

Vient de paraître / Just published / Zojuist verschenen / Novità:

# Le réseau d'information de Jacques Bernard (1658-1718)

au service des *Nouvelles  
de la République des Lettres*,  
1699-1710

UN DOSSIER DE 95 LETTRES PUBLIÉES ET ANNOTÉES  
PAR HANS BOTS & LÉONIE MAASS

INTRODUCTION	3
Refuge huguenot et les journaux de Hollande	4
Jacques Bernard	4
Bernard et ses activités de journaliste	5
Les coulisses des "Nouvelles de la République des lettres"	7
a. Correspondance retrouvée de Jacques Bernard	7
Tableau 1. Aperçu de la répartition des lettres des correspondants de Bernard sur la période 1700-1709	
Tableau 2. Aperçu du nombre de pages contenant des extraits de lettres, par année, provenant de Grande-Bretagne, de France, des pays allemands et des Provinces-Unies	
b. Extraits de Diverses Lettres	9
c. Stratégie rédactionnelle	10
d. Pierre Desmaizeaux	11
e. Les correspondants français de Bernard: le Père Léonard et Delaisement	15
f. Autres correspondants de Bernard	16
Principes de transcription	18
LETTRES	20
Bibliographie des ouvrages fréquemment consultés	169
Index	172

Offprint from / Tirage à part de: *Lias, sources and documents relating to the early modern history of ideas*. Volume 35 (2008) (ISSN 0304-0003).  
176 pages, ill. Broché / Softbound, 24x16. (ISBN 97890 302 1094 8)

\*

Adresse de commande / Ordering address / Besteladres / Indirizzo per ordinare:

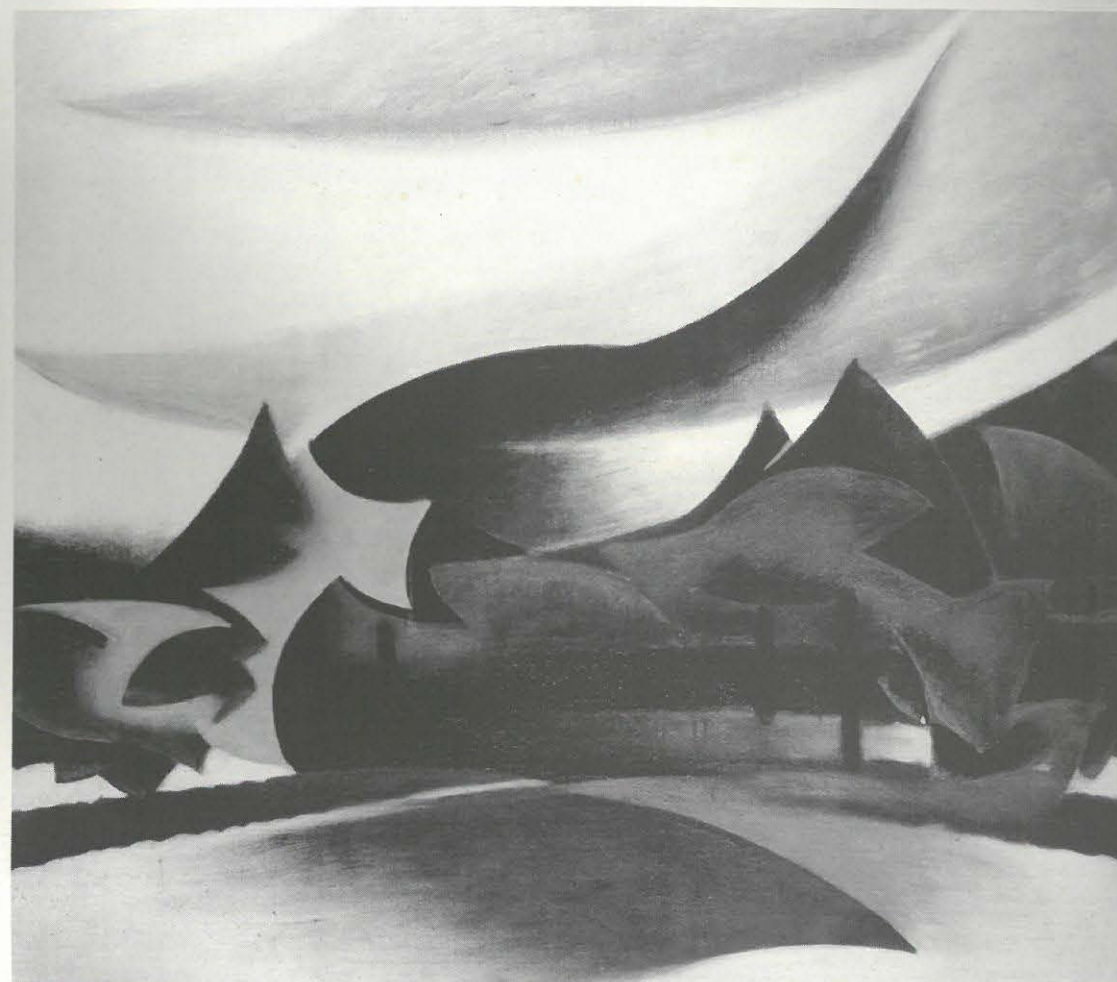
APA | POSTBUS806 | NL-1000 AV AMSTERDAM | HOLLAND  
E: orders@apa-publishers.com / T: +31.[0]20 626 5544 / W: apa-publishers.com



# INCONTRI

Rivista europea di studi italiani

2008 / 2



APA-Holland University Press  
Amsterdam & Utrecht

## Incontri

Rivista europea di studi italiani

Caporedattore: Monica Jansen

Redattore ospite: Ulla Musarra-Schröder

Redattore finale: Laura Rietveld

Redazione: Asker Pelgrom, Linda Pennings, Rolien Scheffer,

Maria Bonaria Urban, Inge Werner

Segretario di redazione: Jetze Touber

Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:

Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Incontri esce due volte l'anno in fascicoli di circa 100 pagine

Prezzi

€ 25 abbonati privati (abbonamento annuo)

€ 35 biblioteche, istituti (abbonamento annuo)

€ 20 un fascicolo singolo dal 2002 in poi

Nel caso di pagamento dall'estero non tramite IBAN/BIC la somma viene aumentata con € 7 per spese bancarie

ISSN 0169-3379

Indirizzo della casa editrice

APA-Holland University Press

Postbus 806, NL-1000 AV Amsterdam, Olanda

Tel. +31.[0]20 626 55 44

Fax +31.[0]20 528 52 98

www.apa-publishers.com

e-mail: info@apa-publishers.com

CCP Olanda 78366, APA, NL-1000 AV Amsterdam

IBAN: NL83 PSTB 0000 0783 66 / BIC: PSTBNL21

*In copertina:* Giacomo Balla, Velo di vedova + paesaggio (Corazzata + vedova + vento), 1916, olio su tela, 105 x 110 cm, Mart, VAF - Stiftung, Rovereto

# INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 23 · 2008 · fascicolo 2

CLAUDIO MAGRIS E LA MEMORIA DEI LUOGHI

Ulla Musarra-Schröder, *Introduzione* 98

ARTICOLI

Ulla Musarra-Schröder, *I luoghi infernali della storia: Alla cieca di Claudio Magris* 103

Natalie Dupré, *I confini del tempo: luoghi della memoria e della persuasione in Danubio di Magris* 113

Harald Hendrix, *Luoghi di memoria letteraria nell'Italia contemporanea: dai parchi letterari a 'Trieste città della letteratura'* (con 6 ill.) 125

Laura Pisano, *Quando i luoghi sono eletti a 'parchi' della memoria: percorsi culturali nelle aree minerarie della Sardegna* (con 3 ill.) 141

Asker Pelgrom, *La città e la memoria. Intervista a Laura Cerasi sul progetto 'Memory and Place' (UCL)* (con 1 ill.) 159

TRADUZIONI

Carolien Steenbergen, *Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca, La guerra de' Mostri, Pappalefave* 170

Inge Werner, *Lasca's Pappalefave vertaald en toegelicht* 172

RECENSIONI

Annemieke Heuft, *De demystificatie van een genie* 177

Gian Paolo Giudicetti, *Il volontarismo etico di Calvino* 180

SEGNALAZIONI

*ICOJIL 1: primo convegno internazionale di letteratura italo-ebraica* 185

*Intelletuali italiani del secondo Novecento* 189

*Juryrapport WIS Scriptieprijs 2007* 191

*Le frontiere del Sud* 193

*Two dissertations on the Italian Renaissance* 195

*Michelangelo in het licht van de 'spirituali'* 199

*Juryrapport WIS Onderzoeksprijs Kunstgeschiedenis 2007* 200

GLI AUTORI 102, 112, 124

CLAUDIO MAGRIS E LA MEMORIA

DEI LUOGHI

INTRODUZIONE

Il titolo di questo numero tematico di *Incontri* da un lato riferisce ai luoghi come depositari della memoria storica (o collettiva), e dall'altro ai luoghi come sopravvivono nella memoria individuale (dell'autore o dei suoi narratori o personaggi). Depositari della memoria storica e culturale sono i siti geominerari in Sardegna trasformati in parchi culturali, come il Parco Dessì (il contributo di Laura Pisano), e la trasformazione nel tempo del quartiere industriale Marghera di Venezia analizzata all'interno del progetto 'Memory and Place' del Department of Italian dell'University College London (intervista di Asker Pelgrom a Laura Cerasi). Un'attenzione particolare viene dedicata alla memoria dei luoghi nell'opera di Claudio Magris, scrittore ospite dell'Università di Utrecht nel mese di febbraio 2009, a cui *Incontri* intende rendere omaggio con i saggi di Ulla Musarra-Schröder, Natalie Dupré e Harald Hendrix. Segue un'introduzione della nostra redattrice ospite, Ulla Musarra-Schröder:

*La memoria dei luoghi in Magris*

Nell'opera di Claudio Magris, dai saggi narrativi (*Danubio*, *Microcosmi*) ai racconti e romanzi (*Illazioni su una sciabola*, *Un altro mare*, *Alla cieca*), le storie, i destini individuali o collettivi, sono ancorati nei luoghi, i quali sono veri e propri depositari della memoria, contenitori dunque di tempi diversi che non coincidono necessariamente con le epoche registrate dalla memoria storiografica istituzionale, anche se – come del resto anche i personaggi magrisiani – non sono inventati ossia di finzione. Il luogo della memoria è, come dice Magris nella premessa a *L'infinito viaggiare*, 'tempo rappreso, tempo plurimo'. Ognuno dei nove *Microcosmi* è in tal senso 'tempo rappreso', una realtà stratificata, in cui il passato trapela nel presente e viceversa o, come dice Magris in *Danubio*, i binari diversi del tempo passano uno accanto all'altro, per poi intersecarsi o divaricarsi. Di fronte ai luoghi della memoria l'impegno dello scrittore è paragonabile al lavoro del geologo o dell'archeologo: scopre e toglie dall'oblio strati di realtà umana dimenticati, spesso taciuti o trascurati dagli autori della cosiddetta grande Storia (la storia dei Grandi).

Nei testi di Magris sono i luoghi con i loro diversi strati di realtà a scandire il processo narrativo, che perciò non è mai lineare: la narrazione si muove a zigzag fra presente, passato, presente o futuro, fra i vari binari delle storie o dei destini narrati, procedimento portato forse all'estremo nell'intreccio o gro-

viglio delle storie di Cippico e di Jorgensen in *Alla cieca* e nel loro incrociarsi con il mito degli Argonauti. Ai luoghi della memoria storica si aggiungono qui, come anche in *Microcosmi*, i luoghi della memoria mitologica.

Nella memoria individuale (dell'autore, dei suoi narratori e personaggi) sono i viaggi che tengono insieme i luoghi, un viaggiare continuo e 'infinito', che si svolge a ritmi diversi, tra la sosta (condizione della 'persuasione', della sospensione del tempo) e la fuga incalzante da un luogo all'altro. Gli spazi della sosta, luoghi ospitali che invitano il viaggiatore a 'sostarvi', si trovano spesso davanti al mare: baie, spiagge, isole, estuari, ma anche nei paesaggi di collina o di montagna; ai luoghi della fuga, al contrario, appartengono le navi (le numerose navi di deportazione o di emigrazione che in *Alla cieca* incrociano tutti i mari del globo terrestre). Il ritmo della fuga, che può significare anche smarrimento, perdita di sé, è quello del mare in tempesta, il ritmo incalzante della fuga da un luogo all'altro. Al contesto del viaggio come fuga (emigrazione, deportazione) appartengono i luoghi più oscuri, più orrendi, infernali, della Storia moderna, dai Lager ai gulag, dai campi profughi ai campi di lavoro forzato, luoghi a cui sono dedicate le pagine più 'notturne' dello scrittore triestino.

La narrativa (e saggistica) di Magris è spesso incentrata sulle regioni periferiche della Mitteleuropa, luoghi segnati da un ripetuto spostamento dei confini di stato, per cui città, paesi, abitanti, di volta in volta, sono stati soggetti a cambiamenti di nazionalità, di nome e di lingua. Sono luoghi che, come parti della Slovacchia, dell'Ungheria, della Romania, per la pluralità etnica, sono rimasti senza storia, luoghi marginali rispetto alle 'grandi' storie nazionali. Chi è nato e cresciuto in un luogo di frontiera, avendo imparato a pensare 'in più popoli' (*Danubio*), ha un'identità complessa, stratificata. Rischia però anche la frantumazione dell'identità, la disgregazione della personalità. Essendo senza identità, corre inoltre il pericolo di trovarsi dalla parte (politica) sbagliata (*Illazioni su una sciabola*, *Alla cieca*) o di farsi agente cieco della Storia. Paragonabile alla condizione di frontiera è la situazione di chi si trova nel Lager o nel campo di lavoro forzato, anche se qui la stretta e terribile convivenza con l'altro può avere degli effetti molto più devastanti. Ciononostante c'è chi, come dice lo scrittore in *Microcosmi*, anche in 'quell'abiezione' è stato capace di 'restare moralmente indenne'.

CLAUDIO MAGRIS EN HET GEHEUGEN

VAN DE PLAATSEN

INLEIDING

De titel van dit themanummer van *Incontri* verwijst enerzijds naar plaatsen als bewaarders van het historische (of collectieve) geheugen, en anderzijds naar plaatsen zoals die in leven blijven in het individuele geheugen (van de auteur of van zijn vertellers of personages). Bewaarders van het historische geheugen zijn de mijnbouwsites op Sardinië die zijn omgevormd tot culturele parken, zoals het Parco Dessi (de bijdrage van Laura Pisano), alsook de transformatie in de tijd van de industriewijk Marghera in Venetië, een object van onderzoek binnen het project 'Memory and Place' van het Department of Italian van de University College London (interview van Asker Pelgrom met Laura Cerasi). Bijzondere aandacht wordt besteed aan het geheugen van de plaatsen in het werk van Claudio Magris, gastschrijver van de Universiteit Utrecht in februari 2009, aan wie *Incontri* eer wil bewijzen met de essays van Ulla Musarra-Schrøder, Natalie Dupré en Harald Hendrix. Hierna volgt een inleiding van onze gastredactrice Ulla Musarra-Schrøder:

*Het geheugen van de plaatsen bij Magris*

In het werk van Claudio Magris, van de verhalende essays als *Danubio* (*Donau*) en *Microcosmi* tot de verhalen en de romans zoals *Illazioni su una sciabola* (*Veronderstellingen aangaande een sabel*), *Un altro mare* (*Een andere zee*) en *Alla cieca* (*Blindelings*), liggen de geschiedenissen, de individuele of collectieve lotsbestemmingen verankerd in plaatsen, die als ware bewaarplaatsen van het geheugen fungeren en dus verschillende tijden bevatten, die niet noodzakelijk samenvallen met de door de officiële geschiedschrijving vastgelegde tijdperken, ook al zijn ze – zoals trouwens ook het geval is met de personages van Magris – niet verzonnen, oftewel fictief. De plaats van het geheugen is, zoals Magris in het voorwoord van *L'infinito viaggiare* zegt, 'gecondenseerde tijd, meervoudige tijd'. Elk van de 'kleine werelden' van *Microcosmi* is in die zin 'gecondenseerde tijd', een gelaagde werkelijkheid waarin het verleden doorwerkt in het heden en andersom of, zoals Magris het in *Donau* formuleert, 'de tijd beweegt zich in verschillende richtingen voort, langs allerlei banen die elkaar kruisen en zich vertakken' (vertaling: Anton Haakman). Ten aanzien van de geheugenplaatsen is de inzet van de schrijver vergelijkbaar met het werk van een geoloog of archeoloog: het ontdekken en in herinnering brengen van lagen van de menselijke werkelijkheid die vergeten waren, dikwijls verzwegen of veronachtzaamd door de schrijvers van de zogenaamde grote Geschiedenis (de geschiedenis van de Groten).

In de teksten van Magris zijn het de plaatsen, met hun uiteenlopende werkelijkheidslagen, die het ritme van het vertelproces bepalen, dat daarom nooit rechtlijnig is: de vertelling zigzagt tussen heden, verleden of toekomst, tussen de verschillende sporen van de verhalen of lotgevallen die worden verteld, een procédé dat misschien tot het uiterste wordt doorgevoerd in de plot of verhalenkluwen van Cippico en Jorgensen in *Blindelings*, waar ook de mythe van de Argonauten doorheen verweven is. De plaatsen van het historische geheugen krijgen hier, net als in *Microcosmi*, gezelschap van de plaatsen van het mythologische geheugen.

In het individuele geheugen (van de auteur, zijn vertellers en personages) worden de plaatsen onderling verbonden door het reizen, een aanhoudend, 'oneindig' reizen, dat met wisselende tempo's gebeurt, van oponthoud (voorwaarde voor het 'overtuigen', voor het opschorten van de tijd) tot vlucht, hals over kop, van de ene plaats naar de andere. De ruimten van het oponthoud, gastvrije plaatsen, die de reiziger uitnodigen zich er 'op te houden', bevinden zich vaak aan zee: baaien, stranden, eilanden, inhammen, maar ook in heuvel- of berglandschappen; tot de vluchtplaatsen behoren daarentegen schepen (de talrijke deportatie- of emigratieschepen die in *Blindelings* alle wereldzeeën doorkruisen). Het tempo van de vlucht, die ook kan duiden op verwarring, zelfverlies, is dat van een stormachtige zee, het ijlt tempo van de vlucht van de ene plaats naar de andere. De context van de reis als vlucht (emigratie, deportatie) omvat de donkerste, verschrikkelijkste, meest helse plaatsen van de moderne Geschiedenis, van de Lagers tot de goelags, van de vluchtelingenkampen tot de strafkampen, plaatsen waaraan de meest 'nachtelijke' bladzijden van de Triëstijnse schrijver zijn gewijd.

In het verhalende (en essayistische) werk van Magris wordt veelal een centrale plaats ingenomen door perifere gebieden van Mitteleuropa, plaatsen die zijn getekend door een herhaalde verplaatsing van de staatsgrenzen, waardoor steden, landen en inwoners keer op keer veranderingen van nationaliteit, naam en taal kregen opgedrongen. Het zijn plaatsen die, zoals delen van Slowakije, Hongarije, Roemenië, vanwege hun etnische pluraliteit, geen geschiedenis hebben geschreven, marginale plaatsen ten opzichte van de 'grote' nationale geschiedenissen. Wie is geboren en opgegroeid in een grensgebied, wie heeft geleerd te denken 'in meerdere volkeren' (*Donau*), heeft een complexe, gelaagde identiteit, maar staat ook bloot aan het risico van identiteitsverbrokkeling, persoonlijkheidsverlies. Wie aldus zijn identiteit kwijtraakt loopt bovendien het gevaar aan de verkeerde (politieke) kant terecht te komen (*Veronderstellingen aangaande een sabel*, *Blindelings*) of blinde factor van de Geschiedenis te worden. Vergelijkbaar met de grensconditie is de situatie van wie zich in een Lager of in een strafkamp bevindt, hoewel in dat geval het nauwe, verschrikkelijke samenleven met de *ander* veel verwoestendere gevolgen kan hebben. Desondanks zijn er mensen die, zoals de schrijver in *Microcosmi* zegt, zelfs in die abjecte omstandigheden in staat zijn geweest 'moreel ongedeerd te blijven'.

**Laura Cerasi** è attualmente docente a contratto di Storia contemporanea presso l'Università di Udine, e redattrice di '900. *Per una storia del tempo presente*. Studia la storia delle culture politiche e delle istituzioni culturali fra Otto e Novecento. Per i tipi di FrancoAngeli ha pubblicato i volumi *Gli ateniesi d'Italia* (2000) e *Perdonare Marghera. La città del lavoro nella memoria post-industriale* (2007). Nell'ambito del *Memory and Place Project* dell'University College London, come *research fellow*, ha diretto il video-saggio *Marghera, Porto Marghera. A city within a city* (London 2005). Di recente è apparso un volume realizzato con Rolf Petri e Stefano Petrunaro: *Porti di frontiera. Industria e commercio a Trieste, Fiume e Pola fra le guerre mondiali* (Viella, Roma 2008).

**Natalie Dupré** is docent aan de Hogeschool-Universiteit Brussel en maakt deel uit van de onderzoekseenheid 'Tekst en Interpretatie' van de Faculteit Letteren van de Katholieke Universiteit Leuven. Haar onderzoek gaat over grenzen in de moderne en hedendaagse Italiaanse letterkunde en over het fenomeen van de grensliteratuur. Zij publiceerde onder meer artikelen over Fulvio Tomizza, Giuliana Morandini en Claudio Magris. In 2008 verschijnt een monografie van haar met als titel *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris* (Franco Cesati Editore).

Adres: Koningsstraat 336, B-1030 Brussel, België.

E-mail: natalie.dupre@hubrussel.be

**Harald Hendrix** is hoogleraar Italiaanse taal en cultuur en hoofd van het Departement Moderne Talen aan de Universiteit Utrecht. Hij doet onderzoek naar schrijvershuizen en literair tourisme, voornamelijk in Italië. In dit kader publiceerde hij diverse artikelen en de bundel *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York 2008. Andere recente publicaties zijn de bundels *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Manziana 2007 (met Antonello Corsaro en Paolo Procaccioli) en *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Manziana 2008 (met Paolo Procaccioli).

Adres: Departement Moderne Talen, Universiteit Utrecht, Trans 10, 3512 JK Utrecht.

E-mail: harald.hendrix@let.uu.nl

Continuazione a p. 112

## I LUOGHI INFERNALI DELLA STORIA

### ALLA CIECA DI CLAUDIO MAGRIS

Nella sua opera saggistica e narrativa Claudio Magris frequentemente ferma la sua attenzione su luoghi, in cui una realtà storica, politica, civile, morale, che potrebbe far scandalo, è stata cancellata, rimossa, camuffata o semplicemente resa mitica, spesso a scopo turistico. È quanto accade a Günzburg, cittadina che si trova a una distanza di non più di 70 chilometri a ovest di Dachau, e che dietro la sua facciata di bellissime, forse troppo ben conservate e ben curate case, stradine e piazze, nasconde o tace il suo legame con i delitti più orribili della Storia del Novecento. A Günzburg, infatti, era, come dice Magris in *Danubio*, 'nato Josef Mengele, il medico aguzzino di Auschwitz, forse il più feroce assassino dei Lager'.<sup>1</sup> A carico della cittadina non è naturalmente il fatto di essere stata la città natale dell'assassino, ma di averlo ospitato ben due volte dopo la guerra, prima in un convento, dove si era nascosto fino al 1949, poi nel 1951 in occasione del funerale del padre. Luoghi paragonabili alla cittadina bavarese, ma con un riferimento a un contesto politico diverso (il comunismo invece del nazismo), anche se per tanti aspetti ugualmente crudele, sono i villaggi del Banato in Romania, una volta popolati e abbelliti da industriosi tedeschi della Svevia, i quali fra il 1944 e il 1945 furono vittime di una 'deportazione indiscriminata in campi di lavoro e di concentramento che divennero anche campi di morte'<sup>2</sup> o i villaggi Potemkin, dietro i quali si cela un passato pieno di violenze e infamie, come dice Magris in *L'infinito viaggiare*.<sup>3</sup> Nel caso della cosiddetta Isola Nuda sulle coste dell'Adriatico, il contrasto fra il *dépliant* turistico e la realtà storica è più esplicito, un contrasto stridente denunciato da Magris in un brano importante di *Microcosmi*: 'I *dépliants* raccomandano una puntata a Goli Otok, "l'isola della pace, bagnata da un mare straordinariamente pulito, ambiente immacolato immerso nel silenzio, isola di assoluta libertà", mentre la realtà è diversa: "Goli Otok, l'Isola Nuda, vicina ad Arbe, è stata l'approdo di una tragica odissea di reietti della Storia".<sup>4</sup> Nei paragrafi successivi Magris racconta gli orrori di cui Goli Otok, negli anni immediatamente dopo la Seconda Guerra Mondiale, è stata lo scenario: dalla decisione di circa duemila operai di Monfalcone e da altri comuni dell'Isontino e del Basso Friuli – fra i quali molti erano già stati combattenti in Spagna o prigionieri nei Lager tedeschi – di trasferirsi in Jugoslavia per contribuire alla costruzione del socialismo, alla loro deportazione, perché sospettati di stalinismo, ai terribili gulag di Tito:

In questi gulag finirono – insieme a stalinisti jugoslavi, ustascia, criminali di guerra e delinquenti comuni – anche quei monfalconesi che non avevano avuto la fortuna di venir espulsi e che rimasero, quasi tutti, fedeli al loro credo. A Goli Otok e a Sveti Grgur c'era l'inferno – isolamento, fame, bastonate, la testa nel buco del gabinetto, l'esposizione al gelo, il bestiale lavoro forzato, l' 'autoravvedimento' in base al quale chi si pentiva della propria eresia doveva dimostrarlo infliggendo percosse e sevizie ai compagni.<sup>5</sup>

Dei gulag di Tito ci sono diversi testimoni. Uno di essi, lo scrittore Ligio Zanini<sup>6</sup>, è citato da Magris. Nel suo romanzo autobiografico, *Martin Muma*, Zanini racconta 'come i deportati, arrivando sull'isola, dovevano passare in mezzo alle file degli altri internati, i quali dovevano colpirli e bastonarli inneggiando a Tito e al Partito: 'Tito – Partija!'.<sup>7</sup>

#### **La storia di Salvatore Cippico: da Dachau a Goli Otok**

Il romanzo *Alla cieca* (2005) è nato da un sentito impegno morale, dall'urgente bisogno di 'strappare all'oblio', come Magris si esprime in *Microcosmi*, verità storiche troppo spesso rimosse e taciute, quali appunto quelle dei monfalconesi e altri stalinisti italiani finiti nei campi di lavoro forzato di Tito, una delle sanguinose note 'a piè di pagina della storia universale'.<sup>8</sup> Le pagine di *Alla cieca* includono però anche le sofferenze delle vittime dei Lager (Dachau), dei prigionieri dei terribili campi penitenziari dell'Ottocento, come Port Arthur nella Tasmania.<sup>9</sup> Il romanzo rappresenta indubbiamente quel tipo di scrittura che Magris definisce come la sua 'scrittura notturna', una scrittura che 'si misura con le verità più sconvolgenti che non si osano confessare' e che può rivelare quello che l'autore 'non sa sempre di essere e di sentire: sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo della coscienza e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe' e che 'contraddicono le intenzioni e principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso'. È una scrittura inoltre che si trova 'faccia a faccia col volto terribile della vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà'.<sup>10</sup>

A questo 'mondo tenebroso' appartengono i luoghi che segnano la penosa e tragica storia di Salvatore Cippico, un istriano che è stato ingannato dalla Storia, trovandosi sempre 'dalla parte sbagliata nel momento sbagliato'.<sup>11</sup> L'anziano Cippico è in una casa di cura a Trieste (Barcola), anche se si illude di essere ancora 'laggiù', 'con la testa in giù', 'giù alla Baia', ossia nell'estremo Sud della Tasmania. Dal suo monologo delirante che si estende dall'inizio alla fine del romanzo, emergono brandelli di un passato tormentato e terrificante, che attraversa alcuni dei luoghi più orrendi del Novecento, appartenenti a una realtà trascurata e in parte taciuta dalla storiografia ufficiale (istituzionale e/o di stampo politico): dalla Tasmania, dove era nato nel 1910 (il padre era un emigrante istriano), all'Italia (l'Istria) degli anni Venti, alla Tasmania, all'Italia del fascismo, alla Guerra di Spagna, alla lotta partigiana in Italia e in Jugoslavia, a Dachau e, come se non bastasse, da Dachau a Fiume, dove viene arrestato come stalinista e deportato a Goli Otok, condannato ad atroci lavori forzati, 'Dachau e Goli Otok', come dice con amara ironia lui stesso, 'terapia

intensiva, doppia dose' (Ac, p. 15). A Goli Otok, uno dei metodi di punizione era il *croz stroj* (il prigioniero messo con la testa in giù nel buio buco del cesso); l'atroce lavoro forzato era quello dei *pijeskari*, cavaatori di sabbia:

Dovevamo stare in quel mare fino al petto, anche d'inverno, grattando il fondo con la pala per raccogliere la rena e caricare le ziviere, su e giù con la pala, nell'acqua gelida. Dopo un po' non senti neanche più il gelo; la pala va su e giù, se non la tiri su svelto pieno di sabbia, ti arriva la bastonata, a uno gli ha rotto il naso e lui ha continuato a stare lì, ammollo fino al petto, la faccia spaccata, sangue e muco di ghiaccio. (Ac, p. 67).

Il brano citato appartiene alla realtà vissuta da Cippico ed è basato su testimonianze dirette.<sup>12</sup>

Quando, nel 1951, come sopravvissuto sia di Dachau sia di Goli Otok, Cippico ritorna a Trieste, il Partito non solo non ha più bisogno di lui, ma gli chiude anche la bocca (di queste storie dei monfalconesi in Jugoslavia e dei gulag di Tito 'bisogna tacere').<sup>13</sup> L'unica via d'uscita è, dopo il campo profughi del Silos di Trieste<sup>14</sup>, (di nuovo) l'emigrazione: ritornare 'laggiù', come profugo in una Tasmania o un'Australia che, ormai, negli anni del dopoguerra, è piuttosto ostile all'emigrazione italiana. È qui che Cippico impazzisce, dopo aver incontrato il 'compagno' Luttmann che, pur avendo avuto il comando nella disastrosa battaglia di Barcellona, dice che 'No, non ricordo che sia successo niente d'importante a Barcellona [...], cercando di guardare pensieroso il mare' (Ac, p. 304). A causa di questa brutale e cieca cancellazione delle sofferenze di lui e di tantissimi altri, si sente il cuore 'a pezzi' (Ac, p. 305).

Per la terza e ultima volta Cippico sarà rispedito 'lassù', ora per essere ricoverato a Barcola: 'La Terra Australis incognita accoglie gli emigranti ma non ha posto per i matti, li respedisce a casa loro, mi hanno detto, ma non ci credo' (Ac, p. 317). Nella casa di cura dedica gran parte del suo tempo alla consultazione di libri o cataloghi, in cui sono raccolte fotografie di figure di prua, polene, conservate in vari musei navali (Ringkøbing, Anversa, La Spezia, Portsmouth). Ormai l'anziano Cippico si trova in una fase nella quale viene meno il senso della propria identità, una fase di disgregazione, in cui non distingue più le disgrazie della propria vita dalle disgrazie di tanti altri.

#### **L'avventuriere danese: da Newgate a Port Arthur**

La storia di Salvatore Cippico, infatti, non è una storia sola. Attraverso lui parlano tante altre voci, voci di partigiani, prigionieri, emigranti, che hanno avuto più o meno la sua stessa sorte, gente che la Storia, come è successo a lui, 'ha striato col suo coltello' (Ac, p. 131). Nel suo monologo delirante, Cippico confonde la storia della propria vita con quella di più di cento anni prima di Jorgen Jorgensen (1780-1841), il leggendario avventuriero danese noto in Islanda come il 'Re della canicola' (in quanto il suo cosiddetto regno non è durato che le poche settimane dell'estate islandese del 1809) e nella Tasmania come il 'Re d'Islanda' o il 'Vichingo della Tasmania', carattere avventuroso e leggero, con il quale Cippico, a cui tutto è stato tolto, si è completamente identificato. Per lui la vita di Jorgensen fa parte della *sua* vita, del *suo* passato.

La storia di Jorgensen si snoda lungo alcuni luoghi importanti della Storia del primo Ottocento, dalle guerre napoleoniche alla colonizzazione dell'Australia e della Tasmania. Nasce a Copenaghen nel 1780. Viene nel 1998 assunto dalla marina militare inglese. Arriva, con i primi colonizzatori inglesi, in Tasmania nel 1803, dove sarà fra i fondatori di Hobart Town. Nel 1807, l'anno in cui la Danimarca si schiera con Napoleone contro l'Inghilterra, ritorna a Copenaghen, dove ha il comando di una nave corsara danese. Catturato dagli inglesi e riportato a Londra, ne diventa il loro agente segreto. Nel 1809 ha una missione in Islanda, dove organizza una rivoluzione contro il potere dello stato danese. Proclama se stesso 'protettore' degli islandesi. Il suo governo rivoluzionario finisce dopo nove settimane, quando viene arrestato e riportato a Londra, dove resta quasi un anno in una nave prigioniera. Intraprende (come osservatore o agente inglese) numerosi viaggi in Europa (Francia, Paesi Bassi, Germania – dove incontra Goethe). Viene arrestato e condannato alla forca a causa di un furto, ma la condanna viene mutata in deportazione. Con un centinaio di altri forzati viene deportato in Tasmania, dove sarà obbligato a partecipare alla 'Black War' (1829-1830), in cui viene estirpata quasi tutta la popolazione aborigena. Fino alla morte nel 1841 vive come esploratore, poliziotto, avvocato, giornalista, scrittore.

I tanti luoghi che attraversa la storia di Jorgensen sono veri luoghi di tenebre: dalle prigioni inglesi in cui era stato internato, come quella di Newgate, da dove si usciva solamente per essere mandati a 'penzolare a Tyborn' (Ac, p. 219), alle stive buie delle navi di guerra o di deportazione, in cui malattie, decessi, atroci fustigazioni (con 'il gatto a nove code'), impiccagioni, erano all'ordine del giorno, alle battaglie navali davanti Copenaghen, al campo di battaglia di Waterloo, alla Tasmania e, infine, al penitenziario di Port Arthur e del campo di lavori forzati per bambini, Point Puer, che Magris ha visitato e di cui parla nell'articolo 'Il grande Sud':

Port Arthur è uno dei terribili penitenziari nei quali, con la deportazione dei forzati, è nata l'Australia, in una spaventosa epopea di sofferenza e barbarie [...]. Celle di isolamento al buio totale e al gelo, situazioni innominabili; a Point Puer, su un'isola separata da poche centinaia di metri di mare, le guide mostrano ai turisti gli alti davanzali di rupe da cui si gettavano per suicidarsi, quando non potevano più, i bambini – anch'essi deportati o condannati a morte per lievi furti, con impensabile crudeltà.<sup>15</sup>

#### *Smarriti nei marosi della Storia*

Nei ricordi di Salvatore Cippico le due storie s'alternano, s'intrecciano e s'avvicinano, mescolandosi l'una all'altra. Cippico, ormai in preda ad una completa disgregazione mentale, vede il suo passato non soltanto come la propria vita, ma anche come la vita di Jorgensen.<sup>16</sup> A volte le storie s'intrecciano o si mescolano, formando un groviglio, in cui non sempre si possono distinguere l'una dall'altra. Nel brano che cito, la terribile realtà del Point Puer, o Puer Point, vissuta direttamente da Jorgensen quale testimone, viene rivissuta, in maniera struggente, da Cippico. Similmente a tanti altri brani in *Alla cieca*, anche questo dimostra come la letteratura non soltanto può rivelare, illuminare, le verità più oscure della Storia, ma renderle anche per noi terribilmente vicine e reali:

Come sarebbe possibile non perdere la testa passando con la barca sotto Puer Point, oltre Opossum Bay? [...]. Lassù ci sono i forzati bambini e adolescenti; tra frustrate e violenze innominabili imparano a zappare, a fare il pane e a ripetere a memoria qualche versetto della Bibbia, ma soprattutto a essere torturati e a torturare – la Storia è uno stupro dell'infanzia.

Alte rupi, quando non ne possono più i ragazzi si buttano giù e si sfracellano sulle pietre prima di finire in mare [...]. Quei bambini, i loro corpi sfracellati là sotto. I loro occhi, quando li vedevo obbedire ai sorveglianti, erano più insostenibili dei loro corpi fracassati; occhi infantili vuoti, vecchi, decrepiti. (Ac, pp. 306-307).

Salvatore Cippico ci fa intravedere una mente, in cui le differenze fra i luoghi del passato e quelli del presente sono del tutto cancellate ('È così difficile stabilire cosa viene prima e cosa viene dopo, Goli Otok, Dachau o Port Arthur; il dolore è sempre presente, qui e ora'). Nel suo monologo delirante i luoghi tendono perciò a sovrapporsi, come nel brano seguente, in cui la prima parte riferisce a un'avventura di viaggio di Jorgensen del 1805, anche se esperienze simili hanno segnato pure i viaggi per mare di Cippico, mentre nella seconda parte affiora la storia di Cippico. In tutto il brano, il mare, con la sua furia, i suoi gorgi e marosi, è metafora delle violenze devastanti della Storia, violenze che ai personaggi hanno distrutto la vita fisica e mentale:

L'Alexander doppia Capo Horn in ottobre. L'orizzonte vicinissimo, sempre più vicino. Una muraglia d'acqua avanza e s'incurva sopra le teste, un'unica onda gigantesca s'inarca come una volta e si richiude alle spalle della nave; scoppi fragorosi squarciano quell'orizzonte e innalzano colonne di spuma che sfondano il cielo e ricadono aprendo nell'acqua crateri neri e ribollenti [...]. Le correnti che arrivano dal mare s'incrociano, raffiche di vento coprono di enormi fiori bianchi il mare scuro e li recidono di colpo, ululati nella notte, come sotto quei colpi dei carcerieri che mi fracassavano le ossa, ogni onda un altro colpo, altro sale sulla ferita. Se non ho mollato non è stato per coraggio, ma perché non capivo nulla, neanche cosa mi chiedevano e cosa avrei dovuto rispondere per farli cessare. (Ac, p. 118).

Alla tortura narrata nel brano citato, segue lo svenimento, anch'esso descritto nei termini del naufragio, di un affondarsi nella voragine del mare: 'e io sono qui, sto affondando lentissimamente, quasi fermo, fermo, sempre più giù. Scivolo lungo le altissime pareti d'acqua; il cielo è un oblò sempre più piccolo e scuro' (Ac, p. 119). In *Alla cieca* i riferimenti a Dachau sono spesso più espliciti e diretti. Descrivono o raccontano le memorie personali di Cippico, insieme a storie e testimonianze di altri prigionieri nei Lager nazifascisti<sup>17</sup> – come Umberto Gioco, matricola n. 53694 e Mario Moranduzzo, n. 54081, picchiati a morte a Dachau (Ac, p. 236) o l'amico Ivo che, iscritto al Partito fin dal 1922 e 'mezzo fracassato di botte' dagli squadristi nel 1924, viene torturato e ucciso a Dachau. Per Cippico, comunque, il destino di Ivo era, in un certo senso, preferibile a quello di tanti prigionieri a Goli Otok, perché erano

stati torturati e massacrati, non da nemici, dalle SS, ma da 'compagni' (Ac, p. 79). Nella mente di Cippico affiorano di volta in volta le scene di crudeltà vissute a Dachau, in cui figurano alcuni dei 'noti' aguzzini, come il dottor Rascher, SS Hauptsturmführer, che immergeva 'i prigionieri nell'acqua gelida, per vedere se poi, strofinando i loro corpi esanimi contro quelli nudi di alcune deportate, [...] riesce a rianimarli' (Ac, p. 153). Entrano in scena anche alcuni dei responsabili dell'occultamento degli orrori di questi luoghi infernali, i commissari della Croce Rossa o del Partito che, per ingenuità o complicità, sono stati fra gli agenti ciechi della Storia: 'a Dachau e a Goli Otok, quando arrivavano quelli della Croce Rossa o della delegazione dei compagni francesi, tutti i detenuti a lodare il vitto e l'alloggio, pensando a quello che sarebbe successo quando quei benintenzionati signori se ne fossero ritornati a casa' (Ac, p. 235).<sup>18</sup>

### *Agire alla cieca*

Il titolo del romanzo riguarda non solamente la Storia moderna che procede 'alla cieca', ma anche i numerosi personaggi, che sono stati gli agenti ciechi della Storia: da opportunisti come il reverendo Knopwood che 'chiude un occhio' sui massacri degli aborigeni in Tasmania (Ac, p. 22)<sup>19</sup>, a potenti come il generale Nelson che accosta il cannocchiale all'occhio bendato, vede perciò 'solo nero, nessuna bandiera bianca, I'm damned if I see it' (Ac, p. 23) e continua a bombardare Copenaghen, anche se è già una 'città sconquassata e in fiamme' (p. 23).<sup>20</sup> Un esempio della cecità dei potenti è il tremendo sbaglio commesso durante la già citata battaglia di Barcellona, quando il comandante e 'compagno' Luttmann si è messo 'la benda sull'occhio sbagliato', dirigendo la mitraglia anche sui propri compagni: 'No pasarán, gridavano anche loro con noi, e invece sono passati e noi gli abbiamo aperto la strada, un plotone di guerci con l'occhio sano bendato che sparava nel mucchio, senz'accorgersi di spararsi addosso' (Ac, p. 132). Questo insensato massacro e altri simili, la cui terribile verità sarà conosciuta soltanto alla luce del giorno – 'Nelle tenebre non si vede nulla e si colpisce a casaccio. Poi, con un po' di luce, si vede la verità, che è solo un enorme mucchio di cadaveri' (Ac, p. 134) – ripete quanto succede in un famoso episodio del mito di Giasone e dei suoi argonauti: ritornati di notte per sbaglio nel paese degli ospitali Dolioni, gli argonauti li scambiano per i loro nemici.<sup>21</sup> La conclusione, amaramente ironica, è che le catastrofi della Storia non sembrano dovute ad altro che a un semplice 'difetto di vista, un equivoco, il timoniere che non vede lo scoglio perché guarda da un'altra parte; la morte è un vecchio pirata guercio, non vede davanti a sé e grida i suoi ordini alla cieca' (p. 331).

Secondo Cippico, la Storia Universale non è costituita d'altro che di questo tipo di sbagli: 'Traditi, traditori, tutti a prendere la mira con l'occhio bendato, dovunque' (Ac, p. 205). Sono sbagli commessi non solo dai potenti, ma anche dai più deboli che, come Jorgensen e altri deportati, sono stati costretti a combattere contro gli aborigeni. In Tasmania, durante le guerre di colonizzazione, regnava la stessa cieca confusione come nella battaglia di Barcellona:

Uomini, foche, balene, canguri, indigeni, sotto a chi tocca.[...] Quei cinquanta neri uccisi poco lontano da Hobart Town erano arrivati spingendo

avanti, con alte grida, un grosso branco di canguri. Qualche soldato ha pensato fossero grida di guerra e ha temuto un attacco, altri hanno sentito il roco gemere degli animali, si sono spaventati e hanno sparato sul mucchio di uomini e bestie (Ac, p. 93).

Il fatto che la colonizzazione è stata un tradimento, in cui le promesse si sono trasformate in sfruttamenti e massacri, è stata un'altra espressione di questa cecità:

Le mani di un forzato già condannato alla forca stringono il cappio intorno al collo di un nero, non si sa sempre di chi, in quel buio della foresta e con quelle facce tutte dipinte come mascheroni. Come si fa a riconoscere qualcuno nella notte, anche tuo fratello o il tuo volto riflesso nell'acqua bruna? [...]. Avremmo dovuto arrivare quaggiù con una grande flotta ammutinata, le bandiere rosse al vento, *Argo* davanti a tutte, ad avvisarvi, fratelli neri; dovevamo sbarcare e svegliarti, Abele nero, insegnarti a resistere a ribellarti a vivere. Invece siamo arrivati fratricidi e carnefici. (Ac, p. 287).

### *La Polena*

La vita dei personaggi in *Alla cieca* è un incalzante viaggio a zigzag fra isole, paesi e continenti. I loro continui viaggi (di fuga, deportazione, emigrazione), i cui punti estremi sono l'Islanda e la Tasmania, si estendono a quasi tutto il globo terrestre.<sup>22</sup> In questi viaggi i rarissimi luoghi di 'sosta' appartengono agli anni dell'infanzia e della giovinezza. Trascinati dal tempo e dalla Storia, i personaggi abbandonano i luoghi in cui, anche se per poco tempo, hanno vissuto una 'vera' vita al presente.<sup>23</sup> Nella prospettiva della memoria questi rarissimi luoghi di sosta sono anche zone di luce, come alcune isolette e spiagge bianche e soleggiate del Cherso e le coste e i deserti bianchi dell'Islanda, 'La notte è bianca, chiara, non c'è notte, solo un giorno perpetuo [...], il lungo giorno della nordica estate, il mio giorno da re' (Ac, p. 157), zone di luce che presto saranno vinte, travolte, dalle mareggiate, le muraglie di onde nere, della Storia.

È nel contesto della cecità, dello smarrimento nel mare buio della Storia e della vita individuale, che il viaggiatore si raccomanda alla Polena, la figura di prua che, come un *Leitmotiv*, accompagna tutte le storie narrate. Secondo un'antica tradizione, queste enigmatiche figure, che hanno la loro forza nello sguardo, sono in grado di salvare il marinaio dal naufragio: 'Gli occhi attoniti e dilatati delle polene sono rivolte al mare e al suo uniforme orizzonte, alle catastrofi che stanno per arrivare da quell'orizzonte e che gli uomini non possono vedere' (Ac, p. 323). Simbologgia inoltre ciò che potrebbe proteggere l'essere umano dalla devastazione o distruzione della vita e dell'anima, ma allude anche, all'interno del contesto delle storie individuali, alla donna amata – solamente che i personaggi di *Alla cieca* hanno abbandonato, tradito, 'gettato in mare', le loro polene.<sup>24</sup> A Cippico restano le figure conservate nei musei di navigazione o nelle foto riprodotte in qualche libro o catalogo:

Dopo il naufragio il mare restituisce la polena smangiata e corrosa dall'acqua, i lineamenti cancellati tornano a essere quasi solo legno, le pieghe della veste solchi di un tronco, bocca naso e occhi screpolature o nodi



di un albero[...]. Volti le pagine – eccolà, chissà come sarà finita in quel Museo di Ringkøbing in Danimarca ... Guardi che testa bellissima, sì, le rughe nel viso, fenditure del legno, pelle che si asciuga e raggrinza, si capisce, gli anni passano per tutti, ma si vede subito che è lei, dev'essere lei, sotto quelle escoriazioni del tempo. (Ac, p. 103).

Il ritorno della polena al suo stato originale, che non è solo quello del legno, ma anche dell'albero, sembra alludere all'origine della figura di prua di *Argo*, la trave che Atena aveva tagliato dalla sacra quercia di Zeus a Dodona.<sup>25</sup> Infatti la sua forza, accanto allo sguardo, è quella dell'oracolo: vede ciò che 'sta per arrivare', ciò che gli uomini non sono (ancora) in grado di vedere.

Nell'ultimo capitolo frammenti appartenenti a quasi tutti i tempi e luoghi delle storie di Jorgensen e Cippico si susseguono e si mescolano con ritmo vertiginoso, un vortice d'immagini, in cui le due storie si uniscono definitivamente con quella di Giasone. Come di Jorgensen e del luogo dove morì, così dell'*Argo* non ci sono tracce: 'è stata assunta in cielo, fra le costellazioni eterne – è salita lassù scivolando indietro, rinculando verso la coda e le zampe del Cane' (Ac, p. 331). Come tante navi della Storia moderna anche l'*Argo* va alla deriva. È 'vuota, senza equipaggio, anche senza la polena, forse è stata buttata giù mentre la nave andava a raggiungere gli dèi [...]. Dicono sia lassù, una costellazione quasi senza stelle.' (Ac, p. 332). Sembra perciò che il buio non sia totale, che ci sia pure la luce di qualche isolata stella – che qualche spiraglio si possa aprire, dando luogo ad una scrittura che non sarebbe del tutto 'notturna', ma che potrebbe avere anche degli aspetti 'diurni'.

## Note

- 1 C. Magris, *Danubio*, Milano 1986, p. 103.
- 2 Magris, *Danubio*, cit., p. 349.
- 3 C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2005, p. XX.
- 4 C. Magris, *Microcosmi*, Milano 1997, pp. 179-180.
- 5 Magris, *Microcosmi*, cit., p. 180-181.
- 6 'Nato e vissuto a Rovigno, Zanini aveva salutato con entusiasmo l'annessione della sua terra alla Jugoslavia, convinto che l'avvento del comunismo significasse giustizia per tutti, anche per gli italiani dell'Istria come lui. Il suo coraggio lo ha portato a Goli Otok e lo ha reso capace di restare moralmente indenne in quell'abiezione' (Magris, *Microcosmi*, cit., p. 182).
- 7 Magris, *Microcosmi*, cit., p. 181.
- 8 Magris, *Microcosmi*, cit., p. 183.
- 9 Si veda Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. 242.
- 10 Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., pp. XXIII-XXIV. Alla scrittura notturna Magris contrappone quella 'diurna', che forse prevale in gran parte dei saggi dello scrittore: 'La scrittura diurna cerca di

capire il mondo, di rendersi ragione dei suoi fenomeni, di collocare i singoli destini, anche dolorosi, sullo sfondo della totalità del reale e il suo significato' (p. XXIII).

11 C. Magris, *Alla cieca*, Milano 2005, p. 179. D'ora in poi i riferimenti a questo romanzo saranno seguiti dalla sigla Ac e dal numero delle pagine.

12 Una testimonianza, fra le altre, è quella del già citato poeta roviginese Ligio Zanini. Si vedano anche le pagine di Magris sul destino di Toio Zorzenon e di altri monfalconesi in C. Magris, *Un altro mare*, Milano, pp. 95-96.

13 L'uomo dietro questo divieto è, come attestano vari brani del romanzo, il rinomato Vittorio Vidali, conosciuto soprattutto come Carlos Contreras, che era stato il fondatore del glorioso Quinto Reggimento attivo durante la Guerra di Spagna e che, dopo il 1948, aveva cercato di organizzare una rivolta contro Tito: Si veda Ac, p. 26: 'Quando cercava invano di organizzare l'ammutinamento dei marinai a Spalato e a Pola contro Tito e noi eravamo nel Gulag di Goli Otok sotto il kroz stroj, si

chiamava invece ormai col suo povero vero nome, Vittorio Vidali'.

14 Una preziosa testimonianza personale della vita degli esuli nel Silos di Trieste si trova in Marisa Madieri, *Verde acqua*, Torino 1987.

15 Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., pp. 242-243.

16 Ci si potrebbe domandare come mai Salvatore Cippico si è potuto appropriare talmente della storia e dell'identità del leggendario avventuriero danese. Una spiegazione logica sarebbe che Cippico, quando nel 1952 era arrivato in Tasmania, si era appassionato delle vicende di Jorgensen, trovando tracce della sua storia e imbattendosi, in qualche libreria, in alcuni suoi scritti, come le varie versioni (non sempre autentiche) della sua autobiografia. Dopo aver fatto di Jorgensen il suo 'doppio', Cippico infatti dice: 'Ho visto la mia autobiografia nel retrobottega di quella libreria antiquaria a Salamanca Place' (Ac, p. 127).

17 Si tratta, come sempre nella narrativa di Magris, di personaggi non inventati, ma che sono 'realmente vissuti'; cfr. C. Magris, 'Personaggi dalla biografia imperfetta', in *Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, volume II, Roma-Leuven 1995, pp. 617-618.

18 La miopia di questi commissari è paragonabile a quella di alcuni membri della Croce Rossa danese in visita al Lager di Theresienstadt (Terezin) a nord di Praga che, in occasione della visita e solamente per la sua brevissima durata, era stato trasformato in un paesino kitsch, come raccontato e documentato da W. G. Sebald nel suo romanzo postumo *Austerlitz* del 2003.

19 Si allude al 'Black War' dal 1829 al 1830.

20 Si tratta della battaglia navale davanti a Co-

penaghen nell'aprile del 1801, in cui la flotta inglese blocca e affonda le navi danesi.

21 I versi 1053-1054 e 1057-1062 (Libro Primo) delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio sono citati nel testo; si veda Apollonio Rodio, *Le argonautiche*, introduzione e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo, traduzione di Guido Paduano, Milano 2004, pp. 213-215. Il mito degli argonauti, soprattutto nella versione di Apollonio Rodio, costituisce l'intertesto portante del romanzo. Nel continuo viaggiare di Cippico e Jorgensen si riflette il viaggio tortuoso di Giasone, viaggio che, secondo la variante preferita da Magris, conduce gli argonauti lungo il Danubio, la Sava e altri fiumi, fino all'Adriatico. Si veda Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 76, 166-167.

22 Si veda Ulla Musarra-Schröder, 'La geografia della Storia: "Alla cieca" di Claudio Magris', in *Otto/Novecento*, XXXI, 1, 2007, pp. 123-135.

23 Ai personaggi di *Alla cieca* non è quasi mai concessa la 'sosta' ossia la vita 'come persuasione' (secondo la terminologia da Carlo Michelstaedter), una vita cioè in cui si ha 'il possesso presente della propria vita' o 'la capacità di vivere l'attimo [...] senza sacrificarlo al futuro', si veda Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. VIII.

24 Con i loro nomi, Maria, Marie, Margawana, Mariza, le donne amate, evocano la Madonna, la quale, nell'immaginazione marinara, si assimila a una figura di prua. Parlando della statua della Vergine nel santuario di Barnaba, Magris sottolinea che la statua originale forse era 'una polena che guardava con occhi attoniti il mare', Magris, *Microcosmi*, cit., p. 90.

25 Cfr. Apollonio Rodio, *Le argonautiche*, cit., I, pp. 525-526.

ULLA MUSARRA-SCHRÖDER

## PLAATSEN MET EEN HELSE GESCHIEDENIS BLINDELINGS VAN CLAUDIO MAGRIS

In zijn essayistische en narratieve werken blijft Claudio Magris vaak stilstaan bij plaatsen die in de moderne geschiedenis een funeste rol hebben gespeeld. Af en toe kaart hij de schrijvende wanverhouding aan tussen het beeld, dat door het toerisme aangeboden wordt, en de historische realiteit. Dit geldt voor het stadje Günzburg, niet ver van Dachau, en nog sterker voor het eilandje Goli Otok aan de kust van Kroatië.

In *Blindlings* wordt Salvatore Cippico, afkomstig uit Istrië, naar dit eiland gedeporteerd, naar een van de gruwelijke werkkampen van Tito, nadat hij reeds in de Spaanse Burgeroorlog gevochten heeft en in Dachau opgesloten is geweest. Als hij in 1952 terug is in Triëst, willen zelfs zijn communistische vrienden van vroeger niets van hem weten. De enige uitweg is emigratie: naar Hobart Town in Tasmanië, waar hij mentaal ten onder gaat.

In zijn herinneringen gaat hij zich vereenzelvigen met de Deense avonturier Jorgen Jorgensen uit het begin van de negentiende eeuw. De plaatsen waar hij en Jorgensen geleefd hebben behoren tot de duisterste plekken uit de moderne geschiedenis: Newgate, Port Arthur, Dachau, Goli Otok, de helse plaatsen van de kolonisatie, de napoleontische oorlogen, het nazi-fascisme en het communisme.

De schaarse zones van licht in dit 'inferno' zijn te vinden in enkele fragmentarische jeugdherinneringen: de stranden van Istrië en de witte woestijnen van IJsland, en in de ambivalente symboliek van het Boegbeeld.

---

*Gli autori / continuazione di p. 102*

**Ulla Musarra-Schröder** is van 1975 tot 2001 verbonden geweest aan de Universiteit van Nijmegen als docent algemene literatuurwetenschap. Van 2000 tot 2005 was ze gastdocent vergelijkende literatuurwetenschap aan de Katholieke Universiteit Leuven. Zij houdt zich hoofdzakelijk bezig met moderne (modernistische) en contemporaine (postmodernistische) literatuur. Veel van haar lezingen en artikelen zijn gewijd aan Italiaanse schrijvers: onder meer Leopardi, Svevo, Buzzati, Calvino, Eco, Magris). Zij heeft de volgende boeken gepubliceerd: *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne* (1981), *Narcissus en zijn spiegelbeeld* (1983), *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona* (1989), *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino* (1996). Momenteel legt ze de laatste hand aan een boek over het alfabet van de zintuigen in het werk van Italo Calvino.

Adres: Lobergenbos 16, B-3010 Kessel-Lo, België.

E-mail: ulla.schröder@arts.kuleuven.be

**Asker Pelgrom** is redacteur van *Incontri*.

E-mail: askerpelgrom@hotmail.com

**Laura Pisano** insegna 'Storia del giornalismo' nella Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Cagliari, e 'Problématiques de la communication' nel Master 'L'éthique comme moteur de changement: médiations transculturelles', promosso dal Consortium Universitaire Euro-méditerranéen (Cuem, Paris). Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Giuseppe Dessì. I luoghi della memoria*, (con Giuseppe Marci), Cagliari 2002; *Donne del giornalismo italiano da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi. Dizionario storico bio-bibliografico. Secoli XVIII-XX*, Milano 2004; *Memoria, paesaggio, cultura. Itinerari italiani ed europei*, Milano 2005; *La società della comunicazione. Indagini sul giornalismo tra '800 e '900*, Cagliari 2007.

Indirizzo: Facoltà di Lingue e letterature straniere, Via San Giorgio, 12, I-09124 Cagliari, Italië.

E-mail: pisano@unica.it

*Continuazione a p. 124*

NATALIE DUPRÉ

## I CONFINI DEL TEMPO: LUOGHI DELLA

## MEMORIA E DELLA PERSUASIONE

### IN *DANUBIO* DI MAGRIS

In *Danubio* (1986) Magris racconta l'itinerario di un viaggiatore sterniano lungo le rive del Danubio. In quest'opera in bilico tra saggio e romanzo, l'autore triestino va alla ricerca di confini da valicare e da superare nel tentativo ultimo di ricostruire il grande mosaico della (sua) cultura mitteleuropea. Il lungo e sinuoso percorso che porta il narratore dalle sorgenti del fiume fino al Mar Nero si presenta inoltre come una lunga e approfondita riflessione sul tempo e sulla memoria.

Giunto nella città di Sighişoara il narratore di *Danubio* individua nel meccanismo dell'orologio che si trova nella trecentesca Torre dell'Orologio, una metafora dell'esistenza moderna:

Come l'orologio che la scandisce, la realtà è un ingranaggio, un'organizzazione dello stillicidio, catena di montaggio che punta sempre e solo alla fase successiva. Chi ama la vita, deve forse amare il suo gioco di incastri, entusiasarsi non solo per il viaggio verso isole lontane, ma anche per la trafila burocratica relativa al rinnovo del passaporto.<sup>1</sup>

La condizione moderna genera nell'io un continuo bisogno d'autocircoscrittura, trasformando quest'atto protratto di autoaffermazione in un compulsivo ripetersi del proprio Sé. Il passo sopraccitato richiama con evidenza il concetto di 'rettorica' di Carlo Michelstaedter<sup>2</sup>, ovvero quella tensione al raggiungimento di regni futuri, la cui attesa rimane sospesa nell'assenza, dal momento in cui risulta incapace di saziare il desiderio di colui che la scandisce. L'individuo, quale immancabile fondamento della realtà moderna, appare al narratore di *Danubio* come una seduzione ingannevole a cui contrapporre quella forma di 'persuasione' altrettanto michelstaedteriana<sup>3</sup>:

La persuasione, riluttante alla mobilitazione generale quotidiana, è amore di qualcosa d'altro, che è più della vita e balena soltanto nella pausa, nell'interruzione, quando i meccanismi sono sospesi, il mondo e il governo sono in vacanza nel senso forte di *vacare*, vuoto, mancanza, assenza, ed esiste soltanto l'alta e ferma luce dell'estate. (D 375)

#### *Luoghi della persuasione*

In *Danubio* le parti saggistiche sono saldamente ancorate nella narrazione del viaggio compiuto e raccontato dall'io narrante, nonostante siano nettamente distinguibili a livello formale. Le riflessioni e le divagazioni del viaggiatore nascono da una serie di impressioni visive e sensitive, da una concreta e

singolare situazione enunciativa che cambia man mano che prosegue il viaggio. La cornice narrativa del viaggio diventa addirittura un principio di dislocazione spaziale e temporale a cui il saggismo come forma discorsiva e attitudine cognitivo-esistenziale devono rispondere a forza di mobilità prospettica. Le metafore spaziali in *Danubio*, inoltre, differenziano e rendono molteplice lo spazio vitale dei personaggi letterari e intellettuali, come pure quello del narratore stesso per chi lo spazio concreto non coincide mai (completamente) con l'idea di uno spazio unico che sia tutto suo e gli dia perciò il conforto di una familiarità totale insieme alla costanza di un'appartenenza resistente al passare del tempo. Nelle parti saggistiche del testo il narratore relativizza a più riprese il senso di persuasione<sup>4</sup> che emana dalla narrazione simultanea.<sup>5</sup> Nella prima parte di *Danubio*, ad esempio, la questione della mancanza di un fondamento primo non sembra preoccupare più di tanto la comitiva; anzi, la preoccupazione per l'assenza di questo fondamento si dilegua nel sentimento di comunione provvisoria avvertito dal narratore che si trova in compagnia dei suoi amici:

Le gambe della cameriera che serve al tavolo, con quegli zoccoli che vanno su e giù per l'impiantito di legno ad maiorem Dei gloriam e a edificazione dei presenti, sono un motivo più che sufficiente per stare al mondo un po' più a lungo – o anche solo a quest'osteria, a sentire Gigi che tiene banco e a guardare i volti intorno a lui. Maria Giuditta traffica con le salsicce e con la senape, Francesca ascolta silenziosa, insignificante e affascinante come la Effi Briest di Fontane, fascino dell'acqua che sembra scorrere via lieve e trasparente come il ruscello poco più in là, senza celare nulla, superficie tersa e chiara che, come quella del mare tranquillo e appena increspato da una bava di vento, è più insondabile dei fondali che esibiscono le loro cavernose oscurità e richiama un gentile e taciturno infinito. (D 38-39)

Nei brani di racconto simultaneo l'istanza narrativa sembra far coincidere il momento della narrazione con la storia narrata. Risalta il fatto che questa sospensione del distacco temporale avviene sempre nei momenti in cui la comitiva si ferma, ovvero nei momenti di sosta. Magris considera però anche l'insieme di spostamenti e soste che costituiscono il viaggio come una lunga e protratta occasione a cui strappare dei momenti di persuasione, dato che non segue un percorso rettilineo, ma si arricchisce di deviazioni e di irregolari oscillazioni.<sup>6</sup> Nel brano sopraccitato è il trafficare di Maria Giuditta che contribuisce a rendere intima l'atmosfera; è un trafficare locale fatto di movimenti e spostamenti che si abbracciano con lo sguardo, e che in quel momento di sosta fanno a meno di essere pensati o immaginati su scala planetaria. La narrazione simultanea nei brani di sosta è costitutiva della dimensione discorsiva in cui sfilano l'amore e l'amicizia, quali forme autentiche di partecipazione al reale. In particolare è l'alternanza tra deittici – il deittico 'questa' si oppone al deittico 'quella' del paragrafo precedente – a dare forma al momentaneo smussarsi del sentimento di vuoto e di distacco dalla vita che è invece dominante in altre parti del testo. I brani di sosta sono in effetti anche il *locus amoenus* dei piaceri sensuali della vita, delle belle gambe della cameriera e del buon mangiare gustato in compagnia, che almeno

momentaneamente sollevano il dolore per la risposta mancante. È sempre lì che il fascino dell'insignificante conferisce paradossalmente senso a una vita sentita spesso come vuota o trascurabile, e che si vorrebbe, invece, piena di senso. È il luogo dove la fenomenologia, quel 'puro apparire delle cose [che] è buono e vero, la superficie del mondo [che] è più reale delle gelatinose cavità interiori' (D 21), appare come la mediazione – nel senso di passaggio e non di artificio – di quell'oltre che si manifesta all'Io narrante nelle vesti di un 'gentile e taciturno infinito' (D 39). L'Austria, almeno nella prima parte, sembra ancora lontana, come pure il mare di Grillparzer, quel nulla con cui il ruscello si confonde dopo aver perso la sua infanzia nello scorrere del tempo che lo ravvicina alla morte. Se a distrarre Amedeo<sup>7</sup> è stata una duplice ingerenza o mediazione femminile, in quest'occasione sono il rumore di un paio di zoccoli e il senso d'infinito richiamato da una Effi Briest, a distogliere felicemente l'attenzione della compagnia dal plurisecolare dilemma sul fondamento primo e a far dimenticare al narratore – almeno per un paio di ore – la loquace *querelle* sulle sorgenti del suo fiume.

### *Utopia e possibilità*

Fungendo da vettore del desiderio che nutre l'Io narrante di comunione e di partecipazione alla vita, come pure della sua consapevolezza dell'irreversibilità del tempo e dell'impossibilità di fermare il flusso delle acque danubiane, la finzione della simultaneità come strato discorsivo mette inoltre in rilievo i limiti della memoria come strumento nella guerra contro il tempo<sup>8</sup>, senza però cancellare la dimensione del passato. La realtà per Magris è infatti fondamentalmente stratificata e il 'viaggio-scrittura' sarà sempre anche una ricostruzione archeologica del paesaggio attraverso il tempo.<sup>9</sup> Ciononostante la finzione della narrazione simultanea contribuisce a mettere in scena la frammentarietà dell'Io narrante, la quale si viene a costituire anzitutto attraverso l'elaborazione di una 'visione d'insieme di dettagli', ovvero di una visione composta dalle tante singole prese di posizione parziali dell'Io narrante che si completano e si relativizzano a vicenda.

La 'compresenza dei contrari', che Musarra definisce come il nucleo costitutivo dell'ironico<sup>10</sup>, risulta inoltre essere in *Danubio* una modalità cognitiva che non determina solo l'ironico, ma che, almeno in quanto compresenza del 'diverso', è costitutivo del pensiero in senso più ampio e quindi anche delle modalità discorsive. In *Danubio* Magris proietta l'incontro tra Europa e impero ottomano nell'unità di ciò che egli chiama un 'affresco epico'. Per la resa di quest'affresco Magris ricorre a quel saggismo che già da Musil si profilava quale 'unendliche verwobene Fläche'<sup>11</sup> e che si addice in particolar modo alla strutturazione peculiare del suo mondo danubiano. Magris elabora in *Danubio* una visione del mondo, un'attitudine nei confronti della realtà, dello spazio e del tempo che apre il presente alla memoria del passato e alla possibilità di un altro *in fieri*, a ciò che non è più e che non è ancora, mettendo in un'altra luce tutto ciò che già è. L'autore di *Danubio* recupera il tempo, quale principio d'astrazione che rafforza la sensazione di distacco dalla realtà; è infatti la memoria storica a impedire che la concretezza presente appaia come assoluta. La scrittura di Magris appare di fatto alquanto restia alla linearità<sup>12</sup> e al movimento progressivo e sistematico del filo

narrativo, a cui contrappone i salti e i volteggi di un saggismo multilivellare e incompiuto come la realtà e le cose che racconta.

L'interesse per il senso musiliano della possibilità va considerato alla luce della concezione antifenomenologica della realtà che si delinea a partire dalle prime pagine del libro:

Quell'acqua che sgorga nel terreno del dottor Öhrlein è dunque la sorgente del Danubio o invece soltanto si sa (si pensa, si crede, si pretende) che essa sia la sorgente del Danubio? Amedeo, evidentemente, ha voluto tornare alle cose stesse, al loro manifestarsi originario nella coscienza. È partito dunque da Furtwangen deciso a descrivere le sorgenti del Danubio così come esse si danno all'osservazione, a cogliere la loro pura forma, la loro essenza, dopo aver sospeso e posto fra parentesi ogni teoria preconcepita. (D 20)

L'inizio della relazione di Amedeo è però 'attenta e persuasiva' (D 20) e il narratore inizialmente sembra interessato alla metodologia che si delinea nella relazione del suo amico sedimentologo<sup>13</sup>: 'La fenomenologia ha ragione, il puro apparire delle cose è buono e vero, la superficie del mondo è più reale delle gelatinose cavità interiori' (D 21). Per Magris, invece, la realtà supera di tanto il 'puro apparire delle cose'; è una realtà stratificata e resa densa dalla forza della memoria, almeno quando riesce a far trapelare il passato nel presente, e dalla sensibilità per le possibilità insite in una realtà sempre imperfetta e incompleta. Magris considera l'assenza una peculiarità del reale che in parte 'è', ma in parte non è più o non è ancora, e perciò non è mai (completa). Lo stesso vale per l'Io la cui incompletezza e imperfezione appaiono come dei vuoti, che sono però a un tempo spazi del possibile, dell'identità, e a volte anche della salvezza se 'la salvezza è frutto della debolezza' (D 191).

Nella seconda parte di *Danubio* il rifiuto di Neweklowsky<sup>14</sup> d'abbandonarsi ai brividi nichilisti fa risorgere la questione della persuasione; il narratore chiede se colui che sembra in grado d'immedesimarsi con il ritmo del suo fiume nonostante la consapevolezza che esso scorre a valle, verso altre acque inesplorate, 'fosse un persuaso o un retore, se nelle sue migliaia di pagine egli seguisse sereno la voce del suo demone o se cercasse uno scampo dai suoi demoni. [...] Ogni vita si decide nella capacità o meno di essere persuasa, ogni viaggio si gioca tra la sosta e la fuga' (D 73).

Il dubbio dell'autore segnala la parziale riscrittura del pensiero di Michelstaedter. Michelstaedter si limita a 'porre' l'assoluto<sup>15</sup> o a diluirlo nella sua metafora marina<sup>16</sup>, mentre l'autore di *Danubio* non è né utopico (in senso stretto) né malinconico; se le lampade di Michelstaedter si spengono per troppa pienezza, Magris invece solleva gli ingorghi del suo pensiero in un distacco (auto)ironico, o li scioglie in un senso dell'infinito che, almeno prima che venga fissato sulla carta, crede davvero di aver provato. Questa riscrittura della persuasione michelstaedteriana richiama sia 'l'utopia dell'altro stato' sia quella 'della vita motivata' di Musil: il puro stato d'amore, la condizione mistica in cui si sospende la distinzione tra soggetto e realtà, tra vero e falso, tra bene e male, e la motivazione, quale modalità cognitiva che si oppone al pensiero meccanico-causale. Riferito all'altro stato, il concetto di utopia non

va inteso nel senso di 'possibilità' com'era il caso per l'utopia del saggismo esposta ne *L'uomo senza qualità* (II-62), bensì nel senso più comune di non-luogo. Anche Musil, infatti, ha precisato che 'l'altro stato' non può essere durevole e che consiste invece nel sottrarsi momentaneamente all'ingruggimento della vita consueta, arricchendo quest'ultima con l'esperienza dell'altra dimensione. L'utopia della vita motivata, invece, fa da ponte tra l'utopia del saggismo (e della vita esatta) e quella dell'altro stato ricollegandosi sia al pensiero delle possibilità sia all'urgenza da parte dell'uomo d'intensificare la sua esperienza del reale.

Oltre alla fede nelle cose create – contro i 'verbosi teorici dell'insignificanza' –, Magris rileva in Neweklowsky un senso del perenne presente che nasce dalla possibilità, seppure incerta, di mediare l'immediato: '[Neweklowsky] sa che anche il passato è sempre presente, perché nell'universo viaggiano e sussistono, da qualche parte, le immagini di tutto ciò che è stato, portate dalla luce' (D 68-69). Magris condivide questo senso dell'eterno contemporaneo', contrapponendolo alla progressiva perdita della memoria storica, diagnosticata nella prima parte di *Danubio*, come pure al senso di *Ungleichzeitlichkeit*, che rimanda all'inesorabile incompiutezza tra umori e interessi diversi che si confrontano in un determinato momento, e al fatto che incontri (e scontri) di persone, o gruppi di persone, comportano il paragone di 'tempi' diversi:

Si vivono come contemporanei eventi accaduti da molti anni o decenni, e si sentono lontanissimi, definitivamente cancellati, fatti e sentimenti vecchi di un mese. Il tempo si assottiglia, si allunga, si contrae, si rapprende in grumi che sembra di toccare con mano o si dissolve come banchi di nebbia che si dirada e svanisce nel nulla; è come se avesse molti binari, che s'intersecano e si divaricano, sui quali esso corre in direzioni differenti e contrarie. [...] Non c'è un unico treno del tempo, che porta in un'unica direzione a velocità costante; ogni tanto s'incrocia un altro treno, che viene incontro dalla parte opposta, dal passato, e per un certo tratto quel passato ci è accanto, è al nostro fianco, nel nostro presente. Le unità del tempo [...] sono misteriose, difficilmente commensurabili. (D 41)

Nonostante Neweklowsky aspiri a un ritratto esaustivo del fiume, l'autore introduce il personaggio dell'ingegnere per la sua concezione del tempo che vuole resistere alla progressiva perdita della memoria storica, quale marchio della società contemporanea.

#### *Luoghi della memoria*

Nella terza parte, invece, è la spinta all'emarginazione e alla rinuncia di certi personaggi stifteriani, che si manifesta in una progressiva mortificazione e in una dolorosa trasformazione oggettuale, a farli entrare paradossalmente in consonanza con la vita e 'col fluire del presente nel passato' (D 173). I personaggi stifteriani comunicano l'urgenza di cancellare il confine che separa il loro Io da ciò a cui vorrebbero appartenere e da cui si sentono invece esclusi: l'autentico fluire della vita. La suddetta oggettivazione consegna i personaggi stifteriani a una temporalità che gli consente di vivere lo stesso passare del tempo, il fluire del presente nel passato, senza che il presente si

dissolva nel desiderio di un futuro che, a sua volta, si autodistrugge nel suo divenire subito presente e passato, e che quindi non è mai. L'opposizione in gioco è quella tra 'i ritmi rapidi e incalzanti del moderno' (D 171) e 'la tradizione [che] è questa lunga misura del tempo, vissuto come se fosse l'eterno' (D 171): 'La persuasione è faustiana o stiffteriana, è la capacità di voler fermare l'attimo, l'oro inalterabile, o di sgranare in pace il rosario, accettando senza smanie lo snocciolare delle perle?' (D 171).

Tutte le cose raccontano, dice Stifter, ma l'uomo che le ascolta rabbrivisce, perché esse dicono la legge generale, il fluire del presente nel passato. Forse la persuasione è sapere immedesimarsi con questo fluire, con l'infinito presente del verbo, movimento e permanenza, tempo ed eternità. Persuasione, per Michelstaedter, era *peithò*, una parola greca, e il greco conosce il duale. La figura che, poco più avanti, sta per girare dietro l'angolo, è una goccia, una perla, un grano, o è tutto il rosario, lo sgranarsi delle perle? (D 171)

A concludere il brano sulla persuasione è un periodo senza verbo coniugato che spicca all'interno della sintassi generalmente classica dell'autore, e che allude ulteriormente alla stessa idea di persuasione: 'Scendere la china verso il Mar Nero, accettare la corrente, giocare con i suoi gorgi e le sue increpature, con le pieghe ch'essa disegna sull'acqua e sul viso' (D 172). È l'infinito desiderativo (ottativo), uno stilema molto lirico per esprimere il desiderio di qualcosa, anche se è proprio la consapevolezza del dubbio a distinguere la definizione di Magris da quella michelstaedteriana, che appare insostenibile, per quanto voglia colmare tutto il vuoto e il distacco che separa il desiderio di persuasione dalla realtà. La persuasione per Magris non allude ad un'esperienza idilliaca del tempo, bensì ad una maniera disincantata, consapevole di vivere il presente e il trasformarsi del presente in passato, senza che quest'ultimo si diluisca nella nostalgia di un futuro vuoto come quello dei personaggi 'modernissimi' che popolano le rive danubiane; l'idilliaco paesaggio austriaco, insieme al senso d'armonia che emana dalle rotondità barocche delle sue cupole, infatti, non lascia spazio a quel disincanto, né alla consapevolezza del dolore umano.

Nella quarta parte di *Danubio*, invece, il tempo diventa un fattore straniante e generatore di confini interiori che 'punge, morde, e la vita è una freccia scagliata verso il nulla' (D 184). L'intera quarta parte è immersa in quell'atmosfera di morte<sup>17</sup> che in genere, però, fa vivere alla viennese<sup>18</sup>, cioè 'in un epilogo prolungato, nell'intervallo fra il tramonto e la fine, nel congedo protratto e differito' (D 227), 'sull'orlo del nulla come se tutto fosse a posto' (D 227). Magris affronta l'atmosfera di dissoluzione opponendole la sua fede nella forza della memoria.

La quinta parte di *Danubio* copre la tappa del viaggio che porta il narratore fino in Slovacchia. La visita all'antica farmacia *Al gambero rosso*, trasformata in Museo Farmaceutico, spinge lo stesso narratore a riflettere nuovamente su quel tempo che nelle parti precedenti del libro appare anzitutto come una forza generatrice di confini interiori, capace di intaccare la compattezza dell'identità dell'individuo colmandola d'istantanee e continue perdite e togliendole in maniera inosservata, ma altrettanto progressiva, l'apertura dei

suoi orizzonti esistenziali: 'Quella bottega del diciottesimo secolo [...] sembra un'ordinata e simmetrica parata militare, l'esposizione di una discreta ma tenace arte di guerra contro Cronos. [...] L'arte dello speciale vuol sconfiggere i guasti degli anni, restaurare il corpo e il viso come si restaura la facciata d'un palazzo' (D 257). Nei primi due capitoli della quinta parte a costituire materia di riflessione è però anche la 'storia', la quale 'del tempo è insieme il braccio secolare – lo strumento del divenire e delle sue devastazioni – e il rimedio, la memoria e il salvataggio di ciò che è stato dalla consunzione e dall'oblio' (D 258). Contrariamente all'enfasi sulla natura disgregante del tempo per quel che riguarda l'esperienza soggettiva della temporalità, il narratore sottolinea la peculiare importanza che nella storia mitteleuropea riveste la forza della memoria collettiva.

A partire dalla complessità di una storia composita e plurinazionale come quella mitteleuropea, Magris differenzia il concetto stesso di storia. Denunciandone il carattere espansivo e totalitario, l'autore ridimensiona l'uso corrente della nozione di 'storia' indicandone la parte tutto sommato minima all'interno di una storia alquanto più vasta e in gran parte sommersa, e ciò nonostante il suo incontestabile impatto pragmatico sulla stessa storia, cioè su quell'andamento delle cose a sua volta oggetto di rappresentazioni. Nell'uso strumentale della memoria e della possibilità di sottrarre fatti e vicende all'oblio, l'autore ha visto ridursi in fin di vita quell'altra storia nascosta, per nulla inesistente, per poi vederla risorgere. È all'insieme della grande Storia e delle piccole storie, che si svolgono sotto la superficie delle rappresentazioni del potere, che il narratore concede l'attributo di 'imperioso'. Nel secondo capitolo della quinta parte Magris entra nello specifico delle 'storie' svoltesi nel territorio slovacco; a partire da un elemento paesaggistico concreto, il castello di Bratislava – che in realtà non appartiene alla storia degli stessi slovacchi bensì a quella dei loro oppressori ungheresi –, si delinea un peculiare contrasto tra il castello e le *drevenice*<sup>19</sup> ormai scomparse; è il narratore a rievocare quelle case consumate dall'ombra del potere dei castelli e a stratificare la sua veduta paesaggistica. Lo stesso principio strutturante della 'visione d'insieme di dettagli', quale modalità discorsiva della suddetta stratificazione temporale in *Danubio*, coinvolge a sua volta la memoria individuale e le modalità relazionali del soggetto con il proprio passato personale<sup>20</sup>: 'Il tempo dell'esistenza condivisa è un viaggio che ripercorre e ritrova di continuo, nel suo procedere, i luoghi e gli istanti della propria odissea' (D 171).

#### *La scrittura come 'archeologia della vita'*

Trattando della sua Mitteleuropa<sup>21</sup>, l'autore spesso ricollega i giudizi espressi in passato su ciò che allora era presente, a quelli di oggi sul passato. In 'Cingoli nella neve' (quinta parte) il narratore ripercorre il tracciato che seguì Alberto Cavallari, inviato dal *Corriere* per riferire sulla rivoluzione ungherese nella notte del 2 novembre del 1956. Sul rapporto che lega il giudizio di allora su Kádár con quello espresso trent'anni dopo, Magris osserva:

Tutto ciò non modifica il giudizio di allora, ma gli affianca altri giudizi diversi, che non lo negano ma gli creano un contrappunto, come se all'immagine di un individuo si aggiungesse quella che lo ritrae decenni prima o

decenni dopo. La valutazione positiva che oggi si può dare di Kádár non vuol dire che quella negativa di allora fosse sbagliata, che allora non fosse necessario dirgli di no.

Esiste un futuro del passato, un suo divenire che lo trasforma. (D 297)

Cancellatesi le tracce dei carri armati, rimane da preservare il ricordo dei giudizi passati; è la memoria a custodire la realtà stratificatasi nel tempo, in cui si sovrappongono 'strati di realtà diverse ancora presenti anche se non afferrabili a occhio nudo' (D 297). L'insieme di questi 'contrappunti' garantisce una rappresentazione complessa della realtà, la quale appare all'autore come una presenza simultanea di immagini, impressioni e opinioni: 'Attraversando i luoghi segnati in quelle epiche cronache di trent'anni fa, si ha l'impressione di squarciare sottili pareti invisibili' (D 297). A tratti il viaggio del narratore lungo le rive danubiane si fa inoltre meno lineare. La predilezione dell'autore per le 'deviazioni a intenzione precisa' ovvero le 'scorcioie lunghe' va letta come una critica implicita e insieme come un'alternativa alla dinamica del progresso lineare. L'intenzione che conduce il narratore e i suoi amici sui luoghi in questione, è infatti più la complessità e la stratificazione temporale di questi luoghi, che non il progressivo avanzare lungo il tracciato percorso da Cavallari.

Nella settima parte Magris si sofferma su un'altra variante della suddetta stratificazione temporale della realtà. Nel nono capitolo rileva la differenziazione interna della comunità tedesca emigrata in Romania, differenziazione compiutasi in seguito al divario temporale tra le varie ondate dell'emigrazione tedesca nel corso della storia. Oltre alle differenze sull'esatta provenienza geografica e sull'esperienza individuale dei singoli soggetti, risalta la pluralità di 'tempi importati'; l'identità tedesca della comunità sassone – i cui membri giunsero in Romania in momenti diversi – appare quale insieme variegato di concezioni sull'identità tedesca ispirate alla specificità del luogo e del momento in cui i singoli emigranti lasciarono la loro terra d'origine. La peculiare condizione dell'emigrato sembra dover affrontare con maggiore intensità quella *Ungleichzeitigkeit* – quella compresenza e quella non-contemporaneità che fa convivere e, nel contempo, divide umori, opinioni e costumi di singoli soggetti e gruppi di persone –, che Magris, con Bloch, ritiene essere la chiave della storia e, in particolare, della politica. La germanità della comunità tedesco-rumena e la sua varietà di 'tempi' rendono problematica, se non impossibile, una definizione complessiva della sua identità, dato che 'vivere in condizioni e con sentimenti diversi significa vivere in tempi diversi' (D 361).

Oltre a tematizzare l'impossibilità stessa di definire quella variante dell'identità tedesca, Magris inserisce elementi e motivazioni che esemplificano la suddetta difficoltà di circoscrizione. Ne 'La tomba di Octavián' (settima parte), ad esempio, le piazze di Sibiu-Hermannstadt e di Braşov-Kronstadt testimoniano una 'tradizione tedesca che in Germania forse non esiste più' (D 365). In 'Transsilvanismus' (settima parte), inoltre, l'autore parla del sentimento d'autonomia della minoranza sassone attraverso i secoli. La comunità tedesca residente in Transilvania, non accontentandosi di una vaga appartenenza tedesca, si presentava come la comunità tedesca dei *Siebenbürgen*,

'senza sacrificarsi per gli svevi minacciati dalla magiarizzazione e anzi accettando che "gli altri tedeschi" d'Ungheria fossero destinati a sparire' (D 371). Nello stesso capitolo Magris considera la presenza tedesca nel contesto della più ampia storia transilvana che, a sua volta, definisce come un 'intarsio complicatissimo di contrasti, incroci, scontri, alleanze e rovesciamenti d'alleanze nazionali' (D 370). Ad unire questa pluralità di tempi è il cosiddetto *Transsilvanismus* che, pur rimanendo anch'esso indefinibile, si manifesta quale sentimento d'appartenenza condiviso da chi vive in mezzo alle differenze: 'Questo crogiolo di popoli e di dissidi favoriva anche, come accade talora nei territori misti di frontiera, la consapevolezza di un'appartenenza comune, di un'identità particolare, intessuta di contrasti ma inconfondibile in questa sua conflittuale peculiarità, propria ad ognuna delle componenti in conflitto' (D 370). Nel discorso del narratore l'indefinibilità si trova infatti a convivere con un senso d'unità nonostante la diversità che si manifesta in maniera più evidente.

Per Magris il ruolo dell'intellettuale consiste nello spiegare la pluralità stratificata della realtà, che egli trascende nella ricerca dei significati reconditi e non nel creare nuove realtà (finzionali o meno) o nell'operare selezioni e restrizioni all'interno del reale esistente. Perciò, l'autore esorta a scavare e scoprire gli 'strati di realtà diverse ancora presenti anche se non afferrabili a occhio nudo' (D 297), dato che 'ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geologo che la decifri' (D 297). Ciò porta Magris a definire la letteratura come strumento di questo tentativo ed espressione di questo viaggio cognitivo: 'forse la letteratura non è altro che quest'archeologia della vita' (D 297). In Magris la complessità saggistica, evidenziando e riflettendo la complessità del reale, si presenta come attività cognitiva che collega i singoli aspetti e gli elementi contrastanti di questa realtà. Inoltre, cogliendo i nessi fra i singoli dettagli, da un lato, e i processi che trascendono questa dimensione del particolare dall'altro, il saggista trascende i limiti della propria soggettività e partecipa a quella stessa realtà a cui era ricorso per autocircoscriversi. Ricostruendo la complessità di una realtà plurima e stratificata nel tempo, l'Io ricollega le componenti contrastanti di questa realtà nello sforzo cognitivo di comprenderla, fino a integrare i contrasti nella propria conoscenza ed esperienza di 'un mondo variegato eppure unitario come un affresco epico' (D 209).

## Note

1 Claudio Magris, *Danubio*, Milano 1994 (1a ed., 1986), p. 375. Da ora in poi ci serviremo della sigla 'D' seguita dall'indicazione delle pagine.

2 Carlo Michelstaedter nacque nel 1887 a Gorizia in una famiglia ebrea di lingua italiana. Terminata la stesura della sua tesi di laurea intitolata *La persuasione e la rettorica*, il tormentato filosofo goriziano decise di porre termine alla sua vita con un colpo di rivoltella, morendo suicida a soli 23 anni.

3 Nella seconda parte del libro Magris riassume il pensiero di Michelstaedter, che gli è particolar-

mente caro e che ha segnato profondamente il suo pensiero e la sua poetica: 'La persuasione, ha scritto Michelstaedter, è il possesso presente della propria vita e della propria persona, la capacità di vivere a fondo l'istante senza l'assillo smanioso di bruciarlo presto, di adoperarlo e usarlo in vista di un futuro che arrivi più rapidamente possibile e dunque di distruggerlo nell'attesa che la vita, tutta la vita, passi velocemente. Chi non è persuaso consuma la propria persona nell'attesa di un risultato che ha sempre da venire, che non è mai. La vita come mancanza, come

deesse, annientata di continuo nella speranza che la difficile ora presente sia già trascorsa, affinché sia cessata l'influenza, superato l'esame, celebrato il matrimonio o registrato il divorzio, terminato il lavoro, arrivate le ferie, giunto il responso del medico. Se spera sperando / che vegnerà l'ora / de andar in malora / per più no sperar' (D 72). Il periodo finale è l'ultima strofa di un canto veneto citato dallo stesso Michelstaedter ne *La persuasione e la retorica*: 'Se spera che i sassi / diventa paneti / perché i povareti / li possa magnar. Se spera che l'acqua / diventa sciampagna / perché no i se lagna / de sto giubilar. Se spera sperando / che vegnerà l'ora / de andar in malora / per più no sperar' (*La persuasione e la retorica*, Milano 1988 (1a ed., 1913), p. 72).

4 Arrivato a Passau, ad esempio, esprime il suo scetticismo nei confronti di quel senso di pienezza su carta: 'Quel senso di pienezza vitale [...] l'ho avuto davvero per i vicoli e sulle rive di Passau, o credo di averlo provato soltanto perché cerco ora di descriverlo sui tavolini del caffè San Marco? Probabilmente sulla carta si finge, si inventa ogni felicità' (D 137).

5 Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, pp. 230-231. Nei frammenti di racconto simultaneo viene adoperato un presente contemporaneo all'azione narrata, il quale si distingue dal presente usato nel resto dell'opera, inclusi i brani propriamenteaggisticci.

6 Si veda Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2005, pp. XVII-XVIII: 'Muovendosi avanti e indietro nello spazio, senza seguire percorsi obbligati e affidandosi alla digressione più che alla linea retta, il viaggiatore per qualche breve momento sospende il tempo, lo tiene un po' in scacco come il giocoliere che lancia e lascia per qualche attimo sospesi in aria tanti bastoncini, anche se sa che, prima o poi, gli cadranno tutti sulla testa'.

7 L'io narrante di *Danubio* si porta appresso la lettera di un suo amico, Amedeo. Questa lettera contiene il contributo dell'amico sedimentologo al plurisecolare dibattito sulle sorgenti del Danubio, ovvero a quella *querelle* tra gli aderenti alla tesi di Donaueschingen e i difensori di quella di Furtwangen. La penna di Amedeo è graziosa, 'si posa lieve e precisa sui particolari come una farfalla sui fiori, ferma l'ariosa nettezza della giornata' (D 21), ma non riesce tuttavia ad attenersi al mero apparire delle cose; sotto le apparenze si celano la nostalgia del vento e il desiderio di oltrepassare la nettezza compiuta. La lettera di Amedeo fa apparire l'esistenza come un movimento chiuso in cui il perenne ritorno al posto di partenza sembra inevitabile quanto il movimento isocrono dei pendoli che percepisce durante la sua visita al Museo degli orologi di Furtwangen.

La relazione di Amedeo, eccezione fatta per l'iniziale precisione scientifica, a un certo punto cambia e rivela il suo carattere dilettantesco; pare che lo scienziato abbia creduto a un pettegolezze. Maria Giuditta, un altro membro della comitiva,

avrebbe sentito dire dalla padrona della casa sul prato che le acque del Danubio uscivano da un rubinetto che era ormai impossibile chiudere. Successivamente una domanda fatta dalla sua amica Maddalena su che cosa succederebbe se si chiudesse il rubinetto, avrebbe forse fatto distrarre lo scienziato che in seguito si sarebbe scordato del suo metodo sperimentale. Il narratore, da buon scienziato-germanista, si fa carico di sottoporre la versione di Amedeo a una verifica, i cui risultati sono però ben noti; già l'Antiquarius danubiano parlava di una grondaia che buttava acqua nel Danubio, precisando tuttavia che il fiume esisteva già. L'inutilità della falsificazione è l'effetto (voluto) del trasferimento del discorso scientifico in quello letterario; praticata fuori dalle condizioni enunciativistiche proprie del discorso scientifico la falsificazione appare come la verifica di ciò che al massimo può essere ritenuta una 'capziosa illazione di studiosi in libera uscita' (D 27).

8 Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. XVI: 'Il viaggio nello spazio è insieme un viaggio nel tempo e contro il tempo'.

9 Ivi, pp. XVI-XVII: 'Non solo un individuo, anche un luogo è tempo rappreso, tempo plurimo. Non è solo il suo presente, ma pure quel labirinto di tempi ed epoche diverse che si intrecciano in un paesaggio e lo costituiscono, così come pieghe, rughe, espressioni scavate dalla felicità o dalla malinconia non solo segnano un viso, ma sono il viso di quella persona, che non ha mai soltanto l'età e gli stati d'animo della sua vita'.

10 Sull'ironia si vedano Franco Musarra, 'Sciascia e il problema dell'ironia', in Lia Fava Guzzetta (a cura di), *Nelle regioni dell'intelligenza. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Patti-Messina 1992, pp. 125-134 e 'Un buon osservatore alquanto cieco. Alcune considerazioni sull'ironia nella "Coscienza di Zeno" e dintorni', in Norberto Cacciaglia-Lia Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo. Scrittore europeo. Atti del Convegno Internazionale*, Perugia 18-21 marzo 1992, Firenze 1994, pp. 413-431.

11 Marie-Louise Roth, 'Essay und Essayismus bei Robert Musil' in AA.VV., *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel*, Tübingen 1983, p. 123.

12 Musil parla di 'Faden der Erzählung' in opposizione alle 'unendliche verwobene Fläche'.

13 Si tratta di un altro caso di scissione tra l'autore e il narratore, in cui l'autore ironizza sul narratore.

14 Se, nella prima parte di *Danubio*, Amedeo infrange le regole del gioco scientifico, il personaggio dell'ingegner Neweklowsky della seconda parte, invece, riceve più credito – seppure ironico – da parte dell'autore: Neweklowsky incarna lo scienziato che Magris sente tra l'altro di essere. Gli esiti della ricerca di Neweklowsky appaiono più soddisfacenti rispetto alle imprese di Amedeo e del narratore, i quali non vanno oltre la constatazione dell'esistenza

del fiume. In particolare, l'opera dell'ingegner Neweklowsky parte dall'idea che la definizione dell'identità del Danubio superiore varia a seconda del punto di vista. Pur scegliendo una propria prospettiva, Neweklowsky si propone di analizzare le varie ipotesi in funzione dei possibili punti di vista.

Nei tre tomi che contengono la sua opera 'c'è tutto' (D 67); l'iperbolica enumerazione degli aspetti contenuti nell'enciclopedia danubiana evidenzia il lato comico di ogni aspirazione alla totalità. Magris, in quanto scrittore contemporaneo, qualifica la passione totalitaria dell'ingegnere nato nel 1882 come 'il demone sistematico delle grandi filosofie ottocentesche' (D 67), osservando però che nella costruzione sistematica di Neweklowsky 'si apre, ogni tanto, uno spiraglio di frammentarietà, la presenza di qualche dettaglio vagabondo' (D 69). Ciononostante per Neweklowsky realtà e linguaggio devono coincidere ed è la forza della *ratio* umana a dover connettere i frammenti di un mondo in disordine.

Il personaggio di Neweklowsky appare alquanto anacronistico; la sua opera sul Danubio è datata anni Cinquanta nonostante sia ispirata ad un ideale di totalità e ad una concezione scientifica ancora ottocentesca. Ciononostante Neweklowsky si presenta come un personaggio nobile, dato che 'ogni pensiero veramente grande deve aspirare alla totalità' (D 68).

15 Si veda la prima parte, intitolata 'La persuasione', de *La persuasione e la retorica*.

16 A riguardo si veda Carlo Michelstaedter, *Poesie*, Milano 1987.

17 Nella quarta parte di *Danubio* i lessemi 'tramonto' e 'naufragio' risultano particolarmente ricorrenti. Il narratore, inoltre, visita quattro cimiteri e accenna ad altrettanti casi di suicidio.

NATALIE DUPRÉ

#### DE GRENZEN VAN DE TIJD: PLAATSEN VAN HERINNERING EN 'PERSUASIE' IN *DANUBIO* VAN MAGRIS

In *Danubio* (1986) onderneemt Magris een stoutmoedige poging om zich het 'andere Europa' toe te eigenen. Dat deel van Europa verdween ooit samen met zijn jeugdherinneringen achter het IJzeren Gordijn. Tijdens een lange en kronkelige tocht langs de oevers van de Donau gaat de verteller van *Danubio* op zoek naar grenzen en naar de mogelijkheid om deze te overstijgen. Dit artikel is niet alleen gewijd aan de beperkingen die tijd en herinnering aan de verteller opleggen, maar ook aan de mogelijkheden die ze hem bieden. In *Danubio* gaan tijd en herinnering op in een imaginaire tijdsdimensie die het boek als mogelijkheid aanreikt en stelt tegenover de historische tijd. Zo worden vooral de rustpauzes tijdens de reis momenten van bijna Michelstaedterianse 'persuasie', waarin de verteller zich poogt te onttrekken aan elke vorm van lineaire tijdsbeleving, die de tijd en het bestaan onophoudelijk

18 Ne 'Lo sguardo indietro' Magris accenna invece al senso di smarrimento che Weininger aveva descritto poche settimane prima di suicidarsi, e che 'si prova quando, per strada, ci si volta indietro e si vede il cammino percorso, la via indifferente la cui fuga rettilinea dice l'irreversibilità del tempo. Alla fine resta solo questo, lo sguardo indietro che si accorge del niente' (D 242). Si noti che in questo caso il senso di smarrimento si associa all'esperienza dell'irreversibilità del tempo; in Magris i concetti di dislocazione e di *unhomeliness* si rapportano sia a una dimensione puramente geografico-spaziale sia a una temporale e esistenziale in generale.

19 Le *drevenice*, spiega Magris, sono 'le capanne o piccole case di assi di legno cementate da paglia e letame secco' (D 260).

20 Si veda anche il seguente brano: 'Fare all'amore con una sessantenne? Sbraitava una volta il mio amico Roberto al caffè. Per carità, non è proprio il caso. Però – aggiungeva, rettificando l'interrogativa retorica – Paola non ha solo i sessant'anni di oggi, è anche la quarantenne, la trentenne, la venticinquenne con cui ho vissuto i miei giorni' (D 171-172).

21 L'elogio che l'autore fa della 'forma mitteleuropea' non vuole confondersi con l'onda di nostalgia per la cosiddetta 'pacifica convivenza dei popoli' dell'era absburgica che attraversa l'Europa dopo gli episodi totalitari della seconda guerra mondiale e del dopoguerra. Magris insiste ripetutamente sul fatto che era la tensione tra le componenti dell'impero plurinazionale a prevalere sul senso d'armonia; anzi, è precisamente il fatto che a queste tensioni viene concesso di svilupparsi e di manifestarsi, che lo convince.

doet opgaan in de spanning tussen heden en toekomst. De taak van de schrijver bestaat er voor Magris echter niet in om nieuwe werelden tot leven te roepen. De bestaande werkelijkheid heeft archeologen nodig die deze ontcijferen en de gelaagdheid ervan blootleggen en overleveren aan de herinnering. Tijdens zijn zoektocht naar het 'andere Europa' ontpopt de verteller van *Danubio* zich dan ook als een ware 'archeoloog van het leven', die de grenzen van zijn ik op een authentieke manier weet te overstijgen.

---

*Gli autori / continuazione di p. 112*

**Carolien Steenbergen** studeerde Frans en Italiaans aan het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken te Antwerpen en behaalde een doctoraal Italiaanse taal en cultuur aan de Universiteit Utrecht. Voor haar letterkundig onderzoek van de laatste jaren verdiepte ze zich in de 'irregolari' van het Cinquecento, in het bijzonder Anton Francesco Doni. Momenteel werkt ze als (litterair) vertaler en docent.

Adres: Weimarstraat 49B, 2562 GR Den Haag.

E-mail: carolien.steenbergen@gmail.com

**Inge Werner** studeerde Kunstgeschiedenis en Italiaans aan de Universiteit Utrecht. Momenteel werkt zij aan een proefschrift over de burleske poëzie en academische carrière van de zestiende-eeuwse Florentijn Anton-francesco Grazzini detto il Lasca. Sinds 2001 is zij redacteur van *Incontri*.

Adres: Veldhuizenlaan 23, 3454 EB De Meern.

E-mail: inge.werner@let.uu.nl

#### **Altri collaboratori**

- Nello Allocca, Binnenkadijk 426, 1018 AZ, Amsterdam.  
E-mail: nellopost@gmail.com
- Minne de Boer, Klaas de Rookstraat 58, 7558 DK Hengelo  
E-mail: minne.g.deboer@planet.nl
- Gian Paolo Giudicetti, 6557 Cama, Svizzera.  
E-mail: gian.giudicetti@uclouvain.be
- Annemieke Heuft, Jan Evertsenstraat 137-R, 1057 BV Amsterdam.  
E-mail: a\_heuft@hotmail.com
- David Rijser, Faculteit der Geesteswetenschappen, Leerstoelgroep Latijn, UvA, Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam.  
E-mail: D.Rijser@uva.nl

HARALD HENDRIX

## **LUOGHI DI MEMORIA LETTERARIA NELL'ITALIA**

### **CONTEMPORANEA: DAI PARCHI LETTERARI**

#### **A 'TRIESTE CITTÀ DELLA LETTERATURA'**

*Per Claudio Magris*

Da ormai dieci anni e con ritmi sempre più sostenuti Trieste si sta trasformando in una città che allo sguardo del visitatore italiano e straniero ma anche per i propri cittadini mette in evidenza il suo patrimonio letterario. L'apertura del Museo Sveviano nel 1996 segnava solo l'inizio di una serie di iniziative che vide nello stesso anno la pubblicazione dei primi degli 'itinerari triestini' dedicati a James Joyce, lo scrittore irlandese che nella città aveva vissuto molti degli anni più fecondi della sua maturazione letteraria (1904-1915, 1919-1920); seguirono poi a distanza di alcuni anni iniziative del tutto analoghe, come l'istituzione del Museo Joyce (2004) e gli 'itinerari triestini' dedicati a Italo Svevo (2006) e Umberto Saba (2007), il tutto preceduto dall'inaugurazione nel 1987 del 'sentiero Rilke' nei pressi del vicino castello di Duino, luogo ove il poeta tedesco fra il 1910 e il 1914 aveva iniziato le sue *Elegie duinesi*.<sup>1</sup> Spuntate in parte come iniziative di privati, fra accademici e operatori culturali, in parte come risultato di contingenze quali la morte della figlia di Italo Svevo che lasciò in eredità alla città il patrimonio paterno, tali iniziative ben presto furono accolte favorevolmente da vari enti pubblici, dal comune alla regione e dalla biblioteca civica all'università, che di comune accordo le trasformarono in una vera e propria politica di memoria letteraria denominata prima 'progetto Trieste Parco Letterario' e poi 'progetto Trieste Città della Letteratura'. Obiettivo di tale progetto, ancora in piena elaborazione<sup>2</sup>, è di ricordare in modo non solo intellettuale ma anche e soprattutto materiale lo stretto legame fra la città e alcuni dei maggiori esponenti della letteratura moderna italiana e internazionale, un legame che si sviluppa a livello biografico nell'indicazione delle varie abitazioni degli scrittori e dei posti da loro frequentati, ma anche al livello dell'immagine della città presente nella loro opera e ancora in gran parte rintracciabile e dunque visitabile nella realtà di oggi.

In questo tentativo di materializzare il legame fra la città e il suo patrimonio letterario, il caso triestino va ben oltre le convenzioni oggi riscontrabili in tante realtà cittadine italiane e straniere. Accanto alle solite targhe e lapidi commemorative presenti un po' ovunque, a Trieste sono stati tracciati dei veri e propri percorsi tematici, illustrati e commentati in apposite pubblicazioni molto dettagliate e ben curate, sono state erette nel 2004 in luoghi frequentatissimi delle statue raffiguranti i maggiori autori (Joyce, Svevo e Saba) in posa quotidiana [ill. 1], e sono state istituite delle strutture museali che, benché di





1. Nino Spagnoli,  
*Statua di James Joyce*  
(2004), Trieste

dimensioni modeste, si sono distinte anche per i programmi culturali in piazza da loro promossi, quali le annuali 'Serate sveviane' che in estate propongono rappresentazioni del teatro di Svevo. Si tratta in essenza di una politica mirata a inserire nel tessuto urbano in modo visibile e anzi tangibile la memoria di autori e di loro opere in qualche modo legati a tali luoghi, con il duplice fine – tuttavia in quanto tale raramente esplicitato – di facilitare il ricordo della letteratura in questo modo materialmente riproposta dall'una e di riqualificare dall'altra l'ambiente urbano tramite tale memoria letteraria e di allargare la sua potenzialità turistica, pensata nel caso triestino decisamente in una dimensione internazionale, per cui quasi tutti i materiali scritti, dalle targhe alle varie pubblicazioni, sono rigorosamente bilingui (italiano-inglese per Joyce, Svevo e Saba, italiano-tedesco per Rilke): altra peculiarità triestina.

Se con un progetto quale 'Trieste città della letteratura' si cerca pertanto di realizzare due obiettivi, uno commerciale-turistico e l'altro culturale-educativo, esso si fonda comunque su un'unica strategia, che è quella di trasformare in materia concreta ciò che rappresenta la letteratura, che di per sé non è



2. Nino Spagnoli,  
*Statua di Umberto Saba*  
(2004)  
fra i turisti, Trieste

materiale, per facilitare in tal modo l'incontro con un pubblico fatto non più esclusivamente di lettori ma di generici visitatori e turisti. Emblematica di tale strategia e del suo successo è la diffusa abitudine di avvicinarsi alle statue degli scrittori ora presenti in città per toccarli, dargli la mano e farsi fotografare insieme [ill. 2]<sup>3</sup>, un'usanza che sottolinea quanto mai il distacco da una precedente tradizione aulica e monumentale di pensare la memoria letteraria, ora sostituita dal tentativo di instaurare un rapporto di comunicazione diretta fra tale ricordo e il pubblico di oggi. Ma non per questo si distingue la situazione triestina – notevole per l'intensità e il carattere internazionale della memoria letteraria –, giacché la stessa idea di recuperare materialmente e specie topograficamente la memoria letteraria in una chiave disinvolta e leggera in questi stessi anni 1990 ha fatto strada in gran parte del panorama letterario italiano, con l'istituzione di un elevato numero di parchi letterari e l'inaugurazione di una lunga e consistente serie di case di scrittori musealizzate, una situazione che peraltro contemporaneamente si è verificata anche altrove – fra Europa e America – se pure in dimensioni spesso più ridotte.

La situazione triestina tuttavia per vari motivi può essere considerata emblematica di questo recente passaggio nel mondo delle lettere italiane. Nel contesto triestino però il nuovo interesse per il legame fra memoria e luogo, fra letteratura e materia, spuntato nel corso degli anni 1990, sembra radicarsi in tendenze precedenti e sperimentate nella stessa cultura letteraria di Trieste, specie quella introdotta da un nuovo protagonista quale all'epoca era Claudio Magris, che sin dagli anni 1980, come vedremo, proponeva un nuovo tipo di scrittura saggistico-letterario tutto incentrato sul binomio memoria e luoghi. Ma inoltre la situazione triestina offre spunti utili per cogliere un altro passaggio che in questi anni si verifica all'interno dell'interesse per la memoria letteraria, e cioè un graduale ma decisivo cambio di prospettiva da una disposizione biografica e privata a una dimensione pubblica e civica, un passaggio che riflette e spiega almeno in parte l'agevole e anzi fertile avvicinarsi fra letteratura e cultura popolare che contraddistingue una parte notevole dell'attuale mondo delle lettere.

### *Memoria e luoghi letterari*

Ripercorrendo infatti brevemente gli antecedenti storici dell'interesse contemporaneo per la memoria dei luoghi letterari, troviamo innanzi tutto situazioni e pratiche che meglio si possono caratterizzare quali espressioni di un 'culto' e pertanto generalmente qualificabili quali 'pellegrinaggi', fenomeni dunque ispirati da un'ammirazione privata per la persona degli autori stimati. Dalla visita ai sepolcri di poeti illustri diffusa nell'Antichità al viaggio cinquecentesco in Provenza in cerca dei luoghi dell'amore per Laura descritti da Petrarca, dalla ricostruzione nell'ultimo Settecento della casa di Shakespeare a Stratford e la parallela invenzione della tradizione di una 'Birthday Parade' per festeggiare il drammaturgo sino al colloquio a casa con letterati ammirati quali Voltaire e Goethe, tutta la secolare convenzione dei luoghi letterari era stata segnata dall'idea di poter attingere in qualche modo, tramite un contatto reale nel luogo segnato dalla presenza dell'autore, al genio di tale persona e magari di ricavarne un riflesso di ispirazione.<sup>4</sup> Molto più forte era poi quella sensazione nelle dimore in cui non solo l'autore era vissuto realmente ma che egli aveva disegnato di propria mano, come espressione della sua arte poliedrica e della sua immaginazione, e che, quali il castello Abbotsford di Walter Scott o le case di Victor Hugo sull'isola di Guernsey, rappresentavano dunque insieme la persona e la sua opera.<sup>5</sup> Solo all'inizio dell'Ottocento, con l'avvento del primo turismo di massa, tale orientamento verso la persona dell'autore fu affiancato da un interesse per il mondo finzionale rappresentato dall'autore, includendo nella ricerca dei luoghi letterari anche percorsi ispirati alle avventure dei protagonisti finzionali, come nel caso della ricerca dei luoghi manzoniani fra Lecco e Milano popolare dalla metà dell'Ottocento.<sup>6</sup>

Parallelamente a questo fenomeno della visita ai luoghi letterari nacque pian piano la tendenza, promossa prima da privati e solo più tardi da enti pubblici, a trasformare tali luoghi in strutture museali, dalla gestione commerciale di itinerari letterari come quelli dedicati all'amore fra Petrarca e Laura in Avignone a partire dagli anni 1530 fino all'istituzione di veri e propri musei pubblici che quasi sempre furono collocati nelle dimore dei letterati, come

nella casa ferrarese di Ariosto che, istituito dal comune nel 1811, divenne il primo museo letterario italiano gestito da un ente pubblico. Essendo poi nel corso dell'Ottocento integrato nel culto degli uomini illustri promosso dalla cultura risorgimentale, il legame fra memoria e luoghi letterari divenne uno degli espedienti preferiti per trasformare la letteratura in strumento politico di educazione nazionale, una strategia poi ereditata e ancora ampliata a dimensioni davvero monumentali dal regime fascista. Fu questo il periodo, dal 1860 al 1940, dei fastosi centenari dedicati ai poeti, dell'applicazione di lapidi, dell'erezione di monumenti, del cambio del nome di parecchi comuni per onorare l'illustre concittadino (Terranuova Bracciolini nel 1862, Arquà Petrarca nel 1868, Castagneto Carducci nel 1907, Caprese Michelangelo nel 1913, ecc.), della nomina a monumento nazionale di tante case di autori e dell'istituzione di enti e fondazioni pubblici incaricati di conservare il patrimonio letterario ivi collocato.<sup>7</sup> Nonostante il carattere decisamente pubblico di tali iniziative e istituzioni, la memoria in essi espressa e conservata era prevalentemente privata, essendo innanzi tutto determinata dal ricordo della persona dell'autore e della sua opera, una memoria poi disgiunta dal mondo circostante e isolata in un luogo appartato trasformato in museo e monumento.

Lo stretto legame fra il luogo letterario e la persona dello scrittore da una parte e la sua creatività dall'altra ebbe in questo stesso periodo un risvolto tutto particolare nel tentativo di parecchi poeti di farsi architetti e/o arredatori, cercando in tal modo di trovare vie alternative di esprimere la propria vena creativa. Ispirandosi ai modelli illustri delle ville umanistiche e seguendo una moda prima sperimentata in Inghilterra e in Francia, autori quali Melchiorre Cesarotti prima, nella sua villa Selvazzano pensata e disegnata come 'poema vegetale', e poi Guido Gozzano ad Agliè, Carlo Dossi a Como, Gabriele d'Annunzio nelle sue varie dimore, dalla Capponcina al Vittoriale<sup>8</sup>, e infine Curzio Malaparte con la sua 'casa come me' di Capri: tutti aspiravano a una simbiosi fra la propria personalità artistica e il luogo da loro modificato secondo le esigenze della propria creatività poliedrica. Ma si trattava sempre di una creatività dominata da una particolare memoria tutto personale, che raccoglieva e mischiava ricordi privati e rinvii a modelli culturali ispiratori. Le dimore che ne derivano dunque esprimono la creatività dei loro costruttori-abitanti, ma tramite una tecnica mnemonica che è quella del 'teatro della memoria' in cui oggetti e luoghi rappresentano e esprimono ricordi, pensieri e stati d'animo. Esponente più significativo di questa tendenza a capire in una chiave mnemonica la fusione fra luogo, letteratura e memoria divenne poi in un secondo momento Mario Praz, che nel suo appartamento romano di Via Giulia a partire dagli anni 1930 si costruì un vero e proprio teatro della memoria tutto personale, descritto e fissato dopo, sulla falsariga del modello proposto da Edmond de Goncourt nel suo *Maison d'un artiste* (1881), in un libro difficilmente classificabile quale *La casa della vita*, pubblicato una prima volta nel 1958, ma riproposto con importanti modifiche ancora nel 1979.

Come ben suggerisce l'atmosfera di disperata malinconia ritratta nel film *Gruppo di famiglia in un interno* col quale nel 1974 Luchino Visconti diede la sua interpretazione del mondo delle memorie costruito e notato scrupolosamente da Praz, *La casa della vita* segna la fine di un'epoca e ne annuncia una

3. Casa Giusti (interno),  
Monsummano



successiva. Tale passaggio è caratterizzata, come detto, da un cambio di prospettiva nel concepire il legame fra letteratura, memoria e luoghi, ove a una prospettiva più che altro privata e meditativa, dominata infatti dalla contemplazione delle tradizioni illustri all'insegna del 'teatro della memoria', si sostituisce una dimensione sempre più pubblica e vivace che cerca di reinterpretare in una chiave gagliardica e 'performativa' la memoria dei luoghi, considerata ora utile veicolo per la riflessione – al livello civile – sul rapporto fra passato, presente e futuro.

#### *Case-museo*

Una delle motivazioni più forti dietro tale passaggio era senza dubbio una spiccata diffidenza, nata nel secondo dopoguerra e protratta fino agli anni 1970, verso ogni tipo di monumentalismo e di culto della persona, anche quando si trattava di poeti e scrittori. Ciò si capisce dal fatto che di inaugurazioni di nuove case di letterati musealizzate, dopo la grande stagione postri-sorgimentale e fascista, negli anni 1950 e 1960 se ne ebbero solo pochissime, e



4. Casa Moretti, Cesenatico

quelle poche, come la casa natale di Gramsci a Ghilarza (1965) e l'appartamento romano di Pirandello (1962), si potevano facilmente leggere in una chiave antifascista o antimonumentale. Tuttavia, con ritmi prima lenti e cauti e poi più decisi, dalla fine degli anni 1970 è ritornato l'interesse per questi luoghi della memoria letteraria, tanto da diventare nel corso degli anni 1990 un vero e proprio boom che persiste ancora al giorno d'oggi. Infatti, di tutte le case di letterati che in Italia ora esistono in quanto strutture museali – oltre 70 –, più del 40% è nato dopo il 1990. Molte di queste realtà sono poi spuntate grazie al sostegno economico e gestionale di enti pubblici, spesso i rispettivi comuni, che però ne hanno determinata pure l'impostazione in modo tale da garantire una funzione che sia decisamente pubblica e non solo privata.<sup>9</sup>

Così, la Casa Giusti a Monsummano [ill. 3], acquistata dallo stato già nel 1972 ma aperta dopo un lento e pluriennale restauro solo nel 1992, funge oltre come museo per lo scrittore – che tra l'altro ci visse solo i primissimi anni della sua infanzia, dal 1809 al 1815 – anche come luogo di una vasta gamma di iniziative culturali mirate ad un pubblico non solo locale. Lo stesso misto fra memoria privata e funzione pubblica si vede in tante altre realtà museali realizzate negli ultimi vent'anni, come nella casa di Cesenatico lasciata nel 1980 da Marino Moretti e sua sorella al comune, trasformata in un museo (1985) che funge anche da centro studi sulla letteratura del Novecento, con un

ambizioso programma di attività fra cui la pubblicazione del periodico *Archivio del Nuovo* e l'assegnazione biennale del Premio Marino Moretti [ill. 4]. La dimora del letterato ora quindi viene percepita non più in una chiave celebrativa che necessita di un monumentalismo aulico, quanto come luogo di ispirazione capace di stimolare nuove iniziative. Ma anche se trasformata in una più generica 'casa di cultura', la dimora musealizzata dello scrittore rimane radicata nella sua essenza di luogo in cui si fondono e si rafforzano creatività e memoria. Rispetto ai periodi precedenti pare ben diversa invece la chiave di lettura attualmente proposta per l'interpretazione di questo binomio, come può illustrare una delle più recenti iniziative di casa-memoria, quella di Goffredo Parise a Ponte di Piave inaugurata nel 2004 dopo aver funzionato per molti anni, dalla morte dell'autore nel 1986 in poi, come sede della biblioteca comunale (tuttora presente in alcuni locali della casa). Se da una parte questa dimora per niente monumentale accoglie il lascito dell'autore vicentino, fra un arredamento umile ed eclettico, una collezione di quadri, spesso regali di amici, e l'archivio ora in gran parte ricostruito, essa comunica innanzi tutto il rapporto intenso fra lo scrittore e lo specifico territorio che aveva ispirato i suoi *Sillabari*. La memoria qui coltivata non si orienta dunque soltanto sul letterato e sulla sua opera, ma vuole, attraverso questa persona e le sue parole, celebrare lo stesso ambiente locale fonte d'ispirazione.

Il recente interesse per le case degli scrittori e per i luoghi di memoria letteraria in generale si spiega proprio tenendo conto di quest'altro modo di concepire la memoria. Non si punta più sulla celebrazione di un'aulica tradizione letteraria quanto sul tentativo di meglio cogliere l'ispirazione che, tramite la memoria dei testi letterari e dei loro autori, possono suggerire certi luoghi e ambienti. Questa nuova nozione ebbe la sua massima espressione in un particolare fenomeno, quello dei parchi letterari, che nell'Italia degli anni 1990 acquistò larghe adesioni, diventando ben presto una realtà che si è distinta anche in una prospettiva internazionale. Significativamente anche in questo caso si tratta di un'iniziativa inizialmente promossa da privati e nata in un contesto limitato e specifico, che però in un secondo momento seppe attrarre i consensi di vari enti pubblici, dal Touring Club all'Unione Europea, i cui importanti contributi garantirono poi un'espansione su tutto il territorio nazionale che in altri paesi difficilmente trova paragone.

#### **Parchi letterari**

L'idea originale, maturata attorno al 1990 fra i pronipoti di Ippolito Nievo riuniti nella Fondazione Nievo, era di tutelare e diffondere il patrimonio letterario e intellettuale dell'avo, ma fu sin dall'inizio pensata in una chiave geografica, legata effettivamente alla terra d'origine dell'autore, il Friuli, e più particolarmente alla zona attorno a Colloredo di Monte Albano dove si trova tuttora il castello di famiglia. Tuttavia, forse per il fatto che l'imponente dimora era in gran parte stata distrutta durante il sisma del 1976 e dunque a quell'epoca ancora poco si prestava a sede di un museo, il desiderio di dare forma concreta alla memoria dell'avo fu realizzato nella forma di un parco letterario, aperto poi sin dal 1992: un territorio piuttosto esteso e non demarcato che rappresenta lo spazio in cui l'autore delle *Confessioni di un italiano* aveva pensato la sua opera e che di questa ispirazione in qualche

modo ancora conserva le tracce. Nel contempo poi, Stanislaw Nievo, il principale istigatore dell'idea, aveva iniziato una serie di pubblicazioni dedicate ad altri luoghi caratterizzati da analoghe 'memorie letterarie', proponendo in tal modo al pubblico generale di riflettere sulla dimensione di memoria letteraria della propria zona.<sup>10</sup> Nacquero così, nel giro di pochi anni e in varie parti d'Italia, iniziative analoghe, sempre da parte di privati, che portarono all'istituzione di parchi letterari dedicati a Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 1993), Isabella Morra (Valsinni, 1993), Gabriele D'Annunzio (Anversa degli Abruzzi, 1994), Eugenio Montale (Monterosso, 1994) e Grazia Deledda (Galtelli-Nuoro, 1994).

Caratteristica principale dei parchi letterari è di concepire in determinati territori che hanno visto la presenza fisica o interpretativa di letterati degli itinerari capaci di far rivivere tale memoria, con una vasta gamma di attività che può comprendere recite di poesie e 'viaggi sentimentali' quanto degustazioni di prodotti locali in qualche modo associabili alla persona o all'opera dello scrittore ivi ricordato:

*I Parchi Letterari* possono essere uno spazio fisico o mentale dove l'autore ha vissuto o ha assorbito l'atmosfera che lo ha portato a scrivere le sue opere. *I Parchi Letterari* si differenziano da quelli propriamente logistici o naturali per il fatto che, pur individuabili in un luogo geografico, non hanno precise delimitazioni di confine. Il Parco può comprendere uno o più luoghi, ruderi, case, interi centri storici, sentieri, vecchie strade dentro o fuori degli agglomerati abitativi. In tale spazio vanno salvaguardate le esperienze visive ed emozionali dell'autore, con attività che stimolino curiosità e fantasia. Si deve poter effettuare ogni tipo di intervento atto a ripristinare il ricordo dell'Autore o della sua ispirazione tenendo conto dell'ambiente, della storia, delle abitudini e delle tradizioni di chi vive sul luogo.<sup>11</sup>

Non più organizzati dunque come strutture museali centrati su dimore o altri luoghi ben determinati e legati alla memoria di uno scrittore, i parchi letterari puntano piuttosto su un insieme paesaggistico che, cosa essenziale, può essere valorizzato e riqualificato tramite una generica associazione con il mondo della cultura che la memoria letteraria è capace di offrire. Ciò comporta evidentemente anche una non indifferente componente economica:

Secondo questa impostazione, assume un importante significato lo sforzo di valorizzare le economie locali inserendole nel mercato. Spesso, data la conformazione dei Parchi, fanno parte del luogo piccole aggregazioni di persone e l'attivazione di mini-imprenditorialità può portare notevoli vantaggi alla forza lavoro, soprattutto ai giovani che riescono a trovare una collocazione motivata dall'andamento dei tempi. È da tenere presente che la struttura de *I Parchi Letterari*, deve essere, almeno nella fase di avvio, poco costosa. Pochi addetti da impiegare per un controllo delle aree e per la gestione delle nuove forme di manifestazioni che si potranno svolgere con l'impegno di collaboratori esterni.<sup>12</sup>

Proprio la prospettiva di poter effettuare tramite questa nuova formula una riqualificazione culturale e insieme economica di territori che rischiano



5. Parco Letterario Luigi Pirandello, Agrigento

una sempre più problematica marginalizzazione diede, nel 1995, una decisiva spinta alla diffusione dei parchi letterari, quando nacque l'ambizioso progetto di utilizzare questa formula come espediente per lo sviluppo delle regioni meridionali, un progetto ideato in una collaborazione fra la Fondazione Nievo, il Touring Club Italiano e la Società per l'Imprenditorialità Giovanile e proposto alla Comunità Europea, che nel 1997 premiava la proposta con un importante cofinanziamento. Da quell'anno in poi, e con un contributo complessivo, fra nazionale ed europeo, di ben 55 miliardi di lire, iniziava una mirata politica di istituire nel Sud d'Italia una rete di 17 parchi letterari, dedicati a singoli autori (Bruno, Pirandello [ill. 5], Deledda, Sciascia, De Sanctis, Jovine, Carlo Levi, Morra, Quasimodo, Tomasi di Lampedusa), a opere letterarie (*Lo Cunto de li Cunti*, *Horcynus Orca*, *Ettore Fieramosca*, *Un popolo di formiche*, *L'Isola di Arturo*) ma anche ispirati a concetti più generici quali 'Old Calabria. Norman Douglas e i viaggiatori del Grand Tour' e 'Vesuvio: da Plinio a Leopardi, scritture dalla terra del fuoco'.<sup>13</sup>

Risultato di questo notevole sforzo è la presenza, ancora sempre in espansione, in tutta la penisola di ambienti e territori che alla popolazione locale, ma anche ad un turismo generico, fra cui particolarmente quello scolastico, sono proposti in una chiave di lettura culturale dominata da una memoria letteraria che può essere ben precisa ma anche assai approssimativa.



6. Parco Letterario Tomasi di Lampedusa, Palermo, 'Passeggiando con il Gattopardo'

Proprio il legame appositamente istituito con la mini-imprenditorialità locale, soprattutto di giovani, dimostra la duplice ambizione di contribuire tramite progetti culturali all'economia locale ma anche di sensibilizzare nella popolazione la consapevolezza del proprio patrimonio culturale e letterario. Essenziale nell'impostazione dei parchi letterari infatti non sono più, come prima, i materiali fra case e oggetti che conservano e comunicano il ricordo di un letterato e della sua opera, quanto il coinvolgimento del pubblico invitato a rivivere attivamente e con tutti i sensi, dall'udito al palato, le memorie suggerite dagli ambienti da esso spesso ben conosciuti [ill. 6]. Si tratta pertanto di una riqualificazione culturale e economica insieme, in cui l'attivazione in chiave 'performativa' della memoria letteraria si è rivelato uno strumento efficace. Almeno così sembra per il momento, perché a distanza di qualche anno della loro realizzazione comincia a delinearsi una non indifferente variazione nel successo riportato con le varie iniziative, fatto che magari potrebbe invitare a qualche ulteriore riflessione che tuttavia non rientra nel contesto del presente saggio.

### 'Trieste città della letteratura' e Claudio Magris

Conviene invece a questo punto ritornare alla situazione triestina illustrata prima per leggerla ora in una prospettiva comparata. Colpisce subito, come già segnalato, la coincidenza cronologica fra le varie iniziative, tutte nate e maturate negli anni 1990 anche se talvolta preparate già sin dagli anni 1980: l'istituzione dei parchi letterari, la musealizzazione di tante nuove dimore di letterati e la politica triestina di rivalorizzare il proprio patrimonio letterario in un 'progetto Trieste città della letteratura' fatto di strutture museali, di itinerari letterari e di una vasta gamma di attività collegate. Paragonabile dunque anche l'approccio specifico dato alla materializzazione topografica della memoria letteraria, ispirata piuttosto da una tendenza pratica alla 'performance' invece che da un culto monumentalizzante. Conforme alle tendenze riscontrabili un po' ovunque si configura qui pure la collaborazione produttiva fra privati ed enti pubblici, anche se nel caso triestino l'impegno concreto dimostrato da parte delle autorità comunali pare decisamente più forte e consistente che non altrove. Ma ciò non sorprende se teniamo d'occhio i due aspetti che maggiormente distinguono la gestione triestina della propria memoria letteraria, e cioè il suo carattere prettamente cittadino e urbano da una parte e la sua presentazione ad un pubblico non solo locale ma anche e soprattutto internazionale dall'altra.

Nel panorama italiano, Trieste infatti finora è l'unica grande città ad aver ideato e applicato al suo tessuto urbano un concetto paragonabile a quello del 'parco letterario' che in genere è stato riservato a ambienti di campagna paesaggisticamente notevoli ma spesso isolati e poco popolati. La memoria ivi celebrata, che riguarda il periodo primonovecentesco in cui Trieste economicamente e culturalmente ebbe il suo massimo splendore, poi logicamente è di una natura essenzialmente cittadina e internazionale, includendo accanto a Svevo e Saba anche Rilke e Joyce. Proprio questa dimensione internazionale è stata colta come elemento fondamentale della memoria letteraria triestina, non solo perché invita a coinvolgere nella strategia turistica che ne deriva anche l'importante categoria del visitatore straniero – cosa effettivamente realizzata sistematicamente con la presentazione rigorosamente bilingue dei vari materiali pertinenti –, ma anche perché in essa si esprime una delle caratteristiche fondanti non solo della memoria letteraria triestina ma dell'identità storica della città in quanto tale. E qui tocchiamo l'elemento che forse maggiormente contraddistingue il 'caso Trieste': la memoria culturale e specie quella letteraria recuperata nel tessuto urbano aiuta, nel giorno d'oggi, a meglio capire l'essenza della città, per chi la visita ma anche per chi la vive e se ne sente personalmente partecipe. Essa contribuisce insomma alla riflessione sulla propria identità, della città quanto dei suoi cittadini, e costituisce in quanto tale un importante strumento di autoanalisi alla base di una ben meditata convivenza civica equilibrata.

Se tale ragionamento può aver motivato anche delle iniziative analoghe realizzate altrove, fra parchi letterari e musei collocati in dimore di letterati, nella situazione triestina esso pare particolarmente presente, sia al livello della prima ideazione, sia a quello della realizzazione e gestione, anche con fondi pubblici, delle varie iniziative. Proprio la sua posizione geografica fra varie zone di cultura diversa, la sua storia movimentata e la sua tradizione di

immigrazione ne hanno determinato un'identità specifica denominata da alcuni 'di frontiera' perché fondata sull'incontro e lo scontro di varie tradizioni culturali. Quando perciò vediamo spuntare nel corso degli anni 1990 a Trieste una ben mirata politica diretta a valorizzare nel tessuto urbano il legame fra memoria e luogo, fra letteratura e materia, essa si può valere di una già affermata tradizione di riflettere sull'identità culturale della città, una riflessione che tuttavia nel corso degli anni 1980 aveva cambiato rotta. Chiara testimonianza di questo nuovo modo di concepire il nesso fra identità, luogo e memoria troviamo nell'opera del triestino Claudio Magris, che sin dai primi anni 1980 aveva cercato e sperimentato, accanto e forse anche ispirato dal suo lavoro di studioso della letteratura mitteleuropea, un nuovo tipo di scrittura saggistico-letterario tutto incentrato sul nesso appunto fra luoghi, memorie e identità.

Tappa importante in questo suo percorso è il lavoro – in collaborazione con lo storico Angelo Ara – alla stesura di un libro dedicato proprio allo studio della peculiarità del 'caso Trieste', pubblicato nel 1982 col titolo *Trieste: un'identità di frontiera*. Anche se in fondo si tratta di un compendio storico fra politico, economico e culturale della città dal Settecento al secondo dopoguerra quando definitivamente fu inserita nel contesto nazionale italiano, in esso l'attenzione per la riflessione sull'identità della città è costante e preponderante. Tale riflessione poi è condotta esclusivamente attraverso un'indagine della produzione letteraria di autori triestini, specie quelli attivi ai primi del Novecento, fra cui maggiormente Saba, Slataper e Svevo, ma senza dimenticare altri quali Biagio Marin, Carlo Michelstaedter e Gianni Stuparich. Mentre nei capitoli dedicati alla situazione politico-economica e all'immigrazione si delinea il ritratto di una realtà cittadina estremamente varia e multietnica e dunque anche culturalmente variegata e ibrida, nelle sezioni dedicate ai letterati emerge un insieme più consistente in cui pare disegnarsi l'abbozzo di un'identità cittadina che, anche se o forse proprio perché 'di frontiera', assume un suo carattere coerente e costante. Non traspare comunque nessun dubbio sulla funzione essenziale della letteratura nel determinare l'identità per questi autori e per l'intera città:

La sua identità egli [= Slataper] la può trovare nella letteratura, la sua unica vera patria, altrimenti non localizzabile in modo definito. Trieste, forse più di altre città, è letteratura, è la sua letteratura; Svevo, Saba e Slataper non sono tanto scrittori che la generano e la creano, che le danno un volto, il quale altrimenti, in sé, come tale forse non esisterebbe. In tal modo la letteratura acquista un valore esistenziale, una ragione di vita che non vuole essere confusa con l'esercizio letterario.<sup>14</sup>

La città si capisce attraverso la sua letteratura, perché in fondo sono tutt'uno. E l'essere 'di frontiera' non è un debole ma anzi un forte dell'identità che ne deriva. Ciò che interessa Magris nella sua riflessione sull'identità triestina è che la chiave di lettura necessaria per coglierla – la letteratura e la sua memoria – porta a riconsiderare in senso positivo ciò che da altri e per molto tempo è stato considerato un deficit. Invece di essere una cultura ai margini delle grandi tradizioni nazionali, grazie alla sua letteratura imbevuta di tradizioni

varie Trieste rappresenta un punto di contatto e di incrocio ove ha potuto nascere un tipo di cultura cosmopolita nuovo e moderno.

L'interesse di Magris per il rapporto fra luoghi, specie quelli ai margini delle grandi entità statali-nazionali, e la memoria soprattutto letteraria che li riempie di significato sarebbe poi diventata l'idea portante del suo epico *Danubio*, pubblicato quattro anni dopo, nel 1985, con la sua evocazione, tramite un percorso lungo il fiume composto di ben 170 tappe locali, della storia della zona in questo modo percepita e capita come coerente. Ma anche altre sue opere prendono lo spunto da una topografia della memoria che punta spesso sulle realtà minute e marginali, dai racconti raccolti in *Microcosmi* (1997) al romanzo *Un altro mare* (1991) dedicato al ricordo di Carlo Michelstaedter vissuto in una chiave nettamente geografico-topografica. E anche in una sua primissima opera che è l'antologia della poesia dell'amico Biagio Marin, *La vita xe fiama*, curata e pubblicata da Magris nel 1970, forse già traspare una sua precoce sensibilità per la capacità di certi luoghi di evocare memorie e riflessioni, dato che molta poesia di Marin è dedicata appunto ai luoghi della sua personale memoria. Nell'accezione di Magris invece, la memoria non è solo colta in una dimensione privata. Essa assume, anche quando nasce da situazioni specifiche legate a determinate persone o circostanze, ben presto un'articolazione generica, come spesso accade in un libro come *Danubio*.

Con questo suo modo assai particolare di intendere in una chiave che si potrebbe definire 'pubblica' e 'civile' la funzione della memoria letteraria in rapporto a luoghi spesso decentrali, nella sua opera maturata nella prima metà degli anni 1980 Claudio Magris in qualche modo preannuncia uno sviluppo che alcuni anni dopo, dal 1990 in poi, avrebbe ispirato molte delle iniziative all'insegna dei luoghi letterari, dai parchi letterari e un progetto come 'Trieste città della letteratura' alle case dei letterati ubicati in centri spesso modesti trasformati in musei/case della cultura. La concomitanza più che la successione fa capire che nel panorama contemporaneo delle lettere italiane il binomio memoria-luogo è diventato un elemento centrale, al livello dell'infrastruttura materiale quanto a quello della pura creazione.

## Note

1 Cfr. *Il Museo Sveviano di Trieste / The Svevo Museum in Trieste // Il Museo Joyce di Trieste / The Joyce Museum in Trieste*, a cura di Riccardo Cepach, Trieste 2006; *James Joyce: itinerari triestini / triestine itineraries*, a cura di Renzo S. Crivelli, Trieste 1996; Monika Czernin, *Duino, Rilke und die Duineser Elegien*, München 2004; *Italo Svevo: itinerari triestini / triestine itineraries*, a cura di Renzo S. Crivelli, Cristina Benussi, Trieste 2006; *Umberto Saba: itinerari triestini / triestine itineraries*, a cura di Renzo S. Crivelli, Elvio Guagnini, Trieste 2007; Elena Bizjak Vinci, Stelio Vinci, *La libreria del poeta*, Trieste 2008.

2 Si veda l'augurio di Renzo Crivelli nella sua più recente pubblicazione *Umberto Saba: itinerari triestini / triestine itineraries*, a cura di Renzo S. Crivelli, Elvio Guagnini, Trieste 2007, p. 11: 'A questa terza tappa del Progetto 'Trieste Città della Letteratura' speriamo se ne aggiungeranno altre, giacché la città trabocca di presenze letterarie illustri e il suo futuro non può che riservare grandi spazi alla loro 'rappresentazione visiva', richiamando gli appassionati di turismo culturale da ogni parte del mondo'.

3 Unico caso analogo in Italia che conosco è la statua di Leonardo Sciascia a Racalmuto.

4 Il presente saggio si iscrive in una serie di contributi nei quali presento i risultati di una mia più ampia ricerca dedicata all'argomento e a cui pertanto mi permetto di rinviare. Per più dettagliate discussioni del fenomeno del turismo letterario fino all'età contemporanea cfr. in generale i contributi raccolti nel mio *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York 2008; informazioni sulla situazione inglese in Nicola Watson, *The Literary Tourist*, Basingstoke 2006. Un'esposizione sull'evoluzione diacronica del fenomeno fino all'età romantica si trova nel mio saggio 'From Early Modern to Romantic Literary Tourism: A Diachronical Perspective', in *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, a cura di Nicola Watson, Basingstoke 2008 (in corso di pubblicazione).

5 Cfr. il mio 'Philologie, materielle Kultur und Authentizität. Das Dichterhaus zwischen Dokumentation und Imagination', in *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, a cura di Sophie Berto e Bodo Plachta, Berlin 2008, pp. 211-231.

6 Sull'interesse per i luoghi dei *Promessi Sposi*, cfr. il mio 'Topografia manzoniana: il romanzo storico fra turismo letterario e culto della memoria', in *Manzoni and the Historical Novel*, a cura di Salvatore Bancheri e.a., Toronto 2008 (in corso di pubblicazione). Per una variante contemporanea di tale fenomeno, si veda *I luoghi di Montalbano. Una guida*, a cura di Maurizio Clausi e.a., Palermo 2006.

7 Su uno specifico caso di pubblico intervento per fissare la memoria di un autore mi sono fermato in una relazione al convegno 2006 dell'AIPI, 'Le case di Carducci e un secolo di politiche della memoria letteraria', ora di prossima pubblicazione in *Tempo e memoria nella letteratura italiana*, a cura di Bart Vanden Bossche, Corinna Salvadori Lonergan, Michel Bastiaensen, Firenze [di prossima pubblicazione].

8 Cfr. il mio 'Le case di d'Annunzio: fissare e/o sciogliere la memoria di un personaggio poliedrico', in *Gabriele d'Annunzio come personaggio nell'im-*

*maginario italiano ed europeo (1938-2008)*, a cura di Luciano Curreri, Bruxelles 2008, pp. 287-296 (in corso di pubblicazione).

9 Manca ancora un inventario complessivo delle case-museo dedicate alla memoria dei letterati in Italia; informazioni utili si trovano in Gilberto Colletto, *Case di scrittori. Guida alle case museo, centri studio, associazioni amici di scrittori d'Italia*, Lodi 2002; Francesco Selmin, *Guida ai luoghi letterari dei Colli Euganei*, Milano 2004; Francesca Allegri, *Case della memoria in terra fiorentina*, Firenze 2006. Utile sempre il classico ma ormai datato repertorio di Doris e Arnold Maurer, *Literarischer Fuehrer durch Italien*, Frankfurt a.M. 1988. Dedicata alla divulgazione del patrimonio delle case-museo è l'Associazione Casa della Memoria, con sito web <www.casedellamemoria.it>, attiva tuttavia quasi esclusivamente in Toscana.

10 La serie complessiva comprende quattro volumi: Stanislao Nievo, *I parchi letterari. I (dal XII al XVI secolo)*, Roma 1990; Idem, *I parchi letterari. II (dal XVII al XVIII secolo)*, Roma 1991; Idem, *I parchi letterari dell'Ottocento*, Venezia 1998; Idem, *I parchi letterari del Novecento*, Roma 2000.

11 Presentazione tratta dal sito della Fondazione Nievo <www.parchilletterari.com> [20.05.2004].

12 Ivi.

13 Sull'iniziativa e la sua realizzazione cfr. Peris Persi, Elena Dai Prà, 'L'aiuola che ci fa ...' *Una geografia per i Parchi letterari*, Urbino 2001; *Guida ai Parchi Letterari nel Mezzogiorno. Ambiente, culture e tradizioni sulle tracce dei grandi scrittori*, Milano 2001; Massimiliano Vavassori, 'I Parchi Letterari: "terza via" per il turismo', in *La Rivista del Turismo*, III (2001), f. 3, pp. 27-42, nonché Caterina Barilaro, *I parchi letterari in Sicilia. Un progetto culturale per la valorizzazione del territorio*, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2004.

14 Angelo Ara, Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Milano 2007 (1a ed. 1982), p. 15.

## HARALD HENDRIX

### PLAATSEN VAN LITERAIRE HERINNERING IN HEDENDAAGS ITALIË: VAN DE LITERAIRE PARKEN TOT 'TRIËST, STAD VAN DE LITERATUUR'

In de jaren sedert 1995 tekent zich in de Italiaanse materiële cultuur een opvallende belangstelling af voor de band tussen specifieke plaatsen enerzijds en schrijvers en hun werken die op de een of andere wijze met deze plaatsen in verband staan anderzijds. Deze belangstelling komt tot uiting in de musealisering van een groot aantal schrijvershuizen en in het verschijnen van de zogenaamde 'litteraire parken'. Hoewel vaak aangezwengeld door particulieren, worden deze 'plaatsen van literaire herinnering' door de overheid

nadrukkelijk gesteund. De stad Triëst is in dit verband een interessante casus, en niet alleen omdat het de enige grote Italiaanse stad is waar in de laatste tien jaren de band tussen plaatsen en literaire herinneringen systematisch is gekoesterd. Deze belangstelling wortelt, zo betoogt dit artikel, in een specifieke eigenschap van de cultuur van Triëst, die sterker dan elders is gericht op het zoeken naar culturele identiteiten met behulp van de letterkunde. In het literaire en essayistische werk van de uit Triëst afkomstige Claudio Magris is deze gedachtengang al vanaf de vroege jaren 1980 tot ontwikkeling gekomen; met recht kan dit oeuvre dan ook beschouwd worden als voorloper en wegbereider van de huidige belangstelling voor plaatsen van al dan niet literaire herinnering.

LAURA PISANO

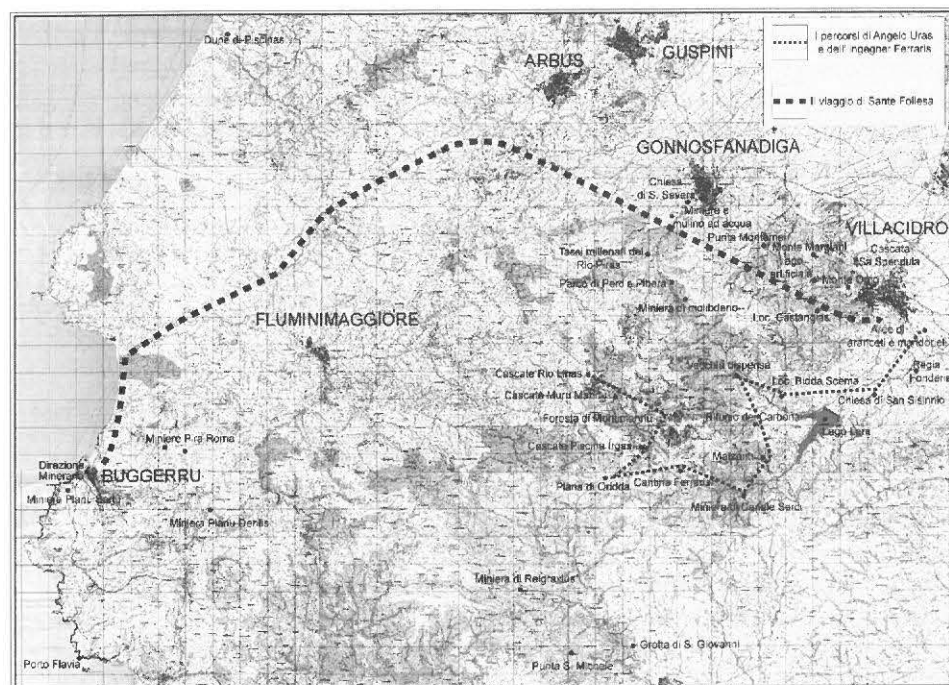
**QUANDO I LUOGHI SONO ELETTI A 'PARCHI'  
DELLA MEMORIA: PERCORSI CULTURALI  
NELLE AREE MINERARIE DELLA SARDEGNA**

La geniale invenzione che consiste nel 'materializzare' la memoria riunendo e rendendo visibili, in un contesto geografico delimitato, le sue testimonianze, trova eccellente applicazione nei 'parchi' storico-culturali e letterari, creazione mentale e fisica dei nostri giorni che esprime la necessità di far coincidere la memoria, o per lo meno di metterla in relazione, con luoghi riconoscibili da un ipotetico visitatore.

La memoria è funzione dello spazio: il passato è ordinato da referenti spaziali. Si pensi alla rielaborazione dello spazio fisico dei territori nei quali i grandi capitani d'impresa, le società imprenditoriali europee, si trasferirono nell'Ottocento per sfruttare le risorse materiali, proseguendo e incrementando, nella versione moderna, il colonialismo che aveva avuto inizio secoli prima, ma anche ai cambiamenti intervenuti nelle abitudini mentali delle popolazioni che venivano interessate da questo processo. La costruzione di fabbriche, forti, ospedali, villaggi, strade, ferrovie, scuole, porti impose drastici cambiamenti; come pure l'organizzazione del lavoro venne a scontrarsi, e talvolta anche a convivere, con gli antichi saperi delle popolazioni locali. Ciò accadde non solo nelle colonie, ma anche nei paesi e nei luoghi in cui si manifestarono presenze economiche che potevano esercitare, con la massima spregiudicatezza e autorità per lungo tempo insindacabili, la loro presenza e lo sfruttamento delle risorse materiali e umane: le aree minerarie della Sardegna, per esempio, furono tra queste.

La memoria è anche luogo di conflitti, ed è un territorio difficile, iscrivibile al contesto dell'emozione e dell'emotività<sup>1</sup>; in parte coincidente col contesto del sensibile.<sup>2</sup> Nella lettura che alcuni storici hanno dato del paesaggio e del territorio, è emersa la capacità di evidenziare la stretta relazione tra forme mentali (memoria) e forme naturali (paesaggio) dell'ambiente.<sup>3</sup> A ciò si aggiunga l'importanza che gli storici attribuiscono alla 'testimonianza' ed al testimoniare, riconoscendo esplicitamente che tale funzione è rivestita da tutte quelle tracce riconoscibili, benché talvolta lontane dai 'templi' del documento storico (gli Archivi) e ben più vicine, anzi perfettamente identificabili, non solo con le fonti orali, ma anche con il 'cultural heritage' che per lungo tempo è stato oggetto esclusivo dell'analisi e della competenza di altre discipline: la storia dell'arte per esempio, l'archeologia, la musica, l'edilizia, l'architettura, l'arredare, il vestire, la moda, eccetera.





1. L'itinerario seguito dai protagonisti del romanzo *Paese d'ombre* e le principali località menzionate dallo scrittore (realizzata a cura dell'architetto Barbara Moralis; pubblicata in: Laura Pisano e Giuseppe Marci, *Giuseppe Dessì. I luoghi della memoria*, Cagliari 2002)

Claudio Magris, cogliendo le nascoste risonanze che vengono dalla sua poetica, ha definito la memoria, richiamando il mito greco di Mnemosyne, 'la madre delle muse, ossia di tutte le arti, di ciò che dà forma e senso alla vita, proteggendola dal nulla e dall'oblio'. La memoria 'è il senso della corallità di tutti gli uomini; anche di quelli in quel momento non visibili, che essa scopre presenti, e dar vita agli assenti, [...] è un atto d'amore'.<sup>4</sup>

Se l'Italia è tra i paesi che maggiormente hanno colto l'importanza e le potenzialità culturali del lavoro di rimozione dell'oblio, attuando vasti progetti di salvaguardia della memoria, applicata a luoghi densi di patrimonio culturale, sociale, naturalistico<sup>5</sup> definendoli col termine a tutti riconoscibile di 'Parchi'<sup>6</sup>, ciò non vuol dire che la fruibilità e l'effettiva esistenza di tali entità sia stata facile, o in qualche modo facilitata. Tuttavia essi hanno richiamato sia l'interesse degli studiosi, sia quello dei media e delle popolazioni locali. Lo andremo a scoprire prendendo in considerazione i due parchi culturali istituiti in Sardegna, al debutto del nuovo millennio, con lo scopo di coniugare patrimonio storico, letterario e paesaggistico, e dare nuove utilità e prospettive alle risorse del territorio che le ha espresse.

### *Parchi come valorizzazione di aree storico-culturali*

Il 2001 è l'anno dell'istituzione del Parco Geominerario Storico e Ambientale della Sardegna<sup>7</sup>, e del Parco storico-culturale Giuseppe Dessì.<sup>8</sup> In quale misura queste entità, che hanno come scopo di valorizzare i luoghi attraverso la memoria del passato, hanno attirato su di sé la riflessione e lo studio di storici e ricercatori? E quale è stato l'indirizzo di sviluppo da essi tracciato? Cercherò di mettere a confronto tra loro, da un lato, le indicazioni degli studiosi che si sono espressi sulle nuove opportunità di valorizzazione della memoria dei luoghi apertesi con l'approvazione ed attuazione dei progetti di Parchi<sup>9</sup>; dall'altro le dichiarazioni programmatiche iniziali recepite nelle disposizioni legislative istitutive dei Parchi stessi, come premessa per una breve digressione nel merito delle possibilità offerte al visitatore, e come esemplificazione dell'utilità e pertinenza della storia e della letteratura a farsi guida e strumento delle risorse culturali ed ambientali.

L'area sud-occidentale sarda del Sulcis-Iglesiente e del Medio Campidano riveste, sotto questo profilo, uno straordinario interesse naturalistico, storico, culturale ed economico, per aver rappresentato, per oltre un secolo, la zona industriale più popolosa della Sardegna, grazie alla presenza di giacimenti minerari di indiscutibile ricchezza<sup>10</sup>; e dove la vita lavorativa della classe operaia conobbe, fin dalla seconda metà dell'Ottocento, quelle forme di associazione e di mutuo soccorso dapprima<sup>11</sup>, e poi di organizzazione sindacale e politica, che la portarono a rappresentare uno dei nuclei più importanti in Italia.<sup>12</sup> Solo successivamente, negli anni Venti e Trenta del Novecento, un'altra importante industria avrebbe inciso altrettanto profondamente sul territorio sardo e sulla vita della sua popolazione: l'industria idroelettrica e termoelettrica, che peraltro proprio all'industria mineraria legò fin dall'inizio la sua presenza e utilità.<sup>13</sup> Infine in anni a noi ancora più vicini (anni '60 e '70 del Novecento) l'industria petrolchimica avrebbe anch'essa determinato cambiamenti profondi nell'organizzazione economica dell'occupazione, come pure inciso gravemente e talvolta compromesso la bellezza e incontaminazione del paesaggio.

L'istituzione di Parchi di natura scientifico-ambientale e culturale non può che collocarsi nel filone di studi che si rivolge alla conoscenza delle pratiche tecniche costitutive dei saperi, la loro applicazione, le politiche pubbliche, gli indicatori dello sviluppo tecnico-scientifico, l'economia del cambiamento sociale. Il decreto istitutivo del Parco Geominerario sardo indica le finalità che esso intende perseguire: 'assicurare la conservazione e la valorizzazione del patrimonio tecnico-scientifico, storico-culturale ed ambientale dei siti e dei beni ricompresi nel territorio [...] ove le popolazioni locali hanno svolto nel tempo un'intensa attività estrattiva e di utilizzo delle risorse geologiche e minerarie, e garantire uno sviluppo economico e sociale dei territori interessati nell'ottica dello sviluppo sostenibile'.<sup>14</sup>

Nell'area sarda la prospettiva della storia dell'industria come storia del mutamento tecnico e dell'ambiente, ma anche come storia dell'elaborazione di nuovi saperi che si modellano in relazione al paesaggio, può consentire di conoscere il passato non solo attraverso fonti scritte e immagini, ma sperimentando di persona il 'senso del luogo' che le popolazioni riescono a costruire dentro di sé.<sup>15</sup> I due Parchi riguardanti la Sardegna scaturiscono entrambi da

un iniziale lavoro di progettazione che cercherò qui di riassumere.

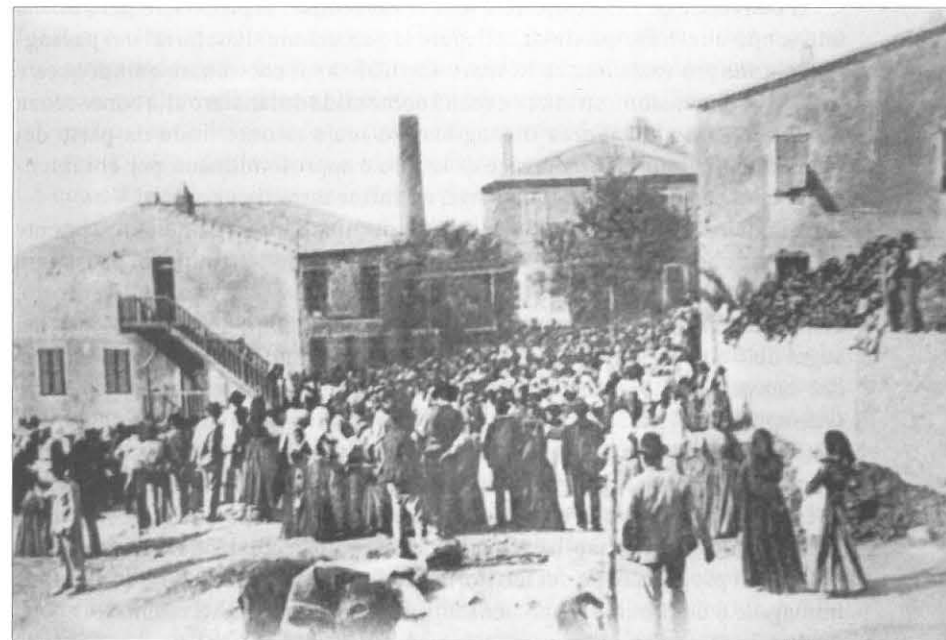
Il progetto del Parco geominerario, elaborato dall'Ente Minerario Sardo sul finire degli anni Novanta del secolo scorso, comprende le seguenti aree di interesse della storia mineraria presenti su tutto il territorio sardo, individuate tenendo conto delle testimonianze geominerarie, di quelle archeologiche e delle valenze naturalistiche: Monte Arci, Orani-Guzzurra-Sos Enattos, Fontana Raminosa; Argentiera-Nurra-Gallura, Sarrabus-Gerrei, Sulcis, Iglesiente; Arburese-Guspinese. Ne è scaturito un percorso rappresentativo della storia mineraria di tutta l'isola, risalente a 8.000 anni fa, primo esempio emblematico della nuova rete mondiale di Geositi/Geoparchi. Al progetto venne dato avvio il 1° settembre 1998, e suscitò grande interesse nell'opinione pubblica, anche per le attese che venivano riposte riguardo all'occupazione lavorativa che avrebbe potuto conseguire.<sup>16</sup> Al 2001 risale il Decreto ministeriale istitutivo del Parco.<sup>17</sup>

Il 'Parco storico-culturale Giuseppe Dessì' riguarda principalmente l'area sud-occidentale della Sardegna, detta del Medio Campidano e del Sulcis-Iglesiente: fu previsto nell'ambito del Programma Operativo Regionale 2000-2006, costituito da due 'assi di sviluppo', il primo dei quali, finalizzato alla valorizzazione delle *risorse culturali* in collegamento con le risorse produttive del territorio, comprendeva una misura specifica relativa all'*archeologia industriale*. Vennero così accolte le richieste provenienti da più parti per la realizzazione di un Parco culturale dedicato allo scrittore sardo Giuseppe Dessì, il quale aveva magistralmente descritto, nella sua opera letteraria, la fondamentale presenza dell'attività economica, agricola e industriale nella storia del territorio, ed in particolare nei luoghi intorno a Villacidro, che egli assunse come esemplare della vita della collettività locale tra Ottocento e Novecento in Sardegna. Nel 2001 si costituì una Associazione dei Comuni promotori del Parco (Villacidro, Guspini, Arbus, San Gavino, Buggerru e Fluminimaggiore), che nel 2005 sottoscrisse un protocollo d'intesa per la creazione dell'organismo di gestione del Parco ed il completamento degli interventi di recupero e allestimento dei percorsi culturali.<sup>18</sup>

#### ***Ragionare sui Parchi, luoghi reali e immaginari***

Nel 2003 un convegno di studi – dal titolo 'Luoghi e itinerari sardi per il turismo culturale del terzo millennio', promosso dall'Università di Cagliari in collaborazione con la Fondazione Giuseppe Dessì di Villacidro (Villacidro-Cagliari, 19 e 20 settembre 2003) – attivava un confronto tra esperti di varia formazione e alta qualificazione scientifica (storici, critici letterari e scrittori, critici d'arte, architetti, ingegneri, sociologi, antropologi, economisti, geografi, studiosi d'agricoltura, naturalisti) sul rapporto tra risorse culturali e ambientali e sviluppo del territorio, così come può essere indagato nella prospettiva del viaggio in luoghi interessati dalla creatività artistica e letteraria.<sup>19</sup>

L'intento del convegno era quello di indicare alle amministrazioni locali e all'impresa privata nuove concrete proposte per il prolungamento della stagione turistica, risorsa economica fondamentale per l'area sarda, ed i criteri, le scelte, le opzioni utili per reinventare le forme del viaggio culturale e della scoperta del territorio che potevano avere come obiettivo il rafforza-



2. I locali delle officine della società mineraria, dove alloggiavano macchinari così come erano collocati all'epoca del loro funzionamento. Questi locali, oggi recuperati, costituiscono il museo civico di Buggerru. (Foto dopo il restauro)

mento e l'ulteriore sviluppo di una determinata struttura reale-ideale che organizzasse gli spazi e i tempi della memoria e del bene culturale. Portare a conoscenza e confrontare tra loro altre realtà analoghe esistenti in Italia e in Europa significava aiutare i Parchi culturali a diventare episodio importante dello sviluppo sociale, culturale ed economico della Sardegna e dell'Italia; significava sollecitare, oltre agli indispensabili apporti teorici sul tema del paesaggio e delle sue identificazioni culturali, anche ogni altra informazione su realtà analoghe, nonché la formulazione di proposte organizzative. Di questo soprattutto si sentiva la necessità: di un passaggio dall'analisi scientifica alla progettualità e alla successiva fase operativa.

Vari spunti e interessanti proposte suggerirono che per creare un parco culturale, cioè circoscrivere un complesso di luoghi e itinerari descritti da scrittori o artisti, o riconducibili a grandi avvenimenti storici e a tradizioni etno-antropologiche, occorresse guardare agli esempi e ai 'casi' già presenti in varie parti d'Italia e d'Europa. L'Italia, in particolare, con i 'Parchi Letterari' inaugurati dalla Fondazione Ippolito Nievo, importante progetto patrocinato nel 1997 dall'Unione Europea<sup>20</sup>, aveva confermato l'importanza degli itinerari celebrati dai nostri più grandi scrittori e poeti, soprattutto quando posti in relazione tra loro, con un approccio interdisciplinare e nell'ambito di programmi scolastici, culturali e turistici.

Il convegno di Villacidro ed i suoi organizzatori si proposero però anche uno scopo ulteriore: quello di collegare la percezione 'letteraria' del paesaggio alla sua più vasta lettura storica e scientifica; di coordinare quindi queste differenti dimensioni, strutture e realtà come sfida da lanciare alla conoscenza e delimitazione di un'area immaginaria e reale riconoscibile da parte dei potenziali visitatori, stimolatrice di letture e approfondimenti per chi intendesse conoscerla anche solo in parte, ed infine attrattiva per tutti.<sup>21</sup>

Richiamare l'attenzione sullo spazio occupato e disegnato storicamente dalle pratiche del lavoro e dell'ecologia storica, e dallo studio del paesaggio agrario e urbano, al fine di stimolare una lettura filologica del territorio, analizzato come testo, con le cancellazioni, addizioni, sovrapposizioni dei segni dell'attività storicamente stratificata dell'uomo, fu l'intento principale del convegno. Lo dichiarò esplicitamente il filologo e critico letterario Giuseppe Marci nel suo intervento dedicato all'"invenzione del paesaggio"<sup>22</sup>, mettendo in guardia al contempo dall'alimentare un perfino eccessivo rimpianto del passato, ignorando le distruzioni e le gravi modificazioni del paesaggio intervenute in epoche remote e sottovalutando quelle di cui siamo noi stessi oggi responsabili; e ribadendo che solo la creazione di occasioni di studio e di progettazione del territorio e delle stratificazioni dalle quali la sua immagine è determinata, può consentire di ovviare a questi rischi.

In tale prospettiva il convegno dedicò la sua attenzione alla sequenza delle modificazioni incise dall'uomo nel paesaggio, a cominciare da quelle più antiche (di cui il territorio interessato ai progetti dei Parchi culturali in Sardegna è oltremodo ricco), riguardanti le attività economiche, agrarie, forestali ed estrattive; nonché il contesto archeologico attraverso il quale mettere in luce e conoscere il patrimonio monumentale e artistico di indiscusso pregio; le tecniche di lavorazione, agricola e artigianale, praticate nel territorio nel corso del tempo; le metodologie e le caratteristiche dell'attività edilizia finalizzata alla realizzazione tanto delle abitazioni, quanto delle strutture destinate alla trasformazione e alla conservazione dei prodotti dell'agricoltura e della pastorizia, come pure i lavori artigianali e quelli connessi con l'impresa industriale estrattiva.

Nel 2008, a dieci anni dall'istituzione del Parco geominerario, la pubblicazione di un volume che raccoglie una sintesi delle numerose tesi di laurea universitarie ad esso dedicate, e che sono state spesso oggetto di discussione anche tra la gente delle aree del parco, al di fuori delle aule universitarie<sup>23</sup>, dimostra la partecipazione civile a questa iniziativa:

Giovani che hanno voluto destinare al proprio territorio ricerche e studi specialistici; che hanno immaginato in qual modo ristrutturare e ripristinare storici monumenti di archeologia industriale; che hanno ideato il recupero ambientale di aree compromesse; che hanno pensato di ridare vita ad affascinanti percorsi in scenari naturali unici. I giacimenti intellettuali al servizio del futuro e dello sviluppo.<sup>24</sup>

L'entusiasmo suscitato dal coinvolgimento degli studenti universitari si può leggere nelle parole di Renzo Pasci, dell'Associazione Pozzo Sella, promotrice della presentazione delle tesi di laurea nei luoghi minerari, della divulgazione del loro contenuto, e della raccolta delle tesi stesse nel proprio

archivio:

Riprendere in mano le cinquantanove tesi giacenti nell'archivio è come intraprendere un viaggio avventuroso nella profondità del tempo – si narra di miniere già note agli abitanti dei nuraghi – e nella vastità dello spazio – sono descritte le vastissime aree ancora deturpate da montagne di sterili. Gli autori delle tesi, in un'immaginaria foto di gruppo, appaiono come dei viaggiatori, anzi esploratori che vanno lontano nel tempo e nello spazio, alla ricerca di opportunità di salvataggio dal degrado, di recupero di spazi e impianti mediante soluzioni architettoniche ardite.

La storia di ciascuna miniera, e all'interno di essa, di ciascun impianto è sempre puntualmente esposta attraverso documenti d'archivio e ricollocata come in un fotomontaggio fedele, minuzioso. Sono territori che ancora oggi è dato solo immaginare, più che vedere. I ruderi dei villaggi sono ricoperti di rovi; molti siti sono oggi pressoché resi inaccessibili dalla vegetazione che si è riappropriata di cantieri, piazzali, abitazioni riportate su carte ingiallite. Tra le pagine ricche di dati, di calcoli, di formule, è facile lasciarsi trasportare negli anni della seconda metà dell'Ottocento a Monteponi, Montevecchio, 'altrove' dove uomini e donne nati contadini e pastori, si trapiantano in realtà industriali che mutano le loro radici. Sono famiglie in fuga dalla terra con le sue incertezze, alla ricerca di un salario sofferto ma, per il tempo, sicuro; la miniera non luogo d'esilio, ma di riscatto, di vita nuova.<sup>25</sup>

All'interno degli scenari progettuali dei Parchi, è possibile individuare vari aspetti riguardanti i richiami storici e storico-letterari (benché il Parco culturale Giuseppe Dessi sia contraddistinto da una vocazione principalmente culturale e letteraria, ed il Parco Geominerario da una vocazione principalmente indirizzata all'archeologia industriale): ad esempio, le speculazioni industriali dell'Ottocento e del Novecento sui permessi di ricerca di filoni metalliferi nell'ambiente minerario sardo, che coinvolsero cittadini – ma anche pastori e contadini attratti dalla prospettiva dei risarcimenti per i danni arrecati ai loro terreni – nonché i vari intermediari locali degli stessi interessi dell'industria mineraria; gli interventi possibili per il recupero delle aree industriali dismesse come luoghi e itinerari per un turismo diffuso sul territorio ed esteso all'intero arco dell'anno solare; il bilancio delle ferite storicamente inflitte all'ambiente sardo dalle stesse popolazioni locali che hanno gravemente degradato molti suoli; il lungo processo di difesa dei diritti dei lavoratori dell'area mineraria; infine il desiderio del recupero ambientale, del ripristino della sua integrità, della necessità di interventi di bonifica delle aree minerarie.

Molti di questi aspetti, ed altri ancora riguardanti le trasformazioni del territorio sardo, possono confermare che andare alle radici storiche di fenomeni presenti nel XIX e XX secolo, ed aventi una loro evoluzione attuale, costituisce elemento indispensabile per i possibili sviluppi di una progettazione e di una organizzazione consapevole dell'ambiente che ci circonda e della fruizione culturale di esso.

### *Tra memoria e storia: 'riconoscere' i luoghi*

Guardare al tema del rapporto memoria-paesaggio-cultura, significa anzitutto cercare di 'riconoscere' luoghi e itinerari di viaggio nella letteratura, nella storia, nella geografia; ma anche riconoscere le tipologie, creare percorsi, dedicare attenzione agli addetti alla cura del paesaggio e all'industria turistica, elaborare proposte fattive di intervento nel territorio. L'importanza del filone storiografico che abbraccia i rapporti tra natura, geografia e storia, è un utile riferimento all'interesse che letterati, scienziati, artisti, hanno manifestato verso il loro paese sotto il profilo di una cultura 'enciclopedica' che fosse insieme storica, geografica, politica e naturalistica. Oggi questa cultura, grazie anche ad una maggiore sensibilità ecologista<sup>26</sup>, influenza la ricerca storica, che infatti annovera molti studi dedicati all'individuazione e interpretazione dello spazio<sup>27</sup>, dall'antichità ai giorni nostri.

La cultura dell'ambiente e della natura presente nell'opera letteraria di Giuseppe Dessì, interferisce con i processi della narrazione storica, che a loro volta sono *pars magna* dell'opera dello scrittore, il cui immaginario disegna quello che si può definire il 'paesaggio della memoria'. Egli mette a confronto natura e storia, inducendo a significative riflessioni sull'uso della risorsa acqua, sull'incidenza delle catastrofi naturali nelle trasformazioni del territorio, sulle opere di bonifica e sugli interventi risanatori come occasione di interazione dialettica tra interessi pubblici e privati, sull'economia degli alberi e la trasformazione dell'*habitat* di una regione: *Paese d'ombra*<sup>28</sup>, principale opera letteraria dello scrittore, rivela il senso di profonda aderenza all'ambiente meraviglioso ed incontaminato, da proteggere e conservare. Molte altre opere di Dessì hanno per sfondo paesaggi montani e collinari, ma anche urbani: per esempio, nei deliziosi *Racconti vecchi e nuovi*, pubblicati nel 1945, si rinvengono descrizioni molto particolareggiate della città di Cagliari che introducono un percorso storico nella Sardegna degli ultimi due secoli. Come pure ricchi di riferimenti al paesaggio sardo sono *Michele Boschino*, edito nel 1942; *I passeri* (1955); *l'Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, del 1959; *Il disertore* (1961); la raccolta postuma di racconti *Come un tiepido vento* (1989).

La storia dell'industrializzazione dell'Ottocento, che è anche storia dell'intervento negativo del progresso tecnologico sul paesaggio europeo (cave, voragini, disboscamenti, città avvolte dal fumo delle ciminiere), riguarda anche la Sardegna, le sue foreste, in particolare quelle di Villacidro – il centro abitato alle pendici del Monte Linas, nella provincia di Cagliari, dove lo scrittore ambienta gran parte delle sue opere – le sue acque, il suo territorio.<sup>29</sup> Dessì, nel descrivere la sofferenza dei suoi personaggi che assistono impotenti a questa rovina, affronta un problema storico, vale a dire il rapporto uomo-ambiente nel passato, immaginando un uomo sardo diverso dai tanti predatori e irresponsabili, sardi e non, indifferenti al rispetto dell'ambiente e delle sue ricchezze.

La 'coscienza ecologista' è una costante della sua narrativa: mentre da un lato egli rimprovera all'industria (cioè alle forze economiche), allo Stato ed ai Comuni (cioè alle istituzioni) l'incapacità di far valere le esigenze di tutela e protezione del territorio, dall'altro lato attribuisce ai suoi personaggi capacità particolari, in grado di modificare non solo il corso delle cose, ma lo stesso

atteggiamento delle forze economiche e di quelle politiche.

Con i suoi richiami al paesaggio, Dessì avvia un lungo e complesso 'discorso della memoria', e quindi di elaborazione del tempo e dello spazio, investendo non solo il paesaggio in senso stretto, ma anche la geografia e l'ambiente, la cui elaborazione non può avvenire al di fuori del tempo, e perciò della storia. Proprio negli eventi storici si conferma e si radica la scelta dei luoghi eletti nei suoi scritti, che tracciano un percorso affascinante intorno alla città di Villacidro e al Monte Linas. Si va dalla Fonderia sulla riva sinistra del Rio Leni, appena fuori dell'abitato di Villacidro, ai suoi immediati dintorni, alla cascata della Spendula, a Monti Mannu, a Giarrana, a Coxinas, in vista di Gonnosfanàdiga, via via verso Arbus, Guspini, il Monte Arcuentu, Piscinas con le incantevoli dune di sabbia, fino al centro minerario di Buggerru, lasciando alle spalle l'abitato di Fluminimaggiore e risalendo sul Monte Linas che guarda in lontananza la città di Cagliari. Sono i luoghi delle miniere sarde, di straordinaria bellezza e fascino per gli insediamenti che a tutt'oggi si conservano, e profondamente significative per la storia del lavoro dell'uomo nel Novecento.<sup>30</sup>

Il protagonista di *Paese d'ombra*, Angelo Uras, sente il bosco a lui vicino come una creatura animata, 'come il brusio ansioso di una folla'. Questa particolare percezione della foresta con la sua maestosa solitudine, luci, ombre, silenzi, ma anche vita e richiami che vengono dagli animali che la popolano, assume un significato emblematico: è una vera e propria discesa agli inferi quella che Angelo compie nei luoghi dove un tempo sorgeva un fitto bosco di circa ottocento ettari<sup>31</sup>, distrutto per alimentare l'esercizio dell'industria mineraria (e in particolare la fonderia di Villacidro) e per la costruzione delle ferrovie. In questo bosco le popolazioni esercitavano i loro antichi diritti 'ademprivili' di pascolo e legnatico, così descritti da Dessì:

A Norbio, anche i più poveri, allevavano almeno un maiale che nutrivano con i fichidindia delle siepi o con le ghiande; e chi riusciva a mettere insieme un branco, lo portava a pascolare nel bosco, dove chiunque poteva far legna. I poveri raccoglievano i rami secchi, si dividevano gli alberi morti. Così anche nella più misera casa di mattoni crudi non mancava il fuoco nelle rigide mattine invernali, né un piatto di minestra condita con un pezzo di lardo. Ora le sorgenti ai piedi dei monti che sovrastavano il paese s'erano impoverite fino al totale esaurimento a mano a mano che le fornaci della Regia fonderia di Leni avevano divorato i boschi.<sup>32</sup>

Ma del paesaggio sardo non interessa all'autore solo il patrimonio boschivo. Un capitolo a parte, ancora più suggestivo, spetta infatti ad un altro elemento della natura: l'acqua.

Da tempo si lamentava a Norbio l'inconveniente causato dall'insufficienza di abbeveratoi [...]. Bisognava moltiplicarli [...]. Indicò con la canna il guado della cutrettola e disse che quello era il punto del paese che poteva essere raggiunto più facilmente da ogni parte e che poteva essere utilizzato da tutti. Era inoltre il più ricco e con una spesa minima si poteva costruire non uno, ma tutta una fila di abbeveratoi con acqua corrente continua....<sup>33</sup>

Nell'Ottocento, un fronte importante è quello delle lotte sociali e dei conflitti che si manifestavano per l'utilizzo dell'acqua, che quasi mai si risolvevano in un ristretto ambito individuale e privato, ma al contrario reclamavano interventi di portata collettiva. Gli stessi amministratori comunali e provinciali furono chiamati a compiti inediti di reperimento di risorse finanziarie, di costante comunicazione con lo Stato centrale, con un notevole sforzo di comprensione e apprendimento di complessi problemi tecnici, nonché di mediazione politica fra gruppi, famiglie, imprenditori, apprendendo in tal modo l'arte difficile di progettare e regolare il ruolo dei ceti produttivi sulle risorse del territorio.

In coerenza con i propositi di bonifica e ricostituzione dell'equilibrio di un territorio sconvolto da interventi devastanti, o comunque caratterizzato da processi produttivi arcaici anche per effetto delle nuove convenienze di mercato comparse nell'Ottocento, molte terre improduttive furono convertite, attraverso l'opera di privati bonificatori, in orti irrigui, frutteti e giardini. Villacidro si distinse per questa laboriosa opera di riconversione colturale che portò una collettività di agricoltori ad utilizzare più utilmente e saggiamente le risorse naturali, e quindi a creare nuove e più significative occasioni di ricchezza.

Al tempo stesso, il risanamento ambientale indotto da tale opera ebbe l'effetto non irrilevante di liberare gli abitati da antichi e recenti focolai malarici, non ignorati da Dessì, che così li descrive, in connessione con la terribile piaga degli incendi:

A questo flagello si aggiungeva la malaria, che d'estate infieriva incontrastata più che nelle altre stagioni. Farsi sorprendere in campagna dalla sera dopo una giornata di canicola significava, per i sani, ammalarsi; per quelli già colpiti dal male, ed erano la maggioranza, voleva dire vedere le proprie condizioni aggravate e talvolta irrimediabilmente.<sup>34</sup>

Nelle aride terre sarde il ricorso ai vari sistemi di utilizzazione dell'acqua comportava sempre e necessariamente un elevato sforzo tecnico, la messa in opera di dispositivi derivati da una lunga osservazione e da un consolidato sapere empirico. Tanto il suo attingimento che il conseguente uso a fini produttivi, comportavano un impegno non comune del lavoro umano, il logorio fisico di moltitudini di uomini e donne, la loro penosa, diuturna esposizione all'insalubrità e al rischio stesso della vita. Dessì interviene con la sua testimonianza ad evocare la fatica umile e gigantesca con cui generazioni di uomini e donne affrontarono una natura non sempre benigna e generosa per trasformare in beni produttivi aride superfici devastate da elementi naturali e spesso da sciagurate attività dell'uomo.

Una risorsa ridotta, dunque, quella dell'acqua, e talvolta persino avversa e nemica. Tale specifica avversità ambientale rendeva il rapporto delle popolazioni con l'acqua, e con le economie che su di essa prosperavano, particolarmente difficile, e spesso foriera di esperienze negative.

Non per nulla uno degli episodi centrali di *Paese d'ombre* è rappresentato dalla partecipazione della popolazione di Villacidro alla richiesta della costruzione del Lavatoio, grande momento di corale unità della popolazione e di profondo e sentito riconoscimento del lavoro femminile, dei suoi pregi e del

suo valore: un monumento della saggezza popolare, ingentilito dal gusto Liberty, che è ancora oggi possibile ammirare nella cittadina sarda.

### *Le miniere, tra storia e memoria*

Squarci importanti sono aperti da Dessì su episodi fondamentali della storia dello sviluppo industriale e del lavoro in Sardegna che possono costituire richiami determinanti per la vita dei Parchi culturali. Ne scelgo due, che sono a mio giudizio i più rappresentativi: la descrizione della Fonderia di Villacidro, e quella della 'domenica di sangue' nel centro minerario di Buggerru.

Il primo riguarda le conseguenze che ebbe sul degrado ambientale del luogo la lunga attività della Regia fonderia di Villacidro, la cui costruzione – primo e per lungo tempo unico avvenimento metallurgico su scala industriale registrato in Sardegna dopo millenni di episodi artigianali – a circa due chilometri dal centro abitato, risaliva al 1741-43. La Società preposta alla gestione venne costituita dagli inglesi Charles Bronder e Charles Holtzendorf e dallo svedese Charles Gustavo Mandel. La fabbrica venne chiamata 'Charleshüt', poi 'Mandel', dal nome dei fondatori e cominciò effettivamente la sua attività nel 1743, quando ancora non era nemmeno terminata la costruzione dell'imponente struttura che comprendeva mura e torri a recinzione di cinque fornaci di fondita, due forni di evaporazione, un forno di calcinazione, una fonderia per le separazioni, una fabbrica di alcali fissi, magazzini per il carbone e locali d'abitazione per le maestranze.<sup>35</sup>

Nel 1762 la fonderia passò allo Stato. L'impresa dava allora un lavoro diretto a circa cinquecento persone e, indirettamente, ne sosteneva oltre quattromila impegnate nelle attività di trasporto, di produzione del carbone, di taglio dei boschi, di raccolta delle fascine di arbusti. Ne beneficiava tutto l'Iglesiente. Ma la precarietà della sicurezza pubblica, e soprattutto l'infierire della malaria tra le maestranze, e la scarsità dei capitali investiti, finirono col minare l'impresa, che infatti sopravvisse stancamente nell'ultimo quarto del secolo.

La manodopera per il rifornimento della legna e del carbone che fino ad allora non era mancata, dando anzi vita ad una fiorente attività indotta dalla metallurgia, diminuì progressivamente e quella mantenuta usufruiva di salari molto bassi. Gli abitanti di Villacidro, Gonnosfanàdiga, Siliqua, Arbus, Vallermosa si rifiutarono infine di vendere la materia prima, che peraltro reperivano con sempre maggior fatica: le foreste, apparse inesauribili ai fondatori della 'Charleshüt', finirono col risentire gravemente dell'opera di indiscriminato disboscamento praticata tanto a lungo. Fu così che nel 1797 la fonderia fu costretta a porre fine alla sua attività.

Il degrado ambientale e del patrimonio boschivo conseguente alle attività minero-metallurgiche del Settecento, ancora oggi evidente, è al centro della passione letteraria dello scrittore, non meno degli effetti provocati sulla vita delle popolazioni dei luoghi interessati.

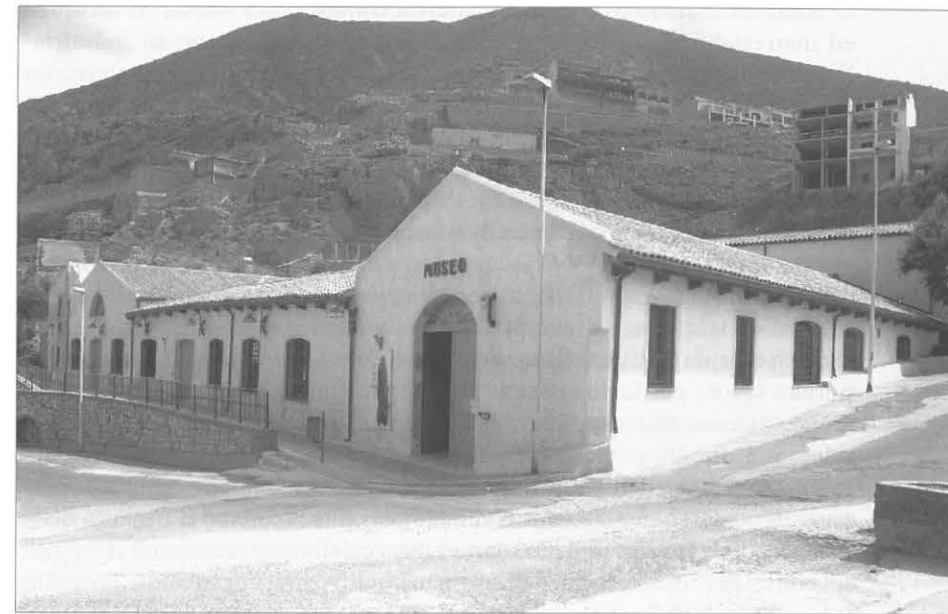
Nelle reazioni ferite del protagonista di *Paese d'ombre*, appare evidente la delusione e il dolore per un evento di cui inizialmente fa ricadere la responsabilità sull'ingegnere toscano che richiedeva il taglio del legname, e su quanto egli rappresenta:

Angelo sarebbe stato soddisfatto della propria situazione e del proprio lavoro se non avesse sentito come una colpa il fatto di collaborare con la Società Mineraria alla distruzione dei boschi. In un primo tempo, quando aveva accettato di diventare un funzionario della Società, si era illuso di poter impedire, con l'aiuto dell'ingegnere, la distruzione di quel che restava delle foreste di Escolca e di Mazzanni, circa ottocento ettari di bosco, sui quali gli abitanti di Norbio esercitavano i loro antichi diritti di pascolo e di legnatico.<sup>36</sup>

L'intreccio di *fiction* e realtà storica si fa molto stretto e affiora il problema di ripristinare l'ambiente ferito dal disboscamento sconsiderato attraverso un'efficace opera di bonifica: alcuni dei personaggi di *Paese d'ombre* saranno i protagonisti della ricostruzione.<sup>37</sup>

L'episodio della 'domenica di sangue' nelle miniere sarde che tanta parte ha nella principale opera dello scrittore, si riferisce ai fatti del 5 settembre 1904 a Buggerru, quando avvenne il primo conflitto a fuoco contro i minatori della Società Malfidano in sciopero. Se vari passi delle opere dello scrittore trattano del mondo del lavoro legato all'attività mineraria, in *Paese d'ombre* il riferimento ad un preciso evento storico prende spazio rilevante e segna magistralmente qualità e fascino del racconto. Cos'era accaduto il 5 settembre? Il direttore della miniera, l'ingegnere turco Achille Georgiades, aveva anticipato a quella data l'orario invernale: il rientro al lavoro veniva stabilito alle 13 e non più alle 14. In sé il motivo dell'agitazione era piccola cosa, ma i lavoratori erano esasperati da un sistema di sfruttamento che durava da anni. E cui essi contrapponevano i primi nuclei socialisti e le prime leghe del lavoro. Di fronte allo schieramento degli operai – di questa folla che assurge a protagonista delle pagine di Dessì – il minatore Sante Follesa rappresenta l'elemento di punta, in grado di tenere testa al direttore della miniera, tuttavia questi decide di chiamare carabinieri e soldati. Quando essi arrivano, e gli scioperanti manifestano tutta la loro inquietudine e rabbia col lancio di sassi, viene aperto il fuoco ad altezza d'uomo. Al processo risulterà che furono sparati 19 colpi di fucile in aria e 13 sulla folla. Morirono due operai: Felice Littera, 24 anni, e Salvatore Montixi, 36. Quando la notizia arriva a Milano, viene proclamato in tutto il Paese lo sciopero generale: il primo della storia d'Italia. Ne conseguirà una crisi politica e la caduta del governo Giolitti.

Inutile dire che proprio l'episodio di Buggerru<sup>38</sup> diviene, per la sua capacità evocativa, uno dei più efficaci collegamenti tra il percorso storico-letterario progettato dal Parco Dessì e quello ambientale e naturalistico, riferentesi all'archeologia industriale, del Parco geominerario, per l'aspetto che riguarda la storia del lavoro e la rappresentatività dei luoghi in cui si è svolto. Buggerru era anche luogo di approdo dei battellieri di Carloforte per le piccole imbarcazioni che caricavano il minerale per poi portarlo alle grandi navi, e conserva il porto a bocca di miniera (Porto Flavia). Il suo territorio ospita più di una galleria mineraria, ed ha oggi anche un interessante museo civico, ricavato proprio negli antichi locali delle officine della società mineraria, dove alloggiavano macchinari così come erano collocati all'epoca del loro funzionamento. Da qui può naturalmente prendere le mosse un discorso capace di richiamare l'importanza storica dell'attività industriale nel Sulcis-



3. Foto storica dei minatori che si radunano nella Piazza Uffici a Buggerru all'epoca degli scontri con la Direzione della miniera nel 1904

Iglesiente; la crisi industriale tra le due guerre; la ricostruzione nel secondo dopoguerra; la riconversione delle strategie di valorizzazione delle risorse culturali e ambientali. Ciò consente una riflessione non artificiosa sulle condizioni di vita dei minatori, sulle loro rivendicazioni, sulla enorme distanza culturale e sociale tra dirigenti e operai, tra tecnici venuti da fuori, talvolta anche stranieri, poco disposti a capire la realtà locale ed a farsi carico dei suoi problemi, e maestranze non qualificate e analfabete, che spesso provenivano dal mondo agricolo e pastorale. Aspetti questi messi eloquentemente in luce sia dall'inchiesta parlamentare sulle condizioni economiche della Sardegna del 1868, che vide solo la pubblicazione della relazione di Quintino Sella<sup>39</sup>, e mai la relazione dell'intera commissione; sia dall'inchiesta del 1911 sulle miniere<sup>40</sup>, con cui si inaugurò la pratica delle interviste ai minatori e alle loro famiglie, oltre che ai dirigenti di miniera.<sup>41</sup>

Negli anni Trenta del Novecento, pur in un regime di dittatura e di negazione delle libertà personali, l'affermazione del sistema 'a Bedaux' (il taylorismo nelle miniere) portò nuove forme di controllo del lavoro e della vita di miniera, e la costruzione di nuovi insediamenti abitativi, un po' falansterii e un po' stabilimenti di pena, intorno alle miniere: gli edifici di mense, cooperative di consumo, piccole case sane, l'ambulatorio, l'ospedale, la casa colonica estiva per i figli dei minatori, il villino della direzione, vengono a caratterizzare il paesaggio dell'ambiente minerario e dei suoi centri abitati, soprattutto nel Sulcis-Iglesiente.<sup>42</sup>

Dopo la caduta del fascismo le miniere cominciano a conoscere un lungo ed inarrestabile periodo di crisi. L'alleanza con altre forme di industrializzazione, per esempio l'industria elettrica, favoriranno la sopravvivenza delle miniere per alcuni decenni, sempre tendente verso il declino. La mancanza di giornali e di informazione autonoma o autoctona, proveniente cioè dalle miniere stesse, dopo il 1945, ne è una conferma.<sup>43</sup> È ormai questa una industria debole, in crisi, che non ha più forze sufficienti per organizzare una strategia di comunicazione e di informazione sul lavoro industriale come era stato in passato.

A partire dagli anni Ottanta del Novecento comincia a prendere corpo l'idea che le risorse di questa zona della Sardegna non debbano essere esclusivamente cercate nelle miniere, ma che possano essere altre, in grado di portare lavoro per le popolazioni del luogo. Il giornalismo vi presta attenzione. Si comincia a pensare di convertire quel che resta dell'industria mineraria e delle miniere ormai inattive in luoghi di interesse storico e culturale, luoghi dell'archeologia industriale, che possano addirittura far parte di un parco geo-minerario che progetti il recupero ed il restauro delle gallerie, delle strutture e delle sopravvivenze della loro economia: siano essi gli edifici dell'epoca, locali della dirigenza, abitazioni dei minatori, luoghi di interesse collettivo; siano infine i documenti e le testimonianze del mondo minerario raccolti tra la gente del luogo.<sup>44</sup>

#### *Per concludere*

L'identità dei nostri territori è in sostanza il frutto di un lunghissimo cammino di eventi, incontri, confronti e conflitti che hanno permeato vicende, prodotti, stili di vita; tuttavia la natura e la storia del nostro paese, ancora oggi chiamato retoricamente 'il giardino d'Europa', hanno subito l'assalto della cosiddetta società del benessere e dell'aumento di popolazione, elementi difficili da dosare là dove la bellezza e l'arte sono finì più o meno pigramente condivisi da tutti, ma senza un reale impegno dei più.<sup>45</sup>

Alcuni scrittori, autori, artisti, scienziati, sono stati particolarmente capaci di avviare un lungo e complesso 'discorso della memoria', e quindi di elaborare il tempo e lo spazio, investendo perciò non solo il paesaggio in senso stretto, ma anche la geografia e l'ambiente, la cui conoscenza non può avvenire al di fuori del tempo della storia.<sup>46</sup> Chi ha riflettuto sul viaggio come 'continuo preambolo, un preludio a qualcosa che deve sempre ancora venire e sta sempre ancora dietro l'angolo'<sup>47</sup>, ha colto la relazione tra viaggio e paesaggio che è alla base del concetto stesso di parco culturale: 'partire, fermarsi, tornare indietro, fare e disfare le valigie, annotare sul taccuino il paesaggio che, mentre lo si attraversa, fugge, si sfalda e si ricompone come una sequenza cinematografica, con le sue dissolvenze e riassetamenti, o come un volto che muta nel tempo'.<sup>48</sup> È bella la definizione secondo la quale

il viaggio nello spazio è insieme un viaggio nel tempo e contro il tempo [...]. Non solo un individuo, anche un luogo è tempo rappreso, tempo plurimo. Non è solo il suo presente, ma pure quel labirinto di tempi ed epoche diverse che si intrecciano in un paesaggio e lo costituiscono, così come pieghe, rughe espressioni scavate dalla felicità o dalla malinconia non solo segnano un viso ma *sono* il viso di quella persona, che non ha mai

soltanto l'età o lo stato d'animo di quel momento, bensì è l'insieme di tutte le età e gli stati d'animo della sua vita.<sup>49</sup>

Ripercorrere, attraverso le opere di scrittori e viaggiatori, gli itinerari e le ragioni estetiche e culturali che hanno consentito alla Sardegna di entrare a far parte dell'immaginario italiano ed europeo; tracciare la mappa delle letture che possono aiutare a rileggere e interpretare non solo le età remote, ma anche la storia moderna e quella più recente – attraverso l'identificazione dei luoghi riconoscibili (o attribuibili) ad un preciso spazio geografico, ad un territorio – permette di delineare i contorni della memoria dei luoghi, inesauribile fonte di ricordi e di vita vissuta in una terra non 'fuori dal tempo', non 'preistorica', ma al contrario dominata da una temporalità non diversa e 'altra' rispetto a quella europea.

Nel caso di Giuseppe Dessì, proprio con riferimento agli eventi storici si conferma e si radica la scelta dei luoghi richiamati nei suoi scritti. Ne scaturisce un invito a considerare l'intreccio naturale della costruzione letteraria con la percezione interiore del paesaggio, la conoscenza delle sue strutture, l'armonia possibile tra campi visivi sensibili e campi del sapere.<sup>50</sup> I paesaggi immaginati, riconosciuti o riconoscibili rimandano così ad una costruzione dell'arte che è anche un gioco e un modo di 'ingannare il tempo', e contemporaneamente un procedimento del sapere, ricerca di un concetto e delle sue ulteriori, profonde implicazioni.

Per questo costante riferimento ai luoghi ed all'ambiente, la letteratura può spesso assumere un carattere saggistico e problematico, due generi contigui che vivono tanto nella dimensione della storia quanto in quella della geografia. Come ha scritto Italo Calvino, 'i luoghi il più possibile precisi e amati sono necessari allo scrittore come concrete forme di ciò che nella storia si muove o su cui la storia scorre'.<sup>51</sup>

Qual'è il contributo che una vasta area geografica e storica può dare alla conoscenza della Storia stessa, ossia della nostra vita individuale e collettiva, se indagata con strumenti complessi, e se trasformata in un invito al viaggiatore a conoscerla e percorrerla, così come si propone chi dà vita ad un Parco culturale? Credo che il contributo maggiore che possa dare è quello di capire, come ha scritto Claudio Magris, che la Storia

non è fatta soltanto di ciò che è successo, e certo ancora meno delle alternative chimeriche e assurde, ma è fatta anche delle possibilità, come vuole Musil, delle potenzialità concretamente latenti in una determinata situazione, di ciò che, in un dato momento, era o è possibile. Le speranze di una generazione in una precisa stagione storica fanno parte della storia di quella stagione e dunque hanno contribuito anch'esse a fare di noi quelli che siamo, anche se sono state disattese o smentite dal corso degli eventi.<sup>52</sup>

Il territorio attraversato da Sardi operosi, da capitani d'impresa europei avventurosi, da successi e fallimenti dell'economia e della politica, da scrittori, naturalisti, geologi, tecnici, artisti (fotografi, pittori, scultori), entra a far parte di questo complesso immaginario alla portata di tutti.

L'identità dei due Parchi culturali sardi, riferibile a caratteristiche paesagistiche, naturalistiche, geologiche, storiche, archeologiche ed alle suggestioni letterarie e poetiche, nella più ampia accezione del termine, è sicuramente destinata a crescere nel tempo, trovando la migliore energia anzitutto negli abitanti del territorio interessato. Per questa ragione risulta centrale l'importanza degli studi e dei processi formativi in grado di coinvolgere quella fondamentale e inesauribile risorsa che è rappresentata dalla passione e dalle energie di coloro che abitano nella zona interessata. Parchi dunque come occasione di crescita e sviluppo per gli *endemismi umani*, come intervento programmato avendo ben presente l'obiettivo della crescita culturale delle popolazioni del luogo e di tutte le possibili attività in grado di attrarre visitatori di ogni parte del mondo; attenzione all'elemento umano almeno pari a quella che deve essere riservata allo spazio fisico del Parco. Sotto tale profilo ben venga ogni sforzo per custodire *lo spirito del luogo*, per comprendere il pregio dell'esistente, per allontanare la tentazione, implicita nella nostra mente, di cancellare e rifare, di spianare con mezzi meccanici, piuttosto che *arrangiare* con la delicatezza del lavoro manuale; per non dimenticare che operiamo in un territorio in buona misura intatto e che tale elemento è un *valore in sé*, e non solo nelle prospettive economiche delineate per il futuro.

## Note

1 Ch. Prêchassions, *L'empire des émotions. Les historiens dans la mêlée*, Paris 2008, p. 164.

2 A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris 2001; e Id., *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris 2000.

3 Si deve allo storico francese Pierre Nora, la più importante ricerca e raccolta di studi, destinati a grande successo, che abbiano affrontato il tema dell'«inventario» dei luoghi della memoria: *Les Lieux de mémoire*, a cura di Pierre Nora, Paris, 3 tomi: t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1987), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).

4 C. Magris, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano 2008 (prima ed.: 2006), p. 150.

5 P. Bevilacqua, *Demetra e Clío. Uomini e ambiente nella storia*, Roma 2001.

6 Cfr. P. Dogliani, «Territorio e identità nazionale: parchi naturali e parchi storici nelle regioni d'Europa e del Nord America», in *Memoria e ricerca*, 1998, n. 1, numero dedicato ad *Ambiente, territorio, parchi*.

7 «Decreto 16 ottobre 2001 – Istituzione del Parco geominerario storico e ambientale della Sardegna» (pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale italiana* n. 265 del 14 novembre 2001).

8 L'istituzione del Parco culturale Giuseppe Dessi fu stabilita in varie tappe tra il 2001 e il 2005, come dirò più avanti.

9 In Sardegna il primo Parco Letterario, isti-

tuito nel 1994, è dedicato alla scrittrice Grazia Deledda, premio Nobel per la Letteratura nel 1926; cfr. Parco Letterario Grazia Deledda, a cura dell'Associazione culturale Nuoro oggi, Nuoro 2000. L'isola conta inoltre i Parchi naturalistici dell'Asinara, del Gennargentu e Golfo di Orosei.

10 S. Mezzolani, A. Simoncini, *Sardegna da salvare. Storia, Paesaggi, Architetture delle miniere. Il Parco Geominerario Storico Ambientale della Sardegna*, Nuoro 2007, (1a ed. 1993). A questa pregevole opera, la più completa per la conoscenza dei luoghi del Parco, sia sotto il profilo della documentazione storico-bibliografica, sia per la ricchezza della documentazione fotografica, sia per la praticità della sua consultazione, grazie all'articolazione in schede per ogni miniera, si aggiungono la guida (bilingue italiano-inglese) al Parco Geominerario Storico e Ambientale della Sardegna, *Miniere al sole*, di S. Lavazza, Cagliari 2008; e l'altrettanto utile guida di M. Castagna, *In Sardegna tra mare e miniere*, Milano 2008.

11 AA.VV., *Storia della cooperazione in Sardegna. Dalla mutualità al solidarismo d'impresa 1851-1983*, a cura di G. Sotgiu, Cagliari/Roma 1991.

12 *Le miniere e i minatori della Sardegna*, a cura di Francesco Manconi, Milano 1986; *L'uomo e le miniere in Sardegna*, a cura di Tatiana K. Kirova, Cagliari 1993.

13 L. Pisano, «Industria elettrica e Mezzogiorno: il caso sardo, in Storia dell'industria elettrica in Italia», 3\*\*, *Espansione e oligopolio 1926-1945*, a cura di Giuseppe Galasso, Roma/Bari 1993, pp. 995-1027.

14 Cfr. Decreto 16 ottobre 2001 cit., art. 2.

15 S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Milano 1997.

16 I quotidiani «L'Unione Sarda» e «La Nuova Sardegna» hanno infatti seguito costantemente le vicende legate all'istituzione del parco, rivelando talvolta una esplicita vocazione ambientalista (soprattutto nel caso dell'«Unione Sarda») sul finire degli anni Novanta.

17 Cfr. nota 7.

18 Cfr. www.parcodessi.it.

19 Gli atti del convegno in *Memoria, paesaggio, cultura. Itinerari italiani ed europei*, a cura di Laura Pisano, Milano 2005.

20 Per una descrizione dei parchi letterari creati dalla Fondazione Nievo, cfr. www.parchiletterari.com.

21 L. Pisano, «Risorse territoriali, storiche e culturali e nuove forme di crescita economica», in *Memoria, paesaggio, cultura. Itinerari italiani ed europei*, cit., p. 11.

22 G. Marci, «L'«invenzione del paesaggio»», in *Memoria, paesaggio, cultura. Itinerari italiani ed europei*, cit., pp. 27-29.

23 *Il Parco immaginato dai giovani. In 57 tesi di laurea le idee per dare vita al Parco geominerario, storico e ambientale della Sardegna*, a cura di Ottavio Olita, Cagliari 2008. I giovani laureati hanno immaginato nuove funzioni produttive, culturali, turistiche e paesaggistiche per le miniere dismesse e hanno illustrato i loro studi sul passato e sul futuro minerario ad intere comunità riunite per ascoltarli. Le tesi di laurea ipotizzano progetti di recupero dell'ambiente e del paesaggio minerario, bisogno di investimenti e progetti di grande respiro per il restauro delle strutture e delle architetture, il disinquinamento e l'attuazione di progetti produttivi innovativi.

24 O. Olita, «Introduzione» a *Il Parco immaginato dai giovani*, cit., p. 17.

25 R. Pasci, «Stasera presentiamo una tesi di laurea. Ovvero: ritorniamo in miniera», in *Il Parco immaginato dai giovani*, cit., p. 343.

26 Sulle origini di questo fenomeno cfr.: E. H. Meyer, *I pionieri dell'ambiente. L'avventura del movimento ecologista italiano. Cento anni di storia*, Milano 1995; *Storia dell'ambiente in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Varni, Bologna 1999.

27 A. Caracciolo, *L'ambiente come storia. Sondaggi e proposte di storiografia dell'ambiente*, Bologna 1988; A. F. Saba e E. H. Meyer, *Storia ambientale. Una nuova frontiera storiografica*, Milano 2001 (Atti del convegno tenuto presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 17-18 aprile 1997).

28 Milano 1972. Nello stesso anno l'opera ottenne il Premio *Strega*.

29 Su Villacidro si veda, *ad vocem*, «La Provincia di Cagliari», volume I: *I comuni*, Cagliari 1993; e G. Suelzu, «Il Guspinese e il Monreale», in *Paesi e città della Sardegna*, a cura di G. Mura e A. Sanna, Cagliari 1998, pp. 293-299; F. Cherchi Paba, *Villacidro*, Cagliari 1969; M. Pintor, *Invito a Villacidro*, Cagliari 1963.

30 Sugli itinerari percorsi dai personaggi dei romanzi di Dessi si veda: G. Marci, «Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio», in G. Marci, L. Pisano, *Giuseppe Dessi. I luoghi della memoria*, cit., pp. 9-41; si veda l'elaborazione grafica degli itinerari, a cura dell'architetto Barbara Moralis, in appendice al volume, e l'apparato fotografico curato da Salvatore Ligios.

31 Dessi chiama *Escolca*, con termine di sua invenzione, questo luogo, identificabile nella foresta ora demaniale di Montimannu, nell'area archeologica di Matzanni.

32 G. Dessi, *Paese d'ombre*, cit., p. 103.

33 Ivi, pp. 287-288.

34 G. Dessi, *Paese d'ombre*, cit., p. 191.

35 A. Castellino, «Un'esperienza imprenditoriale in campo metallurgico nel XVIII secolo: la «Charleshüt» di Villacidro», in *L'uomo e le miniere in Sardegna*, a cura di T. K. Kirova, cit., pp. 48-54.

36 G. Dessi, *Paese d'ombre*, cit., p. 103.

37 Anche i riferimenti dello scrittore alla ricostruzione del manto boschivo sono tratti da episodi storici: è il caso del rimboschimento delle località di Monte Cramu e di Monte Omo, affidato nell'Ottocento all'agronomo Raffaele Pischedda, fino a quando il Comune di Villacidro non decise di procedere direttamente ad impiantare un proprio vivaio; o delle aziende del professor Giuseppe Todde, dell'avvocato Antioco Loru e dell'avvocato Antioco Cadoni, che incrementarono la diffusione di agrumeti e mandorleti.

38 F. Manis, *Una miniera: Buggerru*, Iglesias 1992.

39 *Sulle condizioni dell'industria mineraria nell'isola di Sardegna. Relazione alla Commissione parlamentare d'inchiesta per Quintino Sella*, Firenze 1871 (riedita a cura di F. Manconi, Nuoro 1999).

40 *Atti della Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni degli operai nelle miniere della Sardegna*, Roma 1911, 4 volumi: vol. I, *Relazione riassuntiva e allegati*; vol. II, *Studi, statistiche e documenti allegati alla relazione generale*; vol. III, *Interrogazioni*; vol. IV, *Questionari e documenti*. Il terzo volume degli atti raccoglie le risposte degli operai alle «interrogazioni» loro rivolte dalla Commissione.

41 L. Pisano, *Stampa e società in Sardegna dall'Unità all'età giolittiana*, Milano 1977.

42 S. Rollandi, «Organizzazione del lavoro in miniera e condizione operaia tra le due guerre», in *Le miniere e i minatori della Sardegna*, a cura di F.



Manconi, cit., pp. 81-88.

43 L. Pisano, 'La stampa delle miniere', in *Le miniere e i minatori in Sardegna*, cit., pp. 84-94; Id., 'Istruzione professionale ed informazione giornalistica', in *L'uomo e le miniere in Sardegna*, cit., pp. 159-164.

44 S. Ruju, *I mondi minerari della Sardegna. Con dieci testimonianze orali*, Cagliari 2008.

45 Istituzioni come il FAI (Fondo per l'Ambiente Italiano), o la Fondazione Ippolito Nievo ed altre ancora (l'Associazione Castelli d'Italia, il Touring Club, il Club Alpino italiano, Italia Nostra, ecc.), fino alle associazioni ambientaliste (Legambiente, WWF, Greenpeace ed altre) svolgono un'opera il cui destinatario è non solo il cittadino, ma anche le strutture economiche, sociali e culturali nelle quali esso è inserito.

46 Cfr.: *Strade d'autore. Una guida del Tour-*

*ing Club italiano*, Milano 2006, propone 40 itinerari europei 'sulle tracce dei più grandi poeti, scrittori, registi, pittori'.

47 C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2006 (1a edizione: 2005), p. VII.

48 Ivi, p. VII.

49 Ivi, p. XVII.

50 L. Pisano, 'Paesaggi sensibili e paesaggi della memoria', in G. Marci, L. Pisano, *Giuseppe Dessì. I luoghi*, cit., pp. 114-115.

51 I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino 1986, citato da A. Battistini, 'Il denso e il fluido: lo spazio nei romanzi neorealisti', in *Storia dell'ambiente in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di Angelo Varni, cit., p. 172.

52 C. Magris, *L'infinito viaggiare* cit., p. XXVI.

LAURA PISANO

WANNEER PLAATSEN WORDEN UITVERKOREN TOT 'PARKEN'

VAN HERINNERING: CULTURELE

RONDGANG IN DE MIJNBOUWGEBIEDEN VAN SARDINIË

Plaatsen afbakenen waarin een complex van historische en culturele grootheden valt te herkennen, die plaatsen inventariseren met behulp van de herinneringen van mensen die er hun werkzame leven hebben doorgebracht, gebouwen hebben opgetrokken en goederen hebben achtergelaten, herinneringen registreren die zijn gebaseerd op de plaatsen waar is geleefd, de routes afgaan die kunstenaars en schrijvers in hun werken hebben geschetst: die enorme onderneming, aan het einde van de vorige eeuw voltrokken, heeft geleid tot publieke culturele initiatieven die tegelijk het landschap tot hun recht laten komen. Het resultaat wordt gevormd door het Parco Geominerario, Storico e Ambientale della Sardegna, en het aangrenzende Parco Storico Culturale Giuseppe Dessì, beide onlangs ingesteld.

Deze bijdrage benadrukt het belang van historisch onderzoek, die het bestaan en het beheer van het historische patrimonium kan rechtvaardigen en het mogelijk maakt plaatsen aan te merken als 'parken' van herinnering. Het grondgebied van de parken vormt een belangrijk historisch-geografisch complex, onder meer omdat het ruim een eeuw lang de dichtst bevolkte industriële zone van Sardinië is geweest. Buitenlands kapitaal exploitteerde hier de rijke bodemschatten, en de werkende klasse kende vormen van organisatie en vereniging, die haar tot een van de meest hechte samenlevingen van Italië van maakten. Menselijk ingrijpen heeft hier sporen nagelaten van de vroegste industriële fase van de Europese geschiedenis.

ASKER PELGROM

'LE CITTÀ E LA MEMORIA'

INTERVISTA A LAURA CERASI

Dal 2001 al 2005, un gruppo di ricerca all'interno del Dipartimento di Italiano dell'University College London ha eseguito un progetto di ricerca dal titolo *Memory and place in the twentieth-century Italian city: Messina, Naples, Rome, Milan, Venice*. Il progetto ha dato vita a 5 documentari – o per meglio dire 'videosaggi' – sulle rispettive città e la loro memoria riguardo ad un evento o una fase molto incisiva nella loro storia. Ne parlo con Laura Cerasi, che come research fellow nell'ambito del progetto ha realizzato un videosaggio e un libro su Marghera / Porto Marghera (Venezia).

*Qual è stata la genesi del progetto? Da quali esigenze e quali aspettative è nato?*

Il progetto *Memory and Place in the XXth Century Italian City* è il prodotto degli interessi di ricerca presenti all'interno del Dipartimento di Italiano dell'University College London, dalla storia culturale alla storia urbana, a quella delle grandi trasformazioni sociali attraversate dall'Italia nel corso del Novecento tra Nord e Sud, con una particolare attenzione alla loro declinazione visiva e cinematografica. David Forgacs e John Foot, che hanno pensato il progetto con la partecipazione di John Dickie, hanno realizzato un compendio di queste linee di ricerca mettendo a fuoco il tema della 'memoria dei luoghi', così come si è configurata in aree urbane che hanno attraversato profondi cambiamenti nel corso del Novecento – demografici, urbanistici, economici, nelle culture politiche e sociali, oppure dovuti a traumi improvvisi e radicali, come la guerra o disastri naturali. Il progetto è partito dal presupposto che la rappresentazione di un luogo, la sua stessa possibilità di essere identificato, venga definita dall'essere 'abitato' da vite ed eventi umani.<sup>1</sup> In questa prospettiva, i luoghi 'prendono forma' attraverso la memoria, nelle sue varie espressioni: involontaria o celebrativa, consuetudinaria o commemorativa, culturale, comunicativa, istituzionale, nostalgica, etc. La localizzazione delle memorie, la 'memoria dei luoghi' appunto – che si distingue per questo dal tema già molto studiato dei 'luoghi della memoria' – viene ad essere in questo senso una chiave di accesso al rapporto fra spazio e tempo attraverso una sua espressione culturale e storica. Come ha insegnato Maurice Halbwachs<sup>2</sup>, in questa espressione si realizza per definizione una sempre mutevole combinazione fra la percezione individuale e la rappresentazione sociale e collettiva. In questo senso, aver messo a fuoco il tema della 'memoria

dei luoghi' aveva suscitato nei ricercatori del gruppo l'aspettativa di indagare un aspetto inedito della storia culturale italiana del Novecento.

*Il vostro progetto è centrato su cinque città italiane: Messina, Napoli, Roma, Milano e Marghera (Venezia). Con questa scelta, avete selezionato delle città che possono assurgere a modello dei centri urbani italiani, o presentano degli esempi piuttosto atipici, come il caso della 'città di confine' Trieste, studiata da Angelo Ara e Claudio Magris?*<sup>3</sup>

Il criterio principale che ha guidato l'individuazione delle città – più spesso, di parti, quartieri o zone di città – è stata la chiave della trasformazione nel tempo, per rendere visibile quella dialettica spazio/tempo incarnata nella memoria di cui ho parlato prima. Così sono state studiate grandi aree dove un trauma improvviso ha distrutto il paesaggio urbano, costringendo la 'memoria del luogo' a fissarsi e produrre immagini e rappresentazioni ben definite, come nel caso del quartiere di S. Lorenzo a Roma (studiato da Forgacs), colpito e quasi raso al suolo dai bombardamenti alleati nel luglio del 1944, o dei quartieri spagnoli di Napoli, devastati dal terremoto del 1981 (Nick Dines). Ma sono state analizzate anche aree dove il cambiamento sociale si è svolto lungo un arco temporale più esteso, che ha coinvolto diverse generazioni, come nel caso della creazione, sviluppo e smantellamento di quartieri industriali incastonati in città storiche, come la Bovisa a Milano (John Foot) e Marghera a Venezia (Laura Cerasi). E con Messina (John Dickie), completamente rasa al suolo insieme alla prospiciente Reggio Calabria dal terremoto-maremoto del 1908, si è cercato di ricostruire le tracce della memoria di un trauma assoluto senza fare ricorso alla testimonianza diretta. Una città di confine come Trieste, dove la costruzione storica di un'identità composita ha risentito fortemente della situazione spaziale 'di frontiera', avrebbe consentito di indagare ulteriori risvolti dell'aspetto conflittuale inerente alla 'memoria dei luoghi'. Certamente, la distribuzione geografica dei *case studies* ha inteso dare conto di una dimensione nord-sud, ma non al punto da voler presentare una tipologia assolutamente esemplare ed esaustiva della complessità dell'articolazione urbana del Novecento italiano. Tuttavia, alcuni aspetti, come quelli relativi alla 'memoria della fabbrica' emersi nel caso di Venezia-Marghera, presentano caratteri a cui penso possa attribuirsi una valenza più generale.

*Avete utilizzato metodi di ricerca molto divergenti, dalla tradizionale ricerca bibliografica e d'archivio alle interviste individuali e di gruppo, la tradizione orale, i manoscritti memorialistici. I risultati sono presentati in libri e articoli, ma anche nella forma – poco diffusa e considerata in ambito accademico – del 'video essay' (documentario). Come siete riusciti ad armonizzare questa varietà di metodo e materiale? Quali sono stati i criteri per la scelta del materiale, le persone intervistate, etc.? Come avete cercato di equilibrare le fonti 'tradizionali' (che presentano la storia 'ufficiale') con la voce della gente comune?*

Lo scopo principale della ricerca nel suo insieme era di capire come, in tutti questi casi, la memoria degli abitanti interagisce col luogo, analizzando il racconto orale come costitutivo di rappresentazioni diverse, e talvolta contra-

stanti, significative in relazione ai processi storici attraversati dal luogo in oggetto. Il metodo adottato era la produzione di un videosaggio della durata di una cinquantina di minuti, nel quale sono state raccolte alcune delle testimonianze orali e col quale sono stati esplorati il luogo e le sue interazioni con la memoria, anche tramite filmati di repertorio e vecchie fotografie. La forma del *video essay*, in altri termini, non era un aspetto accessorio, ma ha costituito il criterio orientatore per l'impostazione della ricerca, a cui gli altri strumenti si sono commisurati. La costruzione del videosaggio infatti ha spesso preceduto la redazione della monografia, come nel caso della mia ricerca su Venezia/Marghera. La ricerca sul campo ha preso le mosse proprio dalle riprese filmate, che hanno influenzato molto l'impostazione del lavoro. Io vivo a Venezia; ma l'atto del filmare ha defamiliarizzato luoghi a me consueti, ha creato un *distanziamento*, vieppiù necessario per l'analisi di rappresentazioni di un ambiente conosciuto, impedendo che agissero forme di precomprensione che potessero deviare la ricerca. Inoltre, l'atto del filmare ha focalizzato l'attenzione sulle immagini odierne dei luoghi: ha imposto di fissare l'attenzione sui luoghi così come appaiono *ora*, non come l'eco della loro storia li rappresenta. Ha fatto sì che l'immagine attuale dei luoghi sia strutturante rispetto alla loro memoria e alla loro storia. Ha capovolto la direzione della ricostruzione: non dal passato al presente, ma dal presente al passato, una sorta di 'storia del tempo presente' attraverso il *medium* della fissazione dell'immagine, che diventa il testo su cui le fonti e le testimonianze vengono misurate. Anche nella ricerca su Venezia/Marghera non c'è un punto di partenza nel passato, dunque, ma punti di riferimento diversi per narrazioni diverse, per rinvenire le radici di quelle rappresentazioni.

*Gli studi sulla memoria locale si sono finora in gran parte concentrati sull'Italia preunitaria o sui primi decenni del Regno d'Italia, mentre questa prospettiva è relativamente nuova per il '900. Come si distingue la ricerca sulla memoria della città novecentesca dallo studio della città nei secoli precedenti, soprattutto in base alla differenza nel materiale a disposizione (come film e foto, le fonti orali e le testimonianze oculari)?*

La ricerca, nell'approccio alla memoria della città, ha inteso rifarsi al modello 'biografico' dovuto ad Alessandro Portelli.<sup>4</sup> Nel metodo si è fatto ricorso alle cautele e precauzioni elaborate dagli studiosi di storia orale, nel valorizzare il carattere singolare e attivo della fonte raccontata dal testimone all'intervistatore. Con le parole di Portelli: 'Una differenza tra le fonti scritte e le fonti orali è che le prime sono per lo più documenti, le seconde sono sempre atti; non vanno pensate in termini di sostantivi e di cose ma di verbi e di processi; non la memoria e il racconto, ma ricordare, raccontare. Le fonti orali non sono mai anonime e impersonali, come è giusto che siano quelle istituzionali. Per quanto il racconto e la memoria possano contenere materiali condivisi con altri, a ricordare e a raccontare sono sempre singoli individui, che si assumono di volta in volta la responsabilità e l'impegno di quello che ricordano e dicono.'<sup>5</sup> È chiaro che un approccio di metodo che intende focalizzare le relazioni fra soggetti finisce per definire e determinare anche gli aspetti contenutistici, e in questo senso la memoria della città novecentesca presenta spiccate peculiarità rispetto a quanto attenga ai secoli precedenti.

*Ma questo non suggerisce che 'la' memoria della città non esista, perché composta di tantissime memorie individuali dei suoi cittadini e di memorie di gruppo (famiglia, quartiere, ceto sociale, gruppi religiosi o etnici, squadra di calcio, cultura alta/cultura bassa, separazioni politiche, ecc.)? Come si definisce allora la memoria collettiva di tutti i cittadini, o della città stessa?*

Io riterrei di attenuare un'espressione apodittica come 'la memoria della città non esiste'. Certo, la nostra ricerca coglie uno dei tratti costitutivi del funzionamento della memoria, così come sono stati identificati fin dalle origini della sua emersione come oggetto di studio. Si tratta del carattere ricostruttivo della memoria, del fatto cioè che 'il passato non è in grado di conservarsi in essa in quanto tale; esso viene continuamente riorganizzato dai mutevoli quadri di riferimento del presente sempre avanzante'.<sup>6</sup> In altri termini, rispetto alla memoria, il passato subisce continuamente un adattamento alle condizioni in cui si ricorda nel presente, le quali hanno un potere strutturante rispetto al passato. Le condizioni in cui il soggetto ricorda, cioè, sono il motore di una tensione continua ad integrare in uno schema, valido per il presente, il significato dei dati del passato: così una delle prime riflessioni intorno alla memoria, quella di Frederic C. Bartlett che nel 1932 la definiva come uno 'sforzo verso il significato' (*an effort after meaning*).<sup>7</sup> E le condizioni in cui si ricorda, in cui il passato viene reinterpretato attivamente in funzione del presente, non riguardano la psicologia individuale ma al dato sociale: è questo l'apporto fondamentale e ancor oggi discusso di Maurice Halbwachs, che negli anni Trenta ha applicato alla memoria il concetto durkheimiano di rappresentazione collettiva, intesa come struttura derivante dalla configurazione sociale capace di influire nelle rappresentazioni individuali. La memoria, secondo Halbwachs, anche quando è individuale non può che essere collettiva, perché l'atto del ricordare diviene operante solo sulla base di quadri sociali, strutturati nel presente, che rendono possibile l'identificazione del ricordo<sup>8</sup>: assumono dunque la massima rilevanza le circostanze esterne che incorporano la memoria e favoriscono l'atto del ricordare: convenzioni discorsive, narrazioni, pratiche sociali, ritualità e luoghi. Tuttavia, in base alla nostra ricerca, il dato sociale è tale da strutturare, non da ridurre ad unità le rappresentazioni del passato.

*Ma se il ricordo è condizionato da quadri sociali, qual è il rapporto tra memoria e identità o – se vogliamo – tra oblio e identità? Sono reciprocamente dipendenti? Come si è verificato questo rapporto in base alle vostre esperienze?*

La questione identitaria coglie appunto i termini della questione. Per quanto sociale e collettiva, la rappresentazione del passato attraverso l'esercizio memoriale non produce un'immagine unitaria dei luoghi, un'identità largamente e univocamente condivisa. Nel caso di Marghera, il quartiere industriale della terraferma veneziana, abbiamo registrato l'esistenza di atteggiamenti conflittuali nella definizione del luogo-Marghera, di differenze nella definizione delle appartenenze, di contrapposizioni fra gruppi nel riferirsi allo stesso luogo. Perché il primo dato che si impone all'attenzione nel caso di Marghera (che, ricordiamolo, nonostante le intenzioni della classe

politica e dirigente veneziana, è il quartiere industriale periferico di una straordinaria città d'arte come Venezia), è il fatto che non esiste una memoria comune del suo rapporto con l'adiacente zona industriale, in funzione della quale è nato il quartiere. Non è possibile trovarsi a Marghera senza 'pensare' di essere vicini ad uno dei complessi industriali più vasti d'Italia, fra i più importanti del Novecento, o comunque senza saperlo.

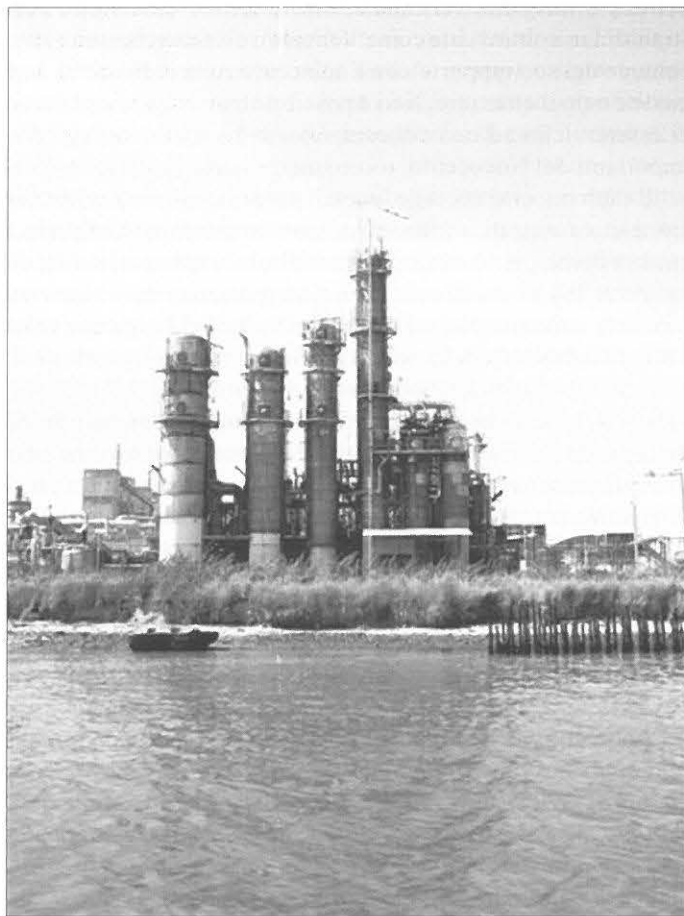
E tuttavia, ci si accorge immediatamente che non esiste una rappresentazione *condivisa* di un fenomeno così imponente. Marghera ad oggi non è emersa come punto di riferimento di una storia collettiva, di cui celebrare momenti topici e officiare liturgie commemorative. La mancanza di una memoria istituzionale, ufficiale, condivisa del luogo che rappresenta il Novecento industriale di Venezia favorisce un atteggiamento di oblio, di *dimenticanza*, di estraneità. Chi ha vissuto vicino alle fabbriche, non le conosce; chi vi lavora, le racconta in modi diversi a seconda del proprio profilo biografico e della propria storia; chi vive oggi a Marghera, le sente come un corpo estraneo. Si coglie una mutua estraneità fra le diverse condizioni; si intuisce una forma di *rimozione*, operante nei confronti della zona industriale, soprattutto da parte dei residenti. Certo, una differente rappresentazione della fabbrica fra lavoratori e residenti è implicita nella differente condizione di vita rispetto ad essa; ma la rimozione di un dato così macroscopico e comunque così presente nella vita di ognuno, ha spinto a guardare più a fondo, per capire i meccanismi che hanno prodotto tali contrapposizioni.

*In Le città invisibili, Calvino ha suggerito che una città è fatta 'di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato'<sup>9</sup>, sottolineando così l'importanza del nesso tra spazio e tempo e quindi dei due concetti chiave della ricerca sulla memoria: 'luoghi della memoria' e 'memoria del luogo', ai quali ha già brevemente accennato. In poche parole, il primo termine indica un 'luogo comune' nella memoria collettiva, il secondo un luogo che suscita in noi il ricordo di un evento di storia recente o lontana, che funge da 'trigger for memory'. Nel vostro progetto, come è stata vista questa distinzione?*

Occorre sottolineare la differenza fra la *memoria di un luogo*, che è il nostro oggetto, e i *luoghi della memoria*, così come si sono stabiliti quale campo di studi nella storiografia internazionale. È opportuno sottolineare che in questo contesto *luoghi* non deve essere inteso esclusivamente in senso spaziale, come luogo fisico, ma piuttosto, come sia la lingua francese che l'italiana estensivamente consentono, come dimensione capace di incorporare esperienze collettive, tanto da rappresentarne un punto di riferimento esterno: tant'è vero che la traduzione inglese di *Lieux de mémoire* è *Realms of memory*.

Come è noto, il progetto di Pierre Nora<sup>10</sup> era quello di realizzare un inventario degli oggetti culturali capaci di catalizzare la memoria culturale dei francesi durante gli ultimi due secoli, costituendone un enorme e variegato strumento di riconoscimento identitario. Questo sulla base della considerazione dell'avvenuto tramonto della società tradizionale, dove le comunità vivono all'interno di un costante flusso di memoria e di una temporalità ancora parzialmente circolare, e dell'avvento della società moderna, dove le discontinuità indotte dalla temporalità lineare attivano il ricorso alla memoria

Porto Marghera vista  
dalla laguna,  
giugno 2004  
(foto di Laura Cerasi)



e al ricordo in funzione del recupero del passato. In sostanza, come dice Nora, 'si parla della memoria solo perché essa non esiste più'.<sup>11</sup>

Rendendo la memoria un oggetto collocato nel passato, e come tale suscettibile di essere analizzato con gli strumenti critici della storia, Nora ha toccato un punto cruciale della condizione contemporanea: lo storico Yerushalmi ha icasticamente individuato la nascita della storiografia ebraica nel momento dell'emancipazione e dell'integrazione nelle società occidentali, che ha comportato il divorzio dalla memoria, su cui si fondava l'autoriconoscimento delle comunità.<sup>12</sup> Walter Benjamin ha individuato nella prima guerra mondiale il momento del declino dell' 'esperienza trasmessa', del trasferimento della memoria tra le generazioni come fondamento dell'identità collettiva, per essere sostituita dall' 'esperienza vissuta', eminentemente individuale, che per riconoscersi in un'entità collettiva necessita di rituali commemorativi, di 'luoghi della memoria' appunto: 'l'ossessione commemorativa' dei nostri giorni viene ad essere il risultato paradossale del declino del 'passaggio del testimone' fra le generazioni, della perdita di riferimenti

tradizionali, dell'allentamento dei legami sociali nell'atomizzazione del mondo contemporaneo.<sup>13</sup> E contemporaneamente, Nora ha aperto un fecondo campo di studi centrato sull'analisi di commemorazioni, ritualità, configurazioni simboliche degli spazi sociali, usi della memoria come struttura fondamentale della memoria culturale di una società e ingrediente essenziale di ogni politica volta a promuovere il riconoscimento identitario delle collettività, secondo la concezione 'costruttivista' della storia nazionale avviata dai celeberrimi studi di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger e di Benedict Anderson.<sup>14</sup>

Contribuendo così ad alimentare una feconda stagione di studi sulla memoria, tanto estesa da indurre gli studiosi ad interrogarsi sulle possibili conseguenze degli 'eccessi di memoria' nel senso dello svuotamento dei contenuti veicolati, a riflettere sullo scivolamento etico degli 'abusi di memoria', sul rischio, evocato da Tzvetan Todorov, di operare una sorta di sacralizzazione dei momenti topici del passato, tanto da rendere sterile la stessa capacità della memoria di trasmettere senso rispetto al presente<sup>15</sup>, e a sottolineare la rilevanza ormai raggiunta dal tema della memoria nel panorama professionale degli studi storici<sup>16</sup>: in sostanza, una diffusa reificazione della memoria, divenuta un ingrediente necessario per ogni circostanza.

In Italia, il lavoro di Nora, nella sua originaria concezione di repertorio degli oggetti di autoriconoscimento identitario accumulati nella memoria pubblica degli ultimi due secoli, ha avuto una traduzione nel progetto *I luoghi della memoria* attuato da Mario Isnenghi.<sup>17</sup> Il principio orientatore rimane qui l'esistenza di un soggetto collettivo istituzionale, lo Stato-nazione italiano e la sua storia, attraverso il catalogo ragionato degli strumenti di varia natura che consentono alle esperienze individuali di persone lontane, che non si conoscono fra loro, di immaginarsi come appartenenti ad una medesima comunità, secondo la canonica definizione di Benedict Anderson. Il concetto di *Luoghi della memoria*, seppur diversamente declinato, contiene un riferimento ad una funzione 'rassicurativa' dell'uso della memoria, perché permette un riflesso di riconoscimento identitario, in cui il rispecchiamento è di per sé portatore di senso. I *Luoghi della memoria* rafforzano in sostanza il nesso tra memoria e identità culturale, sottolineando la funzione delle politiche pubbliche di gestione e orientamento del senso collettivo di identità e appartenenza, attuate soprattutto da gruppi sociali forti e di soggetti istituzionali, ma anche da individui 'coming together in public to recall the past'<sup>18</sup>, ed enfatizzando l'aspetto attivo e condiviso delle pratiche memoriali, il ruolo di pratiche sociali e liturgie commemorative indirizzate a favorire identità e appartenenza.

*Invece, che cosa ci può insegnare la ricerca sulla 'memoria dei luoghi' sul funzionamento della memoria in genere e il suo rapporto con lo spazio – ambizione esplicitamente espressa nel 'mission statement' del vostro progetto: 'to develop and test a theoretical and methodological approach to the study of relations between place and memory that may be applied in other contexts'?*<sup>19</sup>

Al contrario dei 'luoghi della memoria', nel caso della 'memoria dei luoghi' da noi analizzati, manca in primo luogo un soggetto istituzionale gestore della

memoria in funzione di riconoscimento collettivo e omogeneo, che consenta di rendere, ad esempio un quartiere industriale come Marghera un 'luogo della memoria', un fattore di identità costruita attraverso il richiamo al passato. Paul Ricoeur osserva che accanto alle due dimensioni riconosciute della memoria – individuale e collettiva – esiste una terza dimensione, che riguarda i concreti rapporti di prossimità fra le persone, così come si formano nel corso dell'esistenza: 'Fra i due poli della memoria individuale e della memoria collettiva, non esiste forse un piano intermedio di riferimento, in cui concretamente si operano gli scambi fra la memoria viva delle persone individuali e la memoria pubblica delle comunità alle quali apparteniamo?'<sup>20</sup> Conviene allora nel nostro caso, come suggeriscono Jay Winter e Emmanuel Sivan, situarsi nel più informale ambito della memoria comunicativa, riferita al passato recente, poco formalizzata, legata alle esperienze generazionali: collocandosi a metà strada tra il ricordare individuale-psicologico e quello socialmente determinato, tra le memorie individuali e le memorie collettive, valorizzando l'importanza dell'atto del ricordare e dei suoi aspetti relazionali.

Allo scopo può soccorrere la distinzione, operata da Jan Assmann, tra memoria culturale, che formalizza gli eventi del passato in figure definite, che vengono trasmesse in forma istituzionalizzata attraverso figure professionali ai membri della comunità, e memoria comunicativa, che si riferisce al passato recente, non viene altamente formalizzata e viene condivisa da un gruppo generazionale, senza sopravvivervi. Qui, forse, conviene situarsi. La distinzione consente di attenuare l'enfasi sul carattere socialmente determinato della memoria collettiva derivante dall'impostazione di Halbwachs, accordando maggiore spazio all'aspetto informale e non istituzionalizzato delle pratiche memoriali, nel dominio intermedio tra il ricordare individuale-psicologico e quello socialmente determinato. Come del resto argomenta Winter, affermando di collocarsi a metà strada tra l'ineffabilità delle memorie individuali e la sovradeterminazione delle memorie collettive, valorizzando l'importanza dell'atto del ricordare, o Luisa Passerini, sottolineando l'aspetto relazionale della 'memoria di gruppo' e l'importanza delle relazioni fra i soggetti anche nelle pratiche memoriali.<sup>21</sup>

Per la nostra ricerca, riconoscere l'esistenza di differenti livelli e dimensioni della rappresentazione memoriale significa in primo luogo non accogliere il presupposto di unanimità o quantomeno di omogeneità della memoria collettiva e ufficiale, come anche l'enfasi sulla mediazione istituzionale, impliciti nel nesso tra 'memoria collettiva' e 'luoghi della memoria'. Inoltre consente di aderire maggiormente ad un ambiente, come quello di Marghera, privo di memoria istituzionale, e ancora *in fieri* nel riconoscersi come portatore di un passato e di una storia. In secondo luogo, ed è più importante, significa assumere la possibilità di conflitti nella comprensione dei luoghi, di differenze nella definizione delle appartenenze, di contrapposizioni fra gruppi nel riferirsi allo stesso luogo.

*Come si inserisce, infine, la Sua ricerca su Marghera nel progetto come insieme e nelle sue conclusioni sul rapporto tra memoria e spazio?*

Come ho accennato prima, il fatto di essere l'unica italiana coinvolta in un progetto elaborato all'estero mi ha aiutato a 'denaturalizzare' l'approccio al

luogo in cui vivo. Credo quindi che il mio modo di operare sia stato influenzato, in positivo, dalla necessità di non dare per scontato nulla di quanto attenga a quello che 'si sa' del passato della propria città, e di darne invece conto come se fosse visto per la prima volta con occhi estranei. Nella mia esperienza di ricerca avevo approfondito gli aspetti sociali della storia della cultura fra Otto e Novecento a Firenze, dove il tema del rapporto fra identità locale, tradizione culturale e le forme della sua rappresentazione aveva una forte centralità. Il mio progetto su Marghera intendeva cogliere il rapporto fra una grande città d'arte come Venezia e la forma assunta dalla sua modernizzazione novecentesca, ossia la creazione del porto industriale di Marghera nella sua terraferma, attraverso l'intreccio fra la 'memoria del lavoro' da parte degli operai e la 'memoria della fabbrica' da parte dei residenti: assumendo così l'ipotesi di un percorso anche conflittuale, snodatosi dagli anni della fondazione di Porto Marghera, durante il fascismo, fino alla sua lenta dismissione iniziata alla fine degli anni Settanta. Le riflessioni e le testimonianze su Porto Marghera non mancavano: nel 2004 ad esempio è stato prodotto un documentario molto bello sulla fase 'eroica' dei lavoratori di Marghera<sup>22</sup>, ma il mio lavoro si situava in un percorso di ricerca differente, interessato a cogliere le forme, anche conflittuali, della rappresentazione della fabbrica.

Il primo dato che va evidenziato fra i risultati della ricerca è che, tuttavia, un motivo comune fra le diverse rappresentazioni della zona industriale esiste: tutti, anche chi ancora vi lavora, percepiscono la zona industriale come una parabola *conclusa*, come una storia arrivata alla fine. Porto Marghera è vista come *delimitata* nello spazio, accerchiata dai muri di cinta e dalle grandi arterie stradali; e delimitata nel tempo, compiuta, come il ciclo fordista di cui in gran parte è espressione storica. La *segregazione* nello spazio e nel tempo rende la fabbrica, la zona industriale, simile a un imponente 'evento', che ha avuto una lunga durata, che ha attraversato più generazioni, ma i cui contorni definiti e netti lo separano dal resto della vita. Si può ricordare soltanto qualcosa che è trascorso e si colloca nel passato, e Porto Marghera in questo è un 'evento' passato. Un passato che viene, in gran parte, allontanato e rimosso. Occorre cercare di spiegare come agisce questo meccanismo di *rimozione*.

Nei processi di formazione delle identità, e in particolar modo delle identità collettive che si definiscono attraverso la dialettica di memoria e oblio, la violenza gioca un ruolo fondamentale: come osserva Ricoeur, 'sullo sfondo delle patologie della memoria si trova sempre il rapporto fondamentale della memoria e della storia con la violenza'.<sup>23</sup> Una volta segregato nello spazio e nel tempo, il ciclo della fabbrica fordista può essere percepito come un evento traumatico. Il *trauma*, una delle strutture fondanti nella produzione di memoria/oblio, è soggetto a rimozione. Chi opera la rimozione, difficilmente si percepisce come elemento attivo di un processo, di un evento: più facilmente ne è elemento passivo, lo ha subito. Ne è vittima.

*Violenza, trauma, vittima, rimozione.* A questo punto, questa configurazione retorica evoca un'analogia con un altro evento centrale nella storia del Novecento, la guerra e la memoria di guerra. In questa luce, la contrapposizione fra le memorie di lavoratori e quelle di residenti acquista senso. Chi

‘agisce’ la guerra, chi la combatte è anche colui che la narra, la racconta, la rende elemento fondante della memoria; chi la subisce ne ha una percezione diversa: ‘Victimhood and agency have always been and remain in problematic juxtaposition; they form a duality with different meanings in different historical settings’.<sup>24</sup> L’analogia tra lavoratori e soldati da un lato, e ‘civili’ vittimizzati dall’altro, non va peraltro spinta troppo in là. Il paragone fra soldato e il lavoratore è a fondamento della cultura di guerra novecentesca, quando l’impiego degli eserciti di massa e di ciclopiche quantità di materiali bellici hanno reso l’esperienza della guerra totale e industriale assimilabile ad un ‘lavoro’, forzato ed estremo, nelle trincee; ma non vale in senso inverso, a questo avendo fatto argine la politicizzazione di sinistra del movimento operaio internazionale.

Piuttosto, ci viene in soccorso il concetto di ‘memoria divisa’ per il riferimento alla contrapposizione fra la memoria dei combattenti partigiani, su cui si è costruita una memoria pubblica, e la memoria privata dei parenti delle vittime delle stragi naziste perpetrate nei paesi dell’Italia centrale nel corso del 1944. Da qui emergono diverse figure dell’esercizio conflittuale della memoria. In termini generali, emerge il conflitto fra diverse dimensioni e livelli della memoria: ‘ufficiale’/privata; nazionale/locale; combattenti/civili; maschile/femminile; agenti/vittime. Emergono poi alcuni meccanismi caratteristici di grande interesse. Il primo è la *rimozione* della causa efficiente della strage: la memoria non si appunta sulle truppe tedesche che hanno compiuto l’eccidio. Il secondo è lo *spostamento* dell’attribuzione della colpa secondo il principio del ‘capro espiatorio’, come ha osservato Giovanni Contini nel suo *La memoria divisa*<sup>25</sup>, rifacendosi agli studi di René Girard, per cui la responsabilità della strage viene attribuita non a chi l’ha compiuta, ma ai partigiani, le cui azioni si ritiene abbiano scatenato la violenza delle truppe tedesche: indicando così non gli attori effettivi, i tedeschi, potenti ed estranei, ma i compaesani, più vicini e più familiari. Il terzo è la *naturalizzazione* della violenza apportata dalle truppe tedesche, la cui ‘malvagità’ viene sottratta dall’ordine delle cose umane, ascritta allo stato di natura e con ciò ‘rimossa dalla sfera del giudizio morale’, secondo le riflessioni di Alessandro Portelli.<sup>26</sup> L’ultimo è il paradigma dell’*innocenza* della vittima, la cui esistenza appartiene all’ordine naturale delle cose, sconvolto dall’intervento dissenato di chi ha scatenato la violenza: come ha osservato Eric Leed, ‘non si dovrebbe cedere alla naturale identificazione con queste vittime. Infatti, per molti la ferita esentava automaticamente la vittima da ogni obbligazione morale, diventando una fonte di innocenza, un mezzo tramite il quale molti si sentivano sollevati da qualsiasi responsabilità circa gli stessi eventi che avevano causato la loro sofferenza’.<sup>27</sup>

Rimane da sottolineare la sovrapposizione della vittima al testimone nelle procedure di validazione della conoscenza del passato. Chi ha subito violenza testimonia con il proprio lutto della verità trasmessa dalla memoria: in questo modo, viene attenuato uno dei portati più impegnativi dell’assunzione del carattere ricostruttivo della memoria nell’indagine storica, che impone di rinunciare ad un’ottica realista nell’analisi delle testimonianze, per riferirle al contesto discorsivo e pragmatico entro cui vengono formulate. Affidare al testimone-vittima la consegna di trasmissione della verità comporta una

tensione con i canoni della conoscenza storica, su cui è stata opportunamente attirata l’attenzione da Annette Wieviorka.<sup>28</sup> Infine, va osservato che la redenzione della vittima si compie attraverso il dispositivo che possa rendere giustizia: il processo e il perdono – gesto che può cancellare il male – come ho cercato di argomentare nel mio *Perdonare Marghera. La città del lavoro nella memoria post-industriale* (Milano 2007).

Per ulteriori informazioni sul progetto ‘Memory and Place’ si veda il sito web: <http://www.ucl.ac.uk/place-and-memory/>.

## Note

1 Edward Casey, *Getting Back into Place*, Bloomington 1993.

2 Ed. or. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Parigi 1925.

3 Angelo Ara e Claudio Magris, *Trieste. Un’identità di frontiera*, Torino 1982.

4 Alessandro Portelli, *Biografia di una città. Storia e racconto: Terni 1830-1985*, Torino 1985.

5 Id., *L’ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Roma 1999, p. 15.

6 Jan Assman, *La memoria culturale. Struttura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino 1997, p. 17, Ed. or. *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco 1992.

7 Frederic C. Bartlett, *Remembering*, Cambridge 1932.

8 Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano 2001 (Ed. or. *La mémoire collective*, Parigi 1950) e Id., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Parigi 1925.

9 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972, p. 18. Anche il titolo di quest’intervista è tratto dal libro di Calvino.

10 *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora ed., Parigi 1984.

11 Pierre Nora, ‘Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux’, in *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora ed., Parigi 1984, vol. I, pp. XVII-XLII.

12 Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma 1983 (Ed. or. *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle 1982).

13 Enzo Traverso, *Il passato: istruzioni per l’uso. Storia, memoria, politica*, Verona 2006.

14 Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983; Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the origin and Spread of Nationalism*, London/New

York 1983.

15 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Parigi 1995.

16 Jay Winter, ‘The Generation of Memory: Reflections on the “Memory boom” in Contemporary Historical Studies’, in *Bulletin of the German Historical Institute* 27 (2000), edizione on line.

17 Mario Isnenghi, *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell’Italia unita*, 3 voll., Roma/Bari 1997.

18 Jay Winter e Emmanuel Sivan, ‘Setting the framework’, in: Idd. ed., *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge 1999, p. 4-60, 11.

19 Si veda <http://www.ucl.ac.uk/place-and-memory/pages/about.html> (consultato il 25-10-2008).

20 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, Milano 2003, pp. 185-186.

21 Luisa Passerini, *Memoria e utopia. Il primato dell’intersoggettività*, Torino 2003.

22 *Gli ultimi fuochi*, regia di Manuela Pellarin, Italia 2004.

23 Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Bologna 2004, p. 72.

24 Winter e Sivan, ‘Setting the framework’, p. 19.

25 Giovanni Contini, *La memoria divisa*, Milano 1997.

26 A. Portelli, ‘Lutto, senso comune, mito e politica nella strage di Civitella Val di Chiana’ in: Leonardo Paggi ed., *Storia di un massacro ordinario. Civitella della Chiana, 29 giugno 1944*, Roma 1996.

27 Eric J. Leed, ‘La legge della violenza e il linguaggio della guerra’, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni e Camillo Zadra, Bologna 1986, pp. 21-22.

28 Annette Wieviorka, *L’era del testimone* [1998], Milano 1999.

CAROLIEN STEENBERGEN

ANTONFRANCESCO GRAZZINI

DETTO IL LASCA, *PAPPALEFAVE*

(UIT: *LA GUERRA DE' MOSTRI*, 1547)

PAPPALEFAVE

Un altro poi, che sempre ride a ciancia,  
e tutti allegri sono i gesti suoi,  
seguita dopo benigno e soave,  
che si fa nominar Pappalefave.

È grosso e grasso come un carnasciale,  
fresco nel viso, e va sempre raso:  
un bel capone ha grande e badiale,  
che fatto nella madia pare a caso:  
I piedi solo ha di quello animale,  
che fe' volando il fonte del Pegaso:  
ed è armato dal capo al tallone  
di pelle rosolata di cappone.

Di spada ha in vece, o di baston ferrato  
uno stidion, non già da beccafichi,  
ma da infilzare ogni grosso castrato:  
con questo facea gli uomini mendichi;  
mena di punta, ed arebbe passato  
un monte, non di pesche nè di fichi,  
ma di diamanti: e nello scudo avea,  
e per cimiere un Lanzi che bevea.

BONENVRETER

Dan volgt, zachtmoedig en mak,  
een ander monster, dat steevast lacht en grapt,  
zeer goedgeluimd is het gedrag,  
van wie zich Bonenvreter noemen mag.

Hij is als het carnaval zo vet en rond,  
een kwiek gezicht, maar nooit geschoren:  
hij heeft een flinke kop, zo bol en pront,  
dat 'ie in de meelkist lijkt geboren:  
zijn voeten kreeg hij van het dier dat terstond,  
Pegasos' bron deed ontstaan met zijn sporen:  
en bedekt is hij van kop tot schoen  
met het roodgeblakerde vel van een kapoen.

In plaats van een zwaard of ijzeren knoet  
voert hij een braadspit, geen musjes vangt hij weliswaar,  
maar dikke castraten doorboort hij eens goed:  
zo maakte hij mannen tot bedelaar;  
fel prikt hij om zich heen en heuvels doorklieft hij als het moet  
niet van perziken of vijgen, maar  
van diamant: en in schild en helm getekend staat  
het motto van een zuipende huursoldaat

## LASCA'S PAPPALFAVE TOEGELICHT

De tweeënehalve octaaf die Carolien Steenbergen vertaald heeft maken deel uit van een komisch-heroïsch epos van 44 octaven, getiteld *La Guerra de' Mostri*. Dit epos werd in het voorjaar van 1547 gecomponeerd door de Florentijn Antonfrancesco Grazzini (1505-1584), die zich als dichter, *novelliere*, toneelschrijver en academicus *il Lasca* noemde. Zijn epos was een vervolg op twee andere epen: *La Gigantea* van Girolamo Amelongo en *La Nanea* van Michelangelo Serafini. In *La Gigantea* bestormen groteske reuzen de Olympos en verjagen de Goden, als parodie op de klassieke gigantomachie. In *La Nanea* schieten dwergen de Goden te hulp en ontzetten Olympos. In *La Guerra de' Mostri* staat vervolgens een derde leger op, 'un' altra turba infesta', de monsters van Lasca, een combinatie van dwergen en monsters. Dit gruwelijke ras, 'altera e disdegnosa', vermoordt alles en iedereen op de Goddelijke berg en behaalt de eindoverwinning, ten koste van wat mooi en goed is in de wereld.

Deze trilogie circuleerde in Florence ten tijde van een serieuze crisis in het academische leven van de stad. De Florentijnse academie was namelijk bezig aan haar zoveelste ronde van hervormingen en dat ging met veel onrust gepaard. Deze academie, die in november 1540 werd opgericht als *Accademia degli Umidi*, had zich in de eerste jaren van haar bestaan ontwikkeld tot het officiële culturele staatsorgaan van Cosimo I de' Medici, hertog van Florence. De aanzet hiertoe was al gegeven in de eerste maanden na de oprichting, toen vertrouwelingen uit Cosimo's entourage toetraden tot de academie. Deze nieuwe leden stelden voor het geven van publieke lezingen tot kerntaak van de academie te maken, en hadden zo een middel in handen dat aangewend kon worden voor propagandistische doelen en het verspreiden van kennis. De beoogde transformatie werd bestendigd met het kiezen van een andere naam, *Accademia Fiorentina*, die beter paste bij de nieuwe functie van de academie.

De meeste Umidi konden zich echter niet vinden in de wending die het academisch leven had genomen. De missie van de *Accademia fiorentina* liet geen ruimte voor de activiteiten die zij graag organiseerden, zoals poëziewedstrijden, of andere spelletjes waarin muziek, poëzie en improvisatie centraal stonden, gevolgd door discussies. De eerste jaren van de academie werden daarom getekend door interne onrust: een deel van de academici zocht naar nieuwe organisatievormen waarvoor goedbeschouwd nog geen voorbeelden bestonden, terwijl een ander deel probeerde alles bij het oude te

houden. De crisis werd in het voorjaar van 1547 op de spits gedreven toen er opnieuw een hervormingsronde werd voorgesteld door Lelio Torelli, de eerste secretaris van Cosimo.<sup>1</sup> De drie epen over het gevecht om Olympos worden dan ook gezien als een satirisch commentaar op de interne strijd van de Florentijnse academici, waarin de prominentsten onder hen op de hak worden genomen.

Lasca, die een van de oprichters van de *Accademia degli Umidi* was geweest, staat bekend als de felste voorvechter voor handhaving van de oorspronkelijke gebruiken van de academie. Hij gold als polemisch en recalcitrant, voerde debatten in satirische verzen, en vertegenwoordigde bij uitstek de academische cultuur waar men vanaf wilde, omdat die garant stond voor vrije meningsuiting en dus oncontroleerbaar was. Er stond voor hem veel op het spel toen hij *La Guerra de' Mostri* componeerde. De hervormingsronde die in maart 1547 werd aangekondigd was duidelijk van andere orde dan eerdere hervormingen en beloofde de academie definitief te modelleren naar een conformistisch staatsmodel; niet alleen waren de academici die tot *riformatori* verkozen werden nadrukkelijk gelieerd aan Cosimo en zijn hof, ook werd aangekondigd dat zij die niet aan academische verplichtingen hadden voldaan met ingang van het nieuwe consulaat, in augustus, geroyeerd zouden worden.

Lasca wist ongetwijfeld dat hij weinig kans maakte op een verlengd lidmaatschap, en in zijn komisch-heroïsch epos ligt zijn frustratie besloten over het verlies van de academie die op zijn initiatief ontstond.<sup>2</sup> Maar meer nog dan een aanklacht tegen de nieuwe academische oriëntatie laat het werk zich lezen als een pleidooi voor het in ere houden van de oudere traditie. In het voorwoord bij het epos bijvoorbeeld, brengt Lasca de poëtische cultuur van de oorspronkelijke *Accademia degli Umidi* nadrukkelijk in herinnering. Hij doet dat door het epos op te dragen aan Giovanni Mazzuoli, alias Padre Stradino. Deze Stradino was de mentor van de Umidi, en wordt door Lasca neergezet als een epische held, die als een ware Zonnegod het centrum van alles was voor de jongere Umidi: leermeester, dichterlijk voorbeeld en *entertainer*. Centraal in zijn parodistische lofzang staat de vergelijking tussen Apollo als aanbieder van Hyacinthus en Stradino die een speciale voorkeur koesterde voor Gismondo Martelli, een knappe en getalenteerde jonge Umido. Lasca plaatst de rol van Stradino als mentor daarmee in een homo-erotisch licht dat vooral een functie heeft in het creëren van een 'ons-kent-ons-sfeer', een private humor voor ingewijden die uitgewerkt wordt in de gedichten die de Umidi voor elkaar maakten. Het voorwoord wordt zo een oproep aan zijn Umidi-vrienden om hun academische en poëtische omgangsvormen toch vooral niet te verloochenen.

In het epos zelf neemt Lasca twaalf van zijn collega's op de hak door hen neer te zetten als nietsontziende vechters in de traditie van Pulci's *Morgante Nano*. Ieder monster is een grotesk wezen, samengesteld uit lichaamsdelen van verschillende dieren, die meestal een erotische *doppio senso* kennen (vogels zijn hiervan misschien wel de bekendste voorbeelden, zij zijn vrijwel altijd metafoor voor het mannelijk lid), en ieder monster draagt een wapen dat duidelijk fallisch is: een knuppel, zwaard of ander prikgerei. Ook de hoogst individuele manieren waarop de monsters doden zijn vaak dubbelzinnig. De



aankleding van de monsters verwijst steeds naar iets wat in het echte leven kenmerkend was voor de academicus die onder het monster schuil gaat. Monster Forasiepe bijvoorbeeld, die Amelonghi voorstelt, wordt neergezet als dief, leugenaar en verrader. Dit heeft alles te maken met de beschuldiging van plagiaat die Amelonghi ten deel viel vanwege het componeren van *La Gigantea*, het eerste epos van de trilogie. Volgens Lasca en Antonfrancesco Doni pikte Amelonghi 'l'invenzione, i concetti, le parole, e i versi interi' van Betto Arrighi, die al eerder een *Gigantomachia* geschreven zou hebben.<sup>3</sup> De wapenuitrusting die Forasiepe draagt bestaat dan ook uit 'carta sugante', letterlijk 'zuigend papier', vloeipapier dus.

Burlesk materiaal zoals dit epos is voor de moderne Nederlandse lezer in eerste instantie vrij ondoordringbaar. Niet zozeer vanwege het zestiende-eeuwse *volgare* dat immers niet zo heel sterk afwijkt van het moderne Italiaans, maar juist vanwege de ambiguïteit. Een vertaling zou dan ook op verschillende niveaus plaats kunnen vinden. Carolien Steenberghe heeft ons een fraaie vertaling op rijm gegeven, die dicht bij het origineel blijft, en zelfs de ambiguïteit in de woordkeus en beeldtaal van Lasca over weet te brengen naar het Nederlands. Toch ben je er als moderne lezer dan nog niet; het is maar de vraag of wij een tekst als deze ooit ten volle kunnen begrijpen. De vermomming van de monsters was gericht op een publiek van ingewijden, de dubbelzinnigheid onderdeel van een codetaal die voor de academici ofwel lachwekkend ofwel aanstootgevend was, maar in elk geval doorzichtig. Om ons ook maar een beetje deelgenoot te kunnen voelen van dit spel, moeten we de monsters op zijn minst identificeren, en ze tegen het licht houden van de bijzonderheden van hun academische positie.

In Pappalefave, het monster uit bovenstaand fragment, gaat volgens mijn interpretatie Padre Stradino schuil. Uit andere gedichten van Lasca's hand en uit historische bronnen komen eigenschappen van de Umidi-mentor naar voren die ook in Pappalefave terug te vinden zijn. Pappalefave wordt neergezet als een vrolijk, gemoedelijk monster, dat vol grappen en grollen zit. Deze geestesgesteldheid wordt onder meer door Lasca aangehaald in een lied op de dood van Stradino (1549). Hij stelt zich Stradino voor in de hemel, samen met zijn vriend Miglior Visino, een *poeta cantatore*, die rond diezelfde tijd gestorven was. Beide vrienden worden afgeschilderd als geïnspireerde entertainers:<sup>4</sup>

[questi] ch'erano al mondo un trastullo, un contento,  
un passatempo, una burla, una baia:

[...]

Stradino e 'l Bodda [Visino] eran due compagni,  
che facean spesso altrui a sè gioire,  
allegri e lieti, a cento cose buoni,  
da lasciargli a diletto rimbambire;

Ook het uiterlijk van Pappalefave, 'grosso e grasso', is geïnspireerd op Stradino. We weten dat Stradino's gezicht zwaar ontsierd was door littekens. Deze had hij overgehouden aan zijn verleden als soldaat in het leger van Giovanni delle Bande Nere, de vader van Cosimo I. Lasca bezingt in verschillende gedichten de grove trekken van zijn mentor; Stradino had 'un viso torto,

abbozzato', met 'Le ciglia irsute e la bocca gonfiata, / il naso a beccastrin, le luci torte', en een minstens zo ruig postuur met 'membri strani e sconci'.<sup>5</sup> In de verschijning van het monster zien we een vergelijkbare onregelmatigheid, zijn kop is bonkig, als een bal gekneed deeg. Een ander aspect van Stradino's uiterlijk wordt in het epos belachelijk gemaakt in de kwinkslag over Pappalefaves ongeschoren kin. Volgens Lasca's 'Capitolo in lode delle Barbe', een lofzang op de baard, droeg ook Stradino een baard om de verminderingen in zijn opgelapte gezicht, zijn 'faccia rattoppata', wat te maskeren.<sup>6</sup> En een laatste aspect van Pappalefaves verschijning dat erop duidt dat hij Stradino verbeeldt, is zijn wapenschild, dat verfraaid is met een afbeelding van een drinkende huurling, een knipoog naar Stradino's oorlogsverleden.

Zoals ik al beschreef, bedeelde Lasca ieder monster een individueel wapen en een speciale moordstrategie toe die verbonden waren met een kenmerkend element in het karakter of handelen van de academicus die onder het monster schuil ging. In het geval van Pappalefave is dit wapen een braadspit en hij moordt door er dikke castraten aan te rijgen. Allereerst valt op hoe consequent Lasca het hier opgeroepen beeld uitwerkt. Ten eerste levert de braadspit een mooi beeldrijm op met Pappalefaves harnas, dat immers gemaakt is van de velletjes van een aangebraden kapoentje. Het contrast tussen de dikke castraten die Pappalefave tot slachtoffer kiest en de kleine musjes, 'beccafichi', die hij – zo meldt Lasca nadrukkelijk – veronachtzaamt, wordt ondersteund door andere dubbelzinnige metaforen. Een kapoen is immers een gecasteerde haan, en de opmerking dat Pappalefave 'mannen tot bedelaars maakt', laat in dit licht bezien ook weinig aan de verbeelding over. Hierop sluit mooi aan dat ook de 'fave', de bonen, in de naam van het monster, een dubbelzinnig alternatief voor testikels leveren. Lasca lijkt hier op een zelfde manier als in het voorwoord bij *La Guerra de' Mostri* te spelen met Stradino's positie in de Accademia degli Umidi. Pappalefave moordt door te castreren, maar hij spaart daarbij de kleine vogeltjes. En Stradino had, zoals gezegd, een oogje op de jonge Gismondo, die door Lasca elders de 'cucco' van Stradino wordt genoemd, waarmee zowel een koekoek als de anus wordt aangeduid.<sup>7</sup> Geheel eenduidig is deze interpretatie echter niet, want men zou ook kunnen beargumenteren dat Pappalefave, gezien de gesuggereerde pederastische voorkeur van Stradino, dan juist de jonkies 'aan zijn braadspit zou willen rijgen'. Toch doet de humor en ambiguïteit van de beelden die hier worden opgeroepen sterk denken aan de beeldtaal waarmee Lasca de rol van de mentor onder de jonge dichters bestendigt. Misschien dat Lasca Stradino in Pappalefave de kans geeft de concurrentie, in de vorm van 'dikke castraten', om zeep te helpen? Hoe dan ook, voor ieder die op de hoogte was van Stradino's seksuele gedragingen of de gangbare toespelingen daarop, waren deze dubbelzinnige allusies waarschijnlijk hoogst vermakelijk.

De humor en het spel van de *Guerra de' Mostri* lagen dan ook hierin dat het voor ingewijden lachwekkend was om een collega te herkennen in een van de monsters. Maar dat er voor Lasca toch meer aan de hand was dan alleen dit spel van spot en ambiguïteit, wordt in de identificatie van Pappalefave enigszins invoelbaar. Stradino wordt gepresenteerd als derde in de rij van de twaalf monsters die de afschrikwekkende legers aanvoeren. De eerste twee monsters zijn te identificeren als Pierfrancesco Giambullari en Giambattista Gelli,

kopmannen van de Fiorentina onder het regime van Cosimo. Dat Lasca Stradino meteen na hen opvoert is veelzeggend voor de positie die hij de Umidi-mentor in de academie van 1547 toeschrijft. Hij werd door de Umidi al 'padre' genoemd als koosnaam en eretitel, en zijn belang in de Fiorentina blijft even groot. Bij de hervorming van 1547 is Stradino onder de leden die 'Padre' als eretitel toegezegd krijgen. Ook deze invloedrijke positie lijkt te zijn verwerkt in de naam van Pappalefave, de Bonenvreter. Tijdens de tweejaarlijkse verkiezingen die de academie hield voor de functies in het bestuur, werden namelijk witte en zwarte bonen gebruikt om te stemmen. De annalen van de academie laten zien dat Stradino zeer actief was in de verkiezingsrondes – hij lustte er zozegd wel pap van. Niet zozeer als kandidaat, maar als degene die anderen nomineerde voor de belangrijke posities. Zijn mening en voorspraak deden er duidelijk toe. In het *Lamento dell'Accademia degli Umidi*, dat Lasca in 1547 schreef om zijn ongenoegen te uiten over het verlies van 'zijn' academie, brengt Lasca in herinnering hoe de 'brul' van Stradino tegenwicht kon bieden aan machtige lieden als Giambullari en Gelli. Maar pijnlijk genoeg, in de ogen van Lasca, wendde Stradino die brul niet meer aan op het moment dat Lasca *La Guerra de' Mostri* schreef.

Tot nu toe is dit epos altijd beschouwd als een satirische aanval op Lasca's vijanden in de academie. Alleen de Gelli's en Giambullari's zouden vermoed zijn in de gewelddadige en groteske wezens.<sup>8</sup> Uit mijn identificatie van Pappalefave blijkt dat Lasca iets anders op het oog had: hij klaagt ook voormalige kompanen aan, namelijk die in zijn optiek 'overgelopen' zijn. Dit blijkt eens te meer uit de opdracht bij het epos aan Stradino. Hierin brengt hij de poëtische cultuur van de Accademia degli Umidi levendig in herinnering, en presenteert hij ook het komisch-heroïsche epos als een voorbeeld van een literaire traditie die in de verdrukking is geraakt.

## Noten

1 Zie voor een (cultuur-)politieke duiding van deze strijd vooral: Michel Plaisance, 'Une première affirmation de la politique culturelle de Côme Ier: la transformation de l'Académie des Humidi en Académie Florentine (1540-1542)' en 'Culture et politique à Florence de 1542-1551. Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine', in: *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici / L'Accademie et le prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana 2004, pp. 29-122; 123-234; en voor een duiding op institutionele gronden: Inge Werner, 'The Heritage of the Umidi: Performative Poetry in the Early Accademia Fiorentina', in: Arjan van Dixhoorn en Susie Speakman Sutch (reds.) *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, Leiden 2008, pp. 257-284.

2 Hij uit zijn frustratie over het hem gedane onrecht in deze periode ook in andere gedichten. Zo

schreef hij bijvoorbeeld een *Lamento dell'Accademia degli Umidi*, Verzone 1882, pp. 342-346.

3 Over deze plagiaatskwesie, zie: Franco Pignatti, 'Comento di maestro Nicodemo dalla Pietra al Migliaio sopra il Capitolo della salsiccia', in: *Ludi esegetici*, Manziana 2005, p. 281, n. 7; Domenico Zanrè, *Cultural Non-Conformity in Early Modern Florence*, Aldershot 2002, pp. 88-89.

4 Verzone 1882, p. 153, vv. 11-13; vv. 17-20.

5 Verzone 1882, p. 13, vv. 39-40; p. 8, vv. 5-6; p. 13, v. 40.

6 Pignatti 2005, p. 162, n. 60. Voor het 'Capitolo in lode delle barbe', zie: Verzone 1882, pp. 475-480.

7 Verzone 1882, p. 149.

8 Plaisance 2004: 182-183; J. R. Rodini. *Antonfrancesco Grazzini. Poet, Dramatist and Novelliere, 1503-1584*, Madison etc. 1970, pp. 14-15; Domenico Zanrè, *Cultural Non-Conformity in Early Modern Florence*, Aldershot 2004, pp. 68-70.

ANNEMIEKE HEUFT

## DE DEMYSTIFICATIE VAN EEN GENIE EN DE WEDERGEBOORTE VAN EEN VAKMAN

Recensie\*

Antonio Forcellino (1955) is historicus, kunsthistoricus, maar bovenal restaurator. Op 6 november 2007 was de auteur te gast in het Italiaanse Instituut in Amsterdam, ter ere van de nieuw verschenen Nederlandse vertaling van zijn biografie van Michelangelo Buonarroti. Het origineel, *Michelangelo: una vita inquieta*, verscheen voor het eerst in 2005 als opvolger van het in 2002 gepubliceerde *Michelangelo Buonarroti: storia di una passione eretica*. Door deze werken kan Forcellino gezien worden als één van de grootste kenners van Michelangelo's werk en leven van dit moment. Zijn kennis van de kunstenaar vindt haar oorsprong in zijn betrokkenheid bij de grootschalige restauratie van Michelangelo's beroemde Mozes in de San Pietro in Vincoli in Rome die ongeveer tussen 1998 en 2003 plaatsvond.

Vijf jaar lang zat Forcellino letterlijk met zijn neus op het marmer van dit meesterwerk en kon hij de werkmethodes van de kunstenaar beter bestuderen dan ooit mogelijk zou zijn op afstand. Met zijn praktische onderzoeksresultaten probeert Forcellino een nieuw licht te laten schijnen op het werk van Michelangelo. Maar tegelijkertijd plaatst de auteur deze technische beschrijvingen, met een uitgebreid bronnenonderzoek en met behulp van zo'n 500 jaar aan literatuur, in het kader van een gedetailleerde levensbeschrijving van de beeldhouwer.

Michelangelo werd al in zijn eigen tijd de hemel in geprezen. Sinds Giorgio Vasari's *Le vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* was het beeld van hem als absoluut genie, geboren voor zijn ambacht en met bijna onmenselijke talenten, onuitwisbaar. En dit is dan ook tegenwoordig het beeld dat de gemiddelde bezichtigter van de Sixtijnse kapel heeft van de kunstenaar. De bovennatuurlijkheid van zijn legende overstijgt zijn menselijkheid.

Forcellino brengt Michelangelo echter weer terug op aarde, als een persoon van vlees en bloed. En wat voor persoon! De mythe van de kunstenaar wordt volledig vernietigd, doordat de auteur elke bron toepast die kan aantonen wat een onmogelijk karakter Michelangelo had. Met name zijn gierigheid, inhaligheid en continue wantrouwen jegens zijn opdrachtgevers worden veelvuldig aangehaald, en daarvan biedt de ontstaansgeschiedenis van het grafmonument van paus Julius II (1503-1513) een mooi voorbeeld. Het contract dat de beeldhouwer sloot met de net aangestelde Della Rovere-

\*Antonio Forcellino, *Michelangelo. Een rusteloos leven*. Vert. Els Naaijken. Amsterdam, Nieuw Amsterdam, 2007. ISBN 978 90 468 0299 1.

paus, was de vrucht van harde onderhandelingen. Forcellino beschrijft hoe Michelangelo zo overtuigd was van zijn eigen genialiteit, dat hij zonder moeite al duizenden dukaten wist te ontvangen van de paus voor de eerste voorbereidingen en onkosten. Maar in plaats van dit geld te gebruiken om marmer aan te schaffen in Carrara, kocht hij een stuk grond en boerderij in de omgeving van Pozzolatico en was hij beledigd toen de paus weigerde om het vervoer van het marmer te betalen (pp. 105-108). Toen de paus stierf, was er nog maar weinig terecht gekomen van het monument, maar zijn nazaten vernieuwden het contract met Michelangelo in 1513. Voor een kolossaal salaris, moest de beeldhouwer in zeven jaar tijd een monument leveren van veertig beelden en mocht hij geen andere opdrachten aannemen totdat dit werk klaar was. Dat de beeldhouwer zich hier niet aan zou houden, is dan natuurlijk geen verrassing meer (pp. 151-152). Daarnaast groeide zijn bankrekening gestaag, omdat hij liever zijn geld oppotte dan het te besteden aan zijn atelierpersoneel en persoonlijke verzorging. En toen na drie jaar nog maar een fractie van de geplande beelden voltooid was, kreeg hij het voor elkaar om zijn contract te laten verlengen met hetzelfde salaris, maar met een aangepast ontwerp opgebouwd uit slechts de helft van de oorspronkelijk geplande hoeveelheid beeldhouwwerken (pp. 160-161).

Toch is het niet alleen negativiteit wat de klok slaat in deze biografie. Integendeel. Het lijkt wel alsof Forcellino wil zeggen dat Michelangelo ondanks, of misschien wel dankzij, zijn lastige karakter de briljante kunstenaar was zoals hij in alle eerdere biografieën al is vereeuwigd. De waardering van de persoon Michelangelo wordt in dit boek vooral gebaseerd op zijn vakmanschap. Vanuit zijn restauratorische achtergrond bespreekt Forcellino Michelangelo's werkwijzen en technieken en doet dit op een manier dat alleen mogelijk is als je, zoals hij, de werken van heel dichtbij hebt kunnen bestuderen. De 'trefzekere' penseelstreken en het 'verrassende' kleurgebruik op het plafond van de Sixtijnse Kapel en daarnaast de gewaagde manier van beeldhouwen waarbij Michelangelo al in een vroeg stadium al het overvloedige marmer weghakte zonder ruimte voor aanpassingen over te houden, zijn slechts enkele aspecten van Michelangelo's werk die door de auteur hoog worden geprezen.

Maar ondanks deze, soms gedetailleerde, techniekbeschrijvingen, is het boek duidelijk niet geschreven als een wetenschappelijk, kunsthistorisch werk. In de tekst staan geen referenties naar de bronverwijzingen achterin het boek, die hoe dan ook niet toereikend zijn om alle gebeurtenissen, verhalen en situaties voldoende te onderbouwen. Het opvallendste zijn wel de beginstukken van elk deel. Plotseling beland je als lezer in een historische roman, met lyrische sfeerbeelden die duidelijk ontsproten zijn aan een fantasievol brein. Ze zijn natuurlijk bedoeld om Michelangelo in zijn tijd te plaatsen, om een mooi sfeerbeeld te creëren van de wereld waarin de kunstenaar geboren werd, leefde en stierf. Maar ze zijn soms weinig overtuigend als zelfs geluiden en weersomstandigheden uitgebreid beschreven worden. Zo lezen we in de beschrijving van de geboorte van Michelangelo: 'Opeens werden de kreten schriller, om daarna even abrupt te stoppen en plaats te maken voor de overwinningskreten van een kind dat het gehaald had. Een kind dat erin was geslaagd om in dat onherbergzame oord gezond ter wereld te komen' (p. 24),

of, met betrekking tot het overlijden van paus Pius III: 'Toen op de ochtend van 19 oktober 1503 in Rome zich het vreselijke nieuws verspreidde, regende het pijpenstelen. Het herfstlicht deed vergeefse pogingen om door het wolkendek, dat onbewegelijk tussen de Tyrrheense Zee en de Abruzzen lag, heen te dringen' (p. 99).

Voor de kunsthistorische lezer zijn dergelijke episodes volledig overbodig, maar dit is dan ook niet het beoogde leespubliek van Forcellino. Door de schrijfstijl en de toepassing van de bronnen is het boek vooral gericht op de niet-kunsthistoricus, de zogeheten geïnteresseerde leek, die hiermee een prachtig beeld krijgt van de kunstwereld van de zestiende eeuw. Maar het heeft toch ook een tweeledig karakter door de technische behandelingen van de kunstwerken die door de verhalende hoofdlijn geweven zijn. Door dit licht te laten schijnen op het vakmanschap van Michelangelo door de ogen van een restaurator, heeft het tevens wat nieuws te bieden voor de kunsthistoricus.

Het boek kan in feite beschreven worden als een versmelting van een historische roman met kunsthistorische non-fictie over één van de grootste kunstenaars van de vroeg-moderne tijd. In plaats van dat de lezer slechts geïnformeerd wordt over de technische en iconografische aspecten van de schilderijen en de beeldengroepen, komt hij in dit boek ook de historische achtergronden te weten. Dit onderzoek naar de opdrachtsituaties, de relaties tussen de schilder en zijn mecenasen, de persoonlijke gebeurtenissen in het leven van de kunstenaar, zijn gevoelens en motieven, de politieke en sociale achtergronden, de werkwijze, de tijd waarin de werken tot stand kwamen, is verwerkt in een prettige en toegankelijke leesvorm. Michelangelo's werken hebben nu ook voor de, al eerder genoemde, gemiddelde bezichtigter van de Sixtijnse Kapel een geschiedenis en achtergrond. En daarmee wordt de legende van de kunstenaar weer rechtgezet. Niet langer is Michelangelo slechts een genie, hij is weer een mens.

Recensione\*

Il volume di Mario Barenghi *Italo Calvino, le linee e i margini* raccoglie alcuni articoli scritti a partire dal 1985 su vari argomenti calviniani, dai testi più autobiografici dello scrittore ad alcuni documenti inediti sull'indice delle *Città invisibili*; sempre, comunque, anche quando affronta temi particolari, con uno sguardo che include una conoscenza sperimentata dell'opera intera. Il bel libro di Barenghi offre spunti numerosi che stimolano a indagare, come si farà in questa recensione, singoli aspetti dell'opera di Calvino.

Quella di questo volume è una visione ad ampio raggio, che contestualizza utilmente anche esercizi di analisi testuale dettagliata ed è coerente con l'interpretazione di chi, come Barenghi, stima che l'attività letteraria di Calvino sia stata contrassegnata dalla continuità:

Non solo le idee di Calvino sulla letteratura rimangono negli anni fedeli a se stesse, saldamente articolate attorno ad alcuni principi chiave: anche la sua concreta prassi di scrittura, pur valendosi delle risorse di una non comune inventiva, si attiene ad alcuni procedimenti essenziali, che acquistano maggiore o minore rilievo nei diversi contesti ma tendono a ricorrendo lungo l'intero arco della sua opera. (p. 48)

Sia dal punto di vista dei valori, sia da quello dei procedimenti narrativi, si può condividere l'opinione di Barenghi, secondo la quale, sotto le apparenze multiformi dei romanzi e racconti dello scrittore, dal romanzo quasi neorealista alla fantastica Trilogia degli anni cinquanta, alla sperimentazione combinatoria, alla densità quasi lirica delle *Città invisibili*, alla fase più meditabonda di *Palomar*, vi sono strutture ricorrenti di pensiero e di poetica. Riguardo al pensiero, la stessa impressione di continuità la prova ad esempio chi percorre da cima a fondo il volume dei Meridiani delle *Lettere*. Si tratta di un volume che è testimonianza di un tragitto connotato da tappe politiche e intellettuali distinguibili – dall'impegno comunista al distacco politico, all'impegno per questioni sociali, come nel caso del referendum sull'aborto (memorabile è l'indignata lettera a Magris, che si era pronunciato contro la legalità, pur condizionata, dell'aborto), a momenti di disillusione e pessimismo – ma che, da un capo all'altro, riflette le medesime virtù e caratteristiche. Esse sono: la razionalità<sup>1</sup>; lo scetticismo verso la retorica verbosa; il sentimento di dignità individuale che talvolta, nei primi anni del dopoguerra, lo mise in contrasto con la dedizione da intellettuale integrato al comunismo; il

\*

Mario Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna, Il Mulino, 2007.

distacco ironico che non diventò freddezza o cinismo, ma fu piuttosto una strategia di autodifesa e, in letteratura, uno strumento conoscitivo.

È questa costanza di pensiero, insieme alla serietà dell'impegno che sottostà anche ai giochi combinatori, insieme alla sfiducia per l'irrazionale che accompagna anche le riflessioni sui limiti della ragione – qualità che si ritrovano nelle opere come nelle *Lettere* –, che rende la tesi di un Calvino postmoderno, di tanto in tanto affiorante nella critica<sup>2</sup>, difficilmente difendibile. Già Brioschi, nella *Critica della ragion poetica*<sup>3</sup>, si era opposto alla definizione di Calvino come postmoderno e Barenghi scrive:

Non amo, e maneggio con un certo impaccio la categoria di postmoderno. Ma sospetto che fra Calvino e molti postmodernisti successivi ci sia una differenza radicale: Calvino appartiene a una generazione che ha avuto [...] un'esperienza storica, concreta, reale e determinante. Scordarselo è un errore critico imperdonabile. (p. 9)

In un libro recente si è espresso a questo proposito anche Bart Van den Bossche, che risponde similmente alla questione se Calvino debba considerarsi come postmoderno. Postmoderni, nel senso consueto dato alla parola, sono alcuni interrogativi che Calvino si è posto, perché Calvino è vissuto in pieno nel suo tempo. Ma non sono postmoderne le tecniche narrative, né in generale la risposta letteraria a questi interrogativi, che coincide con un'etica scritturale di tipo moderno. Si legga ciò che scrive Van den Bossche:

i procedimenti postmoderni impiegati in alcuni romanzi (la riscrittura, la metafinzionalità, l'autoriflessività, il gioco con le istanze e con i livelli narrativi) non sempre collimano con un progetto di poetica, escogitato e formulato nel corso degli anni in saggi ed interventi vari, che nonostante alcune vistose affinità con problematiche postmoderne, rimane saldamente ancorato ad un'idea spiccatamente 'moderna' della letteratura intesa come strumento cognitivo chiamato a creare un ordine nel disordine della realtà.

Si può quindi

insistere sulla matrice profondamente 'moderna' della scrittura calviniana, basata appunto su nozioni come 'ordine' e 'precisione' (o, a dirla con i termini delle *Lezioni americane*, con 'esattezza', 'leggerezza' e 'rapidità'), un Calvino 'neoclassico', insomma, che si contrappone diametralmente ai procedimenti 'neobarocchi' del postmoderno, mentre tali opzioni stilistico-retoriche di fondo non vietano di affrontare interrogativi che per altri versi si possono considerare come tipicamente postmoderni.<sup>4</sup>

Il procedimento narrativo e logico più tipico, tra quelli che creano la continuità dell'opera di Calvino, è quello che è stato definito come *dialettico*, ma che Barenghi preferisce denominare *antinomico*, essendo la struttura di pensiero calviniana non associata alla finalità storicista lineare tipica del pensiero dialettico. I due termini opposti che strutturano il procedimento logico ricorrente nelle opere di Calvino non producono tanto, in effetti, un terzo elemento che implichi un progresso acquisito una volta per sempre,

quanto creano un 'legame intrinseco', una 'relazione reciproca', rispetto alla quale il terzo momento nascente è 'ciò che resta nel mezzo, la scintilla che scocca' (Barengi, pp. 63-4). I due termini opposti, secondo Barengi, si 'condizionano reciprocamente' (p. 63). Starobinski difese una tesi simile, sostenendo che Calvino

sviluppa, in chiarezza assoluta, delle serie complete di argomentazioni e contro-argomentazioni, praticando all'occorrenza l'arte per la quale Montesquieu nutriva la più alta stima: saltare le idee intermedie [...], ma in Calvino, così come in Voltaire, le coppie, i sistemi binari non sono mai simmetrici e regolarmente bilanciati. Prevale piuttosto la dissimetria, con tutta l'instabilità e le catastrofi creatrici che possono derivare dalla rottura dell'equilibrio [...] le antinomie di Calvino, quando fanno incontrare tra loro termini opposti, non si acquietano nella sintesi. Il loro punto d'incontro è nello stesso tempo luogo di biforcazione, origine di un reticolo che si ramificherà dando vita a nuovi scontri e a nuovi incroci.<sup>5</sup>

Un rifiuto della visione dialettica fu esposto con nettezza da Calvino in occasione della morte di Aldo Moro, allorché scrisse:

mi sono chiesto se da una storia tanto fosca potrà nascere qualche conseguenza positiva. C'è un procedimento filosofico che si chiama dialettica che consiste nel rovesciare il negativo in positivo. Ma io non credo nella dialettica. Credo che dal male non venga altro che male [...] C'è anche una storia del bene, necessariamente mescolata a quella del male, ma sostanzialmente separata, che potrà un giorno riavere il sopravvento, per un fortunato concorso di circostanze obiettive, e anche un poco per nostra volontà e intelligenza. Forse.<sup>6</sup>

Probabilmente, però, espressa così, l'opinione di Calvino fu dovuta alla fase storica che l'Italia stava attraversando più che a una convinzione di lunga durata, tant'è che l'ultima serie di *Le città invisibili*, cioè *Le città nascoste*, mostra proprio quello che qui Calvino nega, cioè che il negativo può trasformarsi in positivo e, del resto, in che cosa altro potrebbe mutarsi il negativo, visto che la storia non è staticità, bensì mutamento? Proprio *Le città invisibili*, oltre a fornire spesso nella costruzione dei singoli brani dedicati alle cinquantacinque città un esempio di quella struttura a tre tempi suggerita da Barengi e Starobinski, offrono altri motivi di riflessione sull'argomento della dialettica e dell'antinomia. L'ultima città della serie *Le città e gli occhi*, Moriana, che 'non ha spessore', 'consiste solo in un dritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi'.<sup>7</sup> Moriana è fra le città più infelici del libro e la sua forma condensa la frustrazione del viaggiatore Marco Polo nei momenti in cui le opposizioni non sono in misura di sprigionare una 'scintilla' di speranza, ma un'altra serie ancora, quella di *Le città e il cielo*, la più calviniana di tutte, è la sintesi riuscita di una dialettica quasi classica, nella quale i poli opposti sono il realismo dell'azione – come nel caso degli abitanti di Tecla impegnati in un lavoro sempre *in fieri* di costruzione della città – e l'ideale del modello – nel caso di Tecla, il progetto (il cielo stellato) a cui s'ispirano gli abitanti costruttori.

Tra gli aspetti dell'opera di Calvino che Barengi invita ad approfondire c'è l'assenza di profondità psicologica nel mondo calviniano, una scelta cosciente e fruttuosa a cui aveva accennato anche Laura Di Nicola<sup>8</sup>, citando Calvino, che nella trasmissione televisiva *L'approdo* del gennaio 1968 aveva dichiarato:

Agli scrittori che come me non sono attratti particolarmente dalla psicologia, dall'analisi dei sentimenti, dall'introspezione si aprono orizzonti che non sono certo meno vasti di quelli dominati dalla individualità ben scolpita o da quelli che si rivelano a chi esplora all'interno l'animo umano.

Il rifiuto della psicologia si riflette, nota a sua volta Barengi, nella 'prevalenza dei luoghi aperti o pubblici', ma anche degli spazi addirittura intersiderali delle *Cosmicomiche*, rispetto agli 'interni' (p. 20), luoghi aperti che non coincidono, scrive più in là Barengi, con 'la natura vergine (che ai giorni nostri può essere solo una metafora o una mistificazione)', ma che, peraltro, evitano 'la stanza chiusa, cioè il ripiegamento dell'io su di sé, la visceralità degli affetti più istintivi e profondi, l'introspezione senza sbocchi, l'isolamento rinunciatario o superomistico, lo smarrimento nel tutto, la contemplazione estetica o serenatrice' (pp. 78-9).

Si può anche citare la lettera di Calvino a Fortunato Seminaro del 20.1.1955, raccolta nel volume *I libri degli altri*, in cui Calvino mostrava di schivare anche gli interni mentali della pazzia: 'devo dirti fin da principio – scrisse – che io ho una prevenzione sia per tutte le narrazioni in cui c'entrano i pazzi sia per tutte le opere di tipo "monologo interiore"'. E per riferirsi ancora alle *Città invisibili*, che è forse l'opera in cui si condensa più che in ogni altra l'universo dello scrittore, si può menzionare Procopia, la terza delle *Città continue*. Questo è l'unico momento del libro in cui il viaggiatore si chiude in una stanza, quasi a respingere il mondo. E subito il mondo – sotto forma dell'aumento demografico e quindi della moltiplicazione degli individui – penetra invasivo all'interno del locale e preme fino all'immobilità ('nella mia stanza siamo alloggiati in ventisei'<sup>9</sup>) l'illuso messaggero del Kublai.

Struttura antinomica del pensiero, rifiuto dell'interiorità: aggiunti a un terzo punto questi due possono quasi da soli sintetizzare i principi dell'opera di Calvino. Il terzo punto, che si associa al costante rispetto per il lettore<sup>10</sup>, è quello che Barengi denomina 'volontarismo etico' (p. 40): etico, perché lo scrittore non rinuncia a coltivare la riflessione sul compito – fosse anche puramente conoscitivo – della letteratura; volontarismo, perché l'etica non è una legge caduta dal cielo, bensì una ricerca continua che ha la sua indole nell'attenzione rigorosa della volontà, illustrata dallo 'sguardo di Marcovaldo', il quale

scrutava intorno cercando l'affiorare d'una città diversa, una città di cortecce e squame e grumi e nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco. Ed ecco che il caseggiato davanti al quale passava tutti i giorni gli si rivelava essere in realtà una pietraia di grigia arenaria porosa: la staccionata d'un cantiere era d'assi di pino ancora fresco con nodi che parevano gemme; sull'insegna del grande negozio di tessuti riposava una schiera di farfalline, di tarme addormentate.<sup>11</sup>

1 Cfr. Barenghi, p. 97 ('Sulla linea d'un pensiero progressista che in Italia non è mai stato – almeno così mi pare – maggioritario fra i letterati (più sensibili se mai alle sirene di un anticapitalismo di stampo romantico), Calvino è convinto che i guasti della società presente nascano non da un eccesso, bensì da un difetto di razionalità') e Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino 1998, p. 173 ('fermo ancoraggio di Calvino a una concezione che potremmo chiamare variamente razionalistica, illuministica, habermasiana, della vita umana e del pensiero').

2 Cfr. ad esempio Valérie Heinen, *Der Roman als perpetuum mobile. Zur Inszenierung des Lesens in Italien, Spanien und Frankreich*, Tübingen 2002, p. 155; Federica G. Pedriali, 'Under the Rule of the Great Khan: On Marco Polo, Italo Calvino and the Description of the World', *Modern Language Notes*, 2005, 120/1, pp. 161-72.

3 Cfr. Franco Brioschi, *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Torino 2002, pp. 60-78.

4 *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni ed elaborazioni*, Firenze 2007, p. 164.

5 Prefazione ai *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano 1995, pp. XI-XXXIII, pp. XXVIII-XXIX. La struttura oppositiva, multipolare, delle opere di Calvino è soprattutto una necessità per contrastare il

pericolo del modello rigido, unilaterale. In *Se una notte d'inverno*, Silas Flannery dichiara: 'Se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito, so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere' (citato da Barenghi, p. 61).

6 Citato da Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano 1999, pp. 115-6.

7 *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano 1992, p. 449.

8 *I personaggi marini nell'opera narrativa di Italo Calvino*, in *E c'è di mezzo il mare*, Firenze 2002, vol. II, pp. 249-56, p. 249.

9 *Le città invisibili*, cit., p. 482.

10 Cfr. Barenghi, p. 119: 'il lettore a cui Calvino pensa è un lettore attivo, responsabile, e idealmente superiore allo scrittore stesso (forse, parafrasando un noto passo della poetica aristotelica, si potrebbero classificare le opere letterarie a seconda del rango del lettore implicito: che lo scrittore può supporre migliore di lui, peggiore, o a lui uguale).'

11 *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano 1991, p. 1160, cit. da Barenghi a p. 40.

## SEGNALAZIONI

**ICOJIL 1: primo convegno internazionale di letteratura italo-ebraica**

Il volume degli atti del convegno *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*<sup>1</sup> raggruppa i contributi della prima conferenza ICOJIL<sup>2</sup> sulla letteratura italo-ebraica, tenutasi a Amsterdam dal 5 al 7 ottobre 2006. In questo resoconto menzionerò brevemente i ventotto contributi; poi parlerò un po' più diffusamente e con uno sguardo critico delle caratteristiche del progetto ICOJIL.

Il volume comincia con una presentazione dei singoli autori da parte di Raniero Speelman e una spiegazione del concetto generazionale di Elrud Ibsch, applicato alla letteratura ebraica in generale con qualche rimando all'applicazione al caso italiano. Ibsch in *Memory, History, Imagination: How Time Affects the Perspective on Holocaust Literature* distingue tre generazioni situate rispetto alla Shoah: quella dei superstiti, quella dei figli e quella dei nipoti, letterariamente rappresentate dalla memoria, la storia ricordata e la storia immaginata. Speelman aggiunge nella sua introduzione una generazione 'zero' di quelli che hanno preceduto la Seconda guerra mondiale. Fra i tanti membri delle varie generazioni 'zero' qui si parla solo di Svevo. Alla prima generazione sono dedicati i contributi su Bassani, Elsa Morante e Primo Levi e un numero cospicuo di testi sulle testimonianze di donne scrittrici, fra cui spicca Edith Bruck.

In *Gli eteronimi di Bassani nel Romanzo di Ferrara* Paolo Vanelli mostra come nell'opera di Bassani il passaggio dalla terza persona alla prima<sup>3</sup> corrisponda con una maturazione politica: da giovane estraneo sia al mondo ebraico che al mondo non-ebraico a uno che giudica questi due mondi come appartenenti allo stesso conformismo interbellico.

In *L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de Lo Scialle andaluso di Elsa Morante* Gandolfo Cascio si propone di delineare la figura estetica e morale della Morante come una mescolanza fra la tradizione ebraica e paleocristiana, attraverso un'analisi della luce e

dell'ombra, e del pallore, visto come colore tipico delle due fedi.

Tre sono i contributi dedicati a Primo Levi. Nel primo, *Le parole di felicità e la coscienza della tragedia nell'opera di Primo Levi*, Stefano Magni analizza parole come 'sollevio' e 'fortuna' nei testi sui lager, miracolosamente presenti nelle testimonianze dirette di *Se questo è un uomo* e *La tregua*, ma quasi interamente assenti nella tardiva riflessione di *I sommersi e i salvati*. In *Primo Levi e le future generazioni: l'etica del dialogo*, Sara Vandewaetere discute il bisogno imperante in Levi di tramandare le sue esperienze non tanto ai suoi contemporanei, ma a 'L'altro', variamente interpretabile come le giovani generazioni e i tedeschi. Lo studio è improntato sulle teorie del filosofo Levinas che, secondo l'autrice, Levi ignorava. In *L'altro mondo di Levi: scienza e fantascienza nelle Storie naturali*, Alfredo Luzi mostra come in queste storie l'esperienza della chimica e quella dei lager si mescolano per creare un'opera fantascientifica che rappresenta la libera creazione dell'uomo.

Stefania Lucamante con *Non soltanto memoria: la scrittura delle donne della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri* ha scritto una premessa importante al tema delle testimonianze femminili sui lager. Queste sono sempre state sottovalutate in quanto considerate come una voce dissonante nel grande coro della testimonianza sugli orrori comuni; eppure la condizione delle donne era diversa in quanto come procreatrici di vita nuova erano considerate un ostacolo allo sterminio definitivo degli ebrei. Inoltre tra le ebreo stesse le donne italiane si trovavano in una posizione debole in quanto non parlavano lo yiddish, erano più assimilate al cristianesimo (per esempio festeggiando il Natale) e si trovavano associate con il fascismo. La Lucamante segue l'impostazione delle tre fasi proposta da Ibsch: la memoria diretta per quelle che tornavano da Ravensbrück, i tentativi di finzionalizzare le esperienze in una seconda fase (anche da parte di scrittrici già manifestatesi nella prima) e la saggistica nella

terza fase. Infine concentra la sua attenzione su due figure della prima fase: Liana Millu e Giuliana Tedeschi.

Due brevi interventi sono dedicati all'ungherese Edith Bruck. Cristina Villa in *Perché la Shoah talvolta parla italiano?* si meraviglia del fatto che alcune scrittrici, che, per il trauma subito, non riescono a scrivere in tedesco, hanno scelto l'italiano come lingua d'espressione; Philip Balma riferisce di un'intervista fatta con la Bruck nel 2006 sul tema del ghetto letterario in cui vive chi per la sua attività di testimone della Shoah nelle scuole è conosciuta come la signora Auschwitz, come dice il titolo di uno dei suoi libri.

Dominique Budor in *Il romanzo genealogico, ovvero la memoria viva dei morti* parla dei tentativi di Giorgio van Straten e Giorgio Pressburger di scrivere la storia della loro famiglia. Il romanzo genealogico, genere molto popolare attualmente, presenta problemi particolari per gli ebrei, per via dell'assenza di una generazione, che si può incorporare nel progetto familiare solo attraverso testimonianze indirette e non attraverso ricordi personali.<sup>4</sup>

Pressburger stesso ha contribuito al convegno con l'intervento *Budapest-Roma, realtà ebraica fuori della lingua*, in cui tenta di dimostrare che senza il contributo di autori di origine ebrea né la letteratura ungherese né quella italiana sarebbero ora quelle che sono. In *L'eclissabilità del destino nell'opera narrativa di Giorgio Pressburger* Inge Lanslots fa un'analisi degli ultimi romanzi dell'autore, mostrando come il suo autobiografismo va oltre la propria genealogia, includendovi anche molti esponenti della cultura ebraica europea.

Laura Cercicoli Mincer tratta in *Romanzi della seconda generazione dopo la Shoah* (quindi la terza secondo lo schema di Ibsch) il ritorno alla Shoah attraverso un viaggio a Auschwitz di Helena Janacsek e il romanzo grottesco *Lo zio Coso* di Alessandro Schwed, in cui un personaggio nega l'esistenza della Seconda guerra mondiale, giudicandola un'invenzione dei sionisti.

Affascinante è il contributo *Multiculturalità ottomana e scrittori italiani da Saul Israel a Miro Silvera e Daniel Fishman* di Raniero Speelman, il quale ci mostra un mondo ebraico del tutto diverso, che per secoli è vissuto nell'impero ottomano. Attraverso le opere di Miro Silvera, Daniel Fishman e Carolina Delburgo,

rispettivamente legati alla Siria, l'Egitto e la Libia, ci mostra la convivenza idillica nell'impero della tolleranza e la brutale rottura costituita dal secondo Esodo degli ebrei, nel 1956, da tutti i paesi arabi.<sup>5</sup> Lo stesso Miro Silvera ha fatto un breve intervento su *La necessità di raccontare*.

Maria Carmelo D'Angelo nel saggio *La dimensione transculturale della letteratura in lingua italiana di scrittori afferenti alla cultura ebraica del Novecento postbellico*, insiste su problemi di nazionalità e di identità, e sottolinea l'apporto di altre culture che gli autori ebrei hanno innestato nel panorama letterario italiano.

Marilena Renda affronta la continuità letteraria dell'ebraismo in *Lo spazio e il linguaggio: note a margine su ebraismo e scrittura*, in cui partendo dalla tradizione esegetica della cultura teologica ebraica, mostra che tale atteggiamento linguistico ha aiutato scrittori quali Bassani e Primo Levi a dire l'indicibile; d'altronde sono stati gli stessi eventi insoliti che hanno indotto questi autori a scoprire la propria ebraicità.

Anche Ada Neiger in *Da Elsa Morante a Elena Loewenthal: breve viaggio nell'ebraicità* si pone la questione dell'identità ebraica; nel suo viaggio incontra scrittori che non vogliono trattare temi ebraici come Svevo e Moravia, scrittori 'forzati' dal destino a farlo, come Primo Levi e Bassani, donne ebreiche che descrivono ambienti ebraici come Elsa Morante, e l'atteggiamento espresso da Clara Sereni: 'star zitto e non offendere i goyim'.

L'interesse mostrato per le scrittrici è uno dei punti forti di questa raccolta: sembra che si tratti di una specie di recupero. Una visione d'insieme viene data da Hanna Serkowska, in *La Shoah ha un genere? Il caso di alcune scrittrici ebreiche di lingua italiana*. La studiosa affronta il problema e la necessità per la scrittura femminile di decostruire e ricostruire il canone.<sup>6</sup> Passa in rassegna le scrittrici ebreiche della letteratura italiana, soffermandosi su sei punti: il protagonismo femminile, il razionalismo pragmatico e le risorse enormi delle donne, le forme che assumevano le azioni delle donne, la continuità dello stile di vita fuori e dentro il lager, con l'enfasi sulla biologia, la religiosità ridimensionata e il mondo dei valori ebraici.

Maria Grazia Cossu presenta Marina Jarre in *Voci di frontiera: il ritorno in Lettonia di Marina Jarre*. Si tratta di una scrittrice nata in Lettonia nel 1925, ma da bambina tornata in Italia, dai nonni valdesi. Suo padre era morto durante l'invasione tedesca in Lettonia nel 1941; il libro è un pellegrinaggio nel luogo in cui era avvenuto il massacro. Quello che contraddistingue questa autrice è il contrasto tra ambiente protestante e ebraico, vissuto come un'esperienza vitale per la sua visione del mondo.

Quattro contributi riguardano la scrittrice Clara Sereni. Nel primo, *Clara Sereni: la sfida della differenza* di Gabriella De Angelis, la scrittrice risulta l'unica persona trattata in questi atti che abbia un rapporto con lo stato d'Israele. A un certo punto Sereni ha fatto da mediatrice tra il padre, comunista in Italia, e lo zio, sionista emigrato in Israele. Quindi la scrittrice s'identifica con lo stato ebraico e segue con costernazione gli attentati nel paese; la sua opera viene anche paragonata a quella di due scrittori israeliani. L'articolo *Utopias, Metabolized Queering Communism and Zionism in Clara Sereni's Testimonial Narratives* di Serena Anderlini D'Onofrio ha un approccio psicanalitico femminista che non è di mia competenza e che quindi non mi sento in grado di commentare. Mirna Cicioni scrive su Sereni, classe 1946, e su Aldo Zargani, un autore più anziano di dodici anni in *Speaking 'as a' and Speaking 'for': multiple appartenenze in the autobiographical Macrotxts of Aldo Zargani and Clara Sereni*. Tratta questi autori come figure pubbliche e nel caso della Sereni nei quattro ruoli di ebrea (per scelta più che per destino), donna, madre esperta di handicap e utopista, in un periodo in cui le utopie sembrano essere cadute. Federico Pellizzi, in *Casalinghitudini tra identità e storia: la scrittura stratificata di Clara Sereni*, si concentra sul libro con il quale Clara Sereni si è imposta nel 1987: una specie di diario di cucina, alternato con ogni tipo di considerazioni personali. Il testo viene analizzato con una teoria dei generi, in cui si discutono la tecnica narrativa e gli elementi strutturali presenti in questo tipo di testi. Si sottolineano anche le analogie con le *Storie naturali* di Primo Levi.

Sophie Nezri-Dufour parla in *Alessandro Piperno: una visione iconoclasta dell'ebraicità* del clamoroso libro *Con le peggiori inten-*

*zioni* (2005) di un tipo di ebraicità trasgressiva e anticonformista, che rompe con le tradizioni italiane di rappresentare il mondo ebraico e si allaccia a quella americana, soprattutto di Philip Roth.

L'ultimo saggio, di Stefania Ricciardi, *Filippo Tuena, Le variazioni Reinach: l'inferno del lager dalla 'musica del niente'* tratta della ricostruzione della vita di una famiglia ebrea incontrata per caso nei ritratti in un museo. Tuena decide di inventare questa vita cambiando i personaggi in persone, pronto poi a confrontare le sue invenzioni con testimonianze documentate. Un motivo letterario è il cattivo francese in cui il narratore si esprime nel libro; la Ricciardi pensa che sia intenzionale per sottolineare la distanza dai personaggi veri e irraggiungibili.

Dopo questa presentazione degli articoli vorrei aggiungere alcuni commenti sul progetto, che sono piuttosto critici, non per svalutare il libro, ma per invitare a una discussione su ICOJIL.

Il progetto ICOJIL è un progetto complesso in cui si possono distinguere vari motivi: l'esperienza dello sterminio, l'importanza della cultura e dell'educazione ebraiche, lo scrivere in una lingua non nativa, il mito del popolo eletto (in altre parole, il tema dei buoni e dei cattivi), e il contributo alla letteratura italiana. Tutti questi elementi insieme costituiscono il campo degli scrittori italiani di origine ebrea e la prima domanda che ci possiamo porre è quella dell'ordine dei due aggettivi: il titolo del libro parla di *Jewish writers in Italy*, la versione italiana è *Scrittori italiani di origine ebrea* e la sigla ICOJIL parla di *Jewish Italian literature*. Sembra che gli organizzatori non abbiano fatto una chiara scelta. Vogliamo sapere quale sia il contributo particolare degli autori ebrei alla letteratura italiana, e confrontarlo con il contributo protestante o musulmano alla stessa letteratura oppure al contrario chiederci quale sia la voce particolare di autori italiani nel quadro della letteratura ebraica internazionale?<sup>7</sup>

Il motivo centrale sembra essere quello delle testimonianze e ricreazioni dell'esperienza dei lager. Ma questo tema s'incrocia con la particolare esperienza della cultura ebraica, persino per un autore come Primo Levi, di cui si studiano anche le opere non testimoniali, e ovviamente per Italo Svevo questo incrocio non esiste, e così rimarrebbe solo l'importanza della

cultura ebraica. Eppure Luca De Angelis introduce per Svevo il concetto del marrano: l'ebreo che si nasconde in analogia con il tema dell'ebreo come vittima. Non mi sembra però una estensione felice del termine: mentre *marrano* si riferisce normalmente agli ebrei spagnoli e portoghesi convertitisi dopo il 1492 per evitare la persecuzione, qui si usa nel senso di chi in un matrimonio misto sceglie il rito del(la) partner per la celebrazione: non è subito ovvio cosa ci sia di tipicamente ebraico in questo.<sup>8</sup> E poi come facciamo per la rappresentazione della stessa esperienza da parte di autori non ebrei come per esempio Filippo Tuena: sono o non sono di competenza di ICOJIL? Penso alla rappresentazione dei lager nell'opera di Luce D'Eramo, oppure al famoso racconto *I topi di Jassy in Kaputt* di Curzio Malaparte, quel 'marrano' tedesco per eccellenza, in cui l'autore in qualità di corrispondente di guerra racconta con compassione la triste sorte delle ebreie rumene uccise dagli alleati del narratore.

La combinazione apparente di sterminio e popolo eletto, elimina subito qualsiasi confronto con altri casi di sterminio: pellirosse, armeni, cambogiani o ruandesi che siano. Il punto di vista prescelto pone anche il problema dell'opposizione tra buoni e cattivi: i buoni sono tutti gli autori discussi, tutti gli autori degli articoli e tutti noi lettori, che prendiamo la parte degli ebrei. Ciò può sembrare ovvio, ma diventa problematico quando immaginiamo un progetto parallelo ICOFIL, dedicato agli scrittori fascisti (italiani o internazionali che siano). In tal caso si opererebbe subito una distinzione tra scrittori e specialisti buoni o cattivi, eppure sarebbe un progetto molto utile. In altri termini, non si presenta il caso di un icojilista antisemita.

Il problema della lingua usata è legato alla volontà di testimonianza. Esso ha due risvolti: ci sono per esempio gli ungheresi che scrivono in italiano per raggiungere un pubblico internazionale; dall'altro vediamo in Primo Levi il bisogno di testimoniare in lingua tedesca, proprio per raggiungere i 'cattivi'. Manca in questo quadro una discussione sul sistema linguistico internazionale: ovviamente l'italiano è più accessibile al pubblico internazionale dell'ungherese o del polacco, ma d'altra parte è in una posizione subalterna rispetto all'inglese (o per gli ungheresi al tedesco del vecchio impero).<sup>9</sup>

Un ultimo punto importante è quello anagrafico. Uno dei compiti di ICOJIL sembra

essere quello di fare una rassegna degli autori italo-ebraici. L'intento è generoso, ma tuttavia si tratta del rovescio di un 'razzismo' pericoloso, e mentre secondo il Talmud è ebreo solo chi è nato da madre ebrea, e persino i nazisti conoscevano il concetto di *Halbjude*, qui basta un solo genitore ebreo e non c'è via di scampo per chi non vorrebbe partecipare. Che senso ha parlare costantemente di Aron Schmitz per chi aveva deciso di farsi conoscere come Italo Svevo? Di nuovo, basta immaginare un progetto ICOMIL per gli scrittori di origine musulmana, per vedere il problema con tutta la sua forza e tutta la sua attualità.

Interessante è la dimostrazione dell'ebraicità di Svevo nel contributo di Luca De Angelis, basata su tre argomenti: il secondo prenome, la nostalgia delle cerimonie ebraiche e il ruolo del padre, considerato come tipicamente ebraico. Questi argomenti non mi convincono del tutto. Chi scrive ha due nomi frisoni e ebbe i nonni paterni frisoni, eppure, con tutta la simpatia per quella provincia, tradizionale esportatrice di poliziotti e maestri di scuola, non si considera membro di una diaspora frisone (*Friezen om ústens*) e nella terza generazione qualsiasi senso di appartenenza è scomparso. Perché dovrebbe essere diverso per chi porta un nome ebreo? Se la nostalgia è importante, tutti gli olandesi si possono considerare figli di San Nicola. L'argomento del padre è tautologico: trattandosi di un padre ebreo, il conflitto padre-figlio è automaticamente un conflitto ebreo. Non si spiega perché un padre ebreo crei più conflitti che non un padre cattolico (penso al terribile padre Oscar Thibault nel romanzo di Martin du Gard oppure ai tanti padri protestanti fondamentalisti nella letteratura olandese).

E infine sono del parere che il termine *ariano* per indicare i goyim dovrebbe essere evitato.<sup>10</sup> (Minne de Boer)

1 Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga, a cura di, *Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*, Italianistica Ultraiectina 2, Utrecht: Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007, <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/issues/2/index.html>. È possibile ordinare una copia cartacea al prezzo di € 44,75.

2 International Conferences on Jewish Italian Literature. Nella serie ICOJIL si inseriscono anche gli atti dei convegni *Tra storia e immaginazione:*

*Gli scrittori ebrei di lingua italiana si raccontano* (a cura di Hanna Serkowska, *Studi Italiani, collana dell'IIC Varsavia* Vol. 1, Kraków, 2008) e *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman & Silvia Gaiga, Italianistica Ultraiectina 3, Utrecht: Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, dicembre 2008.

3 Tale è qui il significato di eteronimo, che non ha niente a che fare con quello peosoano di scissione della personalità d'autore.

4 Budor usa il termine *judéité*, spiegando che non trova un termine italiano per questo concetto. La lacuna viene subito colmata in questo volume con i vocaboli *ebraismo* e *ebraitudine*. Quest'ultimo termine ovviamente ricorda la *négritude* di Léopold Senghor e la *sicilitudine* di Leonardo Sciascia.

5 Due osservazioni critiche: la presentazione dell'impero ottomano come paragone della tolleranza non sarà condivisa dagli armeni, e non si parla della colpa del secondo esodo: quell'enorme errore politico della guerra di Suez.

6 Non spiega quali sono i testi del canone maschile e benché possiamo dedurre gran parte di esso dai nomi ripetuti in questi atti, non sarebbe malvagio che nel futuro si discutesse un po' della consistenza del canone e dei meccanismi della sua formazione.

7 Oppure favorire ambedue gli approcci, come la Società di Linguistica Italiana che ha deliberatamente creato un'ambiguità, non specificando con quale sostantivo l'aggettivo concordi.

8 Attenendosi all'etimologia del termine, i veri marrani dei nostri tempi sarebbero invece gli armeni rimasti in Turchia dopo la strage del 1915.

9 Parlando di lingua, è da notare che la sociolinguistica ha due aspetti: la sociologia illustrata per mezzo della lingua (tra tante altre variabili) e la linguistica variazionale, che studia l'uso concreto della lingua. Qui si parla solo della prima; non viene analizzato il tipico miscuglio che dovrebbe essere il risultato della situazione plurilinguistica. Inoltre stupisce la caratterizzazione dello yiddish come lingua instabile, anche se fatta da Kafka (citazione a p. 173 del volume), come se non ci fosse una letteratura in yiddish. Che lo yiddish rifletta i tanti contatti storici con altre lingue è vero, ma ciò varrebbe anche per una lingua come l'inglese.

10 Questo termine, inventato dal razzista Gobineau e sfruttato dalla pseudo-scienza dei nazisti è, nelle parole di A. de Froe (*Enciclopedia Winkler Prins*, sesta edizione, II, pp. 405-406) 'dal punto di vista scientifico un termine superfluo e completamente inutilizzabile, che non merita sorte migliore di quella di essere dimenticato' (trad. mia).

**Intellettuai italiani del secondo Novecento**  
Questa raccolta, curata da Angela Barwig e Thomas Stauder e vincitrice del Premio Flaiano di Italianistica 2008, comprende venticinque

saggi dedicati a singoli intellettuali o a gruppi e correnti rappresentativi per il dibattito intorno alla figura dell'intellettuale in Italia dagli anni Cinquanta ad oggi. I contributi sono scritti in italiano, tedesco e inglese. L'ultima sezione è scritta integralmente in italiano e comprende i riassunti di tutti i saggi, seguiti dai profili degli autori. Il libro è suddiviso in nove capitoli, ognuno incentrato su una disciplina artistica o accademica. Nonostante che la maggior parte degli intellettuali trattati appartenga alla categoria degli scrittori, il campo di discipline presenti si estende dalla traduzione (Thomas Stauder su Fernanda Pivano) alla scienza (Charlotte Ross su Rita Levi Montalcini), la filosofia (Silke Segler-Messner su Giorgio Agamben e Tabea Kretschmann su Massimo Cacciari), la semiologia (María J. Calvo Montoro su Umberto Eco), la politica (Felice Balletta su Adriano Sofri), la pittura (Monica Biasiolo su Renato Guttuso), la musica (Sabine Ehrmann-Herrfort su Luciano Berio e Angela Barwig sui cantacronache), il cinema (Mary Wood su Francesco Rosi e Alan O'Leary su Marco Tullio Giordana). Nel campo della letteratura si trovano contributi su Sciascia (di Claude Ambroise), Pasolini (di William Spaggiari), Sanguineti (di Sylvia Schreiber), Balestrini (di Susanne Grammatzki), Dario Fo (di Christoph Oliver Mayer), Magris (di Renate Lunzer), Tabucchi (di Monica Jansen), Tonelli (di Bart Van den Bossche), Celati (di Gerhild Fuchs) e Clara Sereni (di Titus Heydenreich).

Alcuni saggi parlano di fenomeni culturali collettivi. Così Giuliana Pieri approfondisce l'argomento dell'impegno nel giallo e nel *noir*, con particolare attenzione all'opera di Fois e Lucarelli, mentre Luciano Curreri analizza la tensione tra interessi etico-storici e commerciali negli ultimi romanzi di Tabucchi e Magris, e nella narrativa contemporanea in genere. Maria Enrica D'Agostini, infine, fa scaturire la sua riflessione sull'intellettuale dal rapporto fra tradizione regionale e cultura contemporanea nell'opera degli scrittori Guido Conti e Leonardo Cozzoli.

La maggior parte dei contributi offre una ampia panoramica sull'oggetto di studio prescelto, anche se in alcuni si trattano aspetti precisi dell'opera di un intellettuale (*Le ceneri di Gramsci* pasoliniane, i romanzi *Gli invisibili* e *L'editore* di Balestrini). È originale anche



l'ottica adottata da Giancarlo Lombardi, che si sofferma sul modo in cui il caso Moro è stato interpretato dai registi Giuseppe Ferrara (*Il caso Moro*, 1986), Renzo Martinelli (*Piazza delle cinque lune*, 2003) e Marco Bellocchio (*Buonogiorno, notte*, 2003).

I saggi sono preceduti da una *Prefazione* in cui i curatori delineano la problematica dell'intellettuale nella cultura del ventesimo secolo europeo, dalle polemiche intorno all'*affaire Dreyfus* agli studi di Bourdieu e Winock. Per quanto riguarda la riflessione sull'intellettuale nell'Italia del Secondo dopoguerra, gli autori insistono sull'influsso determinante dell'intellettuale organico gramsciano, che ha dato luogo ad una 'tradizione' che inizia con il *Politecnico* vittoriniano e finisce con la presenza di Moretti, Fo e altri artisti e accademici nel movimento dei 'girotondi'. Questa 'tradizione' si è snodata attraverso un rapporto dialettico con la politica culturale del PCI, con la presenza di protagonisti come Pasolini, con le proposte del Gruppo 63, e con eventi storici come il Sessantotto, gli anni di piombo, il crollo dell'Unione Sovietica e la crescita della destra nel paesaggio politico frantumato dell'ultimo quindicennio.

Per i curatori, l'impegno degli intellettuali si muove tra due poli: lo studio puramente accademico o artistico della società e della politica da un lato e l'attivismo socio-politico in senso stretto di artisti e accademici dall'altro lato. Pur conservando l'immagine dell'intellettuale come critico dell'ideologia dominante, i curatori e la maggior parte dei contributori conferiscono all'intellettuale un ruolo indiretto che può produrre dei risultati solo a lunga scadenza. L'intellettuale è quindi rappresentato come uno che lavora all'interno dei limiti del suo campo di studio e si fa ascoltare senza profilarsi direttamente come politico o ideologo. In questa prospettiva non stupisce il rinvio al principio della 'partecipazione distante' proposto da Eco (p. 30).

Pure nei contributi, la questione centrale riguarda la natura dell'impegno. In quest'ottica non è priva di importanza la struttura del volume. Sebbene la suddivisione in capitoli rispecchi le discipline in cui gli intellettuali sono attivi, all'interno di ogni capitolo prevale il criterio cronologico. In tal modo, la successione dei contributi racconta la 'storia' del concetto di impegno dal 1950 a oggi, specie

nella categoria degli scrittori, che conta il maggior numero di saggi, mentre lo stesso criterio cronologico permette di integrare in quella 'storia' anche la maggior parte dei contributi più sparsi delle altre categorie.

Dai saggi risulta, infatti, come i termini in cui è posta la questione dell'impegno cambino a seconda del periodo storico. Se per Pasolini, Sanguineti, Balestrini, Guttuso, Rosi, Pivano e i cantacronache rimane fondamentale l'attitudine da adottare nei confronti della politica culturale del PCI, del conflitto tra marxismo e capitalismo e delle laceranti disparità sociali che caratterizzano l'Italia del dopoguerra, tutto cambia nell'ultimo trentennio, quando il terrorismo e la fine della guerra fredda compromettono lo statuto delle ideologie progressiste dei partiti di sinistra.

Nei contributi su Sciascia e Sofri, per esempio, è messa in luce una costante rivisitazione della storia del secondo Novecento italiano da parte di due intellettuali che lungo tutta la loro carriera sono rimasti sensibili all'attualità. Una reazione molto esplicita all'impegno tradizionalmente politico è segnalata nel saggio su Tondelli, secondo il quale il periodo 'post-rivoluzionario' (p. 196) degli anni Ottanta chiede un impegno che sia soprattutto un 'investimento emotivo e esistenziale' (p. 208). Gerhild Fuchs descrive la lotta di Celati in difesa di un intellettuale 'uomo di cultura' che nei confronti del mondo esterno assume l'umile atteggiamento di 'cronista' (p. 224) e il cui impegno 'terapeutico' si misura in termini di riservatezza, pudore e quotidianità (pp. 214-24). Parallelamente è messo in rilievo il rifiuto dell'azione politica in senso proprio da parte di Magris, per il quale lo strumento per eccellenza della vocazione politica è la scrittura stessa (pp. 531-2). Tuttavia, sembra che lo sfumarsi del legame con la politica e con le ideologie di sinistra renda impreciso il concetto di impegno. Così, María J. Calvo Montoro coglie la natura genericamente comunicativa dell'impegno di Eco, sottolineando il rifiuto da parte del semiologo di considerare il lavoro intellettuale come un'attività solipsistica e la sua volontà di lasciar 'entrare in scena l'altro', senza pretendere integrarlo in qualsiasi sistema definitivo (pp. 357-9).

Per quanto sia sensato e coraggioso, questo punto di vista etico non ha potuto fermare lo slittamento semantico che caratterizza le no-

zioni di impegno e di intellettuale negli ultimi decenni del Novecento. Il contributo di Monica Jansen parla, tra gli altri, delle critiche rivolte a Eco da Tabucchi, il quale, dopo aver allargato ancora di più la portata della parola 'impegno', individuando nel 'raccontarsi' una necessità esistenziale e un metodo di conoscenza più valido di quelli proposti dalle 'grandi narrazioni' (pp. 159-60), sembra aver voluto arginare questa 'dialettica alla deriva' (p. 168), trasformandola in un impegno più forte, 'neomoderno', come alternativa al postmodernismo incapace di offrire una risposta adeguata ai problemi odierni (p. 172). Questa corrente 'neomoderna' è riconoscibile anche nei contributi su Magris e Giorgio Agamben, mentre Giuliana Pieri e Luciano Curreri criticano gli abusi e le semplificazioni di questo 'impegno ritrovato' nel campo del *noir* e del romanzo storico contemporaneo.

Il percorso degli *Intellettuali italiani del secondo Novecento*, nella realtà come nel libro, è certamente più tortuoso di quello appena delineato, che non spiega, per esempio, il successo di uno come Dario Fo, il quale è sempre rimasto fedele al suo 'primo impegno' per una fusione tra intellettuali e popolo. Colpisce, inoltre, l'inclusione nel libro di alcuni intellettuali meno conosciuti, o di protagonisti della cultura italiana non conosciuti in primo luogo come intellettuali, mentre si cercano invano i nomi di intellettuali riconosciuti come Norberto Bobbio e Antonio Negri, due assenze che si spiegherebbero facilmente se non ci fossero i contributi su Cacciari e Sofri, anche loro interessati prevalentemente alla politica. È sorprendente anche l'assenza di tanti registi - odierni e meno odierni - che possono chiamarsi impegnati, come pure l'assenza totale degli storici, che in Francia sono prominenti tra gli intellettuali, e tra i quali anche in Italia figurano alcuni intellettuali di rilievo come Renzo De Felice o Carlo Ginzburg.

I curatori si difendono da queste obiezioni allegando giustamente che le lacune sono inevitabili e che per essere completi occorrerebbe fare il *'Dizionario enciclopedico degli intellettuali italiani'* (p. 18). Bisognerebbe tuttavia tener in mente anche la conclusione dei contributi sui registi Francesco Rosi e Marco Tullio Giordana, in cui è evidenziato il carattere intersoggettivo dello statuto di intellettuale: riesce a far circolare le sue idee colui che è riconosciuto

come intellettuale o come artista impegnato, e viceversa. In quest'ottica, la scelta dei nomi presentati nella raccolta va considerata come una scelta di fondo nei riguardi del tipo di impegno che si ritiene necessario al momento attuale.

(Koenraad Du Pont)

- *Intellettuali italiani del secondo Novecento*, a cura di Angela Barwig & Thomas Stauder. Oldenbourg, Verlag für deutsch-italienische Studien (Themen der Italianistik), 2007, 550 pp.

#### Juryrapport WIS Scriptieprijs 2007

De afgelopen weken heeft de jury voor de *Werkgroep Italië Studies Scriptieprijs 2007* zich gebogen over acht ingezonden scripties, die zijn afgerond tussen 1 september 2005 en 1 september 2007. Dit jaar konden ook studenten van Vlaamse universiteiten meedingen. Uiteindelijk werden er vijf Nederlandse en drie Vlaamse afstudeerscripties ingezonden.

Deze acht inzendingen vertegenwoordigen een mooie spreiding over de verschillende aandachtsgebieden van de WIS: drie scripties op het gebied van de kunstgeschiedenis, drie op dat van de letterkunde, één op het terrein van de taalkunde en één op dat van de geschiedenis. Ook inhoudelijk waren de scripties erg gevarieerd: van onderzoek naar de taalverwerving van Vlaams-Italiaanse kinderen, de verbeelding van de affaire Moro in de Italiaanse film, Paolo Pasolini als *corsaro*, het decoratieprogramma van de *Sala Grande* in het Florentijnse Palazzo Capponi, een vergelijking van de rol van popmuziek in het werk van Vittorio Tondelli en Enrico Brizzi, de invloed van Danteske literatuur op de Italiaanse schilderkunst van de veertiende tot en met de zestiende eeuw, een vergelijking van het werk van Daniele Del Giudice en Marco Paolini over de vliegcramp bij Ustica en een analyse van het werk van de vroegzestiende-eeuwse schilder Girolamo Romanino.

Over het geheel genomen vond de jury dat het niveau van de scripties dit keer hoog was, waarbij voor alle inzendingen gold dat er grondig onderzoek is verricht op basis van literatuur en primaire bronnen, wat soms ook grensverleggende resultaten opleverde. Opvallend was ook dat een aantal auteurs koos voor een interdisciplinaire aanpak. Dit leidde in het beste geval tot nieuwe inzichten, maar bracht ook risico's met zich mee: niet altijd slaagden de

studenten erin inzichten uit verschillende disciplines om te werken tot een evenwichtige scriptie. Een ander duidelijk risico was dat soms juist de indrukwekkende reikwijdte van een thema uiteindelijk een te oppervlakkige inhoudelijke uitwerking met zich meebracht.

De jury is uiteindelijk tot het besluit gekomen dat één scriptie duidelijk in originaliteit en uitwerking boven de andere uitsteekt, namelijk de scriptie van Liesbeth Leën, getiteld *I-TIGI Canto per Ustica: confronto fra il racconto originale di Daniele Del Giudice e la performance teatrale di Daniele Del Giudice e Marco Paolini*. Zij studeerde hiermee in 2007 af bij de afdeling Romaanse talen van de Universiteit Antwerpen onder begeleiding van Inge Lanslots.

Alvorens deze keuze toe te lichten, wil de jury nog vermelden dat er ook veel waardering was voor de scripties van Andrea Hajek, *Popular Culture & Identità culturale: le generazioni di Pier Vittorio Tondelli e di Enrico Brizzi raccontate attraverso la musica*, en Pieter Vanhove, *Pasolini il santo eretico. L'impegno tattico e asintetico del periodo corsaro*. Hajek schreef een buitengewoon uitvoerige en leesbare analyse van de literatuur van Tondelli en Brizzi, waarbij ze laat zien hoe zeer muziekkeuze verbonden is met het vormen van een eigen identiteit in het werk van deze auteurs. Vanhove analyseerde het werk van Pasolini in de periode vanaf de jaren '60 tot aan zijn dood in 1975, waarbij hij Franse essayisten als leidraad gebruikte. Ongetwijfeld geïnspireerd door het werk van Pasolini koos Vanhove voor een onorthodoxe en vorm, namelijk die van een zoektocht en dialoog met Pasolini. Hoewel de jury grote waardering had voor zijn gedurfde aanpak, ging dit uiteindelijk wel ten koste van de leesbaarheid van de scriptie.

De keuze is op Liesbeth Leëns scriptie gevallen omdat zij op indrukwekkende wijze volgens een strak schema vele aspecten van twee verschillende werken over de ramp bij Ustica heeft geanalyseerd. Al deze aspecten versterken elkaar, maar nergens krijgt de lezer de indruk dat er herhaling plaatsvindt. De compositie is dus knap en het leesplezier wordt nog vergroot door Leëns boeiende schrijfstijl. Bovendien beheerst zij een vrij omvangrijke literatuur over de auteurs en hun werk. Deze scriptie behandelt de manier waarop één van de onopgeloste schandalen van de recente Itali-

aanse geschiedenis, het verongelukken van de DC9 Itavia in 1980 bij Ustica, wordt behandeld door twee auteurs, die hiermee getuigenis willen afleggen van hun *impegno civile* (inzet voor de publieke zaak). Het betreft hier een korte novelle en een toneelstuk, die beide via narratieve technieken worden geanalyseerd.

Na een presentatie van de personen Del Giudice en Paolini en hun samenwerking, geeft Leën een overzicht van de ramp zelf. Hierbij wordt duidelijk hoe Italië en de onschuldige slachtoffers een speelbal waren in een obscure episode uit een niet-verklaarde geheime oorlog tijdens de Koude Oorlog. Het daadwerkelijke onderzoek is uitgevoerd in acht fasen, waarin steeds andere aspecten aan de orde komen. Ten eerste vergelijkt Leën de twee verschillende genres, namelijk het korte verhaal van een auteur met een passie voor alles wat met vliegen te maken heeft, tegenover toneelstuk in de vorm van een klassieke tragedie. Vervolgens analyseert zij de structuur en strategie van het vertellen van beide auteurs. De novelle is gebaseerd op het vliegtuig, waarvan de twee handelingen, de vlucht en de verzameling van de wrakstukken, een parallel verteld verhaal vormen. Het toneelstuk is een gesprek tussen Paolini en een publiek dat, doordat het drama van alle kanten belicht wordt en via de commentaren van de koren, tot medehandelende persoon wordt.

Het derde aspect betreft het taalgebruik en dit hoofdstuk laat zien hoe het voornaamste probleem was dat de slachtoffers geen stem hebben. Doordat het vliegtuig tot hoofdpersoon wordt, rijst het probleem hoe je een vliegtuig een stem kunt geven. Dat kan alleen in een vaktal. Del Giudice lost dit probleem op door de vaktermen als vervreemdende elementen in zijn verhaal op te nemen, in het toneelstuk worden ze in samenspraak met het publiek uitgelegd, zodat ze deel gaan uitmaken van de collectieve ervaring. Het vierde element betreft de focalisatie in de teksten. Met behulp van de theorie van Genette (*Figures III*) wordt aangetoond dat er sprake is van een interne focalisatie; er is dus geen alwetende verteller maar ook geen externe observator. Opnieuw via Genette (*Seuils*) worden vervolgens de parateksten geanalyseerd. Hierbij komen niet alleen de elementen aan de orde die in de gedrukte versies opgenomen zijn, maar ook de zogenaamde epiteksten: de commentaren van de auteurs.

Als zesde element bespreekt Leën het *impegno civile* van de auteurs: voor beiden geldt dat hun voornaamste motivatie is geweest te verhinderen dat deze episode in de Italiaanse geschiedenis vergeten wordt, zoals de autoriteiten graag zouden willen. Aansluitend hierop wordt ook de rol van de lezer/kijker besproken. De conclusie is dat vooral in het toneelstuk het publiek zodanig bij het drama betrokken wordt dat hierdoor een werkelijk Italiaans burgerschap gecreëerd wordt (*veri e propri cittadini italiani*). Als laatste en achtste aspect schenkt Leën aandacht aan de *setting* van de werken: in het geval van de novelle de plaats binnen de serie novellen waarin vliegen staat voor een existentieel nemen van risico's. Het toneelstuk wordt opgevoerd op een symbolische plaats, met een sobere scenografie en een concentratie op het verhaal via een auteur/acteur die bewust ontheatraal optreedt.

Het uiteindelijke resultaat is een zeer strak gecomposeerde en goed leesbare scriptie, waarbij de gedetailleerde en meerlagige vergelijking tussen de novelle en het toneelstuk over Ustica voor de jury de doorslag gaven om deze scriptie als winnaar aan te wijzen. Twee kanttekeningen die nog geplaatst werden waren dat het Italiaans nog een laatste correctieronde had mogen ondergaan en dat eventueel de analyse van de literaire teksten en het *impegno civile* nadrukkelijker hadden kunnen worden verbonden met de Italiaanse historische context. Dit neemt niet weg dat Liesbeth Leën een knappe prestatie heeft geleverd en de jury hoopt dan ook dat deze prijs haar zal stimuleren in de toekomst met haar onderzoek door te gaan.

(De jury: Barbara Baert, Minne de Boer, Arjan de Koomen, Maria Bonaria Urban, onder voorzitterschap van Maartje van Gelder)

### Le frontiere del Sud

Grande potere evocativo hanno sprigionato sin da subito i concetti di 'Sud' e 'frontiera', le due coordinate principali che facevano da cornice al convegno internazionale *Le frontiere del Sud. Culture e lingue a contatto* del 10 e 11 aprile 2008, organizzato dal Dipartimento di Lingua e cultura italiana dell'UvA. Obiettivo dell'incontro era il tentativo di interrogarsi sul Meridione come spazio fisico, immaginario e 'immaginato' allo scopo di contribuire ad una riflessione sull'identità.

Il Sud si rende oggi riconoscibile solo attraverso una rete di approcci e strumenti di analisi, all'insegna di uno sguardo plurale, capace di cogliere i punti di contatto tra culture e lingue diverse. La frontiera – che sia intesa come confine, limite o soglia – è, a sua volta, concetto duttile dal punto di vista linguistico, socio-culturale e geopolitico, passibile, oggi più che mai, di continua ridefinizione, sincronica come diacronica, a seconda delle chiavi epistemologico-interpretative utilizzate.

L'impostazione, volutamente eclettica, si è riflessa nelle relazioni offerte da studiosi provenienti da settori disciplinari diversi (letteratura, cinema, storiografia, linguistica tra gli altri), concretizzandosi nei numerosi interventi accompagnati da foto e filmati.

Ha avviato la serie di interventi Giuseppe Marci il quale, attraverso una relazione ricca di riferimenti storico-letterari sulla formazione delle 'identità insulari', ha oltretutto avuto il merito di inquadrare alcuni dei temi che nel resto del convegno si sono rivelati ricorrenti e per certi versi paradigmatici dell'intera condizione identitaria meridionale. Marci ha delineato in particolar modo come attraverso le varie epoche e dominazioni, gli scrittori sardi e siciliani siano divenuti progressivamente consci della fisionomia unitaria delle loro rispettive identità, e delle loro specificità linguistiche, all'interno di un tessuto secolare di relazioni ed esperienze con il mondo esterno, sino e oltre l'Unità d'Italia, restituendo la lenta, progressiva e sofferta consapevolezza di 'un trauma doloroso sul piano sociale quanto fecondo su quello della conoscenza'.

Ha approfondito tale tensione gnoseologica, agganciandola alla contemporaneità, Sabine Verhulst, la quale si è soffermata sulle riflessioni (e preoccupazioni) dello scrittore e sceneggiatore napoletano Raffaele La Capria, secondo cui il degrado della propria città si nasconde sotto una patina di sterile autoreferenzialità. La Capria indica una via 'ideale', spiegando i presupposti filosofici su cui fa leva per mezzo della limpida metafora, di sapore baconiano, della mosca nella bottiglia, che sbatte contro il vetro pur intravedendo la libertà al suo esterno. Occorre pertanto rompere la 'circolarità del discorso su Napoli', emancipazione senza la quale non v'è consapevolezza di una Napoli 'città soglia' (espressione di La Capria) da sempre cosmopolita.

La rotta del Sud è rimbalsata inaspettatamente in Germania con Beatrice Furini il cui intervento ha riportato un'analisi dell'opera del saggista e romanziere calabrese Carmine Abate, di lingua italiana per scolarizzazione, arbëresch per cultura e tedesca per emigrazione. Crocevia vivente di lingue e culture diverse, l'autore fa ruotare intorno alla questione d'identità le sue storie, oscillanti tra condizioni di possibilità dell'emigrazione, rischio dell'assimilazione e mito del ritorno. L'identità viene percepita come un 'sentirsi sottosopra, con i piedi a nord e la testa al sud' tant'è che 'l'emigrazione è una malattia che non ti toglie più di dosso' recita un personaggio de *Il muro dei muri* (Argo, Roma, 1993).

Senza abbandonare le traiettorie guida della migrazione, con una relazione ricca di considerazioni socioculturali, ha aperto la seconda giornata di convegno Fabio Rossi, focalizzandosi sullo studio del *Hollywood Italiano*, ovvero quella tipologia di personaggio creata, e progressivamente affermatasi, nel cinema nordamericano, a partire da stereotipi sull'identità italiana, e meridionale in particolare. Tale figura assume segno negativo, caratterizzata da minor prestigio linguistico e culturale, la cui identità appare subalterna a quella propria di un Nord rappresentato come frontiera prima del Progresso.

'C'è sempre qualcuno più a Sud di noi', ricorda un ricorrente (quanto anch'esso stereotipato) motto di spirito: nell'intervento di Daniele Comberati, il Meridione d'Italia viene raccontato da voci provenienti dal 'Sud del Sud', i cui saggi e romanzi ci restituiscono una rappresentazione di spazi - 'liquidi' direbbe Zygmunt Bauman - divenuti centri di permanenza temporanea, coste pattugliate e nuovi ghetti. Albanesi, rumeni, senegalesi, immaginano l'Italia a cavallo tra stereotipi e realissime esperienze, rivelandosi come figure identitarie di *inbetweeners*. Viene presa in rassegna una piccola nebulosa di scrittori: Ornela Vorpsi, Ron Kubati, Genevieve Makaping, Pap Khouma, Lakhous Amara.

Vari altri relatori hanno fatto affidamento all'occhio cinematografico come canale euristico privilegiato al fine di indagare concetti di (non)spazialità, relazione e identità, rivalutando in tal modo i risultati del cinema italiano degli ultimi anni secondo una prospettiva storico-sociale e antropologica. Spicca tra gli in-

terventi quello di Alessandro Marini il quale traccia una retrospettiva del regista Matteo Garrone, le cui storie, dal taglio documentaristico, sono ambientate nelle periferie del Nord come del Sud, ambedue in degrado sebbene assediato da problemi diversi, nei cui spazi segnati da macchine e scenari post-industriali, come 'ospiti' (dal titolo dell'omonimo film del 1998) si muovono protagonisti di vite marginali, sia italiani che 'extracomunitari'. La marcata attenzione nell'opera di Garrone per la dimensione sociale - problematica, contraddittoria, spesso critica - unita alla considerazione mai banale degli aspetti linguistici, fa sì che i suoi film costituiscano tessere attraverso cui leggere il mosaico della società italiana all'appuntamento con lingue e culture diverse.

Vale a questo punto la pena notare che le culture progressivamente affluite fin dalla fine degli anni '80, vanno ulteriormente ad arricchire una conformazione linguistica già in sé composita, al cui interno, accanto alla varietà dei dialetti italiani, mantengono la loro, seppur minoritaria, secolare presenza, le comunità alloglotte sparse in prossimità delle coste ioniche e adriatiche ed in Sardegna, mentre, di più recente installazione, è da menzionare la lingua araba della comunità magrebina di Mazara del Vallo in Sicilia.

Non manca, infine, la considerazione di come la scommessa della reciproca comprensione tra culture a contatto si giochi non solo attraverso il canale prettamente (pluri)linguistico, ma anche mediante la consapevolezza, e l'eventuale revisione, degli stessi meccanismi retorico-comunicativi. A tale proposito Vincenzo Lo Cascio ci ha messo in guardia, nel suo intervento, su come il discorso meridionale, caratterizzato dall'uso dell'implicito (per cui le tesi non vengono proposte ma vanno inferite a partire dai dati a disposizione), rischi di rimanere insensibile, e pertanto penalizzato, di fronte all'urgenza di chiarezza posta dal mondo plurale contemporaneo.

Al termine di questo affascinante quanto caleidoscopico convegno, del quale per necessità di sintesi se ne sono tracciati solo alcuni aspetti rilevanti, l'immagine stessa del Sud appare, nuovamente - e ancor di più - *complicata*, prima ancora che complessa. Messa in discussione è l'immagine di un Sud come spazio impermeabile, cullantesi - o cullato - in un tempo circolare caratterizzato da una vaga

armonia - angelica o diabolica a seconda dei casi - delle relazioni umane, laddove forti, invece, sono le spinte centripete e centrifughe prodotte dal progetto di globalizzazione.

Di fronte al disfacimento degli spazi, stride ormai l'idea stessa di Sud come punto di fuga verso una non meglio precisata solarità mediterranea, così come anche gli stessi 'canonici' spazi della famiglia e della socialità meridionale si vanno affannosamente riconfigurando. Preme segnalare del resto il degrado ambientale diffuso, in ordine temporale ultimo dopo quello industriale e urbanistico, di una società come quella italiana, che nel giro di poco più di cinquant'anni da prevalentemente agricola è divenuta dei servizi. Non più, però, nemmeno Sud come 'questione meridionale', se non a patto che questa non sia anche 'questione mondiale', come testimoniano vari autori contemporanei meridionali, i quali indicano come nel Sud, le tensioni e le contraddizioni esplodano prima e più fortemente che altrove in Occidente, indicando in tal modo un'angoscia, oltre che un tipo di denuncia, di segno nuovo. Il Sud, tuttavia, non solo per posizione geografica ma anche per sua stessa miscela culturale, e straordinaria varietà linguistica, continua ad essere, seppur non senza difficoltà, spazio condiviso, in cui molteplici identità - stanziali, nuove, e 'di passaggio' - convivono, si riconfigurano reciprocamente e di questo spazio ne varcano sempre più progressivamente i confini. (Nello Allocca)

**Two dissertations on the Italian Renaissance** Studies in the Italian Renaissance have been prominent in the Netherlands for at least three decades, not in the least through the scholarly industry of the two Dutch Institutes in Italy, in Florence and Rome. Thus the research of for instance Sible de Blaauw (Nijmegen), Harald Hendrix (Utrecht), Bram Kempers (Amsterdam) and Henk van Veen (Groningen), partly funded by these institutes and inspired by long stays on or near their premises, has profited from autopsy of and close contact with both primary material and Italian and other scholarship on the spot. Apart from international respectability, this scholarship has gained some distinct features: a special interest in cultural history and interdisciplinarity, and a keen eye for the small but telling detail. Their work is now being continued by a new generation of

young scholars from art-historical, literary and historical extraction: the past four years workshops of presentations of new research on the early modern period are being regularly held on different locations in the Netherlands, both forcing those who have been endowed with a doctoral stipend to communicate and rival with a peer group and stimulating those who have not as yet gained, but still aspire to the official status of AIO (PHD student) to whet their proposals. The fact that this procedure, outside of the existing Research Schools, is necessary at all, shows that Italian Renaissance studies (many prefer the odd and politically correct term 'early modern') have not yet become institutionalised in the academy, as have been for instance studies on the Dutch 17th century. One of the reasons for this lack of institutional frame, apart from nationalistic bias, is that for Renaissance studies interdisciplinarity is especially indispensable - that mercurial grail of modern scholarship, which is as ardently wished for as it is ever elusive, especially on an institutional level. Disciplines, such is the sorry state of things, simply do not abolish themselves and submerge into new disciplines, because vested interests are too high, and, as we all know, we are only in it for the money. Thus the academy tends to both crave for and hold off the birth of Renaissance Studies.

The interdisciplinary nature of the best Renaissance scholarship brings the nascent discipline of Renaissance studies the honourable but dangerous status of being in the academic vanguard. It provides young scholars with the great advantage of relative freedom from suffocating traditions. Yet it is assailed by the concomitant risks of the exploration of *terra incognita*. Finally, interdisciplinary research in this field implies not only command of at least three languages, Italian, Latin and English, but also considerable skills in literary, art-historical and historical method, requiring one to be somewhat more of a Renaissance man (or woman) than is feasible under modern circumstances. The two recent dissertations under review, Laura Rietveld's study of the myth of Orpheus from 1300 up to 1600 and Minou Schraven's analysis of funeral *apparati* in Italy in the sixteenth century, both stemming from the circles of the above mentioned Dutch specialists, offer good examples of both the virtues and the faults of letting young scholars

loose in such adventurous surroundings.

It may be expedient, before proceeding, to look briefly into the question as to what may be expected from a dissertation in these dismal days of scholarly decadence and of what I am inclined to term 'New Scholasticism', academic culture being most often concerned with scholarship about scholarship and seldom with primary material and analysis. I would think, as an answer, that either the subject, or the treatment must be new. That is, a scholar may use old methods on new material, or new method on old material (new method on new material would, if welcome, really be both too much to ask and too difficult to judge). There is, of course, a third option, the painstakingly precise review of available but dispersed scholarly data, an exercise which opens up or unlatches a disorganised and cluttered scholarly field, so as to enable new scholars more easily to enter that field. I would add to these *desiderata* a clear style and disposition, and preferably some sense of creative composition and readability – although I am aware of venting a minority opinion here.

If Laura Rietveld's study is somewhat prolix, this may partly be due to her choice of the Italian language (in which she is as admirably proficient as in classical Latin): that language implies a rivalry with a rhetorical style of scholarship that is to most jejune Dutchmen simply impossible to read, with its concatenated syntax and verbose pomposity. Rietveld, however, stays clear from these dangers, and writes plain, not to say frugal Italian, a virtue highly to be commended. As to content, *Il trionfo di Orfeo* falls into my third category, the unlatching one. Rietveld's bibliography attests to the enormous amount of literature on Orpheus in the Renaissance, and the author, having dutifully worked through most of it, thus provides her own praise. She has moreover assembled and compared different treatments of and allusions to the myth and categorised these, thus providing scholars with easy access to the material. No explicit reference to Orpheus in the Italian Renaissance I know of has escaped her scrutiny, with many that I did not know of to boot. As a catalogue of *loci* and secondary literature, her study is therefore quite useful, and the scholar may be grateful for her efforts. And yet, to my mind, the book is somewhat flawed, not particularly as a dissertation of

category 3, but as a study of the reception of Orpheus in the Renaissance. This is caused by her strategy of exclusion of material, a certain shallowness in analysis, and most of all by the lack of theoretical reflection on the exact nature of influence and reception.

'Orpheus was the proper hero of Renaissance Italy', the admirable John Addington Symonds confidently announced in 1906 (*Italian Literature, part I*, p. 358). Although absent from her bibliography, Symonds' classical judgement is, so it appears, unexceptionable to Rietveld, who in her introduction emphasises Orpheus' centrality in the later Renaissance. The question, of course, is: was Symonds right? Orpheus' appearance is indeed frequent, and yet he often figures on a par with other figures emblematic for transformation and mystery cult, from Linus and Musaeus to Marsyas, from Apollo, Pan and Dionysus to Socrates and Christ. Reading *Il trionfo d'Orfeo* one begins to see that special treatment is given to Orpheus only after Poliziano's *Orfeo* and Ficino's contemporary appropriation of the figure in both his philosophical system and his *self-fashioning* as a character. Yet Rietveld does not trace in sufficient detail the interaction between Orpheus and other similar figures, and the slow rise to prominence of Orpheus (Symonds' sequel to his quoted remark, suggesting that Orpheus as an emblem for Renaissance Italy was perhaps more appropriate than many in the Quattrocento realised, as Italy would, like Orpheus, be torn to pieces shortly, could have done her good services). This is related to her separation of the treatment of the mythological figure, which she studies, and the Orfic cult and the hermetic tradition connected with it, which she only treats in passing, since, according to her, 'l'orfismo ha poca importanza per il periodo del tardo medioevo e del Rinascimento in Italia' (p. 34), and thus 'la figura mitologica e il culto possono e devono essere studiati piuttosto come due oggetti di ricerca separati' (p. 36). These wholly unwarranted inferences mark the main weakness of the book. For of course myth and religion do intersect continually in the Renaissance, and this accounts for Orpheus' prominence and indeed for the prominence of the other figures often mentioned alongside Orpheus. Isolating the mythological Orpheus, Rietveld misses out on an important strand of Renaissance culture, which consists in the very

combination and integration of elements (literature, art, religion, history, mysticism, allegory, realism etc.) which were subsequently separated. And it is, of course, this combination of elements that could be so aptly represented by Orpheus, poet, priest, mystic, hero and lover.

Superficiality shows in two ways in *Il trionfo di Orfeo*: either the author does not look carefully enough at her object, or she does look carefully, but only at Orpheus, and thus misses the context. The first is exemplified by the treatment of the Ovidian Orpheus in the *Metamorphoses*. As Eleanor Winsor Leach has shown long ago ('Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*', *Ramus* 3 (1974), pp. 102-141, not cited in Rietveld's bibliography), the Ovidian Orpheus stresses the theme of artistic failure and could thus be construed as a prelude to Christian criticism. Another example of the relative irrelevance of an Orpheus without context is Mantegna's *Camera degli sposi* in Mantova. We learn much from Rietveld's discussion (pp. 197-201), but not that Orpheus is, in comparison, a detail in the programme, which is only cursorily described and represented as a side issue. But what is the connection between the *megalographiae* of the Gonzaga on the walls, the lunettes of Hercules, Arion and Orpheus, the medals of Roman emperors above and the celebrated *oculus* to the sky? Rietveld, as is her wont, adduces a cohort of admittedly rather unconvincing modern critics without, again characteristically, being able to properly choose ('qualsiasi significato si debba attribuire agli affreschi', p. 201). And yet, the solution is simple: rulers, like the patrons of the room, the Gonzaga, had in Antiquity been closely connected to the gods to whom they owed their authority. Like these gods, and also similar to poets and singers, they ordered their state into a harmony that was thought to reflect the cosmos. The hero Hercules as conqueror of monsters and as civiliser, the Roman emperors in the medallions, and the poets Arion and Orpheus as civilisers through song, are thus typological reflections of the Gonzaga and their peaceful rule so vividly portrayed on the walls, under the all-seeing eye of heaven in the *oculus*, the heaven of the patron of all rulers, Jupiter. A similar iconography appears a few decades later in the *Sala del Fregio* in the *Villa Far-*

*nesina* of Agostino Chigi in Rome, which is also left without interpretation by Rietveld.

All too narrow a focus on (the mythological figure of) Orpheus himself can heavily distort the interpretation of his reception. Reception consists, contrary to what Rietveld seems to think, in hidden reference rather than in direct, as Petrarch famously argued when discussing *imitatio*: 'Thus we writers must look to it that with a basis of similarity there should be many dissimilarities. And the similarity should be planted so deep that it can only be extricated by quiet meditation. The quality is to be felt rather than defined. Thus we may use another man's conceptions and the colour of his style, but not use his words. In the first case the resemblance is hidden deep, in the second it is glaring. The first procedure makes poets, the second apes. [...] [W]e should write as the bees make sweetness, not storing up the flowers but turning them into honey, thus making one thing of many various ones, but different and better' (*Fam. rer.* 23.19). This attitude was, of course, not invented by Petrarch (in fact, he culled it, via Seneca, from Virgil), and indeed was felt by his great predecessor Dante. That much at least we may gather from what I would consider the most significant echo of the Virgilian Orpheus in the *Commedia*, an echo that, because it is hidden and indirect, does not figure in *Il trionfo di Orfeo*. When the wayfarer, in *Purgatorio* 30.49-51, wants to share his unspeakable joy of seeing Beatrice with his *maestro*, he turns to him like a frightened child to his mother: 'Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die' mi'. The triple repetition, each on a different verse position, emulates Virgil's 4th *Georgic* 525-7, with Orpheus' severed head still singing: '[...] "Eurydicen!" vox ipsa et frigida lingua, / "Ah miseram Eurydicen!" anima fugiente vocabat, / "Eurydicen!" toto referebant flumine ripae'. The allusion to Virgil's Orpheus not only comes at a moment of unparalleled emotional intensity in the *Commedia*, with Dante looking back to Virgil who is lost for ever, thus reversing the finding of Beatrice at the same moment, and making the reference to Orpheus nothing less than pivotal. The tragic connotation of the passage marks Dante's appreciation of Orpheus as a type of Virgil, and by extension, of himself: the prophet-poet who foresees, but has to suffer for

this. Hence the passage is connected to the famous opening of the *Paradiso*, where Dante himself sees his poetic act of representation as a martyrdom as well, this time compared to the flaying of Marsyas (*Par.* 1.19-21). Thus Orpheus, in a moving and emotionally astonishingly mature tribute, is conscripted by Dante among those who suffered what Edgar Wind called the pagan mysteries of the Renaissance. Yet searching for the name of Orpheus in the *onomasticon* of the *Commedia*, the reader will not find the passage, and neither has Rietveld, who, or perhaps rather whose supervisors, should have pondered both the nature of reception and Orpheus as a bearer of poetological reflection more subtly. On the other hand, criticism should not obscure the fact that she is much stronger on the Cinquecento and early Seicento, and has in many respects performed her perhaps too heavy task admirably.

The study of Minou Schraven is considerably shorter, written more elegantly (although disfigured by many, not always minor mistakes in English), methodologically more sound, and yet less attractive to read because of its repetitious nature, although the lavish illustrations considerably compensate, and dissertations will be dissertations. As such, it is of the first category, that is, new material analysed with, in her case, not so very old method, for it is informed by recent trends in cultural history. Its content is rather spectacular and its method and disposition make it very useful. Schraven investigates into what she calls the 'lost art' of the ephemeral make up of funeral 'apparati' in the 16th century, lasting only for a short period and then consigned to the dust of the odd description or print – a perpetuation, however, that she shows to have been of considerable importance as public relations, since the booklets printed to commemorate the *apparati* were often used as promotional gifts. Although this material is not entirely unknown to scholars, and the subject of death in the Cinquecento has recently received much attention, her systematic treatment is new and very welcome. It moreover displays her considerable skills as a researcher.

Especially the perpetual battle between continuity and change at the papal court is beautifully illustrated by initial papal qualms of breaking with the tradition of the *castrum doloris*, the papal term for the *chappelle ardente*,

named after the topping of innumerable candles of the temporary structure in which the papal corpse lay in state and received its liturgically indispensable and ritually essential absolution. While temporal lords and rulers were enthusiastically experimenting with the larger and more lavishly decorated structures of catafalques, the popes remained tied to dry tradition. This all changed by callous manoeuvres of Pius V, elegantly chronicled by Schraven.

While applauding Schraven's conciseness, I would have welcomed more attention to the strange paradox of ephemeral art on such a sensitive occasion as death and burial, which, if anything, asks for permanent *fama*. Apparently, by printing and distributing commemorative booklets, patrons of the *apparati* wanted to have their cake and eat it too. But what was the special flavour of the transitory structures, what gave them their thrill? I would have liked to learn more. Also, the relation between the analysed *apparati* and the definitive funeral monuments is not singled out for special treatment. Finally, the possible influence of increasing knowledge in sixteenth century antiquarian circles of ancient burial practices remains unexplored. The introductory paragraphs on 'pagan and Christian concepts of the afterlife' are seriously flawed: 'The ancient Romans believed in an immeasurable and cyclical view of time' (p. 17), apart from the awkward phrasing, makes one wonder to what extent collective views were held in the religiously extraordinarily multifarious Roman world. Matters get worse when Schraven states that the ancients were 'alien to the concept of the immortal soul' – Plato will turn in his grave. The subsequently sketched Christian view is represented as strictly opposed to the pagans. Schraven would do well to read the sixth *Aeneid* to find out more about pagan mapping of the afterlife, eschatology, and parallels between pagan and Christian views. This is not wholly irrelevant to her study, touching as it does on a period replete with the study of antiquity. The whole prelude to her main body of work is somewhat disappointing, and contrasts with the sure touch of what follows. Yet the bulk remains impressive.

In comparison with Laura Rietveld's book, I would say that Schraven has benefited enormously by the rigorous restrictions to which she has confined her study, while Rietveld some-

times threatened to succumb under the sheer weight of her *weites Feld*. This should be a lesson to *promotores*. Both ladies, however, are to be congratulated with their contribution to Dutch scholarship in the Italian Renaissance, which is, so it appears, not without hope.

(David Rijser)

– Laura Rietveld, *Il trionfo di Orfeo. La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, proefschrift Universiteit van Amsterdam (promotie: 13 februari 2007; promotor: prof.dr. R. Crespo; copromotor: dr. R. M. de Rooij), 445 p., ill.

– Minou Schraven, *Festive Funerals; Funeral 'Apparati' in Early Modern Italy, Particularly in Rome*, proefschrift Rijksuniversiteit Groningen (promotie: 12 oktober 2006; promotores: prof.dr. H.Th. van Veen, prof.dr. S. L. de Blaauw), 270 p., ill.

#### Michelangelo in het licht van de 'spirituali'

Met haar dissertatie draagt Maria Forcellino bij aan een soms fel gevoerd debat over de religieuze inspiratie van Michelangelo's kunst zoals dat in de loop van de jaren 1990 tot ontwikkeling is gekomen en nog steeds voortduurt, mede dankzij de succesvolle, ook in het Nederlands vertaalde biografie *Michelangelo, una vita inquieta* (2005) door haar broer Antonio Forcellino. Inzet in dit debat is de vraag in hoeverre Michelangelo geïnspireerd werd door het hervormingsgerichte christelijk denken dat in de jaren 1530 en 1540 in bepaalde prominente Italiaanse kringen ingang vond. Er bestaat weinig twijfel over Michelangelo's betrokkenheid bij deze kringen, vooral dankzij zijn intense vriendschap met collega dichteres Vittoria Colonna. Deze was immers samen met kardinaal Reginald Pole één van de gangmakers van deze 'spirituali', zoals de beweging meestal genoemd wordt vanwege het pleidooi voor een rechtstreeks – en dus niet door de kerk bemiddeld – geestelijk contact tussen de individuele gelovige en Christus, een gedachte die vanaf circa 1550 door de contrareformatorische katholieke kerk zou worden veroordeeld. Minder zekerheid bestaat er evenwel over de vraag in hoeverre Michelangelo deze later dus als kettters geldende ideologie in zijn werk tot uitdrukking heeft gebracht.

Het is juist dit punt dat Maria Forcellino in haar dissertatie nauwgezet verkent. Zij concentreert zich daarbij op twee min of meer

gelijktijdige clusters in de kunstzinnige productie van Michelangelo: de tekeningen en aanverwante kunstwerken die hij in de jaren 1540 maakte als geschenken voor de leden van de groep rond Colonna en Pole enerzijds, en anderzijds de uiteindelijke vormgeving van het grafmonument voor paus Julius II dat medio jaren 1540 in San Pietro in Vincoli tot stand kwam. In beide gevallen gaat het om werken die al vele malen onderwerp van analyses zijn geweest, en Forcellino gaat dan ook zeer zorgvuldig en bedachtzaam te werk. Door eerst de bestaande kennis en interpretaties gedetailleerd en systematisch opnieuw voor het licht te houden, toont zij lacunes en incongruenties aan. Hierop aansluitend laat zij vervolgens zien, veelal aan de hand van nieuwe onderzoeksresultaten die deels samenhangen met de restauratie van de werken, dat in beide gevallen een interpretatie van deze werken in het verlengde van de ideeën van de 'spirituali' mogelijk en zelfs waarschijnlijk is.

Hoewel deze visie deels overeenkomt met bestaande inzichten, werpt Forcellino op grond van haar onderzoek enkele hypothesen op die belangrijke nieuwe inzichten beloven te bieden en voor de nodige discussie zullen zorgen, zoals al bleek tijdens de verdediging van de dissertatie. Zo concludeert zij dat Michelangelo voor zijn hervormingsgezinde vrienden niet alleen de twee bekende tekeningen – 'Kruisiging' en 'Pietà' – bestemd voor Vittoria Colonna vervaardigde, maar ook enkele kleine schilderijtjes concipieerde die meestal aan Marcello Venusti worden toegeschreven: een majeure toevoeging aan het oeuvre van Michelangelo, die in de jaren 1540 helemaal geen schilderijen maakte. Ook in het geval van het grafmonument voor Julius II beargumenteert Forcellino dat het vaak niet aan Michelangelo toegeschreven beeld van de overleden paus wel degelijk van zijn hand is, en dat de bijzondere iconografie hiervan in verband staat met diens sympathie voor de ideeën van de 'spirituali'. Iets vergelijkbaars doet zich voor bij de twee vrouwelijke figuren aan weerszijden van de Mozes: de ongebruikelijke iconografie van de 'Vita attiva' kan volgens Forcellino begrepen worden door deze op te vatten als een verwijzing naar de iconografie van Maria Magdalena, een associatie die opnieuw valt toe te schrijven aan Michelangelo's hervormingsgezinde spiritualiteit. (Harald Hendrix)

– Maria Forcellino, *La corrente 'spirituale' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, proefschrift Universiteit van Amsterdam (promotie 29 november 2007; promotores: Bram Kempers, Bernard Aikema, Adriano Prosperi), 230 p., 40 ill.

#### Juryrapport WIS Onderzoeksprijs Kunstgeschiedenis 2007

De Werkgroep Italië Studies reikt jaarlijks een prijs uit aan een Nederlandse of Vlaamse onderzoeker voor de beste wetenschappelijke publicatie op het gebied van de Italië Studies; daarbij wordt afwisselend de aandacht gericht op drie meer specifieke deel terreinen van de Italië Studies: de geschiedenis, de taal- en letterkunde, en de kunstgeschiedenis. De prijzen worden sedert 1996 uitgereikt, en zijn mogelijk gemaakt door het Italiaans Cultureel Instituut te Amsterdam. De prijs omvat een geldbedrag van € 1.000 en een oorkonde.

In 2008 reikt de WIS de onderzoeksprijs uit op het terrein van de kunstgeschiedenis. Daarbij heeft de jury, bestaande uit het bestuur van de Werkgroep per januari 2008 en de directeur van het Italiaans Cultureel Instituut, wetenschappelijke publicaties bestudeerd die zijn verschenen sedert 2004 tot en met 2007. De jury heeft daarbij kunnen constateren dat er in deze periode diverse publicaties van hoog wetenschappelijk niveau zijn verschenen in belangrijke internationale tijdschriften en bij toonaangevende uitgeverijen. Zo publiceerde Lex Bosman een alom gewaarde studie naar het gebruik van spolia in de nieuwbouw van de Sint Pieter, *The Power of Tradition: spolia in the architecture of S. Peters in the Vatican* (Hilversum: Verloren, 2004) en bracht daarmee de gelaagde wijze waarop traditie in de plannen voor een nieuwe kerk een rol van belang bleef spelen tot uiting. Bert Treffers redigeerde en schreef onder andere de catalogus over Escher die de tentoonstelling in het Palazzo del Campidoglio begeleidde, en heeft daarmee een belangrijke impuls gegeven aan de publieke belangstelling in Italië voor de Nederlandse kunst. Minou Schraven heeft in deze periode niet alleen haar proefschrift *Festive Funerals* succesvol verdedigd (RU Groningen, 2006), maar tevens artikelen gepubliceerd over pauselijke begrafenisceremonies in zestiende-eeuws Rome, waaronder in de congresbundel *Roman Bodies* (London/Rome: The British School at

Rome, 2005).

Tot slot is Maarten Delbeke een van de kunsthistorici uit de Nederlandse en Vlaamse context die zich heeft onderscheiden door een groot aantal publicaties op het gebied van niet alleen de historiografie van de kunstgeschiedenis (te noemen valt in dit verband zijn artikel 'Ce sont les pierres qui y parlent: Belgian art history in a Roman environment' in het *Bulletin* van het Belgisch Instituut te Rome) maar ook een aantal belangwekkende studies over de intellectuele en artistieke aspecten van de Romeinse Barok, met name in relatie tot de persoon en de kunstenaar Bernini. Doordat deze studies zijn verschenen in toonaangevende periodieken zoals *Word & Image*, *Studi Seccenteschi*, *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, is de internationale uitstraling hiervan groot. Daarmee heeft Delbeke naar het oordeel van de jury niet alleen een vernieuwende impuls weten te geven aan de bestudering van een onderwerp – de kunst van Bernini – dat al veel kunst-historici heeft beziggehouden, maar is hij er tevens in geslaagd internationaal duidelijk te maken dat de kunstgeschiedenis van Italië in de Lage Landen op een hoog niveau wordt beoefend.

Door een perspectief te kiezen van – opnieuw – de historiografie heeft Maarten Delbeke, in samenwerking met Evonne Levy en Stephen Ostrow, kunsthistorici weten te doorringen van het besef dat de bronnen over Bernini's leven en werk niet alleen als informatie, maar vooral als literaire en bijna hagiografische constructie gezien dienen te worden. Met de redactie van het boek *Bernini's Biographies – Critical Essays* (Pennsylvania State UP, 2007; paperback editie in 2008) en zijn eigen bijdrage daarin onder de titel 'Gianlorenzo Bernini's *Bel Composto*: The Unification of Life and Work in Biography and Historiography' heeft hij laten zien de kunstgeschiedenis van de Romeinse Barok met een élan en een nieuwsgierigheid tegemoet te treden die vele kunsthistorici inspireert. De jury van de Onderzoeksprijs heeft daarom, gelet op de kwaliteit, de internationale uitstraling en het erin gehanteerde vernieuwende perspectief besloten de publicaties van Maarten Delbeke, en dan wel in het bijzonder diens bundel *Bernini's Biographies*, te bekronen met de WIS Onderzoeksprijs voor kunstgeschiedenis 2007. (Harald Hendrix)

## INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 23 · 2008 · fascicolo 2

Caporedattore: Monica Jansen

Redattore ospite: Ulla Musarra-Schröder

Redattore finale: Laura Rietveld

Redazione: Asker Pelgrom, Linda Pennings, Rolien Scheffer, Maria Bonaria Urban, Inge Werner

Segretario di redazione: Jetze Touber

Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:  
Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Amministrazione: APA-Holland University Press (Amsterdam & Utrecht).

La rivista è redatta in collaborazione con il 'Werkgroep Italië-Studies' (Amsterdam), l'Istituto Olandese (Roma), l'Istituto Interuniversitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze) e con l'appoggio dell'Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi (Amsterdam) e dei comitati olandesi della Società 'Dante Alighieri'.

Consiglio di redazione: Raffaele Belvederi (Genova), Anton Boschloo (Leiden), Philiep Bossier (Groningen), Hans Bots (Nijmegen), Roberto Crespo (Leiden), Rob Erenstein (Amsterdam), Robert Feenstra (Leiden), Walter Geerts (Antwerpen), Eco Haitsma Mulier (Amsterdam), Martin de Jong (Namur), Peter van Kessel (Amsterdam), Silvio Marchetti (Amsterdam), Bert Meijer (Firenze), Pieter de Meijer (Amsterdam), Henk Meter (Roma), Franco Musarra (Leuven), Henk van Os (Amsterdam), Kees van der Ploeg (Groningen), Catrien Santing (Groningen), Laura Schram-Pighi (Verona), Cok van der Voort (Benschop)

ISSN 0169-3379

Indirizzo della casa editrice:

APA-Holland University Press

Postbus 806, NL-1000 AV Amsterdam, Olanda

Tel. +31.[0]20 626 55 44

Fax +31.[0]20 528 52 98

www.apa-publishers.com

e-mail: info@apa-publishers.com

CCP Olanda 101 350

IBAN: NL83 PSTB 0000 1013 50 / BIC: PSTBNL21

© 2008 Holland University Press bv, Utrecht

All rights reserved. No part of this publication may be adapted, copied, recorded, reproduced, translated or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical or otherwise, including microfilm, photocopy, print, storage in a retrieval system without permission in writing from the publisher. Printed in the Netherlands.