificare, parliamo spesso – soprattutto – di “giallo” e di “noir”, imboccando scorciatoie non sempre facili e pertinenti.

Se qualcuno vuole una prova di questo incremento dal punto di vista quantitativo e della visibilità, essa si trova anzitutto (riflettendo una situazione di produzione e di mercato) nelle pagine culturali dei giornali, nell’aumento notevole delle recensioni e segnalazioni presenti nelle stesse (e nell’intensificarsi relativo delle discussioni sui generi, e sul loro ruolo, nella produzione editoriale attuale). Cosa che era impensabile ancora in buona parte del secondo Novecento, almeno fino agli anni Ottanta. Nelle terze pagine (o in quelle dedicate alla cultura) non se ne parlava o se ne parlava molto poco.

Ora, invece, in una sola settimana, per esempio, sul «Corriere della sera» (10 giugno 2022) tra i top ten per la letteratura italiana c’erano – al primo posto – un Camilleri, poi dei libri di Cristina Cassar Scalia (al 3° posto), di Maurizio De Giovanni (5° posto), di Gianrico Carofiglio (6° posto). Oltre il 10° posto, al 13° c’era anche Piergiorgio Pulixi. Tra i top ten in assoluto (tutte le letterature, saggistica, varia), si trovava Joël Dicker, *Il caso Alaska Sanders* (1° posto), Lucinda Riley, *Delitti a Fleet House* (2° posto), Andrea Camilleri, *La coscienza di Montalbano* (3° posto), Cristina Cassar Scalia (5° posto), Maurizio De Giovanni, *Un volo per Sara* (7° posto), Gianrico Carofiglio (9° posto). 4 su 10, anche qui.

Il caso è di grande interesse. E potrebbe costituire, già di per sé, oggetto di studio. Certo, si tratta dei libri più venduti. Dunque, un fatto di mercato. E non si tratta di gialli venduti nelle edicole. Ma di libri di narrativa che si comperano nelle librerie (o su Amazon). E che poi, più tardi, si possono magari ritrovare nelle edicole in collane largamente vendute soprattutto d’estate, ma non solo. Sì, perché l’estate è la stagione delle vacanze, delle letture. Un tempo, si sarebbe detto che le vacanze pretendono anche libri di “evasione”, come già nel Settecento si pubblicavano libri “di trattenimento” e “per la villeggiatura”. Questa estate (22 luglio 2022), nel quotidiano «la Repubblica», Giancarlo De Cataldo – scrittore di gialli, noir, critico giornalistico e teorico del genere, già magistrato – pubblicava un breve articolo intitolato *Viva i gialli sotto l’ombrellone* in cui

si immaginava un dialogo in spiaggia (tra Lui e Lei) sul tema della lettura; e in cui si dimostrava che, tra gli scrittori di gialli, ci potevano essere grandi scrittori (Gadda, per esempio), che bisognava superare i pregiudizi verso un genere ritenuto inferiore rispetto a una letteratura "alta" (anche i gialli lo possono essere), che il genere – o molti suoi libri – sono legati a temi "al passo coi tempi" e "con lo spirito d'oggi". Accanto ai quali – si ricordava – vi sono pure gialli "di impianto tradizionale". Dunque, anche "evasione", ma non solo questo. Anzi. In molti casi, letture attrattive e coinvolgenti e di qualità.

Va pure ricordato che i giornali hanno preso ad abbinare al quotidiano anche serie di libri che si inscrivono in questi generi. Il gruppo GEDI («Repubblica» – «L'Espresso» – «La Stampa») e tanti altri giornali locali come «Il Piccolo») aveva messo in vendita nelle edicole – nel 2021 – una collana "Anima noir" (che conta tra i suoi autori Gianrico Carofiglio, Ilaria Tuti, Alessandro Robecchi, Gabriella Genisi, Giancarlo De Cataldo, Massimo Carlotto, per citare solo gli italiani). Mentre, prima, «La biblioteca di Repubblica-L'Espresso», aveva pubblicato – alla metà degli anni dieci (2015–2016) – una collana "Italia Noir" con autori delle diverse regioni italiane, più o meno noti: la Liguria, per esempio, era rappresentata da Bruno Morchio (*Lo spaventapasseri*), il Veneto da Fulvio Ervas (*Finché c'è Prosecco c'è speranza*), la Lombardia da Francesco Recami (*La casa di ringhiera*), il Friuli Venezia Giulia da Flavio Santi (*La primavera tarda ad arrivare*). Nel 2022, lo stesso gruppo editoriale pubblicava la collana "Essenza Noir", con testi, tra gli altri (cito gli italiani) di Carlo Lucarelli, Alessandro Robecchi, Gabriella Genisi, Giancarlo de Cataldo. Dunque, non solo estate, né solo "evasione" o "trattenimento". Certo, si tratta di libri letti con piacere dai lettori, scritti con desiderio e volontà degli autori di essere letti dal largo pubblico, pubblicati con piacere dagli editori che sanno di poterli vendere e di contare su un pubblico sicuro.

Quanto all' "evasione", o "trattenimento", non c'è nulla di male che un libro appartenga anche a questa tipologia. Chi ci dice che un'opera di trattenimento non possa essere una grande opera? Tutto il lavoro fatto a Trieste (Giuseppe Petronio, Ulrich Schulz-Buschhaus, il sottoscritto e altri colleghi non solo triestini) andava in questa direzione: svincolare il giudizio sulle opere ritenute "di consumo" (o legate alla produzione "di massa") dal vincolo del genere, che le voleva come di serie B (in base al giudizio sul genere stesso), ritenendo che – invece – il giudizio assiologico dovrebbe essere dato in base alle qualità dell'opera, alla sua originalità, indipendentemente dal genere in cui viene collocata.

Anche perché, invece, le qualità opposte all'originalità (come la ripetitività e la banalità) possono benissimo essere proprie anche di opere scritte in forme

e generi ritenuti “alti” nell'estetica *ancien régime*: si pensi a tanti scrittori petrarchisti minori (e non solo), o a tante opere narrative “impegnate” nei temi ma di scarsa qualità di scrittura.

Come dovrebbe accadere per tutti i livelli della produzione letteraria (anche quelli che si ritengono più elitari ed esclusivi), bisogna distinguere le opere di *routine*, che ripetono modelli correnti, da quelle le cui variazioni sono così forti da farle apparire nuove e originali (come lo era l'*Orlando Furioso* di Ariosto rispetto alle diverse continuazioni dell'*Orlando innamorato* del Boiardo nel Rinascimento). Questa distinzione è, dunque, un obiettivo che deve essere, insieme, proprio del lettore e del critico che esercitino il loro compito attraverso valutazioni e confronti.

Anni fa, nel 2010, avevo tentato di fare un bilancio della situazione italiana di questi generi tra storia e attualità. Il libro era intitolato *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*. Il titolo indicava, cioè, l'interesse per lo sviluppo del (e dei) genere (-i), per le varietà, oltre che per le diverse tipologie e novità dei libri attinenti a questo settore.

Non ho, del resto, mai interrotto la mia attenzione a (e le letture di) questo genere di libri al quale sono affezionato fin dagli anni dell'adolescenza quando avevo cominciato ad appassionarmene leggendo –primi anni Cinquanta – un Simenon, che mi è ancora caro, *L'ombra cinese* (del 1932), nella prima edizione italiana con la copertina in bianco e nero, trovato nella biblioteca di una amica di famiglia. È un interesse che continua. In alcuni casi, con entusiasmo se si tratta di opere di qualità, non per puro svago o abitudine. Come, per esempio, per gli ultimi libri di John Le Carré, anche dell'ultimo (postumo) finito dal figlio Nick Cornwell, *L'ultimo segreto* (2022). Un libro dentro il genere, ma con assoluta originalità, come del resto tutti i libri di questo scrittore, che va considerato come uno dei maggiori autori della letteratura del secondo Novecento e anni successivi.

Oltre all'intensificarsi della produzione, di cui si è detto, colpisce – di quest'ultimo decennio – anche il fatto che molte opere (o serie di opere) di autori di questi generi vengono subito utilizzate dalla televisione. Si pensi, per esempio, alle *Indagini di Lolita Lobosco* di Gabriella Genisi, ai *Bastardi di Pizzofalcone* e al *Commissario Ricciardi* di Maurizio De Giovanni; o ai *Vecchietti del Bar Lume* di Marco Malvaldi. Prima ancora, era stato il caso – tra altri – del sergente Sarti Antonio, protagonista di tanti romanzi di Lorian Macchiavelli, e del commissario Soneri di Valerio Varesi (*Notti e nebbie*), interpretato da Luca Barbareschi. Andrebbe ancora ricordata la diffusione d'interesse per i casi di mistero



(i gialli della realtà) in trasmissioni e pubblicazioni popolari su fatti di cronaca: "Chi l'ha visto" di Federica Sciarelli su Rai 3 e "Quarto grado" di Gianluigi Nuzzi e Alessandra Viero su Retequattro; e, poi, un settimanale come "Giallo" che tratta di delitti, misteri, casi sensazionali con molte foto. In questi casi, si tratta di un fenomeno attinente al largo pubblico che riguarda tematiche che suscitano curiosità e interesse a tutti i livelli. A quello letterario (anch'esso a molti strati), questa curiosità per i misteri da indagare si esprime in gialli, noir, e in tutte quelle varietà di scritture "del mistero" di cui si è detto.

Il termine *noir* viene spesso adoperato, oggi, come sinonimo di giallo o *thriller* senza distinguere. Una specie di aggiornamento della definizione tradizionale. Mentre, in realtà, *noir* indicherebbe una fase, recente, del romanzo giallo, poliziesco, criminale: quella più "dura", più realistica, più legata alla rappresentazione di contesti dove si generano forme moderne di violenza, organizzata o meno, più cinica e spietata. Questo genere di *noir* attuale viene fatto risalire, per le radici e per i modelli, al poliziesco americano anni Trenta (quello del genere *hard boiled story*: Dashiell Hammett e Raymond Chandler, William R. Burnett). E il *noir* italiano avrebbe i suoi inizi con la fase più moderna del giallo (dalla seconda metà degli anni Sessanta-Settanta ad oggi), quando il racconto del mistero e il romanzo criminale si sviluppano nelle circostanze di un Paese in via di sviluppo pure nei suoi aspetti negativi. Con radici, però, già nella rappresentazione di certi aspetti di Milano (o di intrighi internazionali) nelle pagine del grande Augusto De Angelis (anni Trenta e Quaranta). E, poi, con sviluppi diversi, in alcune pagine di Leonardo Sciascia e di Giorgio Scerbanenco fino a scrittori – tra gli altri – come Lorian Macchiavelli e Tiziano Scavi, per esempio.

C'è stato anche chi ha cercato di distinguere *noir* da *giallo*, pure dal punto di vista della struttura. Introducendo, nel 1990, un'antologia di *27 racconti metropolitani*, Massimo Moscati scriveva:

Erroneamente identificato con il giallo, il "nero" non è per forza legato alla risoluzione di un meccanismo a sorpresa. Di solito propone delle vicende all'inizio banali e personaggi "come tanti" che di colpo si trovano proiettati in situazioni apparentemente senza uscita, dai contorni violenti e disperati. Storie condizionate dalla vita metropolitana, che sembra sapere creare solo scenari di violenza e di emarginazione.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Massimo Moscati, Introduzione, in: *Nero italiano. 27 racconti metropolitani*, Mondadori, Milano 1990, p. 5.

Per cui, continuava, “anche gli autori italiani hanno incominciato a utilizzare le tonalità del *noir* cercando di ricreare in «fiction» il malessere di una realtà sconcertante”. Dunque: la strada, la “giungla d’asfalto”, la realtà metropolitana. Certo, lo schema strutturale di Moscati vale in alcuni casi, non in tutti. Vale, per esempio, per il racconto *Piccolo hotel per sadici* di Scerbanenco in *Milano calibro 9* (1977).

In generale, *noir* – oggi – in genere è utilizzato come sinonimo di giallo, magari – certo – con tonalità diverse, di più marcata violenza. Come nei romanzi di Scerbanenco degli anni Sessanta (seconda metà)-Settanta (*Venere privata*; *Traditori di tutti*), collocati nella metropoli e nella periferia milanese. Come a Bologna e dintorni sono collocati i libri (dalla metà anni Settanta in avanti, a oggi) di Lorian Macchiavelli. *Le piste dell’attentato* sono del ’74. Poi, il libro è stato ristampato (2004) nella collana “Stile libero noir” di Einaudi che presentava – nella quarta di copertina – Macchiavelli come autore di un libro che aveva “rivelato il fascino nero di Bologna” e il *detective* Sarti Antonio come un personaggio “fra i più amati del giallo nazionale”. Del resto, la stessa copertina dosava sapientemente i colori giallo e nero. E, nella ristampa (2016) del romanzo *L’archivista* dello stesso autore – nella stessa collana – Lorian Macchiavelli veniva presentato (secondo risvolto di copertina) come “uno dei fondatori del noir italiano”.

Di *horror* d’ogni genere, colpi di scena, sangue, cadaveri sezionati e altro è pieno *Nero* (1992) di Tiziano Sclavi, autore di fumetti, sceneggiatore, oltreché narratore: un romanzo che è anche – diceva la presentazione editoriale – una metafora della nuova civiltà urbana senza identità e progetti “con tratti di grottesco” e – pure, parallelamente – di un’enfasi che può essere letta pure in chiave di vena ironica.

E non è un caso che il primo libro di narrativa di Giancarlo De Cataldo, autore di importanti testi del genere (*Romanzo criminale*, 2002) ma anche giornalista e critico (“Robinson” di « Repubblica») e autore di acute pagine di critica e teoria del genere, sia *Nero come il cuore* (1989, Interno Giallo, poi “I romanzi neri del Giallo Mondadori”), riproposto nel 2002 da Einaudi (“Stile Libero Noir”) come “una tappa fondamentale del noir italiano”: un libro dove lo schema del poliziesco si intreccia non solo con le “tonalità” ma pure con l’ideologia di un *noir* che indaga sul fenomeno della violenza e dei suoi culmini nella società di oggi.

È un fatto che – nell’uso corrente anche giornalistico – “giallo” e “noir” sono divenuti, oggi, sinonimi senza troppa cura di distinzioni. Forse, anche, proprio perché la contiguità tra le due tipologie, la loro compenetrazione, gli intrecci e i reciproci legami sono tali – oggi – da autorizzarci a tale intercambiabilità.

Nella convivenza delle varietà (innovativo e tradizionale) il "giallo" (il termine qui copre tutte le varietà e tipologie) si è diffuso a tematiche di ogni genere tra quelle che più attraggono i lettori. Nel già citato articolo di «Repubblica» del 22 luglio 2022 De Cataldo scriveva:

I grandi misteri della politica continuano ad affascinarci, e le mutazioni climatiche si affacciano all'orizzonte dei narratori, così come i temi della genetica, [...] e non parliamo poi della giustizia, il filone dei delitti irrisolti, il giallo processuale, il dramma dell'innocente ingiustamente accusato, spunti narrativi eterni che vengono costantemente riproposti con le opportune varianti suggerite dagli usi e costumi della cultura di appartenenza dell'autore o dell'autrice....<sup>2</sup>

La stessa fisionomia del genere è andata mutando, allontanandosi – nei casi più complessi e interessanti – da schemi troppo rigidi (come le 20 regole per scrivere una detective story di S. S. Van Dine del 1929) per approdare a incroci, intersezioni, contaminazioni di tratti dei diversi sottogeneri, come segnalava (alle soglie del Duemila) un interessante articolo di Sergio Pent (*Cronache del lato oscuro*: "Poliziesco, giallo, thriller: dietro tante sigle stanno aumentando i romanzi che ruotano intorno a delitti e indagini").<sup>3</sup> E lo stesso servizio (sottotitolato *Fuori dal genere. Il giallo sta indossando gli abiti di festa*) individuava bene la questione di una dinamica metamorfica dei generi del mistero, che aveva avuto peraltro alcune sue manifestazioni anche nel passato, ma che ora sembrava marcata e diffusa. E Pent segnalava pure l'ampiezza della presenza del giallo nella attuale scena editoriale, a patto però di seguirne le evoluzioni e trasformazioni e intersezioni anche fuori dalle forme e dagli spazi canonici. Vorrei citare un esempio di questo fatto diffuso. Un libro recente, molto interessante, della scrittrice spagnola Rosa Montero, *La buona fortuna* (2020), con *happy end*: una storia di disagi, violenza, identità che si configura – ha detto una critica, Brunella Schisa – come un *thriller esistenziale*. Riprendendo ancora Pent, va ricordato che egli auspicava, per il nuovo millennio, un progetto di "lavoro nero" (era una battuta) e il riconoscimento al genere (e alle sue complesse varietà) di una dignità letteraria. Ma di questo si è già detto anche nelle considerazioni generali.

È un fatto che, oltre alla moltiplicazione degli autori, si è avuto anche un interessante ampliamento degli interessi editoriali (Adelphi, Marsilio, Sellerio, Mondadori; e si ricordi un "Giallo Mondadori" che ora – oltre alla serie da edi-

<sup>2</sup> Giancarlo De Cataldo, *Viva i gialli sotto l'ombrellone*, «la Repubblica», 22 luglio 2022, p. 36.

<sup>3</sup> Sergio Pent, *Cronache del lato oscuro*, in «Il Diario della settimana», 23 settembre 1998.

cola – ne conta pure una in libreria): un fenomeno tutto da studiare che rivela il riconoscimento di valori letterari di qualità del giallo. Non sempre e non tutto, ma la direzione è questa.

Ci sono state anche valorizzazioni di autori classici, riconosciuti come appartenenti al genere o comunque con attinenze ad esso: Gadda, Sciascia, Dürrenmatt, Tabucchi, Maurensig, tra gli altri. Ciò che – certamente – è valso a evidenziare ulteriormente le potenzialità anche artistiche del genere.

In ogni caso, la situazione e la fisionomia del genere (e dei generi) del mistero è in trasformazione e in movimento. Per farne un quadro completo servirebbe lo spazio di un convegno (forse di più). Ritengo che – ragionevolmente – di tutto ciò si possa fare cronaca, non ancora storia, come qualcuno pensa si possa fare anche per i tempi più recenti. Ci si può anche porre il problema di ciò che – di tutto questo quadro complesso – è destinato a restare, di cosa resterà di tutto questo fermento. Quali libri entreranno davvero in una futura storia della letteratura, anche in una più dettagliata? Tra l'altro, il mercato odierno invita gli autori (quelli che vendono) a produrre continuamente. E si sa, non tutto resta.

Un segnale chiaro della fortuna del genere, delle tipologie e sottogeneri di cui qui si parla, si ritrova anche nelle riflessioni degli scrittori, e riguarda la loro qualità e la loro natura. Tali riflessioni – in ogni caso – indicano una consapevolezza anche teorica, da parte degli scrittori che le esprimono, del senso del lavoro compiuto: nel passato, spicca – solitario, in Italia – Augusto De Angelis, nella famosa conferenza sul giallo (in tempi neri) pubblicata postuma su «La lettura» da Oreste del Buono, marzo 1980.

Oggi, possiamo leggere testi di riflessione di notevole importanza. Trovo di particolare interesse soprattutto alcune pagine di *Fuoco all'anima, Conversazioni di Leonardo Sciascia con Domenico Porzio* (2021). A Porzio, che gli chiedeva perché negli "ultimi anni, per descrivere la realtà della Sicilia" Sciascia ricorresse "sempre più al poliziesco":

è perché ormai tutto ciò che riguarda la Sicilia è poliziesco, o perché pensi che questo tipo di schema è quello che meglio ti permette di esprimerti, come formula narrativa?

lo scrittore rispondeva:

Credo che il poliziesco sia il genere più chiaro e onesto per fare il racconto, ecco tutto. Non è per via della realtà siciliana, ma per quelle ragioni che adduce Borges; il

poliziesco dà uno schema con un inizio, uno sviluppo e una fine. Anche se la città in cui si svolge la storia, senza che ne sia fatto il nome, è una città siciliana<sup>4</sup>

Non è un caso che due tra gli autori più ragguardevoli di questo panorama abbiano pubblicato altrettanti saggi sul genere e sulla pratica di scrittura dello stesso: Giancarlo De Cataldo, *Come si racconta una storia nera* (2016) e Hans Tuzzi [Adriano Bon], *Come scrivere un romanzo giallo o di altro colore* (2017). Il primo, di cui si è detto – autore del *Romanzo criminale* (2002), di *Suburra* (2013, con Carlo Bonini), del coinvolgente *L'agente del caos* (2018), dello splendido *Un cuore sleale* (2020), tra gli altri – si sofferma anche sui mutamenti del genere e sulla sua diffusione pure attraverso la televisione e il cinema e sul rapporto tra scrittura di cronaca e narrativa di "storie nere". Il secondo, Tuzzi (autore di due cicli narrativi che hanno come protagonisti il *detective* Neron Vukcic – ricchi di scenari triestini e adriatici – e Norberto Melis), propone i testi di alcune lezioni per Radio Popolare sui concetti base – tra l'altro – di scrittura e di stile, sulla narrativa di genere (giallo, nero e rosa), sui finali, sulla distinzione tra buona e cattiva letteratura e sui rapporti tra autore e lettore. Da ricordare che Tuzzi è anche saggista, bibliofilo, docente di editoria all'Università di Bologna.

In questo senso, può essere interessante ricordare un dibattito, abbastanza recente, che si è svolto nelle pagine del quotidiano «la Repubblica» a partire da una intervista a Lorian Macchiavelli (di Giancarlo De Cataldo – 6 aprile 2022)<sup>5</sup> che accusava il *noir* – genere che avrebbe dovuto istituzionalmente guardare in modo critico e polemico l'ordine costituito per giudicarlo – di aver perso mordente, di non attaccare più "il potere", mentre invece era aumentata la sua diffusione in termini di vendite. Nel seguito di queste "Polemiche letterarie" sullo stesso quotidiano, intervenivano Cristina Cassar Scalia (10 aprile 2022) che – dopo aver ricordato che "giallo" e "noir" non presenterebbero oggi differenze sostanziali ("sono sfumature") – sottolineava il gradimento mostrato dal pubblico verso il genere che, mentre intrattiene, contribuisce a evidenziare le contraddizioni del reale anche attraverso la presenza di personaggi scomodi, come la sua vicequestora che si rifiuta di fare carriera e non esita a mettersi contro quelli che contano; e Maurizio De Giovanni che (intervistato da Raffaella

---

<sup>4</sup> Leonardo Sciascia, *Fuoco all'anima. Conversazioni di Leonardo Sciascia con Domenico Porzio*, Adelphi, Milano 2021, p. 128.

<sup>5</sup> Giancarlo De Cataldo, *Il noir non attacca più il potere* – Intervista a Lorian Macchiavelli, in «la Repubblica», 6 aprile 2022, p. 46.

De Santis il 17 aprile 2022) sottolineava una sostanziale vitalità del genere (racconterebbe – affermava – “la devianza nascosta dietro la normalità”,<sup>6</sup> rappresenterebbe strappi impossibili da ricucire, pronto ad “alzare il velo” e incapace di finali consolatori). Anche Carlo Lucarelli (intervista di Stefania Parmeggiani) – che riconosceva a Macchiavelli la qualità di “maestro” – sottolineava la vitalità del *noir*, che potrebbe essere negata solo dalla censura, e sarebbe testimoniata – oggi – da scrittori come Carlotto, Biondillo, Pulixi, oltre che dalla propria opera.<sup>7</sup> A chiudere la discussione, era lo stesso Macchiavelli che affermava di non aver mai detto che il genere era morto: solo, invece, che correva il pericolo – nella sua crescita ed esaltazione – di diventare (salvo rare e magnifiche eccezioni) una letteratura incapace di “disturbare”, magari una “letteratura di regime, normalizzante”; e che sarebbe necessaria una sua ripresa per aiutare a capire e mettere in discussione la realtà attuale.<sup>8</sup> Cosa che, del resto (aggiungerei io), lo stesso Macchiavelli continua a fare pubblicando libri di qualità e di inquietante analisi satirica e polemica come *La stagione del pipistrello* (2022) e ristampando opere sempre amaramente attuali come *Funerale dopo Ustica* (2022).

L’allargamento della produzione di questi generi, cui si è accennato, ha avuto diverse conseguenze. Al proposito, posso solo farne qualche cenno attraverso alcuni esempi.

Anzitutto una presenza più ampia di autrici, di donne scrittrici. La loro presenza non è una novità, perché il genere ha sempre contato – nella sua storia – sulla presenza femminile. Si pensi, tra le tante e rilevanti, ad Agatha Christie, Doroty Sayers, Anne Perry. E, in Italia, a Laura Grimaldi e a Danila Comastri Montanari.

Tra le scrittrici di oggi – il numero, anche in percentuale, è aumentato considerevolmente – vorrei ricordare almeno Grazia Verasani, che è anche cantautrice e presenza significativa nel mondo teatrale (è diplomata all’Accademia di Arte Drammatica, ha lavorato per diversi teatri stabili, è autrice di testi per il teatro e ha svolto anche attività musicale). Scrittrice di qualità, coltiva e ha coltivato in modo acuto e incisivo la problematica femminile e considera – nel *noir*

<sup>6</sup> Maurizio De Giovanni, *Il Noir è vivo perché siamo noi* – intervista con Raffaella de Santis, in «la Repubblica», 17 aprile 2022, p. 36.

<sup>7</sup> Carlo Lucarelli, *Solo la censura può uccidere il noir* – intervista con Stefania Parmeggiani, in «la Repubblica», 25 aprile 2022, p. 35.

<sup>8</sup> Lorian Macchiavelli, *Caro noir non sei morto ma devi sfidare ancora la realtà*, in «la Repubblica», 5 maggio 2022, p. 36.

– la particolare presenza della donna come vittima o detective. Dai suoi libri (di cui è protagonista l'investigatrice Giorgia Cantini) – da *Quo vadis baby* (2004 e 2020) a *Cosa sai della notte* (2012), a *Come la pioggia sul cellofan* (2020), a *Velocemente da nessuna parte* (2020), tra gli altri – affiora l'immagine di un noir problematico, ricco di inflessioni sentimentali e umane profonde, di riflessioni generali sul rapporto tra eventi professionali e privati e complessità del caso, sulla violenza contro le donne, su casi di stalking, sulla solitudine – con richiami a Ingeborg Bachmann: "la mia scrittrice preferita" che diceva che "scrivere è solitudine, isolamento e insoddisfazione"<sup>9</sup> –, su questioni di responsabilità e solidarietà, con non infrequenti tratti aforismatici: "la fine di una storia non è mai una passeggiata, e l'amore è come uno di quei percorsi di montagna dove è più difficile scendere che salire".<sup>10</sup>

Tra le tante autrici di questo importante paragrafo, vanno ricordate almeno la siciliana Cristina Cassar Scalia, oftalmologa, scrittrice capace di allestire trame complesse e avvincenti (investigatrice la vicequestora Vanina Guarrasi) in romanzi di livello, da *Sabbia nera* (2018) a *La carrozza della santa* (2022); Anna Vera Sullam, veneziana, linguista all'università, studiosa di anglistica, autrice di due avvincenti *thriller* sugli ebrei a Venezia dalle leggi razziali all'8 settembre, *Il sesto comandamento* (2021) e *L'ultimo inganno* (2022); Roberta De Falco, che, anche nel recente *La vendetta di Giobbe* (2022) ripropone – per un'indagine complessa, sostenuta da decisi rifiuti di pregiudizi e da accenti civili – scenari triestini consueti nell'autrice fin dai primi gialli del commissario Ettore Benussi, cui ha fatto seguito il ciclo della commissaria Elettra Morin, allieva di Benussi, della Mobile di Monfalcone; e Gabriella Genisi, autrice che ha dato vita alle imprese della commissaria Lolita Lobosco e della marescialla dei carabinieri Chicca Lopez (da *La circonferenza delle arance*, 2010, a *Pizzica amara*, e *Terrarossa*, 2022); Mariolina Venezia, scrittrice e sceneggiatrice, autrice di gialli (con protagonista Imma Tataranni, pubblico ministero della Procura di Matera), divenuti popolari anche grazie a una serie Rai tratti dagli stessi (da *Come piante tra i sassi*, 2009 a *Ecce cavolo. Il mondo secondo Imma Tataranni*, 2021); Ilaria Tuti, friulana, scrittrice di romanzi epici e storici (*Come vento cucito alla terra*, 2022), con un esordio "giallo" e con romanzi che hanno come protagonista la commissaria Teresa Battaglia (*Fiori sopra l'inferno*, 2018, *Ninfa dormiente*, 2019, *Luce nella notte*, 2021 e *Figlia della cenere*, 2021); e, ancora, la serie di gialli di

<sup>9</sup> Grazia Verasani, *Quo vadis, baby*, Marsilio, Venezia 2020, p. 51.

<sup>10</sup> Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, Marsilio, Venezia 2020, p. 135.

Michela Gecele, psichiatra e psicoterapeuta, attiva nei servizi pubblici di salute mentale, condirettrice dell'Istituto di Psicopatologia e Psicoterapia della Gestalt di Torino, che hanno come protagonista una sociologa berlinese residente a Catania (una serie di romanzi iniziata nel 2014 e intitolata *Ada, torte e delitti: da I fiumi sotto la città*, 2014 a *Sant'Agata atto settimo*, 2018).

Ampi sono pure i territori in cui si verificano crimini e misteri, che si riflettono in altrettanti libri. Per esempio, la cucina. Per cui si veda – ad esempio – Marco Malvaldi, chimico teorico dell'Università di Pisa – autore della serie fortunata dei Vecchietti del Bar Lume di Pineta, sul litorale toscano – che dedica due gialli all'autore ottocentesco della *Scienza in cucina*, Pellegrino Artusi (*Odore di chiuso*, 2011, e *Il borghese Pellegrino*, 2020). Nel primo, si legge – tra l'altro – anche la ricetta di un polpettone che diventa quasi elemento ironico e metaforico relativo alla vicenda e al libro. Nel secondo, si sviluppa una storia che intreccia, tra gli altri, elementi del commercio internazionale di prodotti alimentari, sofisticazioni degli stessi, sviluppi di aziende rampanti e avventure finanziarie. Anche il vino ha la sua parte. Nel 2010, Giovanni Negri (già noto come segretario del Partito Radicale e parlamentare, ora produttore di vino di qualità nelle Langhe) pubblica un romanzo con un'indagine sulla morte di un enologo di grido, condotta dal commissario Cosulich, di origini istriane, *Il sangue di Montalcino*. E, sulla stessa linea, *Prendete e bevete tutti*, (2012) sulla morte di un protagonista delle bollicine in Franciacorta. E si ricordi anche un giallo di Fulvio Ervas dove si parla del Prosecco: *Finché c'è prosecco c'è speranza* (2010).

Anche la medicina è presente come tema in opere di questi generi. E la bioetica. Importante, in questo ambito, la presenza di Carlo Flamigni, professore dell'Università di Bologna, autore di *Senso comune* (2011) che parte dalla morte – in contemporanea – di quattro vecchietti nel reparto di rianimazione di un ospedale e propone una discussione su problemi di deontologia medica. E, ancora, quella di Francesco Recami, *La clinica Riposo & Pace. Commedia nera*, (2018) che denuncia l'ipocrisia di alcuni aspetti dell'assistenza agli anziani. E di Antonio Manzini che, in *Ah, l'amore, l'amore* (2020) scrive di Rocco Schiavone, vicequestore, ricoverato all'ospedale, e di un caso di sostituzione di una sacca di trasfusione. E, poi, l'ecologia e i cambiamenti climatici. A proposito dei quali potrei ricordare almeno i libri di Lorianò Macchiavelli – Francesco Guccini *La pioggia fa sul serio* (2019) e di Valerio Varesi, *Gli invisibili* (2019), dove si tratta anche dell'onda di piena del Po. È solo un possibile inizio di un repertorio tematico, che sarebbe amplissimo. Al quale andrebbero aggiunte alcune indicazioni di libri, scritti da autori che sono stati anche magistrati, che riguardano



problemi deontologici e riflessioni sulla giustizia che derivano dalla professione di questi autori e da precise conoscenze del sistema giudiziario e di tutti i meccanismi che lo costituiscono. È una zona tematica che compare spesso nei libri di Gianrico Carofiglio. Per esempio, in *La misura del tempo* (2019) che narra il lungo e problematico iter della revisione di un processo e di un riconoscimento di innocenza, o a *La versione di Fenoglio* (2019) dove un maresciallo dei carabinieri, prossimo alla pensione, espone a un giovane studente – che, con lui, affronta una cura di riabilitazione motoria – una serie di casi e di storie che riguardano la sua pratica investigativa, tra i quali emerge particolarmente la questione di possibili errori giudiziari o di indagini depistanti. O, anche, *Rancore* (2022) dello stesso Carofiglio, un libro dal titolo sintetico e intenso, come lo è anche l'indagine che pone problemi relativi al significato della punizione della colpa, ai sentimenti di chi è stato colpito dalla violenza: un lunga riflessione sulla coscienza, le sue contraddizioni, i lati oscuri, le ambiguità delle situazioni in un'indagine che vuole penetrare in verità possibili oltre le ragioni dichiarate dal certificato medico rilasciato circa la morte di un professore universitario. Un'indagine, anche, sul senso della vita, ricca di implicazioni esistenziali.

Libri, questi, di forte intensità anche di scrittura. Importanti non solo come documento di abilità tecniche e conoscenze procedurali, che danno sostanza e credibilità alle storie narrate, ma anche per le qualità letterarie. Ciò che ritroviamo anche nei libri di Giancarlo De Cataldo, come il recente *Il suo freddo pianto* (2021) dove Manrico Spinori della Rocca, l'aristocratico pubblico ministero con un'alta competenza musicale e una grande passione per l'opera lirica, torna (risolvendolo) – su un caso di molti anni prima che gli ha causato a posteriori problemi di coscienza. E lo fa con l'aiuto di una squadra ben organizzata e di moderni mezzi di indagine anche sotto il profilo tecnico e scientifico; e con la passione per la verità, la volontà di andare oltre le apparenze e dentro situazioni ancora sconosciute. E si ricordino anche le indagini sotto copertura di un agente della Direzione antidroga – calabrese, che si trova a smascherare un traffico di cocaina dall'America latina e a colpire la 'ndrangheta e l'attività criminale di un amico d'infanzia – di cui parla Roberto Riccardi (già attivo come ufficiale dei carabinieri in Calabria e in Sicilia, ora generale e coordinatore dell'attività dell'Arma nel settore del recupero di opere d'arte) in un romanzo intenso come *Undercover. Niente è come sembra* (2012).

Per concludere questa breve conversazione, vorrei ricordare alcuni libri apparsi da poco, che mi sembrano importanti per dare un'idea dell'ampiezza dell'estensione del quadro. Per esempio, *Reo confesso* (2021) di Valerio Varesi

(giornalista di «Repubblica») che torna a esplorare magistralmente il contesto parmigiano, questa volta attraverso un caso di truffa sollevato dall'uccisione di un promotore finanziario che sperpera gli averi affidatigli: indagando su fenomeni di corruzione, sulla comunità degli emarginati, sulle difficoltà della giustizia. Esplorazione complessa di un contesto urbano. Come lo è anche quello che si pone al centro che sembra essere anche al centro di diversi romanzi di Alessandro Robecchi, anch'egli giornalista («Il Manifesto», «Cuore», «Micromega») dove l'autore propone indagini incrociate di investigatori privati e di poliziotti in servizio con – sullo sfondo – una Milano colta nella sua molteplice fisionomia di città moderna e mondana e di periferia tra decoro e degrado, di una Milano dove domina il desiderio di far soldi:

Milano galleggia su un mare sotterraneo di soldi, correnti, onde, flussi di soldi, milioni ogni giorno. Tutti i traffici sono qui, gli affari migliori, e chi non fa affari qui pensa che qui sia più facile farli, o pulire i guadagni...c'è tutto. C'è la prostituzione, poi c'è il gioco d'azzardo, le scommesse, la droga, ogni tipo di racket, la finanza, la politica, la corruzione...soldi, montagne di soldi...È una constatazione, come se fosse naturale che in una certa parte del bosco si trovano i mirtilli.<sup>11</sup>

Il riciclaggio di denaro sporco diviene così un tema centrale di libri come questo appena citato o *Una piccola questione di cuore*, (2022). E si potrebbe ancora ricordare il recente romanzo d'esordio – un libro appassionante, che acquista ritmo nel suo corso – di Paolo Maggioni, giornalista Rai, *La calda estate del commissario Casablanca* (2022), dove il commissario Giuliano Casablanca, detto Ginko, spostato all'ufficio passaporti, indaga sulla morte di un giovane immigrato del Mali, musicista, passato attraverso la Libia, che ha riconosciuto un torturatore di migranti venuto a Milano per organizzare traffici di droga. Da un altro lato, va citato anche un libro come *La parte di Malvasia* (2021) di Gilda Policastro – italianista, critica letteraria, giornalista e scrittrice – interessante nel suo essere insieme giallo, noir, thriller, romanzo d'avventura, sperimentazione di racconto del mistero dove il mistero avvolge tutti i fatti accaduti e i personaggi, che si possono leggere da prospettive infinite. Un modo per spiazzare il lettore, con l'ausilio del gioco linguistico, costringerlo a riflettere, a pensare. Una instabilità prestabilita che corrisponde a una girandola di punti di vista e a un moltiplicarsi di digressioni. E, ancora, il recentissimo, acuto e raffinato romanzo di Nino Motta (cioè: Paolo di Stefano, giornalista del «Corriere della

---

<sup>11</sup> Alessandro Robecchi, *I tempi nuovi*, Sellerio, Palermo 2021, p. 344.

Sera», già studente a Pavia, allievo di Maria Corti), *Ragazze troppo curiose. Un nuovo mistero siciliano per la filologa Rosa Lentini* (2022; il precedente libro, del 2017, era intitolato *La parrucchiera di Pizzuta*): delitti indagati, con il supporto della filologia, dalla *detective*, una filologa che si occupa di codici petrarcheschi e che ragiona – con la madre – sulle regole della filologia. Una filologia applicata all'esistenza, che appare anche più appassionante di un *thriller*, in una indagine dove il commissario (ex commissario) si chiama Don Ciccio (come l'Ingravallo di Gadda), e dove si parla di Maria Corti (qui: Conti) e di Carlo Dionisotti. E, per concludere, citerei anche, per la sua particolarità tipologica, il *noir* storico – un libro asciutto e stringente di Giancarlo De Cataldo, *Dolce vita, dolce morte* (2022) – che propone un caso, liberamente ispirato alla cronaca nera dell'epoca, di omicidio di una giovane tedesca approdata a Roma nei primi anni Sessanta con il miraggio di entrare nel mondo del cinema: un modo per ricostruire il contesto di eccessi, scandali, misteri della "dolce vita" di quel periodo.

Il panorama è molto vasto. Mi sono fermato ad alcuni esempi di libri che – in qualche modo – appaiono paradigmatici e rappresentano il lato vitale di una produzione che – per la sua ampiezza e (in altri casi) occasionalità – corre il rischio di restare maniera o, come affermava Macchiavelli, letteratura incapace di "disturbare", fatto di regime, normalizzante.

## BIBLIOGRAFIA

- Carofoglio, Gianrico, *La misura del tempo*, Einaudi, Torino 2019.
- Carofoglio, Gianrico, *La versione di Fenoglio*, Einaudi, Torino 2019.
- Carofoglio, Gianrico, *Rancore*, Einaudi, Torino 2022.
- Cassar Scalia, Cristina, *Ma oggi il noir è stato superato dalla realtà*, intervista con Sara Scarafia, in «la Repubblica», 10 aprile 2022, p. 34.
- Cassar Scalia, Cristina, *Sabbia nera*, Einaudi, Torino 2018.
- Cassar Scalia, Cristina, *La carrozza della santa*, Einaudi, Torino 2022.
- De Angelis, Augusto, *Conferenza sul giallo (in tempi neri)*, in «La lettura», a cura di Oreste del Buono, marzo 1980, pp. 27-44.
- De Cataldo, Giancarlo, *Nero come il cuore*, Interno Giallo, Milano 1989, (ristampa 'Stile Libero Noir' Einaudi, Torino 2002).
- De Cataldo, Giancarlo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino 2002.
- De Cataldo, Giancarlo – Bonini, Carlo, *Suburra*, Einaudi, Torino 2013.

- De Cataldo, Giancarlo, *Viva i gialli sotto l'ombrellone*, in «la Repubblica», 22 luglio 2022, p. 36.
- De Cataldo, Giancarlo, *Come si racconta una storia nera*, ERI, Roma 2016.
- De Cataldo, Giancarlo, *L'agente del caos*, Einaudi, Torino 2018.
- De Cataldo, Giancarlo, *Un cuore sleale*, Einaudi, Torino 2020.
- De Cataldo, Giancarlo, *Il suo freddo pianto*, Einaudi, Torino 2021.
- De Cataldo, Giancarlo, *Dolce vita, dolce morte*, Rizzoli, Milano 2022.
- De Cataldo, Giancarlo, *Il noir non attacca più il potere*, Intervista a Lorian Macchiavelli, in «la Repubblica», 6 aprile 2022, p. 46.
- De Falco, Roberta, *La vendetta di Giobbe*, Piemme, Milano 2022.
- De Giovanni, Maurizio, *Il Noir è vivo perché siamo noi*, intervista con Raffaella de Santis, in «la Repubblica», 17 aprile 2022, p. 32.
- Ervas, Fulvio, *Finché c'è prosecco c'è speranza*, Marcos y Marcos, Milano 2010.
- Flamigni, Carlo, *Senso comune*, Sellerio, Palermo 2011.
- Gecele, Michela, *Ada, torte e delitti*, serie dal 2014, *Forme Libere*, Trento (da *I fumi sotto la città*, 2014, a *Sant'Agata atto settimo*, 2018).
- Genisi, Gabriella, *La circonferenza delle arance*, Sonzogno, Milano 2010.
- Genisi, Gabriella, *Pizzica amara*, Rizzoli, Milano 2022.
- Genisi, Gabriella, *Terrarossa*, Sonzogno, Milano 2022.
- Guagnini, Elvio, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Ghenomena, Formia 2010.
- Le Carré, John, *L'ultimo segreto*, Mondadori, Milano 2022.
- Lucarelli, Carlo. *Solo la censura può uccidere il noir*, intervista con Stefania Parmeggiani, in «la Repubblica», 25 aprile 2022, p. 35.
- Macchiavelli, Lorian, *Le piste dell'attentato*, Campironi, Milano 1974, (ristampa Garzanti 1978, *Stile libero noir*, Einaudi, Torino 2004).
- Macchiavelli, Lorian, *L'archivista*, Mondadori, Milano 1981 (ristampa Einaudi, Torino 2016).
- Macchiavelli, Lorian, *Funerale dopo Ustica*, Rizzoli, Milano 1989 (ristampa SEM, Milano 2022).
- Macchiavelli, Lorian – Guccini, Francesco, *La pioggia fa sul serio*, Giallo Mondadori, Milano 2019.
- Macchiavelli, Lorian, *La stagione del pipistrello*, Mondadori, Milano 2022.
- Macchiavelli, Lorian, *Caro noir non sei morto ma devi sfidare ancora la realtà*, in «la Repubblica», 5 maggio 2022, p. 36.
- Maggioni, Paolo, *La calda estate del commissario Casablanca*, SEM, Milano 2022.

- Malvaldi, Marco, *Odore di chiuso*, Sellerio, Palermo 2011.
- Malvaldi, Marco, *Il borghese Pellegrino*, Sellerio, Palermo 2020.
- Manzini, Antonio, *Ah l'amore l'amore*, Sellerio, Palermo 2020.
- Morchio, Bruno, *Lo spaventapasseri*, Garzanti, Milano 2014.
- Montero, Rosa, *La buona fortuna*, ed. it. Ponte alle Grazie – Salani, Milano 2022 (ed. orig. *La buena suerte*, Alfaguara, Madrid 2020).
- Moscato, Massimo, *Introduzione*, in *Nero italiano. 27 racconti metropolitani*, Mondadori, Milano 1990.
- Motta, Nino (pseudonimo di Paolo Di Stefano), *La parrucchiera di Pizzuta*, Bompiani, Milano 2017.
- Motta, Nino (pseudonimo di Paolo Di Stefano), *Ragazze troppo curiose. Un nuovo mistero siciliano per la filologa Rosa Lentini*, Bompiani, Milano 2022.
- Negri, Giovanni, *Il sangue di Montalcino*, Einaudi, Torino 2010.
- Negri, Giovanni, *Prendete e bevetene tutti*, Einaudi, Torino 2012.
- Pent, Sergio, *Cronache del lato oscuro/1 – Fitte trame noir*, «Il Diario della settimana», 23 settembre 1998.
- Policastro, Gilda, *La parte di Malvasia*, La nave di Teseo, Milano 2021.
- Recami, Francesco, *La casa di ringhiera*, Sellerio, Palermo 2011.
- Recami, Francesco, *La clinica Riposo & Pace. Commedia nera*, Sellerio, Palermo 2018.
- Riccardi, Roberto, *Undercover. Niente è come sembra*, Edizioni e/o, Roma 2012.
- Robecchi, Alessandro, *I tempi nuovi*, Sellerio, Palermo 2021.
- Robecchi, Alessandro, *Una piccola questione di cuore*, Sellerio, Palermo 2022.
- Santi, Flavio, *La primavera tarda ad arrivare*, Mondadori, Milano 2016.
- Scerbanenco, Giorgio, *Venere privata*, Garzanti, Milano 1966.
- Scerbanenco, Giorgio, *Traditori di tutti*, Garzanti, Milano 1966.
- Scerbanenco, Giorgio, *Piccolo hotel per sadici*, in: *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano 1969 (ristampa Garzanti, 1993, pp. 171-186).
- Sciascia, Leonardo, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Adelphi, Milano 2021.
- Scravi, Tiziano, *Nero*, Camunia, Milano 1992.
- Sullam, Anna Vera, *Il sesto comandamento*, SEM, Milano 2021.
- Sullam, Anna Vera, *L'ultimo inganno*, SEM, Milano 2022.
- Tuti, Ilaria, *Fiori sopra l'inferno*, Longanesi, Milano 2018.
- Tuti, Ilaria, *Ninfa dormiente*, Longanesi, Milano 2019.
- Tuti, Ilaria, *Figlia della cenere*, Longanesi, Milano 2021.
- Tuti, Ilaria, *Luce nella notte*, Longanesi, Milano 2021.

- Tuti, Ilaria, *Come vento cucito alla terra*, Longanesi, Milano 2022.
- Tuzzi, Hans (Pseudonimo di Adriano Bon), *Come scrivere un romanzo giallo o di altro colore*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- Varesi, Valerio, *Gli invisibili*, Giallo Mondadori, Milano 2019.
- Varesi, Valerio, *Reo confesso*, Giallo Mondadori, Milano 2021.
- Venezia, Mariolina, *Come piante tra i sassi*, Einaudi, Torino 2009.
- Venezia, Mariolina, *Ecchecavolo*, Einaudi, Torino 2021.
- Verasani, Grazia, *Quo vadis baby*, Oscar Mondadori, Milano 2004 (ristampa Marsilio, Venezia 2020).
- Verasani, Grazia, *Velocemente da nessuna parte*, Feltrinelli, Milano 2009 (ristampa Marsilio, Venezia, 2020).
- Verasani, Grazia, *Cosa sai della notte*, Feltrinelli, Milano 2012.
- Verasani, Grazia, *Come la pioggia sul cellofan*, Marsilio, Venezia 2020.

## **BENEDETTA CAPPA MARINETTI E RŮŽENA ZÀTKOVÀ: DUE FUTURISTE TRA SPERIMENTALISMO E TEOSOFIA**

*Sentivo che, se la vita è realtà, l'essere è astrazione  
(Benedetta, Le forze umane)<sup>1</sup>*

### *Abstract*

Benedetta Cappa (1897–1977), wife of Filippo Tommaso Marinetti and a pupil of Giacomo Balla, was an artist, a writer, a theorist who made a significant contribution to the history of the avant-garde and to the artistic research of the early Twentieth Century. His pictorial and literary production is nourished by a strong idealistic aspiration, which finds support and inspiration in the contemporary *milieu* of esoteric irrationalism, whose different currents were well known even by many futurists. She herself, moreover, since her formative years, was in close contact with environments and personalities permeated with theosophical ideals, especially, among others, with the Bohemian artist Růžena Zàtková and with Balla himself.

**Keywords:** Benedetta Cappa Marinetti, Růžena Zàtková, Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Arnaldo Ginna, Umberto Boccioni, "L'Italia futurista", theosophy, Annie Besant, Charles W. Leadbeater, experimental novel.

---

<sup>1</sup> Benedetta 1924; 85. D'ora in avanti, la fonte delle citazioni dalle opere di Benedetta sarà fornita direttamente nel testo. Per i romanzi (*Le forze umane*, 1924; *Viaggio di Gararà* 1931; *Astra e il sottomarino*, 1935), si farà riferimento alla edizione: *Benedetta. I tre romanzi*, a cura di Simona Cigliana, Edizioni dell'Altana, Roma 1998, a cui rinviano i numeri di pagina tra parentesi.

## 1.

Benedetta Cappa (1897–1977) è una figura di spicco nel quadro dell'avanguardia storica italiana: artista, scrittrice e teorica, moglie di Marinetti e *first lady* del Futurismo, interpretò i dettami del movimento in funzione delle proprie necessità espressive, segnalandosi, come "difficilmente una donna", per "l'alto grado di cerebralismo" delle sue scelte estetiche.<sup>2</sup>

La sua produzione, sia sul piano letterario che artistico, è connotata da una forte tendenza idealizzante: da una spiccata propensione a interpretare il mondo per assoluti, secondo i principi antitetici di una visione quasi manichea. L'universo, con tutti i suoi misteri e le sue meraviglie,<sup>3</sup> le appare conteso da principi opposti: il Bene e il Male. Il primo è bellezza, bontà, ideale, trascendenza, offerta di sé nell'amore e nell'arte; il secondo si manifesta come bruttura, malvagità, disarmonia, dolore, richiamo bruto dei sensi.

Tale visione dicotomica si riflette costantemente negli scritti e nelle opere pittoriche di Benedetta. Nel romanzo *Le forze umane*, traspare nella serrata dialettica che si instaura tra innocenza/dolore, luce/ tenebra, carne/spirito, femminile/maschile, e si concretizza, nelle sintesi grafiche che accompagnano il testo, nell'opposizione tra spirale/linea retta, chiaro/scuro, centrifugo/centripeto. Nel secondo romanzo, *Viaggio di Gararà*, si rispecchia nel contrasto tra l'informe che prevale nel "Regno della materia dinamica", immerso in un "oceano di nebbie" (Benedetta 1931; 127), e la stilizzazione che domina nel "Regno delle libertà creatrici", pervaso di chiarore, di luci e colori animati. In *Astra e il sottomarino*, si palesa nell'assolutezza dell'amore tra i due protagonisti, di fronte al quale i confini della *physis* sono costretti a recedere fino a consentire telepatia, premonizioni e interventi a distanza, e che la semplice incrinatura di "tradimenti mistici o cerebrali" è in grado di far sprofondatare nella tragedia (Benedetta 1935; 212).

Simile impostazione traspare anche da uno dei quadri più interessanti e noti dell'artista, *Il grande X* (1930), concepito secondo una partitura polarizzata. L'incognita, una X i cui apici toccano i quattro angoli del dipinto, ne divide l'intera superficie in quattro zone. Confinato nella parte bassa della composizione, il mondo umano della metropoli è *sovrastato da due aree contrapposte di*

---

<sup>2</sup> Bruno Sanzin, *Benedetta aeropoetessa aeropittrice futurista*, Rassegna nazionale, Roma 1939, p. 23.

<sup>3</sup> Si veda a questo proposito il dialogo tra *Astra* ed Emilio in Benedetta 1935; pp. 174-176.



*atmosfera psichica: una, chiara ed aerea, l'altra, oscura e, per certi versi, infera, mentre dal basso si slancia verso l'alto una guglia che attraversa la X in direzione di un orizzonte più elevato – quasi a significare che la conciliazione tra la materialità effettuale e gli aneliti dello spirito può avvenire solo su un piano che oltrepassi la realtà mondana, un piano astratto dalla corporeità, libero dai suoi limiti e dai suoi condizionamenti.*

Lo studio di soluzioni stilistiche miranti all'affinamento della materia, pittorica e narrativa, sarà dunque sempre al centro dell'arte di Benedetta, che, nell'astrattismo, vide il naturale sbocco della sua aspirazione utopistica e, nello stesso tempo, una modalità di linguaggio più matura e consapevole: il necessario approdo del millenario processo evolutivo della percezione e dell'elaborazione estetica. Non a caso, pur essendo una pittrice capace di realizzare formidabili compendi visivo – concettuali, come nel quadro del 1930 o negli affreschi di Palermo,<sup>4</sup> trovò un genere congeniale nell'aeropittura, che le consentì di superare la verosimiglianza terrestre in luminose sintesi visive, dove la prospettiva aerea e lo slancio immaginativo si fondono in smaterializzati paesaggi dell'anima.<sup>5</sup>

Per Benedetta, convinta che "se la vita è realtà, l'essere è un'astrazione" (Benedetta 1924; 87), la ricerca di un punto di vista superiore costituisce una necessità vitale: e tale bisogno imprime ai suoi lavori una inconfondibile tensione, che li in strada, da un lato, verso "le atmosfere inebriate della più alta poesia astratta",<sup>6</sup> dall'altro, alla ricerca di soluzioni figurative svincolate dall'ipoteca del realismo e capaci, come voleva Apollinaire, di "esprimere la grandezza delle forme metafisiche".<sup>7</sup>

Riscontriamo questa tendenza sin dal suo esordio, la tavola parolibera *Spicologia di 1 uomo* (Benedetta 1919), realizzata ad appena ventidue anni. Caratteristica "spicologica" dell'uomo di cui la parolibera vuol essere ritratto

<sup>4</sup> Si tratta di cinque grandi pannelli: *Sintesi delle comunicazioni telegrafiche e telefoniche, Sintesi delle comunicazioni radio, Sintesi della comunicazioni terrestri, Sintesi delle comunicazioni marittime, Sintesi delle comunicazioni aeree*, realizzati per il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Palermo.

<sup>5</sup> Cfr. Franca Zoccoli, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Selene Edizioni, Milano 2000.

<sup>6</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Presentazione a *Viaggio di Gararà*, in Benedetta, 1931, edizione 1998, p. 124.

<sup>7</sup> Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétique. Les peintres cubistes*, Eugène Figuière et Cie, Paris 1913, pp. 17-18.

– cioè di Marinetti, che Benedetta aveva appena conosciuto – sarebbe quella di proiettarsi verso l'esterno, diffondendo idee ed energie sul "terreno" degli "uomini" e della "vita" (a cui rimandano le lettere sugli apici del diagramma a stella), esattamente come fa una spiga, che, disseminandosi, realizza la propria finalità fecondatrice. Il "vuoto" centrale da cui si sviluppa il disegno lascia però intravedere una notazione di biasimo e i valori che caratterizzano l'aura del soggetto in espansione – "sensualità", "materialismo", "orgoglio", "ambizione", appena bilanciati dalla presenza di "ideali" – sembrano alludere a un giudizio piuttosto severo nei confronti del discusso personaggio di successo che era all'epoca il fondatore del Futurismo.<sup>8</sup>

Sul componimento, in cui l'autrice si firma "Benedetta tra le donne", trasformando il nome anagrafico in un *nom de plume* dal sapore ironico e provocatorio,<sup>9</sup> si è scritto molto, interpretandolo anche sulla scorta di suggestioni cabalistiche.<sup>10</sup> Da parte mia, evidenzerei in primo luogo l'analogia con *L'uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci, da cui Benedetta sembra derivare l'impianto concettuale e di cui raddoppia le direzioni di irraggiamento, sovrappo-  
nendovi un riferimento astrale, secondo uno schema che riproporrà in alcune sintesi grafiche de *Le forze umane* (1924) – quali *Irradiazione di un nucleo in sviluppo* o *Ribellione dell'IO* –, dove si osserva un comparabile movimento di espansione centrifuga, con dieci "punte" o direzioni di fuga (Benedetta 1924; 63 e 113).

Il senso di una dolorosa lacerazione tra reale e ideale si affaccia infatti pure nel romanzo del 1924, pubblicato un anno dopo il matrimonio con Marinetti. *Le forze umane*, *Bildungsroman* autobiografico, narra l'adolescenza di Luciana, alter ego dell'autrice, di cui sono messe in risalto soprattutto le vicissitudini interiori, sfocianti nell'avvenimento saliente del suo percorso di formazione: l'incontro "fatale" con l'uomo di cui si innamora, personalità volitiva e

<sup>8</sup> A Marinetti non erano mancate critiche severe. Accuse di superficialità, di scarso spessore speculativo e morale gli erano state rivolte, in particolare dal suo ex sodale Gian Pietro Lucini (Lucini, *Come ho sorpassato il Futurismo*, «La Voce» V, 15, 10 aprile 1913, pp. 1049–1051) e da Giuseppe Prezzolini, che, sulla «Voce», aveva parlato proprio di un "vuoto" di concezione (Prezzolini, *Alcune idee chiare intorno al futurismo*, «La Voce» V, 15, 10 aprile 1913, p. 1049).

<sup>9</sup> Il *nom de plume* si rifà alla popolare allocuzione della *Ave Maria*, che riprende a sua volta il passo 1,42 del vangelo di Luca: "Benedetta tu tra le donne e benedetto il frutto del tuo grembo". Da notare che Benedetta classificò retrospettivamente questa tavola parolibera come la sua prima "sintesi grafica" (Benedetta 1924; 118).

<sup>10</sup> Cfr. Gunter Berghaus, "Futurist Tactile Theatre", in *Futurist Dramaturgy and Performance*, a cura di Paul J. Stoesser Legas, Toronto 2011, pp. 13-35.

travolgente, in cui è facile ravvisare il leader del Futurismo. L'evento è descritto in termini impersonali, come scontro tra una entità virile e un'entità femminile: due "nuclei potenti" da cui si dispiegano "forze distinte in antagonismo". Dilaniata dalla "lotta tra istinto e cervello", tra impulso a donarsi e desiderio di autorealizzazione, Luciana comprende che deve oltrepassare "il peso denso della materia e la sua opacità di imperfezione": affinché l'amore sia possibile e l'unione veramente si compia, deve saper inverare "l'armonia che trascende" e cercare l'affrancamento in una "sintesi" superiore (Benedetta 1924; 100-114).

"Essere l'armonia che trascende": è questa, per Luciana, la conclusione del lungo travaglio volto a cercare senso e composizione alla conflittualità dell'esistere. Nell'insieme del suo breve percorso creativo, poco più di un decennio, la scrittrice non si allontanerà molto dalle posizioni formulate nel suo primo romanzo, improntate a un sostanziale pessimismo nei confronti dell'universo suburanio.

## 2.

Alla luce di tali premesse, non stupisce che Benedetta abbia tratto spunto e sostegno alla sua quète dal contemporaneo *milieu* dell'irrazionalismo esoterico, le cui diverse correnti erano ben note a molti futuristi. Esse costituivano una componente integrante del panorama culturale dell'epoca, di cui erano entrate a far parte in età positivista, quando la scienza aveva iniziato a occuparsi di medianità e di poteri latenti della mente, alimentando un intenso dibattito sul paranormale che, protrattosi per oltre mezzo secolo, non aveva mancato di riflettersi, con importanti conseguenze, sulla ricerca artistica e letteraria.<sup>11</sup>

Lo stesso Marinetti, che si formò e visse a Parigi, era stato circondato, sin da giovane, da un ambiente impregnato di occultismo. Tanti degli intellettuali a lui vicini – simbolisti, post-simbolisti, parnassiani, crepuscolari e decadenti –, nonché molti dei collaboratori di «Poesia» che egli ricorda come suoi amici<sup>12</sup> furono attivi esoteristi: Gustav Kahn, Saint-Pol-Roux, Catulle Mendès, il fran-

---

<sup>11</sup> Cfr. Simona Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002 e Eadem, *Due secoli di fantasmi*, Edizioni Mediterranee, Roma 2018.

<sup>12</sup> Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista, e Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1969.

cesista Gustavo Botta, Édouard Schuré, autore di *Les grandes initiés*, Jules Bois e soprattutto Paul Adam, che fu membro dell'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix e dell'Ordre martiniste di Gérard Encausse (il "mago" Papus).

I testi fondatori del futurismo sono non a caso costellati di richiami alla "divina" intuizione, alle "forze ignote" che devono essere ridotte "a prostrarsi davanti all'uomo",<sup>13</sup> non a caso alludono alla volontà come a "un immenso braccio invisibile" che si "prolunga" fuori del corpo, portando ad esempio "i fenomeni di volontà esteriorizzata che si manifestano continuamente nelle sedute spiritiche".<sup>14</sup> Marinetti, che fu presidente del Circolo Occultistico di Milano e pubblicò, nel 1920, una sorta di manifesto intitolato *Programma di esperienze spiritiche*,<sup>15</sup> lasciò spesse volte trapelare, nei suoi scritti, il proprio interesse per il paranormale. Ci limitiamo qui a segnalare le pagine dei suoi *Taccuini* in cui si sofferma sul potere degli "amuleti"<sup>16</sup> e sugli "effluvi animici che vengono da altre coscienze [sic] [...] e tentano di invadere la nostra",<sup>17</sup> e quel passo delle memorie autobiografiche in cui arriva ad ammettere: "io [...] credo all'intervento terrestre degli spiriti".<sup>18</sup>

L'attenzione per l'occulto fu del resto ben viva in tutti o in quasi tutti i componenti del movimento futurista.<sup>19</sup> I firmatari del manifesto tecnico della pittura alludono alle "oscure manifestazioni dei fenomeni medianici";<sup>20</sup> tra di loro, Luigi Russolo, dopo aver disseminato i suoi dipinti di immagini

<sup>13</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (20 febbraio 1909), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori (1968), Milano 1990, p. 10.

<sup>14</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, in *Idem, Guerra sola igiene del mondo* (1915), ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968; 1990, pp. 299-300.

<sup>15</sup> Cfr. Matteo D'Ambrosio, "Notes on «Esoteric Futurism»: Marinetti and the Occultist Circle in Milan", in *International Yearbook of Futurism Studies*, a cura di Gunter Berghaus, vol. 8, 2018, pp. 294-323.

<sup>16</sup> Laurence Rainey, Laura Wittman, *Selection from Unpublished Diaries of F.T. Marinetti, «Modernism/modernity»* I, 3, September 1994, p. 34.

<sup>17</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 480-481.

<sup>18</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista, e Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1969, p. 299 e 35.

<sup>19</sup> Cigliana, *Futurismo esoterico*, op. cit.

<sup>20</sup> Umberto Boccioni, et al., *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Uffici di Poesia, Milano, 11 aprile 1910; ora in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1981, pp. 24.

inquietanti e doppi eterici, scrisse di magnetismo e "scienze segrete";<sup>21</sup> Gino Severini partecipò con la moglie Jeanne Fort a varie sedute spiritiche; Giacomo Balla si avvicinò alla teosofia; Boccioni credette nel "mistero biologico della materializzazione medianica"<sup>22</sup> e fu pioniere nello studio della resa pittorica degli psichismi; Carlo Carrà definiva le sue parole in libertà "divagazioni medianiche";<sup>23</sup> Romolo Romani, che sottoscrisse il primo Manifesto dei Pittori futuristi, fu assiduo della Società di Studi Psicichici di Angelo Marzorati. Tra coloro che furono attratti da queste tematiche, ricordiamo Anton Giulio Bragaglia con le sue fotodinamiche; Corrado Govoni e il pittore Athos Casarini e i loro studi di metapsichica; l'aeropittore Mino Delle Site, cultore di astrologia; Thayaht (Ernesto Michahelles), che giunse a realizzare un tavolo per evocare le anime dei morti.

Una menzione particolare, tra gli altri, deve essere inoltre riservata agli avanguardisti fiorentini. A Giovanni Papini che, sul «Leonardo», scrisse di occultismo e di magia cerimoniale; agli autori del *Manifesto della scienza futurista*, che invitavano "i cervelli geniali" all'esplorazione di "quella zona meno scandagliata della nostra realtà che comprende i fenomeni del medianismo, [...] della raddomanzia, della divinazione, della telepatia";<sup>24</sup> agli scrittori, artisti e poeti che, su «L'Italia futurista», esploravano un filone onirico-surreale, teorizzavano di *Occultismo e arte nuova*<sup>25</sup> o, abituali lettori di esoterismo e teosofia, dichiaravano di dipingere in uno stato autoindotto di "subcoscienza cosciente".<sup>26</sup> Quanto a Benedetta, come meglio vedremo avanti, si trovò presto attorniata da ambienti e personalità permeati di idealità teosofiche.

La teosofia, fondata dalla medium russa Helena Blavatsky von Hahn nel 1875, a New York, e diffusasi rapidamente in Europa, sosteneva, tra l'altro, che chiunque si applichi con esercizio e dedizione può accedere a quelle facoltà innate, latenti nella maggior parte degli uomini, che aprono la possibilità di scru-

<sup>21</sup> Luigi Russolo, *Al di là della materia. Alla ricerca del vero. Alla ricerca del bello. Alla ricerca del bene*, Bocca, Milano 1938.

<sup>22</sup> Umberto Boccioni, *Pittura Scultura futuriste (Dinamismo plastico)* (1914), Vallecchi, Firenze 1977, p. 143.

<sup>23</sup> Carlo Carrà, *Guerrapittura. Futurismo politico – Dinamismo plastico – Disegni guerreschi – Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915.

<sup>24</sup> Bruno Corra et al., *La scienza futurista (antitedesca – avventurosa – capricciosa – sicurezzofoba – ebbra d'ignoto*, «L'Italia futurista» I, 2, 15 giugno 1916 (1916), p. 1.

<sup>25</sup> Irma Valeria, «Occultismo e arte nuova», «L'Italia futurista» II, 17, 10 giugno 1917, p. 2.

<sup>26</sup> Arnaldo Ginna, *Pittura dell'avvenire*, «L'Italia futurista» 2, 20, 1 luglio 1917, p. 4.

tare nei mondi soprasensibili. A illustrare la complessità e la ricchezza visionaria di tali mondi, gli autori teosofici dedicarono numerosi testi, ripubblicati e tradotti con regolarità nelle principali lingue, che ebbero larga diffusione e che incoraggiarono gli artisti alla ricerca di modalità espressive originali, tratte dal proprio intimo e libere da obblighi di verosimiglianza.<sup>27</sup>

Pure in Italia, come ricorda Guido Ferrando su «La Voce», la teosofia, a Roma fin dal 1894,<sup>28</sup> fu “una grande ispiratrice ed eccitatrice di energie” ed esercitò, “col suo ideale altissimo, [...] un’influenza notevole su molte anime di pensatori e di artisti”.<sup>29</sup> Iscritta alla Società Teosofica, fu, ad esempio, Maria Montessori, le cui opere filosofico-pedagogiche e il cui metodo educativo (con il quale sembra che Benedetta abbia avuto familiarità)<sup>30</sup> conservano notevoli tracce di ascendenza teosofica.<sup>31</sup>

Alimentata da ideali di socialismo umanitario, di misticismo e teosofia, fu poi la Scuola d'Arte Educatrice di Francesco Randone, operante nella capitale dal 1890, nella Torre XXXIX delle Mura Aureliane. La Scuola delle Mura, che ebbe momenti di grande visibilità nel 1911, quando prese parte con gli elaborati dei suoi fanciulli all'Esposizione Internazionale di Ceramica a Castel Sant'Angelo, e nel 1914, quando i corsi furono tenuti da Duilio Cambellotti, fu frequentata dalla Montessori e da altri futuristi, tra i quali Gerardo Dottori ed Eva Amendola Kuhn. Particolarmente intenso e duraturo fu il rapporto con Giacomo Balla, il quale partecipò ad alcune commissioni d'esame e, nel 1918, espose una raccolta di sue opere nelle sale della Scuola.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Cfr. Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1912; trad. it.: *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1995 e *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, a cura di Veit Loers, Catalogo della mostra. Frankfurt, Schiern Kunsthalle, 3. Juni – 20. August 1995. Edition Tertium, Ostfildern 1995.

<sup>28</sup> Marco Pasi, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, Einaudi, Torino 2010, pp. 569-598.

<sup>29</sup> Guido Ferrando, *La Società teosofica*, «La Voce» I, 14, 18 marzo 1909, pp. 1-2; 17, 8 aprile 1909, p. 2.

<sup>30</sup> Lia Giachero, *Benedetta Cappa Marinetti*, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, Vallecchi, Firenze 2002, 2 voll.; I, p. 202.

<sup>31</sup> Lucetta Scaraffia, *Teosofe, femministe e moderniste in Italia*, in Lucetta Scaraffia e Anna Maria Isastia, *Donne ottimiste. Femminismo e associazioni borghesi nell'Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 77-124.

<sup>32</sup> Flavia Matitti, *Il Maestro delle Mura Francesco Randone (1864–1935). Teosofia, arte ed esoterismo a Roma tra Otto e Novecento*, in *Arte e Teosofia. Atti del Seminario Teosofico, Grado (Go)*, 21 – 23 settembre 2012, a cura di Antonio Girardi, Edizioni Teosofiche Italiane, Vicenza 2014, pp. 45-63.

## 3.

Stanti i suoi interessi nel campo della pedagogia,<sup>33</sup> il coinvolgimento di Balla, la vicinanza della Scuola d'Arte Educatrice con l'abitazione della famiglia Cappa, pensiamo che Benedetta non potesse ignorare queste esperienze, tanto più considerando che il suo apprendistato di artista presso Balla prese avvio intorno al 1917–1918, nel periodo in cui il pittore era intento ad opere in cui l'eco spiritualista è maggiormente esplicita. Elica Balla ricorda al proposito che il padre aveva preso a seguire in quegli anni "le riunioni di una società di teosofici".<sup>34</sup> Forse indirizzato da Arnaldo Ginna, la cui presenza nella capitale è documentata già nel 1911, il Maestro si accostò infatti nel 1916 circa all'attività del Gruppo Roma, che aveva sede in via Gregoriana, poco lontano dal suo *atelier*.

Nel medesimo torno di tempo, è attestata la partecipazione di Balla alle sedute spiritiche organizzate dall'*élite* cosmopolita romana, appassionata di occultismo, alle quali era stato introdotto dall'artista boema Růžena Zátková, che aveva iniziato a frequentare il suo studio. Animatrice dei circoli intellettuali della capitale, in contatto con importanti protagonisti dell'avanguardia russa e non solo (in particolare con lo scultore Ivan Meštrović e con Michail Larionov e Natal'ja Gončarova, ai quali fu legata da profonda amicizia), musa e affettuosa corrispondente di artisti e studiosi di vaglia (quali Igor' Stravinskij, Džagilev, il pittore messicano Roberto Montenegro, l'archeologo e umanista Umberto Zanotti-Bianco), la Zátková è una personalità a lungo rimasta in ombra, sia a causa della precoce scomparsa che della dispersione delle sue opere, conseguente alla vita movimentata e ai ricorrenti spostamenti. Fu invece una sperimentatrice originale, aperta alle sollecitazioni dell'arte internazionale e anch'essa, come Benedetta, animata da una potente tensione ideale.

Trasferitasi a Roma nel 1910, ebbe gli iniziali contatti con i futuristi tra il 1914 e il 1916: intervenuta alla Serata degli Intonarumori presso la Casa Rossa di Marinetti a Milano, divenne poco dopo assidua di Balla in via Paisiello. Quasi nello medesimo periodo, iniziò quindi a partecipare ad alcune serate medianiche, sulle quali si sofferma in un suo diario,<sup>35</sup> informandoci sugli ospiti e sullo svolgimento di quei ritrovi. Accanto a lei e al marito Vasilij Khvoschinskij, diplomatico

---

<sup>33</sup> Zoccoli, *Benedetta Cappa Marinetti*, op. cit., pp. 25-27.

<sup>34</sup> Elica Balla, *Con Balla*, Multhipla, Milano 1984–1986, 3 voll., I, p. 387.

<sup>35</sup> Marina Giorgini, *Růžena Zátková: un'artista dimenticata*, Peter Lang, International Academic Publisher, Bruxelles 2019, pp. 76-81.

dell'ambasciata russa a Roma, troviamo prestigiosi esponenti dell'arte internazionale e dell'aristocrazia: i marchesi Casati, i Serristori, i Ruspoli, Nina di Cesarò – moglie del duca e uomo politico Giovanni Antonio Colonna di Cesarò –, Gerald Tyrwhitt (Lord Berners) – romanziera e compositore vicino a Stravinskij, che collaborò alla musica del *Trionfo di Nettuno* di Djagilev –, gli artisti dei *Ballets Russes*, uno dei fratelli Cappa, forse Benedetta o suo fratello Arturo, che Růžena sposerà nel 1921, dopo essersi separata da Khvoschinskij, e infine Balla, di cui, nel suddetto diario, si conserva un ritratto astratto, ispirato dall' "entità" «Lister».<sup>36</sup>

L'importanza di queste vicende è testimoniata dalla svolta che si registra di qui a poco nella produzione di Zátková e di Balla. La prima si impegna nell'ideazione di polimerici sugli stati d'animo e in una serie di studi astratti, "disegni coloriti" che riproducono "situazioni psichiche difficili da spiegare a parole".<sup>37</sup> Balla, da parte sua, dopo aver lavorato a schizzi e opere a sfondo spiritico (*Forma e pensiero – visione spiritica*, esposta nell'ottobre 1918 alla mostra inaugurale della Casa d'Arte Bragaglia, o il "dipinto più grande, intitolato *Trasformazione forme-spiriti*"),<sup>38</sup> si adopera alla resa di forze ultrafisiche e di eventi del mondo interiore (*Espansione di primavera o Sorge l'idea*), sulla scorta degli insegnamenti teosofici.

La boema, grazie agli scambi con gli avanguardisti russi (aveva collaborato con Larionov e Gončarova per un allestimento di Djagilev), si era già avvicinata all'astrattismo. Al principio del 1916, aveva realizzato una *Macchina pianta-palafitte* (*Sensibilità, rumori e forze ritmiche della macchina pianta-palafitte*), assemblaggio polimerico dalle morbide forme, alla cui ideazione potrebbe aver influito il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero. Ora, convinta che l'espressione astratta sia la più vicina al mondo spirituale, pur senza abbandonare altri filoni, prosegue nella ricerca sull'invisibile psichico e sulle forze della natura con i *Quadri-sensazioni* e con le *Pitture luminose*, secondo quanto intrapreso anche da altri futuristi.<sup>39</sup> Si intensificano a latere i rapporti con Marinetti, che, entusiasta delle sue opere, patrocina la *Mostra di pitture e plastici dell'artista boema Rougena Zátková* (aprile-maggio 1921), a sua volta celebrato dall'artista in una magnifica tela, che lo ritrae come radiosa fonte di energie (*Marinetti – luce solare*). Sono anni di intensa produzione artistica e intellettuale per Růžena: scrive sul proprio lavoro in apertura del catalogo sopra citato dell'esposizione

<sup>36</sup> Ivi, p. 78.

<sup>37</sup> Ivi, p. 84.

<sup>38</sup> Balla, *Con Balla*, op. cit., I, p. 387.

<sup>39</sup> Cigliana, *Futurismo esoterico*, op. cit., pp. 253-255; 296-325.



romana, riflette sul tattilismo di Marinetti (in «Cronache di attualità»),<sup>40</sup> torna a meditare sui quadri di Boccioni (cfr. *Lotta di supremazia tra vari oggetti*), stende la sceneggiatura teatrale *Il pazzo*;<sup>41</sup> collabora a diverse riviste d'arte contemporanea; accetta, dopo l'iniziale resistenza, di essere iscritta tra i membri dell'avanguardia marinettiana e, in quanto tale, partecipa, tra l'altro, all'*Esposizione Futurista Internazionale* di Torino. Agli inizi del 1921, si è sposata in seconde nozze con Arturo Cappa e ciò ha rinsaldato ulteriormente l'amicizia che la unisce alla sorella di lui, Benedetta, ora compagna del capo del Futurismo, alla quale si sente vicina per affinità di aspirazioni artistico-ideali e per consonanza umana: un affetto coltivato, dopo che Růžena si è trasferita a Pegli, da un intenso scambio epistolare e nel corso delle vacanze che le due coppie trascorrono insieme in Liguria.

Nel novembre del 1922, si tiene, presso la Casa d'Arte Bragaglia, la seconda personale di Zátková, introdotta da Enrico Prampolini, il quale parla di lei come "una delle ultime pioniere della nuova arte futurista", esploratrice degli "imponderabili misteri", che "spinge la [...] volontà creatrice negli occulti mandri della psicologia", rivelando "nuovi orizzonti alla sensibilità umana".<sup>42</sup>

Ma la boema è gravemente ammalata di tubercolosi e a nulla sono valsi i soggiorni nelle località marine e i ricoveri in sanatorio. Dopo la mostra di via degli Avignonesi, le sue condizioni si aggravano e si spegne in pochi mesi, nell'ottobre del 1923.

La sua scomparsa lascerà un grande vuoto in Benedetta, maturata a stretto contatto con Růžena, come lei *habituée* nella bottega di Balla e, come Balla, attenta osservatrice della cultura occultistico-esoterica.

#### 4.

Proprio alle viventi forme-energia dei sentimenti allude il titolo de *Le forze umane, Romanzo astratto con sintesi grafiche*, dove l'aspirazione a rendere realtà immateriali si concretizza in tavole – le "sintesi grafiche", appunto – che,

<sup>40</sup> Cfr. Zátková, in *Polemiche sul tattilismo*, «Cronache d'attualità» n. 5, Roma, maggio 1921, pp. 56-57.

<sup>41</sup> Giorgini, *Růžena Zátková*, op. cit., p. 189.

<sup>42</sup> Enrico Prampolini, *90° esposizione: mostra personale di Rugena Zátková. Sono contemporaneamente esposte le mostre individuali dei pittori inglesi Cedric Morris, Lett Haines*, «Bollettino quindicinale della Casa d'Arte Bragaglia» III, 73, 1 novembre 1922, Casa d'arte Bragaglia, Roma 1922.

alternate alle pagine narrative, rappresentano il correlativo intuitivo-astratto di emozioni e stati d'animo. Benedetta stessa spiega indirettamente quanto il suo lavoro debba all'immaginario teosofico nel capitolo conclusivo, "L'essenza e la sua attuazione immediata: l'arte", sottolineando che le "sintesi grafiche [...] sono l'espressione diretta delle forze dell'universo" (Benedetta 1998; 118).<sup>43</sup> Tale affermazione acquista peso e significato, infatti, solo se letta alla luce delle dottrine teosofiche, quali sono espresse, ad esempio, nei libri *Thought-forms* di Besant e Leadbeater o *The Astral Plane* di Leadbeater: testi che ebbero all'epoca larghissima circolazione, in Italia soprattutto nella traduzione francese, e che arrivarono ad influenzare Luigi Pirandello. Secondo Besant e Leadbeater, i pensieri e i moti dell'animo, emancipatisi da chi li produce, indipendentemente dalla sua volontà e invisibili ai sensi comuni, si proiettano fuori dalla coscienza, nello spazio astrale, con effetto ideoplastico.<sup>44</sup> Ne consegue che un'arte volta a cogliere dette parvenze "sottili", non è arbitraria, né esprime semplici impressioni individuali: cattura una verità oggettiva che, sebbene scaturita dalla vita intima dell'artista, vive autonoma fuori di lui, divenuta parte dell'ordine e del dinamismo universale. In questa prospettiva, le forme, le linee e i colori che l'artista riproduce appartengono tanto al piano dell'esperienza quanto al mondo naturale e a quello astratto e sovra individuale delle idee: raffigurano il vivente senza nulla concedere alla verosimiglianza e ritraggono le passioni nel loro aspetto più elevato, scevro da ogni sentimentalismo: come, di fatto, voleva Marinetti.

Altri futuristi, anch'essi adepti di teosofia, condivisero simili convinzioni. Arnaldo Ginna, in *Pittura dell'avvenire*, aveva scritto:

Il pensiero e il sentimento umano sono vibrazioni che non sono certamente delimitate dal nostro corpo fisico, ma è evidente e *sperimentale* che sono una forza [...] che si propaga indefinitamente per l'etere. Le forme viventi create da questa forza-vibratoria sono l'essenza dei nostri fremiti di odio, d'amore, di lussuria, di misticismo, di paura [...]. Dipingo quindi non gli atteggiamenti di un umano contorto dal dolore [...] ma il *Dolore* stesso.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> In questo capitolo, i cui concetti portanti confluiranno nel *Manifesto sull'immediatezza dell'espressione in arte* (Benedetta, 1998; 221-221), la scrittrice sostiene anche la possibilità di giungere a una forma d'arte diretta, senza intermediari, che si realizza per pura facoltà ideoplastica.

<sup>44</sup> Annie Besant, Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms*, The Theosophical Publishing House, London 1901, pp. 11-14 e Charles W. Leadbeater, *Man Visible and Invisible: Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*, Theosophical Publishing Society, London 1902, pp. 1-19 e 96-103.

<sup>45</sup> Arnaldo Ginna, *Pittura dell'avvenire*, «L'Italia futurista» 2, 20, 1 luglio 1917, p. 4.

L'apporto di Balla resta tuttavia imprescindibile per la crescita artistica di Benedetta, tanto a livello concettuale che stilistico. Il paragone tra le prime prove pittoriche della giovane donna e alcuni quadri del Maestro – ad esempio tra: Balla, *Automobile in corsa* (1913), e Benedetta, *Luce + rumori di treno notturno* (1924), – mostra numerose concordanze di concezione e ritmiche, che si riscontrano al contempo nelle “sintesi grafiche” de *Le forze umane*. Nel raffronto tra Balla, *Sorge l'idea* (1920), e Benedetta, *Dolore* (1924; 94); o Balla, *Pessimismo e ottimismo* (1923), e Benedetta, *Diversità raggiunte* (1924; 57), si ravvisa, oltre al debito formale dell'allieva, il substrato delle suggestioni teosofiche che opera sull'uno e sull'altra e che si traduce, per entrambi, nell'intento di rendere il soprasensibile animico attraverso linee-forza e colori che ne sono il correlativo-oggettivo immaginale.

Nel romanzo del 1924, gli slanci affettivi, gli impulsi passionali e persino il portato dei moti intellettivi si condensano, capitolo per capitolo, nell'immagine sintetica delle forze psichiche in azione. Anche Marinetti credeva nelle “forze”, come sopra accennavamo – “forze della Fortuna e [...] della Sfortuna [...] che non sono ancora bene conosciute ma *che* esistono”, che si manifestano con “capricci inspiegabili” e, se “irritate o rabbiose”, possono essere propiziate con amuleti:<sup>46</sup> visto il comune interesse per l'occultismo, è assai probabile che tra lui e Benedetta ci sia stato un confronto sull'argomento.<sup>47</sup> Ma, a conferma della sua indipendenza di pensiero, la scrittrice sembra interessarsi poco a ciò che condiziona il piano umano dall'esterno: al centro della sua attenzione ci sono, appunto, “*le forze umane*”, che operano dall'interno e per volontà dell'uomo – e che ella cerca di riprodurre con l'aiuto della teosofia.

Utile a una verifica in questo senso è la comparazione tra le sintesi grafiche del romanzo e le illustrazioni che corredano taluni testi teosofici: tra «Ribellione dell'IO» e «Totale raggiunto» (Benedetta 1924; 113 e 98) e le figure 24 («Explosive anger»), 15 e 17 («Upward rush of Devotion» e «Response to Devotion») di *Thought-Forms*;<sup>48</sup> o tra «Contatto di due nuclei potenti» e «Armonia» (Benedet-

<sup>46</sup> Rainey e Wittman, *Selection*, op. cit., p. 34 e 40.

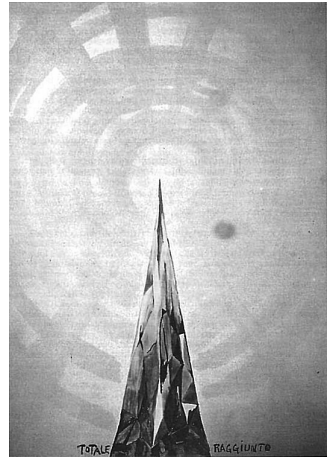
<sup>47</sup> Stefano Bragato, “Verso una teoria di coppia: il «sistema delle forze» di Marinetti e Benedetta”, in *Deux. Couples et Avant-gardes*, a cura di Beatrice Baglivo, Barbara Meazzi, Serge Lorenzo Milan, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2022, pp. 13-30.

<sup>48</sup> Annie Besant, Charles W. Leadbeater, *Thought-Forms*, The Theosophical Publishing House, seconda ed. London and Benares 1905, pp. 53 e 46.

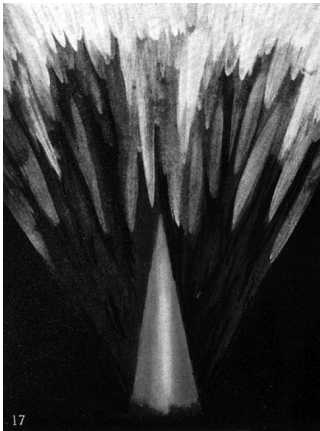
ta 1924; 109 e 122) e le tavole XIII («Intense anger») e XXVI («The Causal Body of the Abhat») di *Man Visible and Invisible*.<sup>49</sup>

## 5.

Nella seconda prova narrativa di Benedetta, *Viaggio di Gararà* (1931), la ricerca di astrazione investe tema e protagonisti, situazioni e intreccio. «Romanzo cosmico per teatro», essa si colloca al punto di intersezione di generi differenti: tra narrativa e danza, tra riflessione filosofica, fantasia geometrico-allegorica e teatro. L'opera, pur essendo "romanzo", in quanto incentrata sulle peripezie di Gararà (corrispettivo della ragione "inferma e solitaria" di Marinetti), è "cosmica" perché, attraverso le sue rappresentazioni figurali, descrive le dinamiche che reggono l'universo; è "per teatro", non solo perché organizzata



*Benedetta, Totale raggiunto. Sintesi grafica da Le forze umane, 1924.*



*A. Besant e Ch. W. Leadbeater, Upward rush of devotion. Da Thought-Forms, seconda ed. 1905, tav. 15.*

come un copione, ma per il carattere intrinsecamente drammatico del suo svolgersi progressivo, dal "basso" mondo della materia inorganica all'apoteosi radiosa nel Regno dei Piccoli Allegri. Ma è anche tutta concepita all'insegna dell'astrazione per via dei suoi personaggi geometrici, per le sue tensioni-forze che intervengono nell'azione drammatica come maschere concettuali.

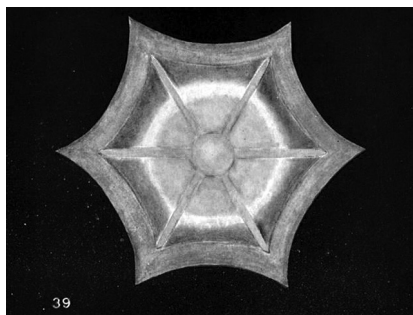
*Gararà, comédie philosophique*, che dà lineamenti e voce alle energie direttive del creato è, dal punto di vista dello sperimentalismo, la più notevole tra le opere letterarie di Benedetta. Tutta ambientata in uno spazio mentale, dove il portato della esperienza collettiva si traspone in allegoria e le

<sup>49</sup> Leadbeater, *Man Visible*, op. cit.

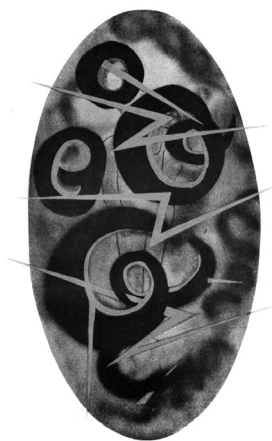
leggi morali parlano con il linguaggio della geometria e dei colori, della musica e della luce, essa non conserva che un ricordo essenziale della immanenza: quello delle necessità e degli equilibri che la governano.

Le dottrine teosofiche vi assumono inoltre un ruolo di primaria importanza, sia per ciò che concerne l'impostazione complessiva che per la fisionomia dei personaggi, che "hanno per forma e colore la materializzazione della loro ragione di vita" (Benedetta 1931; 1998: 140). Pur senza voler forzare le analogie, è indubbio che l'aspetto caratterizzante di molti di loro è, se non desunto, almeno fortemente influenzato dalle illustrazioni che, nel libro *Thought-Forms* di Besant e Leadbeater, corrispondono

alla proiezione psichica di certi sentimenti. I Voluit, che Benedetta immagina di "tono verde cupo, tronco piramidale [...], compatti, levigati, precisi", richiamano la fig. 53 («Helpfull thoughts», p. 74); i Saôa, "calici esili e rosati", che "portano sulla loro bocca l'arco di un'onda [...] che bacia con l'estremità la Terra", sembrano modellati sulle campanule della fig. 51; "le coppe di offerta" dei Convol, sulla corolla gialla dell'immagine 49 ("Endeavour to communicate intellectual fortitude o strenght and courage", p. 74); le "chimeriche palme aperte" dei Tebii, "diafani megafoni dell'infinito amore", richiamano la fig. 39 («Endeavour



**A. Besant e Ch. W. Leadbeater, Love and sympathy extended in the six directions. *Da Thought-Forms, seconda ed. 1905, tav. 39.***



**Ch. W. Leadbeater, Intense anger. *Da Man Visible and Invisible, 1902, tav. XII.***

to extend love and sympathy in all directions», p. 67). Gli Aciri, simili a "fasci di spade, le forme arancioni dure e ruvide" ricordano i vividi lampi di rabbia delle figg. 22 e 23 («Murderous rage and Sustained anger», p. 52); le "informi debolezze violacee" degli Illiri potrebbero rimandare alla forma n. 16 («Vague religious feeling», p. 44); mentre le "piccole forme rosso scuro a linee dinamiche" dei Previdenti

hanno affinità con le immagini 20 e 21, che si riferiscono a sentimenti di ambizione (pp. 51-52).<sup>50</sup>

E poiché le forme sferiche, che emanano “un getto accecante di luce”, sono quelle in cui secondo Besant e Leadbeater si manifesta agli uomini l'intuizione del «Logos» (cfr. fig. 42 «The Logos pervading all», p. 70), non ci sorprende che, in *Gararà*, il Regno superiore delle “libertà creatrici” sia dominato dalle teste tondeggianti e luminose degli *Allegrì*, gli illuminati, e che tutto, laggiù, sia colore, splendore e lucentezza. In questa dimensione, l'autrice colloca la scena cruciale dello scontro tra Fuoco e Luce: simile ad una mitica ierogamia danzata, essa ci riporta alla dialettica degli opposti – rosso scuro vs bagliore chiaro, linea retta vs spirale –, e raggiunge il suo *climax* nel duello finale tra i due, dove Luce, controparte spirituale della cieca irruenza terrestre di Fuoco, assorbe e trasmuta in estatica armonia la furia distruttiva che condanna il suo antagonista a trasformarsi in cenere.

La danza di Luce e Fuoco è accompagnata, al pari di un'altra scena della partitura, da schizzi coreografici, nei quali è probabile sia intervenuta una reminiscenza della *Métachorie* di Valentine de Saint-Point. Valentine, che orchestra le sue coreografie sulla base di complessi schemi di stilizzazione geometrica, aveva dichiarato in un'intervista: “I see life as figures, as designs, as square, as triangles [...] the look of hate that is convex, the look of desire that is oblong and the looks of hunger that are vertical”,<sup>51</sup> rivelando quanto le sue scelte fossero dettate da convinzioni teosofiche.

## 6.

La ricerca letteraria di Benedetta, dopo *Viaggio di Gararà*, prosegue e si conclude con *Astra e il sottomarina* (1935), romanzo “di vita trasognata”, che segna il ritorno a una prosa più tradizionale e al più convenzionale intreccio amoroso. Come il nome della protagonista, che rinvia a un piano siderale, distaccato da logiche terrene, anche il rapporto d'amore che costituisce il tema e il nucleo del romanzo, a

<sup>50</sup> Tutte le citazioni di Benedetta sono prese da Benedetta 1924; 140. Per ciò che riguarda *Thought-Forms*, di Besant e Leadbeater, facciamo riferimento, qui e per la citazione seguente, alla seconda ed. London and Benares 1905.

<sup>51</sup> Valentine Saint-Point, *Recruiting for Métachorie: Mme Valentine de Saint-Point Talks about her Church of Music*, intervista di Djuna Barnes, «Morning Telegraph», New York, 15 aprile 1917.

parte il primo incontro e il fugace accenno a una notte trascorsa insieme, si svolge però tutto nella distanza. Lui, Emilio Vidali, comandante del Sottomarino 38,<sup>52</sup> è presto inviato in missione "a 30 metri sott'acqua nell'alto mare" (Benedetta 1935; 191): poche lettere possono raggiungerlo. Eppure, tra i due amanti, il dialogo continua a scorrere ininterrotto, fatto di una assidua comunicazione di pensieri. "Nessun essere è chiuso dai limiti del corpo. Il mistero del subcosciente invade la vita e la sommerge", aveva detto Astra all'inizio; "la scienza le dà ragione", aveva soggiunto Emilio, "da qualche anno i biologi misurano i raggi che emanerebbero dall'organismo umano e che non sarebbero che elettricità". (Benedetta 1935; 174). Di queste asserzioni, fornisce prova il seguito del rapporto: nella distanza, esso seguita a dipanarsi fra sogni, trasalimenti e telepatie capaci di valicare lo spazio fisico; e quando la carne di lei è morsa dal desiderio, proprio ciò, insieme al naufragio dell'ideale, sembra determinare la sciagura che provoca la morte di Emilio.

Anche *Astra e il sottomarino*, insomma, è in qualche modo un romanzo astratto: astratto dalla realtà e retto dal presupposto che esistano forze, mentali o animiche, che possono propagarsi da un essere a un altro. Difficile dire quanto Benedetta credesse davvero a tale possibilità. L'esistenza della telepatia era tuttavia ritenuta acclarata tra i cultori della ricerca psichica: l'attività dell'anglo-americana Society for Psychical Research si era inaugurata con una vasta indagine statistica sui casi di trasmissione del pensiero,<sup>53</sup> i cui risultati, considerati per largo consenso probanti, erano stati ripresi, in Italia, da popolari manuali di occultismo.<sup>54</sup> Nel 1929, qualche anno prima della pubblicazione del romanzo, su «La lettura», supplemento mensile del «Corriere della Sera», era uscito poi un articolo in cui lo psichiatra Ferdinando Cazzamalli<sup>55</sup> annunciava di aver messo a punto un apparecchio in grado di registrare le onde cerebrali. Partendo dalla constatazione che "i fenomeni di telepatia [...] sono nella loro realtà comunemente noti e accertati", Cazzamalli affermava di essere perve-

<sup>52</sup> Sulla scelta del numero 38, sono state fatte svariate ipotesi. Dal canto nostro, vorremmo ricordare che, nel 1935, quando *Astra e il sottomarino* fu pubblicato, Benedetta aveva, appunto, 38 anni.

<sup>53</sup> Edmund Gurney, Frederic W.H. Myers, Frank Podmore, *Phantasms of the Living*, Room of Society for Psychical Research, Trübner and Co., London 1886, 2 voll.

<sup>54</sup> Tra i più noti, cfr. Adriano Pappalardo, *La telepatia: trasmissione del pensiero*. Il libro, pubblicato dall'editore Hoepli di Milano, dopo la prima edizione del 1899, ebbe altre tre ristampe nel 1904, nel 1912 e nel 1922.

<sup>55</sup> Ferdinando Cazzamalli (1887–1958), psichiatra, docente di neuropsichiatria e uomo politico, fondò, nel 1937, con Emilio Servadio, Giovanni Schepis e Luigi Sanguineti, la Società Italiana di Metapsichica.

nuto alla conclusione che essi sono possibili non solo tra “sensitivi e nevrotici ipnotizzabili” ma pure in “soggetti normali, purché dotati di intelligenza vivida, di fine sensibilità e di particolare vivacità psicosensoriale”:<sup>56</sup> come di sicuro si delineano Astra ed Emilio.

Nell'articolo di Cazzamalli vi erano senza dubbio spunti in grado di fornire ispirazione e argomenti a uno scrittore, ed è ben possibile che Benedetta l'abbia letto, stante l'attenzione con cui, in casa Marinetti, si seguiva la stampa quotidiana.

Ma ridurre *Astra e il sottomarino* a una tematica parapsicologica sarebbe un grave errore. Esso è molto di più: al di sotto della trama, ribolle un magma di oscura inquietudine, che si affaccia nei sogni di Astra, popolati di oggetti carichi di valenze simboliche e di perturbanti presenze, e invade di cupa angoscia il capitolo conclusivo, che appare incongruo rispetto alla logica dell'intreccio e come posticcio. Il romanzo si chiude sulla facciata di una casa dagli “occhi accecati [...] irrimediabilmente” (Benedetta 1935; 215): un'apparizione che, da sola, apre spiragli interpretativi che esondano dalla vicenda dei protagonisti e riconducono alla personalità dell'autrice, alla sua sensibilità verso i turbamenti dell'inconscio e alla sua capacità di tradurli in immagine.

## BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire, Guillaume, *Méditations esthétique. Les peintres cubistes*, Eugène Figuière et Cie, Paris 1913.
- Balla, Elica, *Con Balla*, Multhipla, Milano 1984-1986, 3 voll.
- Balla, Giacomo, Depero, Fortunato, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 1915.
- Benedetta, *Spicologia di 1 uomo*, «Dinamo» I, 1, febbraio 1919.
- Benedetta, *Le forze umane, Romanzo astratto con sintesi grafiche*, Franco Campitelli Editore, Foligno 1924.
- Benedetta, *Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro*, con una presentazione di Filippo Tommaso Marinetti, Giuseppe Morreale Editore, Milano 1931-IX.

---

<sup>56</sup> Ferdinando Cazzamalli, *Metapsichica, radiazione cerebrali e fenomeni telepsichici*, «La lettura, Rivista mensile del Corriere della Sera» XXIX, 1, gennaio 1929, pp. 47-48.



- Benedetta, *Astra e il sottomarino. Vita trasognata*, Gaspere Casella, Napoli 1935.
- Benedetta, *I tre romanzi. Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, a cura di Simona Cigliana, Edizioni dell'Altana, Roma 1998.
- Benedetta, *Manifesto dell'espressione immediata in arte*, in Eadem, *I tre romanzi. Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, a cura di Simona Cigliana, Edizioni dell'Altana, Roma 1998, pp. 220-221.
- Berghaus, Gunter, "Futurist Tactile Theatre", in *Futurist Dramaturgy and Performance*, a cura di Paul J. Stoesser Legas, Toronto 2011, pp. 13-35.
- Besant, Annie, Leadbeater, Charles W., *Thought-Forms*, The Theosophical Publishing House, London 1901; 2° edizione: The Theosophical Publishing House, London and Benares 1905.
- Boccioni, Umberto, *Pittura Scultura futuriste (Dinamismo plastico)* (1914), Vallecchi, Firenze 1977.
- Boccioni, Umberto, Carrà, Carlo, Russolo, Luigi, Balla, Giacomo, Severini, Gino, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Uffici di Poesia, Milano, 11 aprile 1910; ora in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1981, pp. 23-26.
- Bragato Stefano, "Verso una teoria di coppia: il «sistema delle forze» di Marinetti e Benedetta", in *Deux. Couples et Avant-gardes*, a cura di Beatrice Baglivo, Barbara Meazzi, Serge Lorenzo Milan, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2022, pp. 13-30.
- Carrà, Carlo, *Guerrapittura. Futurismo politico – Dinamismo plastico – Disegni guerreschi – Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915.
- Cazzamalli, Ferdinando, *Metapsichica, radiazione cerebrali e fenomeni telepsichici*, «La lettura, Rivista mensile del Corriere della Sera» XXIX, 1, gennaio 1929, pp. 47-50.
- Cigliana, Simona, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002.
- Cigliana, Simona, *Due secoli di fantasmi*, Edizioni Mediterranee, Roma 2018.
- Corra, Bruno, Ginna, Arnaldo, Chiti, Remo, Settimelli, Emilio, Carli, Mario, Nannetti, Vieri, Mara, Oscar, *La scienza futurista (antitedesca – avventurosa – capricciosa – sicurezzofoba – ebra d'ignoto*, «L'Italia futurista» I, 2, 15 giugno 1916 (1916), pp. 1-2.
- D'Ambrosio, Matteo, "Notes on «Esoteric Futurism»: Marinetti and the Occultist Circle in Milan", in *International Yearbook of Futurism Studies*, a cura di Gunter Berghaus, vol. 8, 2018, pp. 294-323. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110575361-014>.

- Ferrando, Guido, *La Società teosofica*, «La Voce» I, 14, 18 marzo 1909, pp. 1-2; 17, 8 aprile 1909, pp. 1-2.
- Giachero, Lia, *Benedetta nel clima del futurismo romano*, in *Casa Balla e il futurismo a Roma*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1989, pp. 409-417.
- Giachero, Lia, *Benedetta Cappa Marinetti*, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, Vallecchi, Firenze 2002, 2 voll.; I, pp. 202-204.
- Ginna, Arnaldo, *Pittura dell'Avvenire*, prefazione di Bruno Corra, Edizioni de "L'Italia futurista", Firenze 1917 (poi in cinque puntate su «L'Italia futurista» 2, nn. 16-20, dal 3 giugno al 1 luglio 1917).
- Giorgini, Marina, *Růžena Zátková: un'artista dimenticata*, Peter Lang, International Academic Publisher, Bruxelles 2019.
- Gurney, Edmund, Myers, Frederic W.H., Podmore, Frank, *Phantasms of the Living*, Room of Society for Psychical Research, Trübner and Co., London 1886, 2 voll.
- Kandinskij, Vasilij, *Über das Geistige in der Kunst*. Insbesondere in der Malerei, Piper, München 1912; trad. it.: *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1995.
- Leadbeater, Charles Webster, *The Astral Plane. Its Scenary, Inhabitants and Phenomena*, Theosophical Publishing Society, London 1897.
- Leadbeater, Charles Webster, *Man Visible and Invisible: Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*, Theosophical Publishing Society, London 1902.
- Lucini, Gian Pietro, *Come ho sorpassato il Futurismo*, «La Voce» V, 15, 10 aprile 1913, pp. 1049-1051.
- Loers, Veit (a cura di), *Okkultismus und Avangarde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Catalogo della mostra. Frankfurt, Schiern Kunsthalle, 3. Juni – 20. August 1995. Edition Tertium, Ostfildern 1995.
- Margaillan, Cathy, "Benedetta Cappa Marinetti: les couleurs de l'écriture dans la quête de soi", in *Le Troisième sexe des Avant-gardes*, a cura di Franca Bruera e Cathy Margaillan, Classiques Garnier, Paris 2017, pp. 195-222.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (20 febbraio 1909), in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori (1968), Milano 1990, pp. 7-14.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, in F.T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1915, pp. 95-100; ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968; 1990<sup>2</sup>, pp. 297-301.

- Marinetti, Filippo Tommaso, Presentazione a *Viaggio di Gararà*, in Benedetta, *Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro*, Giuseppe Morreale Editore, Milano 1931, pp. V-XI.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *La grande Milano tradizionale e futurista, e Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1969.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Taccuini 1915–1921*, a cura di Alberto Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968; 1990.
- Matitti, Flavia, *Balla e la Teosofia*, in *Giacomo Balla, 1895–1911. Verso il futurismo*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Marsilio, Venezia 1998, pp. 41-45.
- Matitti, Flavia, *Il Maestro delle Mura Francesco Randone (1864–1935). Teosofia, arte ed esoterismo a Roma tra Otto e Novecento*, in *Arte e Teosofia. Atti del Seminario Teosofico*, Grado (Go), 21 – 23 settembre 2012, a cura di Antonio Girardi, Edizioni Teosofiche Italiane, Vicenza 2014, pp. 45-63.
- Pappalardo, Adriano, *La telepatia: trasmissione del pensiero* (1899), U. Hoepli, Milano 1922.
- Pasi, Marco, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, Einaudi, Torino 2010, pp. 569-598.
- Prampolini, Enrico, *90° esposizione: mostra personale di Rugena Zátková. Sono contemporaneamente esposte le mostre individuali dei pittori inglesi Cedric Morris, Lett Haines*, «Bollettino quindicinale della Casa d'Arte Bragaglia» III, 73, 1 novembre 1922, Casa d'arte Bragaglia, Roma 1922.
- Prezzolini, Giuseppe, *Alcune idee chiare intorno al futurismo*, «La Voce» V, 15, 10 aprile 1913, 1049.
- Rainey, Laurence e Wittman, Laura, *Selection from Unpublished Diaries of F.T. Marinetti*, «Modernism/modernity» I, 3, September 1994, pp. 1-44.
- Russolo, Luigi, *Al di là della materia. Alla ricerca del vero. Alla ricerca del bello. Alla ricerca del bene*, Bocca, Milano 1938.
- Saint-Point, Valentine, *Recruiting for Métachorie: Mme Valentine de Saint-Point Talks about her Church of Music*, intervista di Djuna Barnes, «Morning Telegraph», New York, 15 aprile 1917.
- Sanzin, Bruno, *Benedetta aeropoetessa aeropittrice futurista*, Rassegna nazionale, Roma 1939.

- Scaraffia, Lucetta, Isastia, Anna Maria, *Donne ottimiste. Femminismo e associazioni borghesi nell'Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Schuré, Édouard, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama, Khrisna, Manes, Moisé, Orphée, Phytagore, Platon, Jesus, Perrin*, Paris 1899.
- Valeria, Irma, «Occultismo e arte nuova», «L'Italia futurista» II, 17, 10 giugno 1917, p. 2.
- Zoccoli, Franca, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Selene Edizioni, Milano 2000.

**Silvia Contarini**

Université Paris Nanterre,  
Centre de Recherches Italiennes (CRIX)  
silvia.contarini@parisnanterre.fr

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.CON>

## **DALLA PARTE DELLE SCRITTRICI: ALBA DE CÉSPEDES**

### *Abstract*

What should remain of the literary 20th century? Despite the efforts made, particularly in the last decades of the last century, by feminists and intellectuals to re-evaluate the works of unjustly marginalized women writers, the current canon still does not give them the prominent place they deserve. Dalla parte di lei (1949), by Alba de Céspedes, represents singular, but not individual, case of novels by women writers which, despite having been well received by the public and the critics when it came out seem to have fallen into oblivion. Despite the recent revival, particularly in the field of feminist criticism, which allowed de Céspedes' work to be published in the Meridiani (2011), the writer's novels remain little read and little studied. This article aims to highlight their formal and content-related qualities that should make them reference works of the 20th century.

*Keywords:* Alba de Céspedes, Italian women writers, Literary canon, Feminism, 20th Century literature.

## Introduzione

Nel suo volumetto, quasi un pamphlet, appena pubblicato, *Lo spazio delle donne*, Daniela Brogi elenca i dodici momenti di “rivoluzione ancora recentissima” che secondo lei dovrebbero figurare in tutti i manuali di storia italiana per far riflettere sullo spazio reale delle donne;<sup>1</sup> ne cito solo alcuni: 1946 suffragio femminile; 1963 abrogazione legge che esclude le donne da uffici pubblici come la magistratura; 1970 adozione legge divorzio; 1975 riforma diritto di famiglia; 1977 parità di trattamento in materia di lavoro; 1978 interruzione di gravidanza; 1996 lo stupro è reato contro la persona e non più contro la morale pubblica.

Queste date andrebbero ricollocate nel tempo più lungo dei femminismi, la cui storia occidentale, da inizio Ottocento ai primi decenni del nostro secolo, fatta di ondate, correnti, da molteplicità di orientamenti, è stata eccellentemente ricostruita da Cavarero e Restaino nel loro *Le filosofie femministe*,<sup>2</sup> facendo emergere il potenziale del femminismo emancipazionista e legalitario di inizio Novecento, di quello più politico, radicale e contestatario del '68, della liberazione sessuale degli anni '70, del femminismo differenzialista associato alla rivalutazione del femminile, e via via fino ai *Gender Studies* incentrati sulla decostruzione del sesso sociale, ai *Black Feminisms* e alle rivendicazioni LGBT+.

Ma a ben guardare la realtà italiana, la diffusione e l'impatto del pensiero femminista si concentrano nel secondo Novecento. Ci piacerebbe allora poter affermare che proprio questo è un lascito fondamentale e ci piacerebbe dimostrare come, nel nostro campo di studi, la letteratura, vi siano prove tangibili del fatto che “la disinvolta omissione delle autrici, nel panorama culturale degli ultimi due secoli”, per dirla con Brogi,<sup>3</sup> sia ormai una ignominia ascrivibile al passato. Potremmo così anche omaggiare l'impegno di molte intellettuali che, per decenni, in sedi istituzionali o meno (corsi di laurea, riviste e collane, associazioni, ecc.), hanno portato avanti un paziente e caparbio lavoro di recupero memoriale, tirando fuori dall'ombra, ridando vita e voce a donne obliate. E potremmo ritenere che alcuni risultati probanti del cambiamento avverato di paradigmi siano, per esempio, il successo mondiale di scrittrici come Ferrante (sia essa uomo o donna, comunque firma al femminile) o Sapienza, benché en-

---

<sup>1</sup> Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, pp. 59-60.

<sup>2</sup> Adriana Cavarero, Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

<sup>3</sup> Daniela Brogi, op. cit., p. 23.

trambe siano state stroncate da molti critici,<sup>4</sup> o il riconoscimento di Mazzucco e Janeczek, vincitrici del premio Strega, benché siano le sole due scrittrici negli ultimi vent'anni. Più moderato ancora diventa il giudizio sul lascito dei femminismi in campo letterario e sull'incrinarsi di pregiudizi di genere, scaturigine il sistema patriarcale, quando si vada a esaminare la canonizzazione, processo complesso, certo, ma su cui influiscono retaggi culturali profondi. Al proposito la scrittrice e femminista Maria Rosa Cutrufelli afferma:

Ecco il vero dramma... Le scrittrici, nei manuali e nelle antologie, praticamente non esistono (e per di più, spesso, vengono relegate in un capitolo a parte, come se vivessero e fossero vissute in un mondo parallelo, tutto femminile). Insomma, nel regno della letteratura "canonica", le scrittrici sono ancora il "secondo sesso". Le statistiche parlano chiaro: anche per quanto riguarda il Novecento, un secolo pieno di grandi scrittrici, la percentuale di donne presenti nei testi di studio non supera mai (per l'Italia) il 6%.<sup>5</sup>

Ancora più preoccupante la constatazione di Bazzoni, nel 2021:

Negli anni Ottanta e Novanta a tali cambiamenti sociali segue una grande espansione della produzione e del successo letterario delle scrittrici, inducendo la critica a ritenere la disparità di genere come superata o prossima ad esserlo. Eppure, dai manuali scolastici ai premi letterari, dai corsi universitari alle recensioni, alle più recenti proposte critico-teoriche, la forza dirompente delle trasformazioni sociali, politiche e filosofiche relative alle identità di genere e ai rapporti fra i sessi non trova un riscontro.<sup>6</sup>

Nell'affrontare la spinosa questione di un canone letterario refrattario a integrare le scritte, e quindi la questione della necessità di elaborare e imporre un anticanone, Crispino incoraggia a "comprendere con strumenti anticanonici, lavorando intensamente e con pazienza a smontare quelli ereditati dalla tradi-

---

<sup>4</sup> Sul maschilismo di alcuni critici italiani nei confronti di Ferrante, cfr. Sara Faccini, *Diverse Elena Ferrante*, in *Italia fuori Italia*, a cura di Ramona Onnis, «Narrativa», n. 38, 2016, pp. 185-195 (anche in <https://journals.openedition.org/narrativa/891>).

<sup>5</sup> Maria Rosa Cutrufelli, *Parole d'autore in sette interviste*, in *Femminismi: teoria, critica e letteratura nell'Italia degli anni 2000*, a cura di Silvia Contarini e Margherita Marras, «Narrativa», n. 37, 2015, p. 178 (anche in <https://journals.openedition.org/narrativa/1079#tocto1n1>).

<sup>6</sup> Alberica Bazzoni, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell'italianistica*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali et al., Del Vecchio, Roma 2021, pp. 139-162 (p. 144).

zione in cui siamo nate e cresciute e crearne di nuovi".<sup>7</sup> Risoluta, Brogi dimostra che il mondo è ancora uno spazio maschile sostenendo che non basta e non serve aggiungere qualche donna, occorre invece

riconsiderare gli assetti e le idee tradizionali di stile e di canone che, in quanto abitudini letterarie [...], vanno via via ripensati [...] Per smontare il patriarcato, non si tratterà di aggiungere o togliere, e basta, ma di cambiare prospettiva [...] il recupero delle storie e delle donne silenziate e perdute dalla memoria canonica porterà pochi frutti, in termini di logiche del dominio, se resta un'operazione indifferenziata.<sup>8</sup>

Insomma, malgrado le conquiste delle donne, malgrado la diffusione del pensiero femminista, malgrado l'impegno profuso per rivalutare artiste e figure femminili ingiustamente marginalizzate, il canone novecentesco, e quello in costante conformarsi, stentano a riconoscere opere di scrittrici perché ripertuano tradizioni e logiche maturate in secoli di dominio maschile.

### *Alba de Céspedes*

Un caso emblematico è quello di Alba de Céspedes. Ricordiamo brevemente che non è stata in vita una scrittrice marginale, anzi, per almeno un trentennio, dal dopoguerra a metà degli anni Settanta, ha agito nel contesto culturale e editoriale italiano. De Céspedes comincia a scrivere da giovanissima, collabora con le principali testate dei suoi tempi, dove pubblica sia pezzi giornalistici che testi narrativi e poetici; scriverà anche per radio, televisione, teatro e cinema. Partecipa alla resistenza, e partecipa attivamente, nel dopoguerra, al dibattito intellettuale, interessandosi in particolare al ruolo delle donne nella società. Esperienze e riflessioni che si ritrovano in *Dalla parte di lei*, romanzo pubblicato nel 1949, con notevole adesione di lettori, e soprattutto di lettrici che si identificano nella protagonista, Alessandra. Da queste reazioni nasce l'idea del romanzo successivo, *Quaderno proibito* (1952), la cui protagonista Valeria è proseguimento logico e temporale di Alessandra. Insistiamo fin d'ora su due aspet-

---

<sup>7</sup> Anna Maria Crispino (a cura di e *Introduzione*), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Iacobelli, Roma 2014, p. 16, riedizione aumentata di *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Il Manifesto Libri, Roma 2003. Sulla questione del canone femminista, cfr. anche Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna 2007.

<sup>8</sup> Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, op. cit., p. 89.



ti. Il primo è che de Céspedes era in costante dialogo sia con le scrittrici del suo tempo (Ginzburg, Ortese, Banti, Masino) che con il pubblico (curava rubriche di "piccola posta"); il secondo è che i suoi romanzi riscontrano successo e sono piuttosto ben accolti dalla critica: gode quindi, tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Settanta del Novecento, di popolarità e riconoscimento. Nel 1968 si trasferisce a Parigi. Il suo ultimo romanzo viene pubblicato da insigni editori: *Sans autre lieu que la nuit*, Seuil, 1973; *Nel buio della notte*, Mondadori, 1976. Poi il silenzio, o quasi, e progressivamente l'oblio. De Céspedes muore nel 1997, dopo essersi dedicata negli ultimi vent'anni a un progetto di grande romanzo storico-familiare cubano.

È stata dimenticata a causa della lontananza dalla scena culturale italiana? O piuttosto perché discosta dal canone editoriale predominante, come afferma Ciminari commentando: "Strana sorte, quella dell'autrice più di successo del dopoguerra, invisibilizzatasi quando era ancora in vita, di certo invisibilizzata da un establishment culturale ed editoriale".<sup>9</sup> Comunque sia, i suoi libri diventano introvabili e solo di recente, grazie al lavoro di studiose come Zancan, Di Nicola, Ciminari, Spera, e altre giovani ricercatrici, l'opera è stata rivalutata a livello accademico, con felici ripercussioni editoriali: prima un Meridiano Mondadori (2011), presto esaurito, e oggi, negli Oscar, i due romanzi menzionati e il precedente *Nessuno torna indietro*, pubblicati con prefazioni di scrittrici come Mazzucco e Terranova.<sup>10</sup> Significa forse che de Céspedes entrerà finalmente come merita in antologie e libri di studio, e le sue opere saranno considerate dei classici, una preziosa eredità del Novecento letterario?

### *Dalla parte di lei*

*Dalla parte di lei* è la storia di Alessandra Corteggiani che, dalla cella in cui è rinchiusa – questo lo si scoprirà solo alla fine –, racconta la sua vita e perché ha ucciso Francesco, l'adorato marito. Il romanzo può essere suddiviso in tre parti diacroniche, marcate da luoghi ed esperienze, e "scandite dal vissuto di tre ge-

<sup>9</sup> Sabina Ciminari, *Genealogie letterarie femminili: Mazzucco e de Céspedes, un "fantastico incrocio di destini"*, in *Scrittrici italiane degli anni Duemila*, a cura di Michela Rossi Sebastiano Antonella Rubinacci, «Narrativa», n. 44, 2022, p. 143.

<sup>10</sup> Sulle vicende editoriali, cfr. Ivi, pp. 139-140.

nerazioni di donne (la madre, la nonna paterna e la protagonista Alessandra)".<sup>11</sup> Alessandra, voce narrante, ripercorre la propria storia: l'infanzia e l'adolescenza romane segnate dalle incomprensioni tra i genitori; il soggiorno in Abruzzo dalla nonna paterna dopo il suicidio della madre; il ritorno a Roma, l'incontro con Francesco, la resistenza, il matrimonio d'amore, il muro di freddezza che piano piano si erge fra loro, e il gesto fatale. *Dalla parte di lei* assume la forma di una confessione/diario scritta a posteriori, quasi una "memoria difensiva", per riprendere la felice definizione di Zancan, che osserva come la scrittrice costruisca in realtà una forma narrativa complessa,

in cui confluiscono più tipologie narrative: un romanzo verista, che accosta a spaccati urbani quadri regionali e campestri; un romanzo neorealista, che racconta la resistenza e insieme, in un fitto e abile dialogato, scene di vita quotidiana; un romanzo storico che ricostruisce le vicende e la società italiane della prima metà del Novecento e insieme un racconto di formazione, un flusso memoriale e un grande romanzo d'amore.<sup>12</sup>

Aggiungerei, tra le tipologie, un romanzo femminista, o, con le parole di Mazzucco, la "parabola esemplare di una rivolta di genere".<sup>13</sup> Rivolta perché si denunciano diverse ingiustizie (sociale, psicologica, familiare, giudiziaria) che subiscono le donne, come pure si esprimono le loro speranze disattese dopo che hanno lottato per un mondo migliore che tenesse conto delle loro aspettative; rivolta perché l'uccisione del marito può essere considerata un atto estremo di ribellione a un sistema chiuso e impermeabile alle istanze femminili: in questo senso le genealogie femminili, delineate attraverso i rapporti tra figlia, madre, nonna, esprimono sul lungo termine aspirazioni che cozzano inesorabilmente contro un sistema di prevaricazione; e rivolta perché attorno alla tematica dell'amore – da intendersi come conflitto tra sfera privata e sfera pubblica – si cristallizzano differenze profonde tra le visioni esistenziali e le priorità della donna e dell'uomo. E infine romanzo femminista nella misura in cui – tematica cara alle femministe – la scrittura è concepita come "forma di conoscenza e coscienza, spazio identitario".<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Laura Di Nicola, cura della *Notizia su Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, Meridiano Mondadori, Milano 2011, p. 1631.

<sup>12</sup> Marina Zancan, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. XXIII.

<sup>13</sup> Melania Mazzucco, *Tutte le donne sono innocenti*, in Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Mondadori Oscar, Milano 2021, p. VI.

<sup>14</sup> Laura Di Nicola, op. cit., p. 1631.

In altri termini, la strategia memoriale permette all'autrice di alternare le temporalità, variare le ambientazioni e i contesti, affrontare diversi temi, ma soprattutto le consente di proporre una versione dei fatti *dalla parte di lei*, ossia dalla parte della protagonista. Alessandra sente il bisogno di raccontare il proprio vissuto, dal fondo della prigione, perché sa di essere stata condannata duramente sulla base di "norme che la lunga consuetudine della comunità ha stabilito", e le sarebbe stato inutile spiegarsi durante il processo: "Se non era stato possibile farmi comprendere dall'uomo che mi viveva accanto e che amavo con tutte le mie forze, se non avevo potuto parlare con lui, come sarebbe stato possibile con gli altri?".<sup>15</sup> L'unica risorsa che le resta per spiegare le sue ragioni, e le ragioni del suo gesto, è la scrittura, la memoria difensiva: "Ma non appena fui qui, nella casa di pena, e mentre attendo l'esito del ricorso, ho voluto narrare la cronaca esatta di questo tragico avvenimento poiché mi sembra giusto che esso sia visto anche dalla parte di chi lo ha vissuto essendone protagonista" (p. 827).

Come accennato, *Dalla parte di lei* è un romanzo lungo e denso. Mi soffermerò quindi solo su due scene topiche, situate all'inizio e in chiusura del romanzo. Nella prima scena, Alessandra racconta un episodio della sua adolescenza, in cui si confronta con la madre sul "problema" dell'amore. Sottolineo subito che il suicidio della madre, pochi anni dopo questa scena, è una chiave di lettura fondamentale per capire l'atto drammatico che compirà la figlia, poiché è un suicidio intimamente legato a quello che Lea Melandri ha chiamato "sogno d'amore", il destino femminile idealizzato.<sup>16</sup> La madre di Alessandra si suicida per la noncuranza e le angherie di un marito gretto e indifferente, il quale per orgoglio e dispotismo non l'autorizza ad andarsene. Per inciso, non è la prima né la sola madre letteraria che, davanti a un destino di miseria affettiva, si suicida: ricordiamo almeno *Una donna* di Sibilla Aleramo. Alessandra è una figlia che non vuole ripertuare il destino della madre, non vuole scegliere tra rassegnazione e depressione, e davanti all'alternativa drammatica, in un momento di profondo sconforto, spara al muro di indifferenza del marito, che dorme volgendole le spalle.

---

<sup>15</sup> Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei* [1948], in Eadem, *Romanzi*, op. cit., p. 827. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e indicate col solo numero di pagina.

<sup>16</sup> Cfr. Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Rizzoli, Milano 1988. Il riferimento a Melandri e un'ottima analisi sono proposti da Faccini, che osserva come l'intero romanzo sia attraversato proprio dal tema dell'amore ideale, e come questo sogno illusorio "informi gli immaginari delle donne portandole a sopportare esistenze umilianti": Sara Faccini, *Gender e generi. Alba de Céspedes racconta le donne*, tesi di dottorato, cotutela Université Paris Nanterre/Sapienza Università di Roma, discussa il 9 luglio 2020, disponibile qui: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02975078/document> (la citazione a p. 51).

L'episodio narrato da Alessandra può sembrare aneddotico: la sua amichetta Natalia è vittima di uno scherzo di un compagno di scuola, Magini, che le fa credere di essere innamorato di lei e la espone invece al dileggio della classe. Alessandra, che il ragazzo cerca di rendere complice dello scherzo, reagisce seriamente, cercando di "fargli comprendere l'importanza che avevano per una donna i sentimenti amorosi" (p. 346); il ragazzo ride e lei, presa da furore, lo colpisce alla testa con l'astuccio. Viene convocata dal preside, un uomo anziano e bonario, davanti al quale deve spiegarsi, ma non lo fa perché si chiede se "un uomo vecchio avrebbe potuto capire l'importanza di una storia d'amore, o ne avrebbe riso come il Magini" (p. 347). Questo incidente serve a introdurre una conversazione tra Alessandra e la madre a proposito dell'amore; Alessandra le confessa l'accaduto, non tanto, dice, per giustificarsi, quanto per farle comprendere. La madre la ascolta con attenzione, non la sgrida, e le parla come se fosse un'adulta: "Anche per te è così importante l'amore, vero, Sandi?" (p. 348); promette di non dire niente al padre perché "gli uomini non capiscono queste cose [...] sono due pianeti diversi, i nostri" (p. 349); e, dopo aver commentato "la tua adolescenza è finita", le parla di quello che tutte le donne sanno, ossia che "gli uomini non hanno, come noi, tante sottili ragioni per essere infelici" (p. 349); le racconta anche che sua madre, un'attrice che aveva lasciato le scene dopo il matrimonio, tentava di staccarla da musica, poesia, romanzi perché voleva fosse "più forte di lei" e sperava di farle nascere "un istintivo senso di difesa" (p. 349) di fronte all'amore perché fosse felice. "Era felice la nonna?", chiede allora Alessandra. "No, non fu felice davvero. Ricordo il modo disperato che aveva di stringersi a me, di baciarmi" (p. 350). E mentre lo dice, la madre stringe Alessandra:

E intanto mi stringeva. Non lo sapeva certo, ma anche il suo era un modo disperato di stringermi. [...] Eravamo, mi pareva, una specie gentile e sfortunata. Attraverso mia madre, e la madre di lei, e le donne delle tragedie e dei romanzi [...] sentivo pesare su di me una secolare infelicità, una inconsolabile solitudine (p. 351).

In questo dialogo, e nella specie "gentile e sfortunata", riecheggia la "stirpe disgraziata e infelice" del famoso *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg, pubblicato un anno prima sulla rivista diretta da de Céspedes, «Mercurio»; riporta-mone un brano centrale:

Le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. [...] A me non è mai successo d'incontrare una donna senza scoprire dopo un poco in lei qualcosa di dolente e di pietoso che non c'è negli uomini, un continuo pericolo di cascare in un gran pozzo oscuro, [che proviene] da una secolare tradizione di soggezione e di schiavitù e che non sarà tanto facile vincere; [...] Le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù alle spalle.<sup>17</sup>

Sullo stesso numero della rivista, de Céspedes risponde a Ginzburg che, se è vero che le donne cadono nel pozzo, questa è la loro forza perché è un vissuto che le rende consapevoli della complessità umana. Sta di fatto che le donne, "stirpe disgraziata e infelice" perché storicamente oppressa, si trasmettono l'illusione di una felicità impossibile quando la realtà dei rapporti di coppia è altra: nello squallore quotidiano, solitudine e delusione sono immense.

L'importanza del privato, dell'intimo, della relazione, così come la sofferenza per i limiti imposti, la mancanza di spazio e di vita propria, sono incomprese dagli uomini, accusati di ridicolizzare o disprezzare i sentimenti, e più in generale, di silenziare la donna e ridurla in una sfera che è al contempo priva di interesse e spazio in cui esercitano il loro dominio. Solo un gesto estremo (suicidio o omicidio) può spezzare la catena dell'infelicità e rompere il muro di incomprensione maschile.<sup>18</sup> Alessandra vuole riuscire dove sua madre e sua nonna hanno fallito: Francesco è un compagno di vita ideale, con lui ha condiviso l'esperienza della resistenza e vuole condividere speranze, pensieri, emozioni, vita intima. Ma una volta sposati, il sogno lascia spazio a frustrazione, infelicità, incomunicabilità. Sottolineiamo: *Dalla parte di lei* non esalta l'amore romantico, non è questa la linea di demarcazione tra donne e uomini, è piuttosto una concezione della vita in cui da un lato le aspirazioni intime di realizzazione di sé nel privato sono rivendicate come altrettanto importanti che il lavoro e l'impegno fuori casa; e dall'altro lato, vengono criticate l'idealizzazione della dimensione oblativa della cura e la dedizione sacrificale della donna.

<sup>17</sup> Natalia Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948.

<sup>18</sup> L'episodio dell'astuccio è stato messo in relazione con un altro gesto violento compiuto da Alessandra alcuni anni dopo: in Abruzzo, nella casa dei nonni, senza motivo apparente e senza spiegarne la ragione, uccide un gallo; Andreoni dimostra che lo fa perché vi vede un simbolo della prepotenza e dell'arroganza maschile, come pure dell'ammirazione delle femmine per comportamenti prevaricatori e della loro accetta sottomissione. Cfr. Annalisa Andreoni, *Il gallo di Alba de Céspedes*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata* a cura di Eadem et al., Il Mulino, Bologna 2017, pp. 333-345.

La migliore presentazione del romanzo, la dà la stessa de Céspedes in una intervista su «Epoca» del 1952:

L'uomo che la mia protagonista uccide, dagli estranei poteva anche essere giudicato un marito perfetto, ma il suo contegno indifferente, con la incomprendimento per i sentimenti, degli stati d'animo, delle aspirazioni (e anzi negando, ignorando addirittura che questi problemi possano esistere in una donna) la uccidevano giorno dopo giorno, uccidendo in lei le più care speranze, i più elevati ideali – e compiva così, impunito e anzi difeso dalla legge, un lento delitto morale. Nel mio romanzo ho tentato di mettere in luce tutta la crudeltà di questi delitti morali e come essi possano spingere, giorno dopo giorno, quasi per legittima difesa, all'uxoricidio.

La seconda scena emblematica, qui più brevemente analizzata, riguarda le connivenze culturali e istituzionali, strutturali al sistema patriarcale, e, di conseguenza, lo stretto legame tra pubblico e privato. Già nel conflitto tra la madre di Alessandra, che voleva la separazione, e il padre, che gliela negava, costui aveva ribadito: "La legge è dalla parte mia" (p. 434). E di certo, le norme giuridiche, alla fine degli anni 1940, non sono dalla parte di lei. Tra l'altro l'accesso alla magistratura è ancora interdetto alle donne, Alessandra viene quindi condannata da un tribunale di uomini.

Durante il processo io neppure tentai di difendermi. [...] Non ero mai riuscita a parlare fin dalla prima volta in cui il giudice mi aveva interrogato, aspro, ostile, dettando poi frettolosamente al cancelliere [...]. Sentivo che quell'uomo sarebbe sordo alle mie ragioni, come certo lo era a quelle delle donne di casa sua. Perciò ho preferito tacere sempre, accettando intiera la mia colpevolezza. Anche l'avvocato che mi difende, un abruzzese officiato da mio padre, sa ben poco di me. [...] Ha accennato persino a un improvviso accesso di follia. Anche lui, per scagionarmi, ha alluso al suicidio di mia madre e ad alcuni fenomeni di ereditarietà. [...] Credo che se avessi avuto per avvocato una donna mi sarebbe stato facile spiegarmi; e così se tra i componenti della Corte avessi visto una figura femminile (pp. 826-827).

Una donna l'avrebbe difesa meglio? Non è detto. Alessandra scopre, durante il processo, che tutti i testimoni le sono contrari, anche le donne: "Il giorno del processo tutte le donne inveirono contro di me [...] parevano soddisfatte di sfogare un odio lungamente represso [...] Le contemplavo allibita: loro almeno avrebbero dovuto comprendere" (pp. 823-824). Il sistema di dominazione regge perché le donne hanno interiorizzato un sistema di valori che implica disprezzare se stesse e accettare la propria condizione, e perciò le donne

esprimono odio contro chi osa trasgredire e si ribella a un destino cui loro si sono rassegnate.

Potremmo esaminare ora l'accoglienza del tribunale letterario, poiché marcatamente diverse sono le interpretazioni maschili e femminili. Per ragioni di spazio, rimandiamo a alcuni interessanti studi che offrono una puntuale disamina delle recensioni, limitandoci qui a osservare l'incomprensione suscitata dal finale, lo sparo contro il marito che si addormenta volgendo la schiena, presso alcuni critici: oltre all'incomprensione dell'editore stesso (Mondadori parla di "epilogo illogico"), Pancrazi definisce "gratuito" il colpo di pistola, e Cecchi, forse il più polemico contro il romanzo ritenuto troppo dalla parte di lei, scrive che "le rivoltelle sono gravi, soprattutto nei romanzi"; giudizi che costernano de Céspedes, ma non ne incrinano la convinzione, tanto più che la logica di Alessandra è invece capita da scrittrici che la sostengono, come Anna Banti e Maria Bellonci.<sup>19</sup> È capita anche da lettrici che numerosissime le scrivono quanto vi ci siano riconosciute.

### Conclusion

Perorare per canonizzare de Céspedes sarebbe più completo e convincente se scandagliassimo anche lo straordinario romanzo *Quaderno proibito*, scritto proprio sotto l'influenza delle reazioni del lettorato a *Dalla parte di lei*. Valeria, protagonista quarantenne piccolo borghese, moglie e madre di due figli, vive "assorbita dal ritmo «naturale» della vita quotidiana, regolata da un'etica che lei stessa tramanda",<sup>20</sup> quella del mestiere di moglie e di massaia, fino a quando comincia a tenere un diario, su un quaderno comprato un po' per caso, senza rendersi conto che neppure sa dove tenerlo, poiché in casa, il suo regno, non esiste uno spazio tutto suo (ah, la woolfiana stanza tutta per sé!). La scrittura diaristica accompagna allora un progressivo processo di scoperta di sé; anco-

---

<sup>19</sup> Cfr. Sara Faccini, *Gender e generi*, op. cit., p. 53; Margherita Ghilardi, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, il Saggiatore-Fondazione Mondadori Milano, 2005, pp. 106-123; Lucinda Spera, "Dalla parte di lei" in alcune recensioni del biennio 1949-'50, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di Lorenzo Battistini et al., Adi, Roma 2018, disponibile qui: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Spera.pdf>.

<sup>20</sup> Marina Zancan, cura della *Notizia* a *Quaderno proibito*, in *Alba de Céspedes, Romanzi*, op. cit., p. 1649.

ra un romanzo di formazione, si direbbe, focalizzato sull'intimità e sul privato. Inesatto, perché anticipando uno slogan, che è visione profonda e di fondo della società e del mondo, l'opera di de Céspedes rivela a che punto il privato sia pubblico, sia politico, sia sistema. Mettere in discussione il privato, significa de-costruire discorsi che reggono immaginari e normative, impalcature strutturali, funzionamenti presunti *naturali*.

Così, può sembrare curioso, ma non lo è, che nella prefazione, poi non pubblicata, a un'edizione del 1994 di *Dalla parte di lei*, de Céspedes parli soprattutto di politica, italiana e internazionale. Intende infatti esprimere amarezza per la vita pubblica, ricordando che già nel dopoguerra l'entusiasmo "cominciava a raffreddarsi al contatto con la vita tornata a essere banale e compromissoria", che già allora si scopriva il "potere mercantile" che reggeva il mondo, e che ormai "soltanto in alcuni vecchi cuori può ancora vivere la delusione legata al grigiore di quegli anni. Avvedersi che la lotta, la prigione, e per tanti la morte non erano servite che a fare dell'Italia un protettorato nordamericano [...] Io non potevo ancora sapere a qual punto di corruzione la nazione italiana potesse giungere".<sup>21</sup> Rispetto alla sua personale esperienza, rievocando il contesto in cui quasi mezzo secolo prima aveva scritto *Dalla parte di lei*, afferma: "Mi esasperava dunque con il ritorno alla normalità ritrovarmi nella condizione di subalterna che la società mi attribuiva in quanto donna. Soltanto una donna poteva capire in quel tempo quanto fosse irritante sentirsi sotto tutela".<sup>22</sup> E conclude:

Oggi, io, donna al crepuscolo della mia vita, ritorno sempre nel pensiero ai miei giovani anni e alle loro fervide speranze. Io non potevo capire come la libertà dei cittadini potesse conciliarsi con la perdita dell'indipendenza della nazione, né comprendere come una nazione potesse ridursi a una filiale di un supermercato. Così con gli anni mi è sembrato di scoprire quanta illusione è nel termine stesso libertà [...] *Dalla parte di lei*, pur nella sua tragica fine, voleva opporsi a che l'amore fosse illusione.<sup>23</sup>

Libertà e amore sono illusioni. Le speranze disattese sono politiche e personali, sono le battaglie perse contro il sistema patriarcale come contro lo sfascio dell'Italia e del mondo occidentale. Ecco il Novecento che ci tramanda: lotte ideali, legittime aspirazioni, e profonde delusioni.

<sup>21</sup> Alba de Céspedes, *Prefazione a "Dalla parte di lei" (1994)*, in Eadem, *Romanzi*, op. cit., pp. 831-832.

<sup>22</sup> Ivi, p. 832.

<sup>23</sup> Ivi, p. 834.



## BIBLIOGRAFIA

- Andreoni, Annalisa, *Il gallo di Alba de Céspedes*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di Eadem et al., Il Mulino, Bologna 2017.
- Bazzoni, Alberica, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell'italianistica*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali et al., Del Vecchio, Roma 2021, pp. 139-162.
- Broggi, Daniela, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.
- Cavarero, Adriana, Restaino, Franco, *Le filosofie femministe*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Ciminari, Sabina, *Genealogie letterarie femminili: Mazzucco e de Céspedes, un "fantastico incrocio di destini"*, in *Scrittrici italiane degli anni Duemila*, a cura di Michela Rossi Sebastiano e Antonella Rubinacci, «Narrativa», n. 44, 2022, pp. 139-158. DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.2412>.
- Crispino, Anna Maria (a cura di e *Introduzione*), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Iacobelli, Roma 2014, riedizione aumentata di *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Il Manifesto Libri, Roma 2003.
- Cutrufelli, Maria Rosa, *Parole d'autore in sette interviste*, in *Femminismi: teoria, critica e letteratura nell'Italia degli anni 2000*, a cura di Silvia Contarini e Margherita Marras, «Narrativa», n. 37, 2015, p. 171-178 (anche in <https://journals.openedition.org/narrativa/1079#tocto1n1>). DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1079>.
- de Céspedes, Alba, *Dalla parte di lei* [1948], in Eadem, *Romanzi*, Meridiano Mondadori, Milano 2011.
- Di Nicola, Laura, cura della *Notizia su Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, Meridiano Mondadori, Milano 2011, pp. 1630-1648.
- Faccini, Sara, *Diverse Elena Ferrante*, in *Italia fuori Italia*, a cura di Ramona Onnis, «Narrativa», n. 38, 2016, pp. 185-195 (anche in <https://journals.openedition.org/narrativa/891>). DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.891>.
- Faccini, Sara, *Gender e generi. Alba de Céspedes racconta le donne*, tesi di dottorato, cotutela Université Paris Nanterre/Sapienza Università di Roma, discussa il 9 luglio 2020, disponibile qui: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02975078/document>.

- Ghilardi, Margherita, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in Alba de Céspedes, a cura di Marina Zancan, il Saggiatore-Fondazione Mondadori, Milano 2005, pp. 106-123.
- Ginzburg, Natalia, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948.
- Mazzucco, Melania, *Tutte le donne sono innocenti*, in Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Mondadori Oscar, Milano 2021, p. VI.
- Melandri, Lea, *Come nasce il sogno d'amore*, Rizzoli, Milano 1988.
- Ronchetti, Alessia e Sapegno, Maria Serena (a cura di), *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna 2007.
- Spera, Lucinda, "Dalla parte di lei" in alcune recensioni del biennio 1949-'50, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di Lorenzo Battistini et al., Adi, Roma 2018, disponibile qui: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Spera.pdf>.
- Zancan, Marina, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, Meridiano Mondadori, Milano 2011, pp. XI-LXII.
- Zancan, Marina, cura della *Notizia a Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, Meridiano Mondadori, Milano 2011, p. 1649.

## LETTERATURA E MEMORIA: LO SGUARDO DELLA DONNA SULLA STORIA DEL SUDTIROLO

### *Abstract*

The historical novels analysed express the wish to contribute to a deeper understanding of the "other", by showing the consequences of historical events on the private lives of the excluded, primarily women. Francesca Melandri recounts the history of the region from the perspective of the women of the Huber family, attesting to the need to open up and embrace diversity. Lilli Gruber confronts taboo subjects in the German-speaking community by denouncing complicity with Nazism and international terrorist plots. Anna Rottensteiner shows the pervasiveness of fascism and the high price of disillusionment. Astrid Kofler, in contrast to the stereotype of the fascist teacher, presents a teacher who is attentive to the needs of her pupils, criticises the situation of women of the period, the social exclusion of Roma and traveller communities and the problem of their integration.

*Keywords:* Literature and Memory, women's novels, women and social exclusion, history of South Tyrol.

Partendo dal concetto di "letterature comparate al femminile" della Società italiana delle Letterate (SIL) inteso come "pratica performativa di superamento o negoziazione dei confini [...] tra discipline e letterature diverse",<sup>1</sup> mi propongo di esaminare il contributo dato dai romanzi storici di quattro autrici sudtirolesi,<sup>2</sup> di lingua madre italiana o tedesca, alla costituzione di una cultura critica della memoria. Secondo quanto scrive Martha Nussbaum, il romanzo è il genere più diffuso di narrativa, perché "forma viva",<sup>3</sup> dalla scrittura empatica, che esprime giudizi morali, suscita fantasia, emozioni e simpatie nel lettore, permettendogli di immaginare la vita e di seguire i pensieri di qualcuno diverso da sé e culturalmente lontano. La scelta del romanzo storico femminile si appoggia sulla convinzione, forse un po' stereotipata, che "l'attitudine per il particolare fa [delle donne] delle narratrici eccellenti":<sup>4</sup> narrare le vite di altri è considerato un aspetto della disposizione femminile alla 'cura', che privilegia il fragile, l'esposto, l'unicità nei confronti dell'universalità. Nel romanzo storico femminile si affrontano aspetti trascurati dalla scrittura ufficiale della Storia, mostrando una realtà più sfumata, che aiuta a superare stereotipi e divisioni. Nei testi scelti, le autrici tematizzano la dimensione privata, i sentimenti e i desideri dei personaggi, soprattutto femminili, l'unicità e relazionalità delle loro vite, le attività di cura e la marginalizzazione delle donne e di altre minoranze

<sup>1</sup> Rita Svandrlik, *Lavorare sui confini. Le letterature comparate al femminile*, in *Postfazione a SIL/labario Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik, Laura Marzi, Iacobellieditore, Guidonia RM 2022, p. 187.

<sup>2</sup> Con "autrici sudtirolesi" si intendono persone nate, vissute o viventi in Südtirol/ Alto Adige, oppure legate a questa regione, che ne narrano le vicende storico-politiche, in lingua italiana o tedesca. Sulla complessità di una letteratura "sudtirolese" e sul concetto di *Kontaktkulturen* rimando agli studi di Hans Georg Grüning che nel 1992 per primo ne tentò una codificazione, fissando, tra le premesse per la sua nascita, un momento eroico iniziale, e sottolineando la difficoltà dei "literarische Kleinräume", legata al plurilinguismo. Hans Georg Grüning, *Zeitgenössische Literatur Südtirols. Probleme, Profile, Texte*. Edizioni Nuove Ricerche, Ancona 1992. Ne ribadiscono la problematicità e mancanza di attenzione, da parte tedesca, Johann Holzer, *Literatur in Südtirol*, "Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde", Studienverlag, Innsbruck-Wien 1997, p. 8 e Ewa Aleksandra Tobiasz, *Deutschsprachige Literatur aus Südtirol*, in «Text+Kritik», A. 2010, n. 188, p. 16. Da parte italiana, Mario Allegri, *Il Trentino*, in *Letteratura italiana, Storia e Geografia, L'Età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino 1989, p. 884, nota 5. Gli ampi studi di Alessandro Costazza e Carlo Romeo vanno colmando questa lacuna; una ricca bibliografia in Alessandro Costazza / Carlo Romeo, *Storia e narrazione in Alto Adige/Südtirol*, Edizioni Alpha Beta Verlag, Merano 2017, pp. 179-193.

<sup>3</sup> Martha Nussbaum, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, Mimesis, Milano 2012, p. 41.

<sup>4</sup> Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 2011<sup>3</sup>, p. 73.

sociali. Comune ai quattro testi è una struttura frammentata, che rende esperibile, anche per il lettore, il lavoro di interpretazione e unificazione degli eventi svolto dalle scrittrici. La forma frammentata rispetta quindi i percorsi non lineari delle vite dei personaggi, facendone tuttavia trasparire un disegno di fondo, un significato unitario.<sup>5</sup>

Vorrei iniziare con una scrittrice di lingua madre italiana: Francesca Melandri (\*1964), romana di nascita e sudtirolese per elezione che, con il romanzo *Eva dorme*, del 2010, offre per la prima volta al grande pubblico italiano un racconto preciso e coinvolgente della storia sudtirolese, dal 1919 agli anni Novanta, che può essere considerato, da parte italiana, un atto di avvicinamento e volontà di comprendere l'“altro” gruppo etnolinguistico in una situazione non ancora del tutto pacificata.

Il testo, strutturato su un doppio binario di narrazione in prima e in terza persona in un *continuum* spazio-temporale, intreccia storia privata e storia politico-sociale, seguendo le vicende della famiglia Huber, in primo luogo della genealogia femminile. L'io-narrante dei capitoli segnati dal numero dei Km percorsi è Eva, in viaggio verso il Sud. Il suo viaggio ricalca il *topos* del *Grand Tour* proprio delle letterature nordiche, assumendo il carattere della *quête* nei suoi tre momenti fondamentali del distacco, trasformazione e acquisto di una nuova identità.<sup>6</sup> La trasformazione di Eva avviene con la rievocazione dei momenti salienti della propria vita, il distacco dal mondo chiuso e verticale delle sue valli, della separazione etnica, della violenza omofoba, e l'adesione a un mondo più ampio, luminoso e storico, popolato da un'umanità povera ma gentile, cui segue l'accettazione della propria orfanità e dell'identità irrisolta. Bella, libera, emancipata e insonne, Eva ha sperimentato l'accoglienza, ma anche la solitudine nella numerosa famiglia dei contadini vicini di maso della madre, in cui lei era *die letzte* (l'ultima), ossia la più giovane, e non *apparteneva* a nessuno perché priva dei legami di parentela che strutturano la tradizionale società patriarcale. Solitudine condivisa nel rapporto esclusivo con la madre, di cui era “zattera minima [...] nei marosi della sua vita”.<sup>7</sup> Il viaggio di Eva e l'*excursus* storico culminano tra le braccia di Vito, padre mancato, ormai in fin di vita, ma che non aveva mai cessato di cercarla; nel riallacciare questa relazione e nel

---

<sup>5</sup> Mi riferisco qui a quanto detto da Karen Blixen sulla figura delle cicogna, riportato da Adriana Cavarero in op. cit., pp. 7-8.

<sup>6</sup> Cfr.: Erich J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 59, 79, 111.

<sup>7</sup> Francesca Melandri, *Eva dorme*, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 100.

vedere di non essere mai stata dimenticata, Eva trova il sonno e la pace che le erano fino ad allora mancate. Il sonno è metafora polivalente di abbandono fiducioso tra le braccia di una figura forte e protettiva, ma anche di esclusione: la situazione della donna esplicitata nell'immagine dell'arcangelo Michele che confida soltanto ad Adamo i segreti del futuro.<sup>8</sup> Parallelamente al procedere del viaggio, i capitoli storici con date come titolo narrano in terza persona, per sottolineare un maggior distacco, le conseguenze concrete dell'italianizzazione forzata, delle opzioni e della politica postbellica italiana sulla vita del gruppo germanofono. I personaggi politici qui descritti sono presentati 'di sbieco', nella prospettiva ridotta di chi li incontrava in un comizio, in un albergo o in una casa per anziani, nei loro gesti, dubbi e silenzi, come p.es. Silvius Magnago e Aldo Moro. Ma la figura che maggiormente spicca è quella di Gerda, madre di Eva e vera protagonista, figura quasi "archetipica ...descritta... attraverso lo sguardo degli altri che si posa su di lei".<sup>9</sup> La sua vita è esemplare, poiché mette in evidenza le difficoltà cui andava incontro una donna che, nella realizzazione dei suoi desideri, infrangeva la norma sociale. Ingenua, povera e troppo bella, Gerda è mandata sedicenne a lavorare nella cucina di un hotel da un padre gretto d'animo, orfano dei genitori a undici anni, vittima e complice delle violenze dell'epoca. La madre, Johanna, incarna il ruolo tradizionale della donna, chiusa tra le pareti domestiche: è moglie fedele e sottomessa, che segue il marito nella sconosciuta scelta delle opzioni<sup>10</sup> e ne accetta il quotidiano disprezzo, si profonde nella cura nella famiglia e non riesce a proteggerla. La maternità,

---

<sup>8</sup> L'episodio si trova in *Paradise Lost* di J. Milton. Eva viene addormentata dall'arcangelo perché è donna e non deve sapere, in Melandri, op. cit., p. 184-185.

<sup>9</sup> Carmela Barbieri, *Una chiacchierata con Francesca Melandri*, in: <https://www.recensito.net/archivio/26-interviste/6062-una-chiacchierata-con-francesca-melandri-autrice-di-eva-dorme.html> [18.08.2022].

<sup>10</sup> Con il termine Opzione s'intende il patto stipulato tra Hitler e Mussolini nell'ottobre 1939 che poneva la popolazione sudtirolese di fronte ad una scelta radicale. Chi votava per il Terzo Reich doveva lasciare la propria casa e paese ed emigrare in Germania dove avrebbe ricevuto terre da coltivare. Chi votava per l'Italia diventava italiano a tutti gli effetti e non poteva più chiedere il rispetto dei diritti delle minoranze. Solo gli uomini e i capifamiglia aveva il diritto di votare e il 75% di loro votò a favore della Germania. Le donne, meno coinvolte nella propaganda nazista, erano più diffidenti e restie ad abbandonare casa e territorio. Chi tornava, i *Rück siedler*, si trovava più povero di prima e marginalizzato da quelli che, pur avendo optato per la Germania, non erano partiti e preferivano dimenticare la loro adesione al nazismo. Per un approfondimento del tema rimando a Brigitte Foppa, *Vom "Reich im Herzen" bis zum "Boden unter den Füßen"*, *Zur Option in der Südtiroler Literatur*, in *Deutsche! Hitler verkauft euch!*, a cura di Günther Pallaver, Leopold Steurer, Edition Raetia, Bozen 2011, pp. 339-363.

per Gerda, figlia di un *Rücksiedler* dalla pessima fama, significa l'abbandono da parte dell'amante, la cacciata dalla casa paterna, la difficoltà di conciliare lavoro e maternità in una società che prevedeva solo la rinuncia al figlio, sanzionando con il pregiudizio le ragazze-madri e le donne che lavoravano fuori dall'ambito familiare. In cucina, ambiente maschilista dove le sguattere sono considerate meno degli sguatterti "perché quelli almeno, anche se alcolizzati e poveri, erano maschi",<sup>11</sup> Gerda arriverà ad essere capocuoca e a farsi obbedire dagli uomini, ma porterà le conseguenze dell'attività terroristica del fratello Peter, e dovrà rinunciare al matrimonio con Vito, un carabiniere calabrese stanziato in Alto Adige. In Vito, il senso del dovere prevale sui sentimenti, rendendolo incapace di opporsi ai pregiudizi della madre e alle prescrizioni dell'Arma che considerano disonorevole il matrimonio di un Carabiniere con una ragazza-madre, sorella di un terrorista. Vito accetterà la tormentata decisione di Gerda di allontanarlo con la scusa dell'incompatibilità tra italiani e sudtirolesi. Fiera di essere una donna che decide "chi far entrare nel proprio letto",<sup>12</sup> Gerda soffre di non essere maritata e si lega tanto più fortemente alla figlia, un legame che non tollera intrusioni, neppure i contatti epistolari tra Vito e Eva. Una scelta che la figlia le rimprovererà. Il ritrovarsi di Eva e Vito ricongiunge traiettorie di vita che, considerate da lontano e con sguardo pacificato, possono dare un senso alla storia individuale e collettiva. All'immagine della cicogna, di cui parla Karen Blixen, allude l'autrice nell'epilogo del libro, che diventa esortazione all'aprirsi di una società ancora pervasa dalla paura di perdere la propria identità e rigidamente divisa in gruppi etnolinguistici, ormai inattuali in un mondo globalizzato.

Di poco successiva è la trilogia della giornalista e scrittrice Lilli Gruber (Bolzano, \*1957) *Eredità* 2013, *Tempesta* 2016, e *Inganno* 2018, che ripropone l'alternarsi di finzione e documentazione storica e in cui "le fonti di storia e di cronaca sono i materiali di partenza per la macchina narrativa",<sup>13</sup> costituita da diari, interviste, articoli e resoconti delle proprie ricerche. L'autrice, nata in una famiglia sudtirolese, pone il *focus* della narrazione sui traumi e sui tabù della comunità germanofona, denunciando gli atteggiamenti vittimistici e gli stereotipi ricorrenti nei *mass media*, secondo cui "gli italiani descrivevano i sudtirolesi come montanari nazisti e ritenevano che non avessero diritto all'autonomia stabilita dalla

---

<sup>11</sup> Melandri, op. cit., p. 72.

<sup>12</sup> Melandri, op. cit., p. 264.

<sup>13</sup> Wu Ming 2, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 171.

legge. Viceversa i tedeschi consideravano gli italiani dei bifolchi fascisti, sempre in agguato per minare le basi dell'identità e della cultura locale.<sup>14</sup> I personaggi femminili, reali o fittizi, sono figure perdenti, schiacciate da eventi storici di cui non sanno valutare la portata o che affrontano con comportamenti inadeguati. Nel primo volume, di carattere memoriale, l'autrice rielabora i diari della bisnonna Rosa, morta nel 1940, intercalando alle annotazioni diaristiche le proprie riflessioni o facendo paragoni con il presente, p.es. tra la venerazione dei bisnonni per Andreas Hofer e l'indifferenza odierna per la sua persona e per l'idea di un Tirolo unito. Rosa è una donna emancipata per i suoi tempi: volitiva, s'impone al padre nella scelta del marito e vive dedicandosi alla cura della numerosa famiglia e all'amministrazione delle proprie terre. Lontana dalla vita politica, allora dominio maschile, registra nel suo diario lo sgomento per i cambiamenti che non riesce a comprendere: per l'aggressività del nuovo vicino di casa, Ettore Tolomei; per il crollo dell'Impero e la perdita della rassicurante figura-guida dell'imperatore; per la politica fascista che mina le basi dell'esistenza economica e psicologica della minoranza germanofona e che le suscita angoscia. Alla rassegnazione della madre, si oppone Hella, la figlia minore ribelle, il cui ritratto, costruito sulla base di testimonianze familiari e rapporti di polizia, dà adito a un'approfondita riflessione sull'adesione di molti sudtirolesi al nazionalsocialismo. Hella è membro del VKS (Völkischer Kampfring Südtirol = Fronte patriottico sudtirolese) e ne condivide il programma di riunificazione delle enclave tedesche sotto la guida del Führer, partecipa alla gestione delle *Katakombenschule*<sup>15</sup> e sostiene i trasferimenti di coloro che optano per la Germania. Ingenua, dotata di una forte volontà di credere e lavorare per la salvezza della sua *Heimat* grazie al Führer, Hella si rifiuta di vedere le menzogne della propaganda nazista, finché non sarà messa a confronto con le pratiche di epurazione, con la spietata condotta bellica e la morte del fidanzato sul fronte orientale. La vita della prozia s'intreccia, nel secondo volume, con l'attività segreta di alcune unità delle truppe d'occupazione tedesca a sostegno della fuga di gerarchi nazisti attraverso il Sudtirolo verso l'America

---

<sup>14</sup> Lilli Gruber, *Eredità. Storia della mia famiglia tra l'Impero e il fascismo*, Rizzoli, Milano 2013, p. 174.

<sup>15</sup> Negli anni 1923-28 il regime fascista italianizzò progressivamente le scuole sudtirolesi proibendo il tedesco come lingua d'insegnamento. Il personale locale fu allontanato e sostituito con insegnanti proveniente dal resto d'Italia. Per reazione si organizzarono scuole clandestine, dette *Katakombenschulen*, chi veniva scoperto a insegnarvi era mandato al confino nell'Italia del Sud. Cfr. Maria Villgrater, *Katakombenschulen. Faschismus und Südtirol*, Verlag Anstalt Athesia, Bozen 1984.



Latina,<sup>16</sup> un aspetto poco conosciuto all'opinione pubblica italiana. Nel terzo volume, dall'eloquente titolo *Inganno*, si affronta il tema del terrorismo sudtirolese che, nato dallo scontento per la mancata applicazione del trattato Gruber-De Gasperi del 1946 e per la cieca politica sociale italiana, sarebbe stato infiltrato da gruppi neonazisti tedeschi e austriaci e dai servizi segreti italiani e americani, che agivano in un quadro internazionale di lotta anticomunista (secondo tesi ancora poco conosciute, ma convalidate da documenti ritrovati in archivi privati aperti di recente agli studiosi e da interviste con persone in vario modo coinvolte). I personaggi fittizi sono figure tragiche o ambigue: padri privi di scrupoli, coinvolti nelle trame terroristiche per opportunismo e nascosti dietro una facciata di rispettabilità; ragazzi irrequieti come Peter (un richiamo intertestuale al romanzo della Melandri), la figura più tragica; ex-soldati nazisti al soldo degli americani che, come Hermann, pongono la causa al di sopra degli affetti, ma sono eliminati quando non servono più. È un mondo maschile spietato e violento, retto dall'interesse e basato sull'inganno, in cui i pochi personaggi femminili sono travolti perché seguono logiche di comportamento inadeguate al gioco, dettate dal sentimento e dal desiderio di relazione. Katharina, madre di Peter, per malinteso amore accetta il ruolo di amante clandestina dell'uomo che l'aveva lasciata sola con un figlio, e gli sacrifica il denaro risparmiato per gli studi di questo, senza sapere che sarebbe in parte servito ad acquistare armi. Solo il pericolo in cui versa Peter, considerato sospetto di tradimento dai Carabinieri e quindi in pericolo di vita, riuscirà a scuoterla. Klara, bella, intelligente e spregiudicata figlia di un agente segreto americano, è attratta dall'avventura e dal potere; vuole capire e conoscere le trame segrete entrando in competizione con gli uomini che la circondano e che 'sanno'. Il suo tentativo di salvare Peter facendo arrestare Hermann fallisce miseramente perché, anche se dettato dall'amore, si basa sull'inganno e sull'ambizione. Con la morte di Hermann, vittima di un agguato, Peter perde l'uomo che "nel suo modo storto, manchevole, sbagliato, gli ... [aveva] fatto da padre"<sup>17</sup> e ogni fiducia in chi gli stava vicino. Ai personaggi fittizi fanno da contrappunto le interviste con alcune figlie dei primi attentatori, da cui si viene a conoscere il ruolo di effettivo sostegno dato dalle donne, pur nel dubbio

---

<sup>16</sup> Con il ritiro delle truppe alleate il Sudtirolo divenne zona franca, nazisti e chiesa cattolica collaborarono a creare 'la via dei topi', o 'dei conventi', come la chiama Gerald Steinacher in *Nazi auf der Flucht. Wie Kriegsverbrecher über Italien nach Übersee entkamen*, S. Fischer, Frankfurt/Main 2010, pp. 189-233.

<sup>17</sup> Lilli Gruber, *Inganno. Tre ragazzi, il Sudtirolo in fiamme, i segreti della guerra fredda*, Rizzoli, Milano 2018, p. 398.

che la via scelta dai mariti fosse quella giusta, soprattutto in considerazione delle difficoltà che le famiglie, tutte con numerosa figliolanza, dovevano affrontare.

Nei romanzi in lingua tedesca, cambia la prospettiva: le autrici si focalizzano su personaggi appartenenti al gruppo etnolinguistico italiano, compromessi con il fascismo, mediando le conoscenze storiche, culturali e sociali necessarie a comprenderne le scelte.

Anna Rottensteiner (Bolzano, 1962\*) nel romanzo *Lithops. Lebende Steine*, del 2013, si confronta con la problematica dell'attrazione esercitata dal fascismo sui giovani, e sul successivo disinganno e sulla vergogna. Dora, la giovane protagonista, è orfana di madre e senza fratelli. Fin da bambina è inquadrata nelle organizzazioni giovanili fasciste, in cui trova appagamento al suo bisogno di relazionalità e di emozione e di cui assimila i principi educativi, basati sul sacrificio di sé per il Duce e per la patria. Al contrario, l'educazione del padre Armando, volta a instillarle senso critico basato su razionalità, distacco e verticalità, suscita in lei ribellione e fastidio.

Costruito su due piani crono-spaziali che si alternano, il romanzo ha una struttura frammentata, che allude alle lacerazioni dei protagonisti, al loro ripetuto perdersi e ritrovarsi e alla già citata immagine della cicogna quando, al confluire delle due linee narrative, si ristabilisce una sofferta unità. Franz è il narratore interno che descrive Dora con gli occhi del giovane sudtirolese timido, riservato e innamorato. La prima linea narrativa tratta della loro vita sull'isola di Torsholma, in Finlandia, dove arrivano come naufraghi e dove cercano di ricrearsi un mondo, fondato sulla rimozione del passato, le cui metafore sono il silenzio, il freddo e il paesaggio pietroso. Sull'isola, abitata da poche persone gentili e distaccate, Franz e Dora possono vivere la libertà<sup>18</sup> degli stranieri, lontani dalle costrizioni sociali dei luoghi di provenienza ed estranei a quelle del luogo d'arrivo, protetti dalla differenza linguistica. Ma il passato ritorna e Dora, avvolta "in coperte e cappotti, come se volesse fasciare la sua interiorità strato per strato",<sup>19</sup> cerca tormentosamente di ricostruire con i sassi più belli dell'isola, in una baia che sotto i raggi del sole prende i colori dei palazzi romani, le figure di chi ha popolato la sua infanzia. Solo quella del padre non vuole riuscire.

La seconda linea narrativa è un'analessi e descrive la gioventù di Franz in un paesino sudtirolese – Maria Lichtmoos – insieme alla madre vedova. Descritta

---

<sup>18</sup> Cfr. Leed, op. cit., p. 65.

<sup>19</sup> Anna Rottensteiner, *Sassi vivi*, Roberto Keller editore, Rovereto 2016, p. 19.

come una bella donna dal carattere forte e caparbio, la madre, dopo la morte del marito, decide di gestire da sola il piccolo maso, suscitando la disapprovazione della comunità. All'arrivo di Armando, un antifascista mandato a insegnare in Alto Adige e imposto come coinquilino dal Podestà, la comunità del paese giudica l'accoglienza che lei gli dà come una scelta per il 'nemico', e reagisce isolandola, interrompendo i rapporti solidali anche con il figlio, che è costretto a lasciare il ginnasio per andare a lavorare. Un'ulteriore svolta è segnata dall'arrivo di Dora in estate. Vivace, estroversa e convinta fascista, Dora esercita una forte attrazione su Franz, che se ne innamora. Grazie all' intuito e alla capacità di accoglienza della madre, anche Dora viene integrata nelle relazioni familiari, piene di rispetto e di silenzio. Alla partenza di Armando, nel 1939, Franz e Dora si perdono, per ritrovarsi nel 1944 a Gardone, dove Franz lavora per la Wehrmacht e Dora è a servizio di Claretta Petacci. Si rincontrano a Maria Lichtmoos nell'estate del 1945, ma Dora è profondamente mutata, intimorita e chiusa, coi capelli rasati. Sarà la madre a convincere Franz ad andarsene insieme a Dora lontano dall'Italia, per ricominciare a vivere. La profonda cesura nelle loro vite si colmerà molti anni più tardi, quando Dora, ormai anziana, decide di mostrare a Franz i luoghi della sua infanzia. A Roma, percorrendo strade conosciute, risentendo profumi e sapori dimenticati, riemerge il ricordo della drammatica separazione dal padre, che aveva aderito alla Resistenza, mentre Dora si era arruolata nel "Servizio Ausiliario femminile", pronta a impugnare le armi in difesa del fascismo. Dolore, sensi di colpa e vergogna, uniti al crollo dei suoi ideali alla vista dei cadaveri di Piazzale Loreto, sono quanto Dora ha voluto dimenticare: cosa che per Franz costituisce un tradimento e un segno di mancanza di fiducia nei suoi confronti. Il conflitto approfondisce il tema del disinganno e Dora spiega l'origine della diffidenza, da parte di chi aveva creduto ed era stato sconfitto, nei confronti di quelli che sembrano aver scelto la parte giusta e non sono disposti a capire, e neppure ad ascoltare, le ragioni di chi aveva creduto ed era stato ingannato e sconfitto. Un invito a riflettere sulla sofferenza altrui e, in particolare, sul dramma dei *Rücksiedler*,<sup>20</sup> marginalizzati al loro ritorno da chi, per opportunismo, non era partito e non voleva più confrontarsi con il suo passato nazista.

Contro lo stereotipo del maestro fascista, fanatico e autoritario, frequente nei testi autobiografici di autori sudtirolesi, la scrittrice giornalista e regista Astrid Kofler (Bolzano, \*1965) in *Das Fliegen der Schaukel*, del 2017, presenta una maestra con un profondo bisogno di relazione: appassionata del suo la-

---

<sup>20</sup> Vedi nota 10.

voro, Ada è attenta ai problemi dei ragazzini, aperta alla loro cultura, alle loro famiglie e diffidente nei confronti delle direttive fasciste. Questo romanzo della memoria, strutturato a più voci, presenta la protagonista ormai ottantenne che, dal balcone di una camera in una residenza per anziani, rievoca i momenti salienti della propria vita, svoltasi tra Paliano, nel Lazio, Oberinn/Auna di sopra e Bolzano in Sudtirolo. Attraverso le lettere della cugina Maddalena, le pagine di diario della protagonista e i brani con la voce di un narratore esterno, si intrecciano qui diverse prospettive sulla storia e sulla società sudtirolese e italiana dal 1927 al 2000. Il titolo si riferisce all'altalena su cui Ada, vincendo la paura, 'volava più in alto' di fratelli e sorelle: metafora del suo bisogno di libertà e del coraggio necessario per vivere contro norme e limitazioni sociali. Maddalena incarna il tipo di maestra fascista che, lavorando 'per il Duce', si sente portatrice di un messaggio culturale superiore in una regione su cui l'Italia, secondo lei, avanza giuste pretese; Ada, invece, vuole insegnare ai suoi alunni a diventare persone indipendenti. Nel suo diario, annota i dubbi suscitati dalle direttive scolastiche, riflette sul comportamento degli allievi e dei genitori disorientati dal nuovo regime, e lamenta la sua solitudine, non riuscendo a capire l'origine dell'odio che percepisce intorno a sé, nonostante i buoni rapporti con bambini e famiglie e lo sforzo di apprendere la lingua del posto. Con le opzioni, aumentano le tensioni sociali, che vengono descritte sia dal punto di vista della scuola –, in cui i bambini portano i conflitti dei genitori e vengono divisi tra la scuola italiana e quella tedesca a seconda dell'opzione della famiglia –, sia dal punto di vista delle donne che, private del diritto di esprimere la propria opinione, confidano alla maestra le loro preoccupazioni. Ne risulta una denuncia delle condizioni di oppressione sociale e di esclusione subita dalle donne alla fine degli anni Trenta, condizioni aggravate dai rigidi insegnamenti della Chiesa cattolica che dalle donne richiedeva sottomissione e obbedienza anche nei confronti di mariti alcolizzati e violenti. Il senso di esclusione porta Ada a fraternizzare con Anis, uno zingaro Sinti, che vive nomade con la sua famiglia-tribù suonando il violino. La loro relazione dura negli anni, nonostante le lunghe assenze. Anis rappresenta un modo di vivere e di pensare alternativo, che non cerca sicurezze, proprietà, identificazione attraverso gruppi e istituzioni, ma vive libero a contatto con la natura, senza rovinarla, confidando solo nelle proprie capacità e nella protezione di una vaga divinità femminile (una *Urmutter*), che guida e aiuta gli esseri umani a trovare la propria strada. Il suo personaggio mostra il dilemma tra integrazione/omologazione e separazione perché, quando nel dopoguerra si istituiscono scuole per ragazzi nomadi e Ada si impegna nell'in-

segnamento, Anis le ricorda che un Sinti che va a scuola e impara a scrivere non è più un Sinti, ha perso la sua lingua e assimilato valori estranei alla sua cultura.

Il testo media anche molte conoscenze sull'Italia, offrendo squarci su vita e mentalità di chi era allora percepito come 'invasore', e oggi forse ancora come 'estraneo': Ada infatti aiuta i suoi allievi a superare le diffidenze nei confronti dell'Italia, raccontando ai ragazzi la vita dei loro coetanei italiani; nelle lunghe digressioni, corrispondenti alle sue vacanze estive a Paliano, si descrivono storia, abitudini e ricette della famiglia, senza trascurare i monumenti, le tradizioni e la cultura della regione, o i progetti fascisti come la bonifica dell'Agro Pontino e la fondazione di Sabaudia. Conoscenze necessarie a avvicinare gli abitanti d'Italia.

### *Conclusioni*

Nei romanzi storici femminili qui analizzati si esprime la volontà di contribuire a una comprensione più profonda dell' "altro", mostrando le conseguenze della Storia sulla vita privata degli esclusi, in primo luogo delle donne. Francesca Melandri racconta la storia della regione, e le sue conseguenze sulla vita delle donne della famiglia Huber, sostenendo la necessità di aprirsi ed accogliere la diversità. Lilli Gruber racconta lo sgomento della comunità germanofona, diventata straniera a casa propria, si confronta con tematiche divenute tabù, quali la complicità con il nazismo e le trame terroristiche internazionali. Anna Rottensteiner mostra la pervasività del fascismo e l'alto prezzo del disinganno. Astrid Kofler diffonde conoscenze su una regione d'Italia ancor poco conosciuta e, contro lo stereotipo dell'insegnante fascista, presenta una maestra attenta ai bisogni degli allievi. Critica la condizione femminile in Sudtirolo, l'esclusione sociale dei nomadi e la problematica della loro integrazione.

### BIBLIOGRAFIA

- Allegri, Mario, *Il Trentino*, in *Letteratura italiana, Storia e Geografia, L'Età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino 1989.
- Barbieri, Carmela, *Una chiacchierata con Francesca Melandri*, in: <https://www.recensito.net/archivio/26-interviste/6062-una-chiacchierata-con-francesca-melandri-autrice-di-eva-dorme.html>.

- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 2011<sup>9</sup>.
- Costazza, Alessandro, Romeo, Carlo, *Storia e narrazione in Alto Adige/Südtirol*, Edizioni Alpha Beta Verlag, Merano 2017.
- Foppa, Brigitte, *Vom "Reich im Herzen" bis zum "Boden unter den Füßen"*, *Zur Option in der Südtiroler Literatur*, In *Deutsche! Hitler verkauft euch!*, a cura di Günther Pallaver, Leopold Steurer, Edition Raetia, Bozen 2011, pp. 339-363.
- Gruber, Lilli, *Eredità. Storia della mia famiglia tra l'Impero e il fascismo*, Rizzoli, Milano 2013.
- Gruber, Lilli, *Tempesta*, Rizzoli, Milano 2016.
- Gruber, Lilli, *Inganno. Tre ragazzi, il Sudtirolo in fiamme, i segreti della guerra fredda*, Rizzoli, Milano 2018.
- Grüning, Hans Georg, *Zeitgenössische Literatur Südtirols. Probleme, Profile, Texte*. Edizioni Nuove Ricerche, Ancona 1992.
- Holzer, Johann, *Literatur in Südtirol*, «Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde», Studienverlag, Innsbruck-Wien 1997.
- Kofler, Astrid, *Das Fliegen der Schaukel*, Haymon Verlag, Innsbruck 2017; in italiano: *Il volo dell'altalena*, Edizioni Alpha Beta Verlag, Merano 2019.
- Leed, Erich J., *La mente del viaggiatore*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Melandri, Francesca, *Eva dorme*, Oscar Mondadori, Milano 2013.
- Nussbaum, Martha, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, Mimesis, Milano 2012.
- Rottensteiner, Anna, *Lithops Lebende Steine*, edition laurin, Innsbruck 2013; in italiano: *Sassi vivi*, Roberto Keller editore, Rovereto 2016.
- Steinacher, Gerald, *Nazi auf der Flucht. Wie Kriegsverbrecher über Italien nach Übersee entkamen*, S.Fischer, Frankfurt/Main 2010.
- Svandrlík, Rita, *Lavorare sui confini. Le letterature comparate al femminile*, in *SIL/labario Conflitti e rivoluzioni di femminismi e letteratura*, a cura di Giuliana Misserville, Rita Svandrlík, Laura Marzi, Iacobellieditore, Guidonia RM 2022, pp. 186-200.
- Tobiasz, Ewa Aleksandra, *Deutschsprachige Literatur aus Südtirol*, in «Text+Kritik», A. 2010, n. 188.
- Villgrater, Maria, *Katakombenschulen. Faschismus und Südtirol*, Verlag Anstalt Athesia, Bozen 1984.
- Wu Ming 2, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

**Renate Lunzer**

Università di Vienna

renate.lunzer@univie.ac.at

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023LUN>

## **DIGIUNATORI E CANNIBALI**

### **Il rapporto tra morale e successo nella filosofia di Guido e Giorgio Voghera**

#### *Abstract*

In times like ours, in the first decades of the third millennium, when violence and oppression of the weaker have become again means of politics, it seems appropriate to present considerations emerged in the first decades of the 20<sup>th</sup> century in a multicultural mitteleuropean context with a strong jewish connotation. These considerations, recorded by the Triestinian writer Giorgio Voghera in the *Pamphlet postumo* of 1967, are based on the ideas of his father Guido, mathematician, inventor and umanist. They refer to the ethical anti-selection ("antiselezione etica") on the way to success, which appears as an inversion of Hegel's dialectics, but also of darwinistic ideologies. A bulwark against the evils of society provoked by the prepotency of the so called "spiriti acquisitativi", who feel free of moral inhibitions in the choice of their means, can be found only in the absolut respect for the orthodoxy of means ("ortodossia dei mezzi"), i.e. often in self-limitation and voluntary

*Keywords:* Optimistic storicism and giustificationism (neo-hegelians, Gentile, Croce), middle-european anti-storicism, moral and animal instincts, theory of anti-selection on the way to success, orthodoxy of measures, self-restraint.

Nel 1961 Carlo Levi e Linuccia, la figlia del poeta Umberto Saba, fecero pubblicare presso la casa editrice Einaudi un testo esteso e difficilmente classificabile dal titolo *Il segreto*, ove in corrispondenza del nome dell'autore compariva un *Anonimo Triestino*. Il libro era dotato di un'introduzione più ad effetto che credibile, stilata dalla menzionata Linuccia, la quale sosteneva di aver ricevuto il manoscritto da un amico triestino alla condizione di leggerlo solo dopo la sua morte. *Il segreto*, restituito al pubblico con un paratesto così insolito, suscitò la curiosità dei critici che si diedero alla caccia all'autore. Infine si credé d'averlo trovato nell'esperto di assicurazioni Giorgio Voghera. Questi smentì ripetutamente la paternità dell'opera, indicando suo padre Guido come il vero autore del libro, convenne però che il padre si era strettamente attenuto a una documentazione che egli stesso, Giorgio, spinto da una violenta "grafomania",<sup>1</sup> aveva steso negli anni dopo l'esame di maturità. Questa montatura si prestava già allora a dubbi più che motivati, oggi, dopo la morte di Giorgio abbiamo prove incontestabili<sup>2</sup> che la paternità del testo è sua.

*Il segreto* potrebbe essere definito uno studio psicologico in forma di romanzo, ma rientrerebbe forse a miglior titolo nella tradizione caratterizzata dall'impulso passionale all'autoanalisi proprio delle *Confessiones* da Sant'Agostino fino ad Amiel. Tuttavia, anche a causa della sua "quasi maniacale coerenza"<sup>3</sup> nell'auto-riflessione, il libro è un documento letterario *sui generis*. Un io-narrante, Mino Zevi, un triestino precoce e intelligentissimo, anche se afflitto da angosce di ogni genere, presenta la storia interiore della sua infanzia e giovinezza fino all'interruzione degli studi universitari. Il suo immergersi in una modesta esistenza d'impiegato di banca corrisponde pienamente al principio del rifiuto del successo che è determinante per la sua esistenza *tout court*. L'analisi che Zevi conduce di sé e del suo ambiente è incentrata sull'amore non corrisposto per una compagna di scuola, amore che comunque non può essere corrisposto perché Zevi s'impone sin dall'inizio per un "istinto morale", in lui

<sup>1</sup> Cfr. Giorgio Voghera, *Nostra Signora Morte*, Studio Tesi, Pordenone 1983, pp. 133 sgg.; in questo passo Giorgio Voghera parla di "dieci grossi quaderni" nei quali avrebbe riflettuto sulle sue personali disavventure fino al 1930 circa. Di questo "materiale", tenuto in un primo tempo segreto, si sarebbe servito più tardi suo padre per la trama del romanzo.

<sup>2</sup> Cfr. Guido Fano, *La vita e il carattere di Giorgio Voghera*, in: Catalogo della Mostra documentaria "Io sono un dinosauro...". *Giorgio Voghera (1908-1999)*, Trieste, 15 dic. 2008 - 15 gen. 2009, p. 6. Cfr. anche Renate Lunzer, *Principi nel reame della sconfitta. Guido e Giorgio Voghera*, in Eadem, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del '900*, Lint, <sup>2</sup>Trieste 2011, pp. 268-307, qui pp. 268-270.

<sup>3</sup> Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, p. 161.



molto sviluppato, di tenerlo segreto anche all'amata, seguendo la concezione weingeriana dell'amore quale "idea trascendentale" che si manifesta con tutta la sua potenza solo in assenza della persona amata.<sup>4</sup> *Il segreto* è una tappa indimenticabile nella casistica europea dell'amore: il modello dettagliato di una voluta sconfitta, la trasformazione delle energie vitali *eros* e *sexus* da parte di un misogino innamorato "in una calcolata geometria della rinuncia".<sup>5</sup>

Lo stesso discorso vale per il *Pamphlet postumo*, edito nel 1967 dalla casa editrice di Aurelia Gruber-Benco, figlia del grande critico e scrittore Silvio Benco e promotrice della "Liste per Trieste"; sul frontespizio leggiamo il nome (fittizio) dell'autore "Guido Voghera (Anonimo triestino)". "C'è da aggiungere che in questo caso l'attribuzione è assai meno strampalata [che nel caso de *Il Segreto*]. Infatti molte idee sulla cosiddetta «antiselezione etica», ossia sul successo degli individui peggiori erano idee del padre Guido che Giorgio Voghera aveva accettato e fatto sue".<sup>6</sup> Una specie di *palinsesto* forse, per quanto traspaiono le idee dell'uno attraverso la scrittura dell'altro, innanzitutto nelle strutture filosofiche portanti del discorso, cioè nella cosiddetta *teoria dell'antiselezione etica sulla via del successo* che è costitutiva anche per la comprensione de *Il Segreto*. Prima di presentare questa teoria mi sembrano però indispensabili dei brevi accenni biografici ai due intellettuali simbiotici.

Guido, di origini ebraico-italiane, studente geniale di matematica all'Università di Vienna e predestinato a una carriera scientifica, conseguito il dottorato<sup>7</sup> tornò nella città natale, dove il talento pluridotato si disperse in un modo che ricorda fatalmente le tendenze autolesive di certi protagonisti della letteratura austriaca ottocentesca, di un Grillparzer o di un Saar. Voghera vide realizzati solo pochi dei suoi progetti scientifici e nemmeno una delle sue numerose invenzioni, tra cui una macchina calcolatrice meccanica che la "Olivetti" era pronta a fabbricare. La colpa risiedeva in genere nei comportamenti nevrotici dell'inventore medesimo. Dalla sua unione con la scrittrice Paola Fano, con la quale voleva statuire un esempio di "amor libero", componente essenziale di un futuro

<sup>4</sup> Cfr. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Matthes & Seitz, München 1980, p. 317 sg.

<sup>5</sup> Magris, *Itaca e oltre* op. cit., p. 163.

<sup>6</sup> Cfr. Fano, *La vita e il carattere di Giorgio Voghera*, op. cit., p. 9.

<sup>7</sup> La sua tesi eccellente, *Sistemi numerici complessi irriducibili*, venne pubblicata nel 1908 sui "Denkschriften der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften", il maggiore periodico matematico austriaco di quei tempi.

ordinamento socialista della società,<sup>8</sup> nacque il figlio Giorgio. Guido era un fanatico seguace della psicoanalisi e appartenne all'informale *sodalitas litterarum* del triestino Caffè Municipio che comprese tra gli altri anche Umberto Saba, il filosofo Giorgio Fano e saltuariamente Italo Svevo e Roberto Bazlen. Nel 1939 egli seguì la famiglia nell'esilio palestinese. Ritornato a Trieste concluse nel 1959 una vita che, malgrado la poca felicità esteriore, era stata accompagnata da "un ardente amore per il creato e da un vivo desiderio di contatti umani".<sup>9</sup>

È possibile vedere in Guido Voghera, come fa Cesare Cases,<sup>10</sup> uno di quegli inetti triestini non all'altezza della vita, per come ci sono stati tramandati in modo esemplare dai romanzi di Italo Svevo. Anche se questo sarebbe troppo riduttivo per uno come Guido Voghera che dentro di sé aveva la stoffa del nichilista e ciononostante pensava che l'amore per il prossimo fosse l'unico assioma accettabile: "tutto il resto deve essere intelligente e prudente conseguenza di questo amore";<sup>11</sup> un uomo che malgrado tutta la scrupolosa osservanza dell'"ortodossia dei mezzi" nella vita sociale approvava la lotta qualora si trattasse di combattere coloro che reprimono i loro simili per ottenere o mantenere il dominio. In una parola egli era, come peraltro anche il figlio, un superuomo alla rovescia, un "artista di fame" nell'era dei cannibali.

Il figlio Giorgio, ragazzo precoce di grande intelligenza, dopo aver interrotto gli studi universitari – proprio come Mino Zevi, protagonista de *Il Segreto* – divenne uno dei migliori tecnici della Riunione Adriatica di Sicurtà nel settore delle assicurazioni trasporti, senza mai fare una carriera molto brillante. Emigrato nel 1938 in Palestina fece del suo meglio come "contadino e uomo di fatica"<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Il nipote di Giorgio, Guido Fano, riferisce che la coppia inviò a parenti, amici e conoscenti delle "partecipazioni" ad imitazione di quelle di nozze: "Il signor Guido Voghera e la signorina Paola Fano annunciano a parenti ed amici di essersi uniti in amor libero. Trieste, ecc." V. Fano, *La vita e il carattere di Giorgio Voghera*, op. cit., p. 5.

<sup>9</sup> Guido (recte: Giorgio) Voghera, *Pamphlet postumo. Etica e politica da Hegel ai grandi dittatori*, con una biografia scritta dal figlio ed una presentazione di Aurelia Gruber Benco, Edizioni Umana, Trieste 1967, p. 76.

<sup>10</sup> Cfr. Marco Tarantino, *Der Mythos Triest*, in "Zibaldone", 4. Nov. 1987, p. 104.

<sup>11</sup> Biagio Marin, Giorgio Voghera, *Un dialogo. Scelta di lettere*, a cura di Elvio Guagnini, Provincia di Trieste, 1982, p. 63. Guido Fano (*La vita e il carattere di Giorgio Voghera* op. cit., p. 5) riporta un commento di Umberto Saba riguardo all'inesauribile carità di Voghera padre verso il prossimo: "Sapete – disse una volta Umberto Saba parlando di lui – Gesù Cristo vive ancora fra noi, se volete vi dò il suo indirizzo, lo potete trovare nella sua officina in via Procureria 6". [In via Procureria era collocata l'officina di riparazione per macchine da scrivere di Guido Voghera].

<sup>12</sup> Ci atteniamo qui e nel seguito alla "Biografia di un mitteleuropeo" [autoritratto di Giorgio Voghera], in Idem, *Carcere a Giuffa*, Studio Tesi, Pordenone 1985, pp. 151-157.

nei kibbuzim di estrema sinistra. Internazionalista e simpatizzante degli arabi lasciò il paese nel 1948 per far ritorno in Europa. Il primo libro uscito con il suo nome, dopo la sensazione letteraria dell'*Anonimo Triestino*, fu la sociografia fortemente critica degli anni palestinesi, il *Quaderno d'Israele* (1967). Seguirono alcuni altri tra i quali almeno *Gli anni della psicanalisi* (1968) e *Nostra Signora Morte* (1983) lo resero uno dei classici della letteratura triestina; il primo per il suo valore memorialistico, il secondo per la sua rigorosa eticità. L'autore, testimone principale, o come disse egli stesso, "ultimo, stanco dinosauro" della grande stagione di Trieste nel primo dopoguerra, morì nel 1999. A un giornalista che in occasione del novantesimo compleanno gli fece la domanda cosa rimpiangesse di più nella sua vita, rispose: "Non vorrei essere nato." E con questa sintesi radical-pessimista di una vita siamo arrivati nel bel mezzo di quella filosofia che mi propongo di abbozzare e che si potrebbe distillare da tutti gli altri testi di Giorgio, se non fosse già compattamente codificata nel *Pamphlet postumo* a firma di Guido, ma scritto da Giorgio. Questo libello di tendenza fortemente anti-idealista che ricorda per certi versi<sup>13</sup> la *Dialettica negativa* (1966) di Theodor W. Adorno, fu portato a termine nel 1947 a Tel Aviv<sup>14</sup> dopo un lungo periodo d'incubazione nell'era del fascismo ascendente e pone l'accento principale sul rapporto tra politica e morale, servendosi di ragionamenti che possono a prima vista sembrare paradossali.

### ***Lo storicismo ottimista e giustificazionista***

Partendo da un rifiuto categorico del panlogismo hegeliano – bersaglio degli strali vogheriani è però alla fin fine lo storicismo ottimista e giustificazionista dei neohegeliani Croce e Gentile, fiancheggiatore<sup>15</sup> l'uno, l'altro protestatore

<sup>13</sup> Per esempio nel rifiuto della dialettica come mezzo di dominazione, cioè nel liberare la dialettica dalla sua natura affermativa e nel bandire la sintesi come idea suprema e guida. (Nota di R.L.).

<sup>14</sup> Cfr. Aurelia Gruber Benco, *Presentazione*, in *Pamphlet postumo*, op. cit., senza numero di pagina.

<sup>15</sup> Giorgio Voghera considerava Gentile che aveva redatto il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, pubblicato il 21 aprile 1925 sui principali quotidiani dell'epoca, il "profeta del fascismo" e tutto il suo sistema ormai [= nel 1967] "meritatamente colpito" da "irrimediabile e definitivo discredito" (*Pamphlet*, op. cit., p. 47).

In risposta al *Manifesto* di Gentile, Benedetto Croce – su invito di Giovanni Amendola – redasse il *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, che, pubblicato il 1° maggio 1925 su *Il Mondo* e *Il Popolo*, raccolse un folto gruppo di firmatari.

tardivo<sup>16</sup> contro la classe politica ed economica indegna e corrotta, che ha retto l'Italia fino alla catastrofe del 1945 – egli delinea una diagnostica della gerarchia sociale *tout court* di un pessimismo profondo. Diagnosi che comunque passando in rassegna solo certi protagonisti della politica mondiale dei nostri giorni non ci sembra infondata.

A giudizio del triestino, il pericolo maggiore del contributo di Hegel all'antica osservazione del pensiero speculativo secondo cui in ogni processo di trasformazione, in tutte le lotte, si riscontra un "cozzo" di due forze contrarie, risiede nell'innovazione terminologica. Poiché nella lotta tra Bene e Male, Eros e Anteros, Luce e Ombra ecc. non vi è una forza che possa riportare la vittoria completa sull'altra opposta, la risultante di simili processi è sempre stato il compromesso più o meno duraturo, quanto meno nel mondo empirico. Laddove termini come "compromesso" o "commistione" sono comunque connotati negativamente, il termine hegeliano apparentemente non normativo di "sintesi" in verità è connotato positivamente. Se non si vede nella sintesi niente di sostanzialmente diverso dal compromesso, questo "giro di pensiero" porta a considerare il compromesso non più un'inevitabile necessità ma qualcosa di desiderabile: "una parola così nobile deve corrispondere a una gran bella cosa, tanto più se essa è un anello necessario del progredire dello «Spirito», ovvero del Weltgeist. (Pamphlet, p. 18). In Hegel si trova quindi il primo sintomo dell'eclissarsi di una lotta, o almeno di un' "illusione", che per secoli è stata da stimolo alla vita etica dell'umanità: la protesta cioè contro il mondo reale. La ripugnanza per il compromesso – nonostante ne vada sovente riconosciuta l'inevitabilità – non è che una faccia della tendenza a cercare la perfezione, una perfezione che, bisogna ammetterlo, "non è di questa terra", ma che è stata la molla della moralità umana in tutti i secoli.<sup>17</sup> Al contrario la moralità, o l'amoralità hegeliana e moderna approvano il mondo reale ed i suoi sviluppi, "dal che al culto per il successo il passo è breve" (Pamphlet, p. 18). Da una parte He-

<sup>16</sup> "tardivo": Benedetto Croce all'indomani della "Marcia su Roma" e della presentazione del primo esecutivo fascista di coalizione aveva votato in Senato la fiducia al governo di Benito Mussolini, successivamente rivotandola il 24 giugno 1924, nella speranza che Mussolini si distaccasse finalmente dall'estremismo fascista. (N.B.: Matteotti fu ucciso il 10 giugno del 1924). Secondo Giorgio Voghera, suo padre Guido "già prima dell'altra guerra [...] aveva creduto di scoprire nel pensiero crociano la giustificazione di una spregiudicata politica di potenza" (Pamphlet, op. cit., p. 47).

<sup>17</sup> Da premesse analoghe a quelle di Voghera prende le mosse un'opera chiave del periodo tra le due guerre, *La trahison des clercs* (1927) del razionalista francese Julien Benda che mette in guardia da spiegazioni dottrinarie del percorso della Storia.

gel definisce il progresso un'evoluzione dialettica dell'umanità verso un livello sempre superiore, dall'altra un necessario imporsi dell'individuo dotato nella società. Così la moralità (o meglio amoralità) moderna ed hegeliana che riconosce la razionalità del reale, spalanca la porta al culto del successo mettendosi dalla parte del condottiero. A questo punto il lettore del Pamphlet non può non pensare alla famosa (presunta?) qualifica hegeliana di Napoleone – "Spirito del mondo a cavallo".

### ***Istinti morali e istinti animali***

Tradizionalmente, afferma l'autore, si è saputo distinguere tra "istinti morali"<sup>18</sup>, orientati a promuovere il bene comune, e "istinti animali", che invece perseguono il vantaggio individuale e spingono l'individuo a sopraffare gli altri (Pamphlet, p. 19). Se ora, però, una buona parte della filosofia moderna [si intendono sempre Gentile e i gentiliani] occulta questo antagonismo, perché la lotta tra istinti morali e istinti animali si risolve necessariamente e automaticamente in una sintesi superiore, allora non ci si sentirà in dovere di fare una netta distinzione nella prassi. Analogamente il triestino critica la rivalutazione dell'affermazione "il fine giustifica i mezzi". Se il criterio dell'eticità viene applicato solo al fine e non ai mezzi, questo tipo di ragionamento porterà a delle concezioni attivistiche dagli esiti nefasti, alla tendenza a perseguire il fine *per fas et nefas*, il che, per Voghera, è stato dimostrato a sufficienza dalle esperienze storiche più recenti. Benché ci possano essere degli scopi che giustificano l'uso di certi mezzi [bugie!], il moralista tradizionale ha invece attribuito sempre una grande importanza all'"ortodossia dei mezzi".

### ***Etica e politica***

Arriviamo alle relazioni fra etica e politica. Il filosofo moderno proclama errata l'invettiva morale contro gli uomini politici; il moralista tradizionale, al contrario, si è sempre ostinato a *non* riconoscere l'indipendenza dell'uomo politico di fronte alla morale, dimostrando anzi come lo scettro del sovrano non di rado

---

<sup>18</sup> Gli "istinti morali" facilitano la convivenza sociale e sono più sviluppati negli uomini che negli animali (Pamphlet, p. 19).

grondi di sangue. Allora, bisogna richiedere al politico che sia alle volte cattivo politico e rinunci – per amore della morale – al successo? A questo punto Voghera inizia a delineare la *teoria della antiselezione etica sulla via del successo*, che si presenta come un rovesciamento dei ragionamenti hegeliani, anche però come un capovolgimento delle profezie dello Zarathustra nietzschiano, proclamatore della “volontà di potenza” e delle ideologie social darwiniste dello “struggle for life”.

### ***Antitesi “moralità – successo individuale”***

All'interno di un qualsiasi gruppo sociale, spiega il triestino, l'istinto di “affermazione individuale” costringe gli individui a lottare per il proprio vantaggio e per il predominio sugli altri. In questa lotta essi si pongono tuttavia dei limiti, di natura in parte razionale, in parte irrazionale. Se queste limitazioni valessero per tutti allo stesso modo, sarebbero evidentemente i più “capaci” ad affermarsi nella lotta, vale a dire gli individui di maggiore intelligenza, costanza nel lavoro, creatività ecc. Senonché, puntualizza Voghera, taluni avvertono in modo più forte le limitazioni della morale, altri in modo più debole. Costoro sono più liberi nella scelta dei mezzi e, a parità di intelligenza, costanza nel lavoro ecc., raggiungono più facilmente il fine: hanno semplicemente il sopravvento sugli altri. E per quanto si cerchi sempre di occultare il rapporto sussistente tra “capacità” e “mancanza di scrupoli morali”, la seguente legge empirica è, secondo Voghera, inconfutabile: “*quando si tratta di beni e vantaggi che si devono togliere agli altri per poterne godere, moralità e successo individuale sono, a parità di altri elementi, inversamente proporzionali*”.<sup>19</sup> Basta una capacità modesta per ottenere notevoli successi, quando si sia decisi a lottare senza troppo sottilizzare sulla moralità dei mezzi. L'opportunismo, l'intrigo, l'adulazione, la calunnia, la bugia, l'imbroglione, il mancare alla parola data, la prepotenza e così via, sono sempre, nel complesso, gli strumenti migliori del successo individuale.

In caso di “grande” successo individuale, si sarà tentati di attribuirlo a una particolare capacità, per esempio a una specifica genialità politica piuttosto che a una radicale spregiudicatezza morale. Ma, osserva Voghera, non senza motivo la storia, che registra le azioni degli uomini che hanno raggiunto posizioni dominanti, è stata chiamata “museo degli orrori”. *Le catastrofi si*

---

<sup>19</sup> Voghera, *Pamphlet*, op. cit., p. 30.

*scatenano sempre ad un dato momento, perché nelle precedenti lotte sono saliti ai posti di comando gli individui moralmente peggiori e socialmente più pericolosi, appunto per il meccanismo dell'antiselezione etica nel campo politico-economico.*<sup>20</sup>

### ***La lotta fra gruppi***

Nella lotta fra i diversi gruppi valgono, sia con notevoli modificazioni, le stesse leggi che si riferiscono alle lotte tra i singoli individui all'interno di uno stesso gruppo. Si affermeranno con maggiore probabilità quei gruppi i cui dirigenti hanno maggiore libertà e sono più disposti ad usare ogni sorta di mezzi immorali.

Credo [...] che l'immoralità [...] nella vita politica [...] non derivi tanto dalla mancanza di leggi internazionali con valore coercitivo [...] quanto dal fatto che l'"alta" politica viene svolta necessariamente dai "grandi" immorali, i quali appunto non tollerano freni al loro agire (e perciò rendono vano ogni tentativo di legislazione internazionale), mentre sono assai più disposti ad imporre freni ai loro soggetti.<sup>21</sup>

Tralascieremo a questo punto tutta una serie di teoremi riguardo alla lotta dei gruppi e passeremo subito alla terapia. Se si vogliono evitare i mali derivanti dall'inasprirsi della lotta fra i gruppi, bisogna essere disposti ad accettare per il proprio gruppo le stesse autolimitazioni nei confronti del gruppo concorrente che l'individuo morale si sente in dovere di accettare di fronte ai propri simili. Non vi può infatti essere una morale individuale e un'altra – se non addirittura totale indifferenza etica – nella politica. Voghera è assolutamente consapevole della difficoltà di attuazione di tale assunto, in particolar modo alla luce dell'egoismo del gruppo. Inoltre non postula per niente un'assoluta passività nel respingere le offese, dunque un rigoroso pacifismo, sottolinea comunque ancora una volta la *tragica antinomia tra morale e successo*. La malinconica coscienza che le azioni veramente morali comportano quasi sempre sofferenze, strappa all'agnostico Voghera un nostalgico sospiro:

---

<sup>20</sup> Cfr. Ivi, il corsivo è mio (R.L.).

<sup>21</sup> Ivi, p. 35.

Ho [...] pensato molte volte che l'umanità potrà sfuggire le gravi crisi di distruzione, che sembrano minacciarla [...] soltanto se si potrà di nuovo affermare in una certa misura, come ai tempi dell'ebraismo profetico e dell'autentico cristianesimo, l'amore per il sacrificio e la rinuncia, il culto dell'umiltà e della modestia.<sup>22</sup>

### ***Antistoricismo mitteleuropeo***

La radicalità con cui Voghera mette in questione il successo e la mania di successo (specie se considerato nella sua dimensione storica), la risolutezza con cui esorta alla rinuncia e all'autolimitazione offrono naturalmente il fianco a svariati attacchi che non potranno essere discussi in questa sede. Tornando alla straordinaria opera letteraria da cui siamo partiti, al *Segreto* dell'Anonimo Triestino, questa radicalità morale viene portata alle estreme conseguenze della vita privata, trasformandosi in nevrosi, assoluta *inibizione dell'azione* o addirittura *amore per la rinuncia*, giacché per il protagonista perdutamente innamorato gli "istinti vitali" sono in insanabile contrasto con gli "istinti morali". "Attraverso l'acredine della negazione", dice Magris, traspare "lo struggimento per la vita assente".<sup>23</sup>

Questo pessimismo radicale resta il *cantus firmus* di molti scritti di Voghera; in taluni testi – come in *Nostra Signora Morte* o nel carteggio con il poeta Biagio Marin<sup>24</sup> – la forza della sua "allergia all'universo"<sup>25</sup> si esprime nondimeno in maniera particolarmente acuta: allergia a questo nostro universo di ambasce e affezioni, nel quale il diritto d'esistere di un individuo debba scalzare quello di un altro. La *concezione dell'azione quale "peccato originale"* non è nuova. Partendo dal molto discusso frammento di Anassimandro di Milet tratto da Περὶ φύσεως, per cui le cose "devono pagarsi reciprocamente pena (δική) ed espiazione per la loro ingiustizia (αδικία) secondo il giudizio del tempo",<sup>26</sup> possiamo arrivare fino al *Trattato di sociologia generale* (1916) di Vilfredo Pareto che abbraccia la tesi

<sup>22</sup> Ivi, p. 22.

<sup>23</sup> Magris, *Itaca e oltre*, op. cit., p. 163.

<sup>24</sup> Vedi n. 11 di questo saggio.

<sup>25</sup> Autodefinizione di Voghera, citato in Maria Pia Conedera, *Gli anni di Voghera. Bibliografia degli scritti 1945–1996*, Alcione, Trieste 1997, p. 75.

<sup>26</sup> Cfr. Werner Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, trad. di Luigi Emery e Alessandro Setti, Bompiani, Milano 2003, p. 299.



della circolazione delle élites. Il pensiero che il diritto di esistere di un individuo o di un gruppo debba scalzare quello di un altro ha peraltro occupato molto gli intellettuali europei. Raramente però, si è già detto, questa nozione si è radicalizzata come nell'autore triestino del *Pamphlet postumo*. Con il suo retaggio ebraico di atavica esperienza del dolore, con il suo antistoricismo mitteleuropeo che gli impediva di accettare le sintesi assolute, egli incarna quell'umanesimo malinconico e introverso "che era [...] forse il risultato più alto della civiltà asburgica e dei suoi contraddittori innesti e incroci."<sup>27</sup> Apriamo qui una parentesi risalendo ad alcune suggestioni del giovane Claudio Magris, interprete non solo dell'anziano e venerando concittadino Giorgio Voghera, ma anche di correnti di pensiero affini ai suoi, sorti in una cultura dell'immobilismo saggio (?) e della rinuncia, rappresentativa per la vecchia Austria. Esiste uno scetticismo austriaco che permette alle antinomie e alle ipotesi contrarie di coesistere l'una a fianco dell'altra, che rifiuta le sintesi e analizza il molteplice. Con Franz Grillparzer, studiato egregiamente dal giovane triestino nel *Mito asburgico*,<sup>28</sup> menzioniamo solo *uno* degli illustri esempi possibili che provano il difficile rapporto degli intellettuali austriaci con il sistema hegeliano. Il disincantato poeta, che "detestò profondamente l'idealismo storicistico di Hegel" e che fu forse veramente il "primo uomo senza qualità"<sup>29</sup> che non abbia fatto coincidere il reale con il razionale, i fatti con i valori, annota, ricordando il suo incontro personale con Hegel a Berlino, nell'*Autobiografia*: "Hegel mi parve così piacevole, intelligente e conciliante come in seguito il suo sistema mi fu astruso e negativo."<sup>30</sup>

Il sistema hegeliano con la sua inesorabile dialettica del superamento pareva al poeta suddito asburgico "la codificazione del ritmo distruttore della Storia".<sup>31</sup> Gli eroi di Grillparzer temono il cammino dello Spirito del mondo, il loro conflitto fondamentale è proprio quello *tra interiorità contemplativa e azione colpevole*, essi non vogliono e non possono agire perché glielo impedisce la convinzione che decisione è il più delle volte solo sinonimo di spregiudicatezza.

<sup>27</sup> Claudio Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971, p. 150.

<sup>28</sup> Claudio Magris, *Franz Grillparzer, l'ordine e il tempo*, in Idem, *Il Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963, pp. 103-149.

<sup>29</sup> Idem, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986, p. 80.

<sup>30</sup> Franz Grillparzer, *Autobiografia*, traduzione e note di Ervino Pocar, Guanda, Milano 1979, p. 141.

<sup>31</sup> Claudio Magris, *Franz Grillparzer...* op. cit., p. 136.

Il *Povero suonatore*, protagonista "inetto" del famoso omonimo racconto grill-parzeriano, con quel suo radicalismo morale celato sotto un maldestro, pedante amore borghese dell'ordine, è un fratello spirituale dei Guido e Giorgio Voghera, l'indimenticabile personificazione dello iato tra pensiero e azione.

Tentiamo, con buona pace di Voghera, una sintesi: Dalla sua opera emerge, in base ad un'ontologia di profonda tetraggine, ciò che l'autore intende quale massima aspirazione etica per l'uomo: porre un argine contro l'inqualificabile crudeltà del mondo. L'uomo può far ciò innanzitutto limitando al minimo ogni aggravamento, per colpa sua, delle sofferenze altrui ("non nocere") e, in secondo luogo, cercando di neutralizzare i cosiddetti "spiriti acquisitivi", cioè coloro che fanno soffrire gli altri senza risparmio, spinti "da impulsi aggressivi irrazionali, da stolte ambizioni, o sia pure da illusioni pericolose".<sup>32</sup> Nel novero di questi ultimi rientrano in un certo senso anche i "giustificazionisti", "stirpi" particolari di teologi e filosofi, tutti su per giù rappresentanti della scuola storicista, che assolvono la storia, ovvero danno "un giudizio etico positivo di ogni realtà che presenti notevole persistenza".<sup>33</sup> In questo modo, Giorgio conduce o probabilmente prosegue la polemica del padre Guido contro i neoidealisti italiani, che egli "odia" non da ultimo a causa della loro connivenza con il fascismo. Il triestino autore del *Pamphlet postumo* rifiuta la "lotta per l'esistenza" perché può essere condotta con successo solo da chi non si cura dell'antieticità dei mezzi, da chi non rispetta "l'ortodossia dei mezzi". Egli non vuole abbandonare la sua *humanitas* e rinuncia semplicemente a partecipare al potere, al successo; similmente l'*Hungerkünstler*,<sup>34</sup> il digiunatore, nell'universo di Kafka smette di mangiare. Il suo rifiuto della lotta significa rifiuto dello Spirito del mondo che procede spietatamente sui corpi delle vittime.

---

<sup>32</sup> Voghera, *Nostra Signora Morte*, op. cit., p. 16.

<sup>33</sup> Marin-Voghera, *Un dialogo*, op. cit., p. 41.

<sup>34</sup> Franz Kafka, *Ein Hungerkünstler*, Die Schmiede, Berlin 1924. Trad. italiana di Rodolfo Paoli, *Un digiunatore*, in Franz Kafka, *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 565-577.

## BIBLIOGRAFIA

- Conedera, Maria Pia, *Gli anni di Voghera. Bibliografia degli scritti 1945–1996*, Alcione, Trieste 1997.
- Fano, Guido, *La vita e il carattere di Giorgio Voghera*, in Catalogo della Mostra documentaria "Io sono un dinosauro...". *Giorgio Voghera (1908–1999)*, Trieste, 15 dic. 2008 – 15 gen. 2009.
- Grillparzer, Franz, *Autobiografia*, traduzione e note di Ervino Pocar, Guanda, Milano 1979.
- Gruber Benco, Aurelia, *Presentazione*, in Guido [recte: Giorgio] Voghera, *Pamphlet postumo. Etica e politica da Hegel ai grandi dittatori*, con una biografia scritta dal figlio ed una presentazione di Aurelia Gruber Benco, Edizioni Umana, Trieste 1967.
- Jaeger, Werner, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, traduzione di Luigi Emery e Alessandro Setti, Bompiani, Milano 2003.
- Kafka, Franz, *Ein Hungerkünstler*, Die Schmiede, Berlin 1924. Trad. italiana di Rodolfo Paoli, *Un digiunatore*, in: Franz Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 565-577.
- Lunzer, Renate, *Principi nel reame della sconfitta. Guido e Giorgio Voghera*, in Eadem, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del '900*, Lint, <sup>2</sup>Trieste 2011, p. 268-270.
- Magris, Claudio, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.
- Magris, Claudio, *Franz Grillparzer, l'ordine e il tempo*, in Idem, *Il Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- Magris, Claudio, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- Magris, Claudio, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971.
- Marin, Biagio, Voghera, Giorgio, *Un dialogo. Scelta di lettere*, a cura di Elvio Guagnini, Provincia di Trieste 1982.
- Tarantino, Marco, *Der Mythos Triest*, in "Zibaldone", 4. Nov. 1987, pp. 93-105.
- Voghera, Giorgio, *Nostra Signora Morte*, Studio Tesi, Pordenone 1983.
- Voghera, Giorgio, "Biografia di un mitteleuropeo", in Idem, *Carcere a Giaffa*, Studio Tesi, Pordenone 1985, pp. 151-157.
- Voghera, Guido [recte: Giorgio], *Pamphlet postumo. Etica e politica da Hegel ai grandi dittatori*, con una biografia scritta dal figlio ed una presentazione di Aurelia Gruber Benco, Edizioni Umana, Trieste 1967.
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter*, Matthes & Seitz, München 1980.

**Alessandro Benucci**

Université Paris Nanterre,  
Centre de Recherches Italiennes (CRIX)  
abenucci@parisnanterre.fr

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.BEN>

## **IL DANTE *WORKING CLASS* DI ALBERTO PRUNETTI Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia, 2020**

### *Abstract*

In the latest novel by Alberto Prunetti's *Working-Class Trilogy*, *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia* (Laterza 2020), the "working-class" experience of the author's father, Renato, is integrated in a process of parodic rewriting that involves Dante Alighieri's *Inferno* and the "Hell" of the Italian proletarian condition in the second half of the 20<sup>th</sup> century. This article will firstly underline the analogies and divergences between Prunetti's novel and Dante's archetype, while, in a second step, the similarities between Prunetti's narrative and Dante's poetry will be highlighted according to what has already been consolidated in the first two volumes of the trilogy (stylistic contrasts, linguistic expressionism, abundance of regionalisms and Tuscanisms – multilingualism – elevated metaphorism). The aborted journey into the afterlife (the denial of paradise and the spectacular "comeback") will be read in the conclusion as a narrative choice dictated by the particular Prunetti's *Sehnsucht*: the nostalgia for a future with ideas already collectively experienced.

*Keywords*: Dante Alighieri, The Divine Comedy, Hell, Contemporary Italian Literature, Contemporary Novel, Working-Class literature, Alberto Prunetti, Prunetti's trilogy, intertextuality and intermedia.

Il romanzo *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia* rappresenta l'ultimo tassello di quella "biografia performativa"<sup>1</sup> con la quale lo scrittore e saggista Alberto Prunetti racconta e riscrive la vita del padre Renato, operaio e trasfertista. In un contesto editoriale che vede proliferare la narrativa "lavorista" (non legata esclusivamente alla fabbrica),<sup>2</sup> la scrittura di Prunetti spicca per la sintesi originale fra archi narrativi ricorrenti (le trasferte del padre, i passa-tempi delle famiglie operaie, i pranzi domenicali, le peripezie dell'auto paterna o "Audi antica"<sup>3</sup> per citarne alcuni) e riflessioni a carattere storico e sociologico sul fordismo novecentesco, sulla lotta di classe, sul rapporto fra lavoro, salario e tempo di vita, e sul precariato indotto dall'avvento della produzione *just-in-time*.<sup>4</sup> Si tratta di una scelta programmatica rivendicata dall'autore in un testo non narrativo pubblicato nel sito «giap», gestito dal collettivo di autori Wu Ming,<sup>5</sup> per una narrativa "fatta da operai o da lavoratori subalterni e sfruttati", ovvero per raccontare storie *degli* operai e non *sugli* operai come si era soliti fare – sostiene l'autore – nel secolo precedente. L'"epica stracciona" del "bardo errante"<sup>6</sup> Prunetti si dispiega nei due precedenti romanzi – *Amianto. Una storia*

<sup>1</sup> La definizione è mutuata dall'imponente teorizzazione butleriana sulla performatività di genere, e in particolare sulle nozioni di convenzionalità e iterabilità degli atti performativi, con i quali lo scrittore concepisce l'identità sociale e culturale del protagonista – qui un'identità operaia italiana, toscana e secondonovecentesca – come tema dominante l'intera produzione romanzesca. Si vedano Judith Butler, *Bodies that matter*, Routledge, New York – London 1993; Eadem, *Gender Trouble*, Routledge, New York – London 1999 (2a ed.); Marianna Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici», 7, 2012, pp. 65-77, consultabile anche online: <http://www2.units.it/eserfilo/art712/ginocchietti712.pdf> (15.09.2022).

<sup>2</sup> Qualche esempio, senza pretesa di esaustività: Giorgio Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino 2017; Angelo Ferracuti, *Addio – il romanzo della fine del lavoro*, Chiarelettere, Roma 2016; Vitaliano Trevisan, *Works*, Einaudi, Torino 2017. Si ricorda anche la raccolta di prose di Luigi Di Ruscio, *Romanzi*, a cura di Andrea Cortellessa e Angelo Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014.

<sup>3</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia*, Laterza, Bari 2020, p. 53.

<sup>4</sup> Sul fordismo, si rinvia al saggio di Bruno Settis, *Fordismi. Storia politica della classe operaia*, Il Mulino, Bologna 2016; sul declino della classe operaia novecentesca, si veda Jeremy Rifkin, *La fine del lavoro, il declino della forza lavoro globale e l'avvento dell'era post-mercato*, trad. it. di Paolo Canton, Baldini&Castoldi, Milano 1995 (ed. originale *The End of Work: the Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-market Era*, Putnam Publishing Group, New York 1995).

<sup>5</sup> Alberto Prunetti, *Nuove scritture working class: nel nome del pane e delle rose*, in «giap», pubblicato il 01.09.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/09/nuove-scritture-working-class/> (consultato il 27.08.2022).

<sup>6</sup> Alberto Prunetti, *108 metri. The new working class hero*, Laterza, Bari 2018, p. 132.

*operaia*<sup>7</sup> e *108 metri. The working class hero*,<sup>8</sup> al fine di promuovere la figura del padre, deceduto a seguito di una malattia causata dall'esposizione protratta all'amianto, a modello della classe operaia italiana della seconda metà del Novecento. Nel "manifesto letterario" già menzionato, Prunetti afferma infatti:

Se parliamo di noi e delle nostre famiglie, non lo facciamo per narcisismo. Le storie familiari diventano storie esemplari. Se diciamo "io", lo facciamo ancora non per culto della personalità, ma per un'assunzione di responsabilità su quel che raccontiamo.<sup>9</sup>

Performatività identitaria del padre operaio e processo di soggettivazione del figlio precario, narratore e co-protagonista dei romanzi: la poetica prunettiana favorisce la messa in scena pacifica di una duplice appartenenza: alle pratiche di solidarietà e di integrazione politica dell'operaismo internazionale; agli usi, costumi e espressioni secolari dei paesani di Maremma, evoluti fra l'entroterra senese e pisano e la costa livornese compresa tra gli impianti siderurgici piombinesi e gli stabilimenti chimici di Rosignano Solvay.

Il terzo e conclusivo volume della *Trilogia Working Class*<sup>10</sup> ripropone, senza sorprese, la storia di Renato. L'autore toscano introduce però una variante sostanziale che, se non isola il terzo romanzo dai precedenti, impone alla materia romanzesca ormai familiare una polarizzazione tematica attivata dall'emergenza di un modello archetipico illustre: *l'Inferno* (e più in generale la *Commedia*) di Dante Alighieri. In *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia*,<sup>11</sup> "la storia del mi' babbo"<sup>12</sup> entra in risonanza con il viaggio oltremondano di Dante, di cui la prima cantica offre il contesto perfetto (e un tantino scontato) per evocare le mansioni industriali, ma anche il dopolavoro, le domeniche calcistiche e più in generale i passatempi della classe operaia. Saldature, coibentazioni,

<sup>7</sup> Agenzia X, Milano 2012, in seguito ristampato dalle Edizioni Alegre, Roma 2014. Si tratta del romanzo più conosciuto di Prunetti, che ha incontrato anche un discreto successo internazionale, come testimoniano le traduzioni in molte lingue straniere, fra cui francese, castigliano, catalano e greco.

<sup>8</sup> Laterza, Bari 2018.

<sup>9</sup> Prunetti, *Nuove scritture working class* ... op. cit.

<sup>10</sup> Alberto Prunetti, *La Trilogia Working Class: scrivere per non farsi togliere la pelle*, in «giap», pubblicato il 26.09.2019, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/09/trilogia-working-class/> (28.08.2022).

<sup>11</sup> Laterza, Bari 2020.

<sup>12</sup> Ibidem.

picchetti sindacali, scioperi, ma anche panini al prosciutto, bicchieri di rosso, radioline per seguire il campionato provinciale, schedine del Totocalcio e film spaghetti western: Prunetti si serve dell'immaginario proletario canonizzato nei testi precedenti per inserirsi in quella nutrita corrente di riscritture e trasposizioni dantesche che caratterizza "il dantismo creativo di terzo millennio" e la "Dante-Renaissance",<sup>13</sup> un fenomeno "pop" particolarmente vivace, soprattutto in prossimità delle celebrazioni per il settimo centenario della morte di Dante.

Mi propongo di presentare, in un primo momento, le caratteristiche dell'inferno nel quale è relegato (temporaneamente) il saldatore Renato al quale il figlio scrittore rende visita, sottolineando analogie e divergenze rispetto all'archetipo dantesco. Questo mi permetterà di riflettere, in un secondo momento, sulle corrispondenze che la scrittura prunettiana riesce a stabilire con la poesia di Dante secondo quanto già consolidato nei due primi volumi della *Trilogia* (contrasti stilistici, espressionismo linguistico, abbondanza di regionalismi e toscanismi – plurilinguismo – metaforismo elevato). Sarà infine possibile valutare l'innovazione apportata alla poetica *working class* dal ricorso all'inter-testualità dantesca.

Romanzo relativamente breve, *Nel girone dei bestemmiatori* si compone di diciannove agili capitoli, preceduti da un *prologo* e chiusi dai *Ringraziamenti*. In esergo, una dedica sovrabbondante viene a orientare il lettore sul carattere composito del testo:

a Elettra, a Luca e Maia,  
che possono incontrare Renato solo sulla carta

alla città di Casale Monferrato

alle lavoratrici, ai lavoratori obbligati nei giorni  
della pandemia da coronavirus a produrre  
per i profitti del patronato

a chi si dedica alla cura,  
la quale a sé tiene de le donne la maggior parte<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Anna Maria Cotugno, Trifone Gargano, (a cura di), *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*, Progedit, Bari 2016, p. 1; Jérôme Dutel, Stefano Lazzarin (a cura di), *Dante Pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Vecchiarelli, Manziana 2017, p. 9.

<sup>14</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. V.

Si ritrovano i temi di predilezione della narrativa sociologica di Prunetti: la scrittura memoriale, di cui è sottolineata l'importanza domestica (la trasmissione degli eventi famigliari alla figlia, cui il narratore si rivolgerà durante tutto il romanzo, e ai nipoti) e la necessità collettiva (per le migliaia di morti dell'amianto, causate dallo stabilimento Eternit di Casale Monferrato e dimenticate dalla giustizia, un leitmotiv in tutta la *Trilogia*<sup>15</sup>), e la lotta di classe rinnovata dalla pandemia da covid-19 e dalla conseguente crisi economica che ha sottolineato la conflittualità sociale nei processi di produzione. L'ultimo dedicatario – le donne – introduce una sostanziale novità, del resto riconosciuta dallo stesso Prunetti<sup>16</sup> e da alcuni lettori del romanzo:<sup>17</sup> l'universo femminile, sostanzialmente estraneo a chi rivendica la scrittura del "parti da te",<sup>18</sup> diventa un tema ricorrente del terzo romanzo, declinato nella figura di Elettra, personaggio del racconto, dedicataria del volume, e della madre Francesca, cui Alberto consacra diversi capitoli in cui affronta l'educazione dei figli operai, l'economia domestica, il lavoro dipendente femminile.<sup>19</sup> Una presenza, quella femminile, introdotta da Prunetti tramite una proposizione artificiosamente arcaizzante: *la quale a sé tiene de le donne la maggior parte*. Le inversioni sintagmatiche, la postposizione del soggetto, la grafia analitica della preposizione concorrono a far corrispondere implicitamente la figura della donna all'altra innovazione profonda rappresen-

<sup>15</sup> Le speranze di molte famiglie operaie, tra cui quella dei Prunetti, per il processo penale imputato a Stephan Schmidheiny, proprietario della fabbrica Eternit, produttrice di cemento amianto e fibrocemento, e le disillusioni a seguito della proscrizione ordinata dalla Corte di Cassazione il 19 novembre 2014, attraversano l'intera *Trilogia working class*: centrali in *Amianto*, riemergono nelle pagine conclusive di *108 metri* e nel quarto capitolo di *Nel girone dei bestemmiatori* dal titolo "La storia della fibra grigia". Sul processo si rinvia all'articolo *Processo Eternit. Storia e definizione*, pubblicato su *Il giornale dell'Amianto* dell'Osservatorio nazionale dell'amianto: <https://onanotiziarioamianto.it/processo-eternit-storia/> (consultato il 17.09.2022).

<sup>16</sup> Durante la presentazione del libro in presenza di Valerio di Vag61 e visibile sul canale Youtube «TheZic Tv»: <https://www.youtube.com/watch?v=LSaj9STJRHg> (consultato il 17.09.2022).

<sup>17</sup> Si pensa a Adriano Masci nelle pagine de *Il Manifesto* il 15 luglio 2020, <https://ilmanifesto.it/una-discesa-negli-inferi-narra-linvisibilita-dello-sfruttamento> (consultati il 18.09.2022).

<sup>18</sup> Dal capitolo nove di Alberto Prunetti, *La Trilogia Working Class*, op. cit.: "Perché il protagonista della mia storia non è una donna operaia o un operaio nero? Perché parto dalla mia esperienza, dal mio vissuto, da me stesso. Applico il principio femminista: parti da te, dal tuo corpo. La scrittura funziona bene, col motore al massimo dei giri e senza cadute di tensione, quando si parte da se stessi."

<sup>19</sup> Mi riferisco rispettivamente ai capitoli nove (La storia della macchina da scrivere, pp. 50-52), quindici (La storia della cicala e della formica, pp. 80-81) e sedici (La storia dell'economia domestica, pp. 82-85) in Idem, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit.



tata dalla riscrittura dell'*Inferno* di Dante, evocato, forse maldestramente, dagli stilemi medievaleggianti. Quasi un consuntivo dell'intera *Trilogia*, la dedica suggerisce che la lettura del romanzo si effettuerà in un dialogo costante fra i capisaldi tematici della narrativa di Prunetti cui si aggiungono parzialmente l'universo femminile e l'originale riassetto intertestuale.

La struttura del romanzo dipende radicalmente da questo frazionamento narratologico. Quattordici capitoli sono dedicati alla vita delle famiglie proletarie e agli aneddoti della propria; introdotti come "storie" (i titoli riportano tutti "la storia" di qualcosa: del sale, dell'elettrodo, della domenica degli operai, della cassetta degli attrezzi etc.), impongono una variazione benvenuta agli archi narrativi prunettiani, proiettandoli in una dimensione memoriale mitica e favolistica (la prima lettrice è la piccola figlia Elettra) in cui è evidente il tributo alla novellistica toscana, e in particolare alle controstorie popolari e rivoluzionarie della Maremma di cui Prunetti si è occupato.<sup>20</sup> Intercalati ad essi, cinque capitoli consacrati alla riscrittura infernale, oltre il *Prologo*, di per sé già un'allusione abbastanza evidente all'ipotesto<sup>21</sup> dantesco, e tuttavia fregiato di una singolarità nel titolo: un adattamento pasticciato dal primo verso dell'*Inferno* "Nel mezzo del cammin della mi' vita".<sup>22</sup> Questa sovrabbondante esposizione della fonte nobile, coinvolta in processi di riappropriazione stilistica con finalità comiche (ma spesso non esenti da una certa grossolanità) sono il tratto essenziale della trasposizione della *Commedia* nel romanzo. Tratto che sottolinea da un lato come l'autore focalizzi la sua cifra stilistica (un incapsulamento di stilemi della tradizione "alta" con la rivendicazione di un linguaggio metaforico popolare "basso") nella pretesa tenzone con il modello illustre, e dall'altro circoscrive il recupero del repertorio dantesco a paradigmi inflazionati e immagini comuni sui cui torneremo.

Preme, per il momento, introdurre il singolare abisso infernale cui si dà forma nel testo. Fatta esclusione per la precisa collocazione dei violenti contro Dio – i bestemmiatori reclusi nel terzo girone del settimo cerchio<sup>23</sup> da cui è

<sup>20</sup> Cfr. Alberto Prunetti, *PCSP (piccola controstoria popolare)*, Edizioni Alegre, Roma 2014.

<sup>21</sup> Si ricorre agli strumenti della critica intertestuale (in particolare alle nozioni di archetipo, derivato, ipotesto, ipertesto) teorizzati da Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

<sup>22</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 5.

<sup>23</sup> Secondo quanto affermato da Virgilio circa l'ordinamento morale dell'inferno nel canto undicesimo, ai versi 46-51 dell'*Inferno*, nel terzo girone del settimo cerchio scontano una pena eterna i violenti contro Dio (bestemmiatori), arte (gli usurari) e natura (i sodomiti).

tratto il titolo – di cui viene ricordata la terribile condanna della pioggia infuocata<sup>24</sup> –, la ricostruzione dell'inferno prunettiano poggia su pochi luoghi tipici dell'immaginario dantesco e della poesia della *Commedia* che la tradizione figurativa da un lato<sup>25</sup> e le pratiche scolastiche italiane dall'altro hanno contribuito a volgarizzare al fine di far emergere immediatamente la paternità illustre. Così, nelle pagine del *Prologo*, il protagonista, perso "Nel mezzo del cammin della mi' vita",<sup>26</sup> attraversa le acque livide dell'Acheronte sulla barcaccia di Caronte, "il nocchiero, bianco per antico pelo".<sup>27</sup> Altrove sono evocate le rigide norme del regolamento infernale, quali il celebre contrappasso, per mezzo del quale si applicano ai dannati delle pene corrispondenti per analogia o contrasto con il peccato commesso, o ancora la reclusione forzata in una specifica regione infernale corrispondente all'ordinamento morale dell'abisso. Aria fetida, acque sporche, fiamme e calore insopportabile per le "bolge" (il lemma, utilizzato nell'*Inferno* per indicare le fosse circolari dell'ottavo cerchio, *Malebolge*, ha incontrato un discreto successo nell'uso figurato per indicare un luogo caotico e pieno di sofferenze e viene adoperato più volte nel testo<sup>28</sup>): la prima cantica della *Commedia* è evocata efficacemente con alcune rapide reminiscenze che l'immaginario collettivo contemporaneo attribuisce senza difficoltà al Sommo Poeta.

Dante stesso non è esente, all'interno del romanzo, da quei fenomeni macroscopici di emblemizzazione e iconizzazione moderni e contemporanei analizzati da molti esperti del dantismo "pop"<sup>29</sup> volti a essenzializzare il personaggio e il suo potenziale evocatorio. La "corona d'alloro",<sup>30</sup> la fiorentinità,<sup>31</sup> il

<sup>24</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 36: "Piovean di foco dilatate falde".

<sup>25</sup> Si veda, a tal proposito, Alessandro Benucci, *Dante pop e il visibile parlare*, pagine introduttive del catalogo per la mostra *Drawing Dante*, Istituto Italiano di Cultura, Paris, Marseille, Hambourg, Strasbourg 2021, pp. 10-13.

<sup>26</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 5.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Cfr. anche p. 7: "Nocchiero orrido, di spaventoso squallore, a cui giace incolta molta canizie sul mento".

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 70 e 104.

<sup>29</sup> Si veda almeno, oltre il già citato volume collettivo a cura di Stefano Lazzarin *Dante pop...* op. cit., la raccolta curata sempre da Stefano Lazzarin, *Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Vecchiarelli editore, Manziana 2021.

<sup>30</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 6, 34, 59.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 34.

parlare in rima fuori contesto,<sup>32</sup> l'imponente naso aquilino<sup>33</sup> e i tratti del volto poco avvincenti persino per la stessa Beatrice:<sup>34</sup> le rapide ma ricorrenti allusioni alla fisionomia canonica e le abbondanti sovrapposizioni fra l'autore e l'opera, concorrono a delineare i contorni di un personaggio grottesco, goffo e costantemente *en décalage*. Comparando la propria condizione di dannato-operaio con quella di Dante, poeta errante nell'abisso infernale in cerca di un ipotetico cammino verso il paradiso, Renato si rivolge al poeta in questi termini:

E poi ti voglio di un'altra cosa. Nel tu' viaggio per queste bolge, ogni volta che qualcosa t'impressiona, o ti giri di là, o svieni, o dici una preghiera, o t'arriva un soccorso dall'alto, oppure il tu' amico Virgilio ti porta a batte' sentieri più comodi. A noi poveracci queste cose mica succedono. Dall'alto 'un c'aiuta nessuno.<sup>35</sup>

Dettata da finalità espressamente comiche e umoristiche,<sup>36</sup> la riduzione del materiale archetipico a pochi paradigmi ricorrenti permette a Prunetti di rivisitare in profondità *l'Inferno* e lasciare spazio al soggetto principale della *Trilogia working class*: la condizione operaia, tale e quale è stata vissuta – e continua ad esserlo nell'aldilà e nella memoria dell'autore – dal padre Renato. Il passo appena citato è un esempio dell'impiego "pre-testuale" dell'universo dantesco. La rievocazione parodica, e tuttavia sostanzialmente rispettosa di passaggi che scandiscono il viaggio oltremondano di Dante (prima parte dell'estratto), lascia il passo alla storia collettiva del trasfertista Renato (ultima frase), evocata mediante alcuni fra i luoghi comuni del discorso soggettivante operaista (la povertà miserevole, l'aiuto negato da un fantomatico "lassù", in cui troneggia il patronato silente). Ma non è tutto. L'adozione di alcuni fenomeni tipici della parlata toscana costiera e meridionale (il troncamento degli infiniti regolari come "di" e "batte", l'elisione della vocale finale negli aggettivi possessivi e pronomi personali come "tu", "t", l'avverbio negativo contratto "un" al posto

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 34, 59-61.

<sup>33</sup> Ivi, p. 71.

<sup>34</sup> Ivi, p. 103.

<sup>35</sup> Ivi, p. 70.

<sup>36</sup> Cfr. la presentazione del libro visibile sul canale Youtube «TheZic Tv», cit., e l'intervista rilasciata a Coltrane59 per la rivista di cultura politica e informazione on line *Codice Rosso*: <https://codice-rosso.net/nel-girone-dei-bestemmiatori-intervista-a-alberto-prunetti/> (consultato il 20.09.2022).

di “non”) generalizzati all’insieme delle sezioni dialogiche e degli inserti narrativi in cui la voce dell’autore si fa intendere via il discorso indiretto libero, consente all’“epica stracciona” di trascinare sul dettato archetipico, niente di più (e/o nientedimeno) una circostanza letteraria favorevole alla prosecuzione del “discorso sugli operai”, al “Raccontarsi per salvarsi tutti insieme, dal basso”<sup>37</sup> come sostiene l’autore stesso in un’intervista riportata dalle edizioni Alegre in qualità di direttore della collezione “working class”.<sup>38</sup>

L’esposizione sovrabbondante del materiale della *Trilogia* diventa la cifra stilistica dell’intera trasposizione. Ogni riferimento all’universo dantesco, ogni allusione all’architettura del regno infernale è funzionale al ribaltamento parodico, con cui la scrittura procede a sintetizzare e attualizzare l’archetipo per “dire il presente”, secondo quanto teorizzato da Linda Hutcheon.<sup>39</sup> Ciò risponde alla volontà di introdurre il lettore alla “classe lavoratrice”,<sup>40</sup> la cui memoria collettiva, non più (soltanto) oggetto della narrazione, ma soggetto autofinzionale<sup>41</sup> del racconto omodiegetico, produce nuovi spazi di riflessione sociale e politica rispetto alle dinamiche oggettivanti – e borghesi, secondo Prunetti – del discorso su letteratura e industria degli anni Sessanta.<sup>42</sup>

Si prenda, ad esempio, il *Prologo*. Alberto, narratore e co-protagonista, si trova in un luogo non precisato, nel quale tuttavia il lettore non tarderà a riconoscere la selva oscura dantesca e, previo un considerevole assottigliamento sintetico, il fiume Acheronte e la soglia infernale:

Nel mezzo del cammin della mi’ vita mi son trovato dentro a un sogno oscuro. Sognavo e sudavo, come un dannato del lavoro. Attraversavo una gora su una barcaccia dove Caronte, il nocchiero, bianco per antico pelo, aveva le fattezze del custode

<sup>37</sup> Si veda l’intervista rilasciata a Neus Molina il 21 settembre 2019: <https://edizionealegre.it/notizie/raccontarsi-per-salvarsi-tutti-insieme-dal-basso/> (consultato il 22.09.2022).

<sup>38</sup> Cfr. *Working Class, la nuova collana di narrativa diretta da Alberto Prunetti*, in «Giap», pubblicato il 5 novembre 2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/11/collana-working-class/> (consultato il 22.09.2022).

<sup>39</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York 1985.

<sup>40</sup> *Working Class, la nuova collana di narrativa diretta da Alberto Prunetti*, op. cit.

<sup>41</sup> Cfr. Philippe Gasparini, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004 et Idem, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008.

<sup>42</sup> Sulla questione, si veda Andrea Agliozzo, *L’héritage du passé ouvrier. Alberto Prunetti et Didier Éribon, in Langage(s) et pouvoir(s)*, a cura di Elisia Attanasio, Claudia Dell’Uomo D’Arme, Roberto Lapia et Estelle Paint, Mimésis, Sesto San Giovanni 2020, pp. 179-197.

zoppo dei campi da calcio della mi' infanzia. Mi guardava con occhi di brace, rimembrando un rigore contro il Venturina che avevo padellato tanti anni fa.<sup>43</sup>

Lo smarrimento nel "sonno" della selva oscura e l'attraversamento dell'Acheronte sulla barca di Caronte rinviano immediatamente al presente del racconto dei "lavoratori dall'interno, in soggettiva",<sup>44</sup> dove il discorso sul conflitto di classe ("Sognavo e sudavo, come un dannato del lavoro") si alterna con l'insorgere di un aneddoto certo personale (i campi di calcetto dell'infanzia, un rigore mancato contro una squadra locale), ma ascrivibile alla serie di passatempi, attività ricreative e ricorrenze festive della classe lavorista del secolo scorso. È questo l'aspetto senza dubbio più originale (e particolarmente riuscito) della trasposizione infernale, che Prunetti ripropone con una certa regolarità, nella misura in cui da esso dipende il superamento del sentimento di rimpianto per i vecchi tempi andati. Più avanti, il dannato Renato, nelle vesti di delegato di fabbrica, ottiene dal "Padrone dello stabilimento",<sup>45</sup> in cambio della manutenzione delle fatiscenti saldature infernali, "vino, sigarette e pastasciutta in abbondanza. A seguire: apertura di un bar sport infernale con copertura di Champions e Europa League. Radio-cronaca dei campi di calcio dilettanti delle province di Pisa e Livorno. Spuma e lupini. Cedrata. Diritto di moccolo, sindacalizzazione e assemblea coi delegati di fabbrica".<sup>46</sup> Le allusioni sparse alla predilezione tutta operaia – e maremmana – per il cibo casereccio (pastasciutta qui, vassoi di enormi tortelli<sup>47</sup> e portate "belle uite"<sup>48</sup> altrove) e per i lupini e la spuma durante le partite del campionato *junior* provinciale, sembrano evocare un passato lontano almeno un secolo, sul quale l'epoca post-industriale ha steso un velo stranianti di nostalgia edulcorante. Esse assumono, in realtà, il carattere imperativo e urgente che il racconto soggettivante associa alla condizione dei lavoratori dei nostri giorni. Passato e presente della situazione operaia si sovrappongono nelle lunghe *tirades* di Renato al figlio o a Dante. L'inferno, tale e quale l'ha raccontato il poeta fiorentino, sembra in effetti ben poca cosa per il trasfertista e tubista Prunetti, che osserva la pioggia di fuoco tormentare i bestemmiatori:

---

<sup>43</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 5.

<sup>44</sup> *Working Class, la nuova collana di narrativa diretta da Alberto Prunetti*, op. cit.

<sup>45</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 33.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ivi, p. 40.

<sup>48</sup> Ivi, p. 81.

Ma sai che paura ci fanno quelle fiammelle che il Principale ha voluto mettere nella coreografia... Ascolta, bimbo, ti dico questo: vai a Piombino, a Genova, a Terni, a Taranto. Vai all'altoforno al turno di notte e dopo 'un c'è inferno che tenga. [...] Quello era il vero inferno e io c'ho lavorato una vita. [...] Sai che paura! Primo, quelle fiamme per noi metalmeccanici son cerini. Secondo, siamo belli coibentati, siamo nati con la tuta ignifuga al posto della pelle, c'importa 'na bella sega. [...] L'inferno vero 'un è mica questo, brodo, te lo ridico, è quello delle raffinerie dov'ho lavorato io, che quando arrivavano le fiamme ti scioglievano la pelle addosso... qua al massimo ti strinano.<sup>49</sup>

Alla requisitoria contro le disumane condizioni di lavoro subite dagli operai di ieri si fa corrispondere la presa di coscienza circa il contesto lavorativo in cui esercitano migliaia di subalterni e precari contemporanei. Il parallelo è così evidente da suggerire a Renato di costruire una nuova regione infernale per contenere un'umanità perduta, che il discorso neoliberaista sulla fine della classe operaia ha destinato alla marginalità e all'oblio. Nei panni di un novello Virgilio, il trasfertista progetta di mostrare al peregrino dell'aldilà ciò che la precedente guida aveva dimenticato, tra cui "il cerchio invisibile":

Ora apri l'occhi, Dante. Lo sai che posto è questo? Nel progetto del capo 'un c'era mica. L'ho disegnato io. È il cerchio de' morti sul lavoro. Dicono che la classe operaia 'un esiste più, eppure moiono ogni giorno tre operai. E allora io li metto tutti qui in questo cerchio. Che poi, se 'un ci sono più 'operai, i palazzi crescono da soli. I pacchi alla porta c'arrivano per magia. I cellulari l'assemblano i preti, con l'aiuto dello spirito santo. La roba da mangia' al supermercato la porta la cicogna. La benzina si fa con l'acqua benedetta, è sempre il prete che trasforma l'acqua in carburante. Amen. Davvero. No, no, 'un dico eresie, è vero come il ferro.<sup>50</sup>

In questo estratto, Prunetti entra chiaramente in competizione con Dante, lo ammenda e lo completa, aggiungendo un cerchio all'*Inferno*. Contro il discorso dominante, il tempo lungo e unico della condizione operaia spinge l'inter-testualità oltre i margini della riscrittura, verso un'appropriazione rivendicata apertamente, in linea con quella "ricezione dinamica" teorizzata da Norman Holland<sup>51</sup> alla base delle numerose trasposizioni contemporanee della *Com-*

<sup>49</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>51</sup> Norman N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna 1986 (trad. italiana di *The Dynamics of Literary Response*, Norton & Company, New York 1975).

*media*. Il rovesciamento parodico si fa un potente catalizzatore di dinamiche denunciatorie e di azioni solidali con presa sull'attualità. Alla luce della conflittualità emersa dalle condizioni di lavoro contemporanee (Renato intima a Dante quanto segue: "Ficca bene l'occhi e guarda, Dante, guarda questi dannati del lavoro. Ti chiedi a che son condannati? A non esiste."<sup>52</sup>), il diritto ai "lupini e alla spuma" rivendicato da Renato nel girone dei bestemmiatori, non si fa (soltanto) testimone di parentesi felici in un discorso vittimistico. Ma getta un ponte fra le sponde di un'unica storia e offre a tutti i lavoratori dimenticati il diritto a raccontare la propria storia, con gioia, umorismo e irriverenza nei confronti dei dominanti.

Si tratta di una proposta-manifesto letterario, del resto esplicitata nei molti interventi già citati, messa in pratica dall'autore stesso lungo le pagine del romanzo. Riconosciuta dalla critica come "un salto di scala programmatico dal punto di vista poetico che è piuttosto raro nella scrittura contemporanea",<sup>53</sup> la scrittura *working class* di Prunetti consiste in un *pastiche* di strutture mutuata dalla tradizione classica, e di stilemi ripresi dal linguaggio orale, cui la toscanità popolare conferisce una tonalità rustica e diretta. L'ibridazione fra lingua "alta" e "bassa", sperimentata nei romanzi precedenti e soprattutto in *108 metri*, si generalizza e matura, complice il tracciato archetipico, che offre la materia – le punizioni infernali – e l'esempio stilistico – il plurilinguismo dei canti più comici e iperrealistici –. Oltre gli estratti sopracitati, si veda nuovamente *Il prologo* che offre un modello piuttosto eloquente dello stile meticcio di Prunetti. Posti in esergo, tre versi in traduzione estratti dal canto sesto dell'*Eneide* ("Qui rovinava tutta una folla effusa alle sponde, / donne e uomini, e corpi di eroi dall'animo grande / in cui era spenta la vita"),<sup>54</sup> servono a introdurre il lettore alla particolare catabasi che avverrà nel racconto, nei confronti della quale il modello archetipico dell'*Inferno* di Dante si rivela insufficiente. Sulle orme di Enea e della sua *nekylia* fino al padre Anchise, Alberto scende nell'abisso infernale per incontrare fra gli "eroi dall'animo grande" il padre Renato. Si è di fronte a un procedimento intertestuale ridondante in cui le opere modello – *Eneide*, *Commedia* e adesso *Nel girone dei bestemmiatori* – si richiamano e completano a vicenda. Pare dif-

<sup>52</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, p. 71.

<sup>53</sup> Antonio Montefusco, *Pride or Shame? Paradossi e limiti nell'ipotesi "working class" di Alberto Prunetti*, in "Italianistica" 10, 2019: <https://it.readkong.com/page/pride-or-shame-paradossi-e-limiti-nell-ipotesi-working-6879384?p=2> (consultato il 25.08.2022).

<sup>54</sup> *Eneide*, VI, 305-307, in Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 5.

ficile non attribuire a questo processo un alto tasso di erudizione, propria della cultura "alta". Seguono i primi istanti di Alberto fra Acheronte e la selva oscura, dove incontra il padre, in tuta blu e con la saldatrice in mano, mentre canticchia *Livorno* del cantautore labronico Piero Ciampi.<sup>55</sup> Alberto riconosce immediatamente il padre e cominciano a dialogare:

Ciao, brodo!

Babbo!

Che ci fai da queste parti? T'è saltata addosso la voglia di lavorà? Era l'ora....

È davvero lì, è lui.

Mi avvicino a Renato pieno d'orgoglio, ansiose d'incontro, le mani protese. E gli dico: Sai babbo, ora la tu' storia io l'ho scritta e la sanno tutti.

E lui fa: Bravo figliolo, so' contento che 'un ti fai mai i cazzi tua. Te l'hanno date tante pacche sulle spalle, quelli studiati? Magari t'hanno anche chiamato signore, eh? Che poi invece di lavorà ti sei messo a scrive' sul lavoro ... sei proprio un artista!<sup>56</sup>

Si noti come la postura di Alberto sia, almeno nella fase iniziale, tributaria delle reminiscenze classiche appena evidenziate. Più che la mimica, sono le soluzioni linguistiche adottate a suggerirlo: la tematizzazione (anticipazione) della participiale "ansiose d'incontro" rispetto al complemento appositivo ("le mani protese"), la selezione lessicale dotta ("ansiose", "protese"). Assoluto quindi, il contrasto con la voce del padre ritrovato, che si esprime mediante il variegato repertorio di metafore cui il lettore della Trilogia è abituato: gli "studiati" o gli "artisti" incarnano per Renato una tipologia di popolazione dedita esclusivamente alle pratiche intellettuali e oratorie, ma decisamente poco propensa alle attività manuali e alla fatica; essa è associata, quantunque detentrica di una conflittualità debole, alla classe di "loro", dei "quattrinari" borghesi. Si aggiunge il ricorso accidentale al linguaggio volgare ("i cazzi tua" nell'estratto, altrove le numerose bestemmie che hanno valso a Renato la dannazione eterna nel girone dei bestemmiatori) e si ha un'idea precisa della modalità narrativa perfezionata da Prunetti in questo romanzo. Complice la ripresa parodica dell'*Inferno*, il raccontare la storia di Renato ("la tu' storia") significa adottare una lingua ibrida, i cui livelli stilistici contrattano i propri limiti sotto l'effetto di continue

<sup>55</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 5-6: "Ho trovato una nave che salpava / ed ho chiesto dove andava. / Nel porto delle illusioni, / mi disse quel capitano. / Terra, terra, forse cerco una chimera, / questa sera, eterna sera".

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 6.



polarizzazioni, che li proiettano talvolta verso l'alto, talvolta verso il basso. Sul discorso si stende una patina epica, dagli accenti mitici e arcaizzanti, che l'immediatezza del linguaggio triviale e dei toscanismi sparsi avvicina prepotentemente ai nostri giorni. È questa "l'epica stracciona" che permette alle storie operaie di essere lette e apprezzate da tutti. Complementare all'affermazione di Alberto, che, non senza un certo orgoglio, annuncia al padre che la sua storia infernale oggi "la sanno tutti", Dante confessa lo scacco della scrittura illustre, rappresentante della tradizione monolitica alta, e si appresta ad abbandonare "loro" per essere uno dei "vostri": "Tanto il *Paradiso* non lo legge più nessuno! Ci sarà una ragione se l'*Inferno* piace a tutti".<sup>57</sup> Le ragioni sono tutte insite al nuovo *Inferno* proletario che è scritto proprio sotto ai suoi occhi.

I testi narrativi e saggistici di Prunetti hanno risvegliato il dibattito ricorrente nella critica contemporanea italiana sul rapporto fra *fiction* e *non fiction*, e mosso nuove discussioni su cui l'autore torna regolarmente nella produzione teorica.<sup>58</sup> Di una di queste, di gran lunga la più critica, si trova una sintesi convincente in un recente intervento di Antonio Montefusco, lettore di *Amianto e 108 metri*. Prendendo in prestito il concetto bourdesiano di *habitus clivé*,<sup>59</sup> il critico confessa un certo imbarazzo di fronte alla postura di classe dello scrittore "operaio", che rivendica la volontà di scrivere per farsi capire dal lettore proletario, volontà peraltro smascherata da una prosa ad alto tasso di metaforismo e dallo stile diasporico e notevolmente espressivo. Risulterebbe difficile, anche a fronte degli estratti presentati, discostarci da quanto afferma Montefusco. Il reimpiego di un repertorio dantesco essenzialmente trådito dall'esercizio scolastico e dalla saggezza popolare e confluito nel fenomeno contemporaneo del "Dante pop" offre tuttavia al linguaggio di Prunetti un respiro nuovo. I gironi, le fiamme, la corona d'alloro e il naso aquilino hanno lo stesso *effetto Alka-Seltzer* con cui Hans Magnus Enzensberger teorizzava, nel 1974, il crepuscolo della letteratura intesa come campo autonomo con leggi specifiche e identità propria e la frammentazione della stessa polverizzando granelli di identità multiple nella società.<sup>60</sup> Più vicino ad esprimere una condizione che una categoria, il Dante

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 102.

<sup>58</sup> Con ogni probabilità oggetto anche del recente saggio di Alberto Prunetti, *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, Minimum Fax, Roma 2022.

<sup>59</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., p. 5.

<sup>60</sup> Si veda Hans Magnus Enzensberger, *La letteratura come istituzione ovvero L'effetto Alka-Seltzer*, in Idem, *Mediocrità e follia*, Garzanti, Milano 1991.

di Prunetti s'inserisce nella quotidianità operaia di ieri e di oggi, si fa carico d'istanze provocatorie e di accenti umoristici in virtù del sostrato comune – "pop" appunto – alle storie e ai miti popolari che il Sommo Poeta condivide oggi con la cultura di massa. E che la cultura di massa rielabora integrandovi attese, preoccupazioni e istanze critiche.

Trasversale ad alcune recenti trasposizioni transmediali della *Commedia*,<sup>61</sup> la ritrattazione sull'eternità della dannazione (assortita dalla distruzione della cavità infernale) assume in Prunetti una dimensione etica collettiva. Nelle ultime pagine del romanzo, viene messa in scena una spettacolare fuga infernale, organizzata da Renato, coadiuvato dal compagno Steve McQueen e da Dante, che la prospettiva di un paradiso dove si ritroverebbe a "cantà i canti di gloria tutti i giorni"<sup>62</sup> spinge all'azione sovversiva. Essa prende la forma di uno sciopero generale, con conseguente interruzione della catena di montaggio e sfondamento del cancello d'ingresso sotto l'urlo di battaglia "Mompracem vivrà"<sup>63</sup> per liberare i proletari del cerchio degli invisibili e tornare tutti sulla terra. Di fronte alle coorti di angeli schierati per fermare l'emorragia di dannati-operai, Renato manomette un condotto del metano e, con la sigaretta fra le labbra, fa saltare tutto. La straordinaria accelerazione diegetica degli ultimi paragrafi rivela la funzione pretestuale dell'intera ripresa parodica. Dopo quest'ultima impresa, non ci sarà più inferno, né *Inferno*. Una via di uscita stretta conduce i fuggitivi nella necropoli di Baratti (un leitmotiv dei tre romanzi) fra le tombe etrusche dove Alberto ha trascorso le domeniche dell'infanzia operaia, mentre il padre approfittava dell'ottima copertura hertziana del promontorio di Populonia per seguire i risultati del campionato provinciale sulla radiolina a transistor.<sup>64</sup> E da Baratti alle spiagge dorate della Costa Rica, dove Steve McQueen<sup>65</sup> e Renato Prunetti, che una medesima malattia mortale – il mesotelioma della pleura –

---

<sup>61</sup> Si pensa a due romanzi grafici contemporanei che terminano entrambi con l'esplosione e l'annientamento del baratro infernale: Aristophane, *Conte démoniaque*, L'Association, Paris 1996 e Michael Meier, *Das Inferno*, Rotopolpress, Kassel 2012. Sulla questione, si veda Dutel, Lazzarin, *Dante pop. La Divina Commedia*, op. cit., p.159.

<sup>62</sup> Ivi, p. 102.

<sup>63</sup> Ivi, p. 105. L'autore allude al celebre sceneggiato televisivo RAI *Sandokan* del 1976 diretto da Sergio Sollima ispirato dai romanzi *Le tigri di Mompracem* e *I pirati della Malesia* di Emilio Salgari.

<sup>64</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>65</sup> Sulla biografia dell'attore, si rinvia alla pagina web: <https://www.biography.com/actor/steve-mcqueen> (consultata il 10.09.2022).

unisce nel desiderio di rivalsa, intendono fare i conti con il boss della Eternit, “quello che ha seminato amianto per mezzo mondo”.<sup>66</sup> Così Prunetti conclude la sua *Trilogia working class*: il lungo percorso ipertestuale della *Commedia* è interrotto là dove si afferma con forza la questione extra-letteraria dell’*engagement* personale e collettivo. In *Nel girone dei bestemmiatori*, la *Sehnsucht* prunettiana intesa come nostalgia di un futuro dai contorni già vissuti collettivamente si iscrive in una dinamica progettuale, che attribuisce una funzione trasformativa al rapporto fra scrittura romanzesca e realtà di ieri e di oggi.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agliozzo, Andrea, *L'héritage du passé ouvrier. Alberto Prunetti et Didier Éribon, in Langage(s) et pouvoir(s)*, a cura di Elisia Attanasio, Claudia Dell'Uomo D'Arme, Roberto Lapia et Estelle Paint, Mimésis, Sesto San Giovanni 2020, pp. 179-197.
- Aristophane, *Conte démoniaque*, L'Association, Paris 1996.
- Benucci, Alessandro, *Dante pop e il visibile parlare*, pagine introduttive del catalogo per la mostra *Drawing Dante* (Istituto Italiano di Cultura, Paris, Marseille, Hambourg, Strasbourg 2021, pp. 10-13.
- Butler, Judith, *Bodies that matter*, Routledge, New York – London 1993.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York – London 1999 (2a ed.).
- Cotugno, Anna Maria, Gargano, Trifone, (a cura di), *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*, Progedit, Bari 2016.
- Di Ruscio, Luigi, *Romanzi*, a cura di Andrea Cortellessa e Angelo Ferracuti, Feltrinelli, Milano 2014.
- Dutel, Jérôme, Lazzarin, Stefano (a cura di), *Dante Pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Vecchiarelli, Manziana 2017.
- Enzensberger, Hans Magnus, *La letteratura come istituzione ovvero L'effetto Alka-Seltzer*, in Idem, *Mediocrità e follia*, Garzanti, Milano 1991.
- Falco, Giorgio, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino 2017.
- Ferracuti, Angelo, *Addio – il romanzo della fine del lavoro*, Chiarelettere, Roma 2016.

---

<sup>66</sup> Alberto Prunetti, *Nel girone dei bestemmiatori*, p. 101.

- Gasparini, Philippe *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008.
- Gasparini, Philippe, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
- Ginocchietti, Marianna, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici», 7, 2012, pp. 65-77.
- Holland, Norman N., *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna 1986 (trad. italiana di *The Dynamics of Literary Response*, Norton & Company, New York 1975).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, New York 1985.
- Lazzarin, Stefano, *Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Vecchiarelli editore, Manziana 2021.
- Meier, Michael, *Das Inferno*, Rotopolpress, Kassel 2012.
- Montefusco, Antonio, *Pride or Shame? Paradossi e limiti nell'ipotesi "working class" di Alberto Prunetti*, in «Italianistica» 10, 2019: <https://it.readkong.com/page/pride-or-shame-paradossi-e-limiti-nell-ipotesi-working-6879384?p=2> DOI: <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-344-1/021>.
- Prunetti, Alberto, *108 metri. The new working class hero*, Laterza, Bari 2018.
- Prunetti, Alberto, *Amianto* Agenzia X, Milano 2012 (poi Edizione Alegre, Roma 2014).
- Prunetti, Alberto, *La Trilogia Working Class: scrivere per non farsi togliere la pelle*, in «giap», pubblicato il 26.09.2019, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/09/trilogia-working-class/>.
- Prunetti, Alberto, *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia*, Laterza, Bari 2020.
- Prunetti, Alberto, *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, Minimum Fax, Roma 2022.
- Prunetti, Alberto, *Nuove scritture working class: nel nome del pane e delle rose*, in «giap», pubblicato il 01.09.2017, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/09/nuove-scritture-working-class/>.
- Prunetti, Alberto, *PCSP (piccola controstoria popolare)*, Edizioni Alegre, Roma 2014.
- Prunetti, Alberto, *Working Class, la nuova collana di narrativa diretta da Alberto Prunetti*, in «Giap», pubblicato il 5 novembre 2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/11/collana-working-class/>.

Rifkin, Jeremy, *La fine del lavoro, il declino della forza lavoro globale e l'avvento dell'era post-mercato*, trad. it. di Paolo Canton, Baldini&Castoldi, Milano 1995 (ed. originale *The End of Work: the Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-market Era*, Putnam Publishing Group, New York 1995).

Settis, Bruno, *Fordismi. Storia politica della classe operaia*, Il Mulino, Bologna 2016.

Trevisan, Vitaliano, *Works*, Einaudi, Torino 2017.

## Indice

<i>Prefazione di Silvia Contarini</i> .....	3
---	---

### **Teatro**

LORENZO MANGO (Università degli Studi di Napoli L'Orientale) La fine del Novecento teatrale tra storia e storiografia .....	7
GERARDO GUCCINI (Università degli Studi di Bologna) Dall'animazione al laboratorio: trasformazioni, strutture e protagonisti del teatro nella scuola .....	19
ILONA FRIED (Università Eötvös Loránd, Budapest) "Anche l'Ungheria ebbe sulla scena il suo quarto d'ora di gloria" .....	49
CATERINA DI BELLA (Università Eötvös Loránd, Budapest) In nome del corpo: Mauro Covacich e James Joyce a confronto .....	67

### **Società**

CAROLINE SAVI (Université Paris Nanterre, Centre de Recherches Italiennes – CRIX) La famiglia italiana ieri e oggi: la svolta del Novecento .....	85
---	----

### **Didattica**

FRANCA BOSC (Università di Torino) Lessico ed emozioni con la poesia: dalla parte delle bambine e dei bambini .....	101
---	-----

### **Giornalismo**

DONATELLA CHERUBINI (Università degli Studi di Siena) Da lettori a naviganti. Spunti e riflessioni sul quotidiano cartaceo e l'informazione <i>online</i> in Italia .....	115
---	-----

### **Letteratura**

ELVIO GUAGNINI (Università di Trieste) L'Italia nello specchio del "noir" .....	137
--	-----

SIMONA CIGLIANA (Università “la Sapienza” – Roma)	
Benedetta Cappa Marinetti e Ružena Zàtkovà: due futuriste tra sperimentalismo e teosofia . . . . .	155
SILVIA CONTARINI (Université Paris Nanterre, Centre de Recherches Italiennes – CRIX)	
Dalla parte delle scrittrici: Alba de Céspedes . . . . .	177
ADRIANA VIGNAZIA (Università di Graz)	
Letteratura e memoria: lo sguardo della donna sulla storia del Sudtirolo . . . . .	191
RENATE LUNZER (Università di Vienna)	
Digiunatori e cannibali. Il rapporto tra morale e successo nella filosofia di Guido e Giorgio Voghera . . . . .	203
ALESSANDRO BENUCCI (Université Paris Nanterre, Centre de Recherches Italiennes – CRIX)	
Il Dante <i>working class</i> di Alberto Prunetti Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia, 2020 . . . . .	217

## *Atti dei convegni precedenti*

- Cultura italiana*, a cura di Ilona Fried, Ponte Alapítvány, Janus Pannonius Tudományegyetem Olasz Tanszék, Budapest–Pécs 1992
- Kultúrák találkozása. Incontro di culture. A Meeting of Cultures*, a cura di Ilona Fried, Penna, Budapest 1995
- 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
- 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
- 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
- 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
- L'eredità del Novecento*, a cura di Ilona Fried, «Nuova Corvina», N° 19, 2007
- 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
- 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



*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

*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

*Prospettive culturali fra intersezioni, sviluppi e svolte disciplinari in Italia e in Ungheria*, 3–4 maggio 2017, a cura di Ilona Fried, Ponte Alapítvány, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 2018



La rivista di italianistica "Italogramma" ([italogramma.elte.hu](http://italogramma.elte.hu))  
è pubblicata dal Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere  
dell'Università Eötvös Loránd di Budapest. – 1088 Budapest Múzeum krt. 4.  
– La rivista "Italogramma" pubblica saggi valutati da revisori internazionali  
anonimi e recensioni nel campo della letteratura, dello spettacolo, della  
linguistica, della storia e della cultura italiana nella prospettiva degli  
studi internazionali, in modo da arricchire anche l'italianistica ungherese.  
Prima di inviarci i vostri contributi, vi preghiamo di prendere visione delle  
"Avvertenze" e delle norme redazionali. Potrete inviare i saggi di linguistica  
a Giampaolo Salvi, i saggi di letteratura, spettacolo, storia e storia  
della cultura moderne a Ilona Fried o a Simona Cigliana, i saggi  
di letteratura, storia e storia della cultura antiche  
(Medio Evo e Rinascimento) a Dávid Falvai.