



URN:NBN:NL:UI:10-1-101318 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Bondì Testario's bewerking van Brunetto Latini's *Li Livres dou Tresor*¹

David Napolitano

Dit artikel vormt een antwoord op het appel van Pietro Beltrami, vermaard filoloog en Latini-deskundige, om niet enkel de totstandkoming van Brunetto Latini's *Li Livres dou Tresor* te bestuderen, maar ook de rijke receptiegeschiedenis ervan, geval per geval, in kaart te brengen.² Meer bepaald zal ik ingaan op één topstuk uit deze handschriftentraditie,³ namelijk Bondì Testario's bewerking van het origineel (L⁴). Om deze bewerking naar waarde te kunnen schatten past het eerst de oorspronkelijke compilatie van Brunetto Latini beknopt te situeren. Daarna volgt een uitvoerige bespreking van het betrokken manuscript.

Brunetto Latini's *Tresor*

Brunetto Latini (circa 1220-1294),⁴ telg uit een respectabel notarisgeslacht,⁵ vervulde

¹ Mijn dank gaat vooreerst uit naar José van der Helm, Orlanda Lie en Paul Wackers (Universiteit Utrecht) voor hun onvolprezen steun en begeleiding tijdens dit onderzoeksproject. Tevens zou ik Árpád Orban (Universiteit Utrecht) willen bedanken voor het bereidwillig delen van zijn expertise inzake het transcriberen van handschriften. Tot slot ben ik dank verschuldigd aan Patrick Geary, Teofilo Ruiz en Peter Stacey (University of California, Los Angeles) voor hun stimulerende vragen, suggesties en commentaar tijdens onze gesprekken over dit onderwerp.

² P. Beltrami, 'Italiani e francesi nel *Tresor*: Qualche appunto sulla politica' in: *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa (Atti del XXI Convegno interuniversitario di Bressanone - 2-4 luglio 1993)*, a cura di F. Brugnolo & V. Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 25-40, 37-38.

³ Voor een algemeen overzicht van deze handschriftentraditie: J. Marshall, *The Manuscript Tradition of Brunetto Latini's Tresor and its Italian Versions*, Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy - Royal Holloway University of London, 2001. Voor het verslag van een recent internationaal congres gewijd aan deze receptiegeschiedenis: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008. Voor een specifieke bespreking van de Italiaanse handschriftentraditie: Marco Giola, *Sul volgarizzamento italiano del 'Tresor' di Brunetto Latini*, Dottorato di ricerca - Università degli Studi di Ferrara, 2006; alsook: P. Divizia, 'Aggiunte (e una sottrazione) al censimento dei codici delle versioni italiane del *Tresor* di Brunetto Latini', *Medioevo Romanzo* XXXII (2008), pp. 377-394. Voor een kunsthistorische benadering: B. Roux, *Mondes en miniatures. L'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genève, Librairie Droz, 2009; Wendelien Vink, *Brunetto Latini's Livres dou Tresor verbeeld. Een vergelijking van de werkwijze van twee laat-dertiende-eeuwse handschriftateliers in Arras en Thérouanne*, Academisch proefschrift - Universiteit van Amsterdam, 2007.

⁴ De basistekst inzake de figuur en het werk van Brunetto Latini is nog steeds: T. Sundby, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*. Vertaling door R. Renier en bijlagen van I. del Lungo en A. Mussafia,

onder het *Primo Popolo* regime (1250-1260) een niet onbelangrijke rol in de stadspolitiek van Florence,⁶ onder meer als *scriba ancianorum*.⁷ Uit archiefstukken blijkt vooral zijn bijzondere inzet op diplomatiek vlak.⁸ Zo werd hij met een gevoelige opdracht belast in de aanloop van 1260. Terwijl zijn collega-notaris, Guglielmo Beroardo, naar Richard van Cornwall (1209-1272) en Conradin (1252-1268) werd uitgezonden, richtte zijn missie zich op Alfonso X van Castille (1221-1284). Deze opdrachten hadden tot doel om de steun te verzekeren van deze kandidaten voor de openstaande keizerstroon in de strijd tegen de groeiende ambities van Manfred (1232-1266), een onwettige zoon van Frederik II (1194-1250).⁹ Deze diplomatieke missies konden een nederlaag echter niet voorkomen. Op 4 februari 1260 werd het *Primo Popolo* regime te Montaperti verslagen. Hierop restte Brunetto Latini, die dit echec pas vernam toen hij terugkeerde uit Spanje,¹⁰ enkel nog de

Firenze, Le Monnier, 1884. Daarnaast verdienen de volgende werken vermelding: B. Ceva, *Brunetto Latini. L'uomo e l'opera*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1965; J. Bolton Holloway, *Twice-Told Tales. Brunetto Latini and Dante Alighieri*, New York, Peter Lang, 1993; en G. Inglese, 'Brunetto Latini' in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Catanzaro, Abramo, 2005, pp. 4-12. J. Bolton Holloway heeft ook een bibliografie uitgegeven: *An Analytic Bibliography*, London, Grant & Cutler, 1986. Bovendien houdt zij deze bibliografie up-to-date via de door haar beheerde website gewijd aan Brunetto Latini: www.florin.ms.

⁵ Over zijn vader, Bonaccorso di Latino: Bolton Holloway, *Twice-Told Tales*, pp. 23, 112 and 167; F. Carmody, 'Introduction' in: *Li Livres dou Tresor*, Berkeley, University of California Press, 1948, p. xiii; E. Fiumi, 'Fioritura e decadenza dell'economia fiorentina' *Archivio Storico Italiano* CXV/416 (1957), pp. 385-439, 437, voetnoot 225; Inglese, cit., p. 4; J. MacCracken, 'The dedication inscription of the Palazzo del Podestà dating from the period of the first democracy (1250-1260) probably composed by Brunetto Latini', *Rivista d'Arte* (1955), pp. 183-205, 193; X., *Il notaio nella civiltà fiorentina (Secoli XIII-XVI) (Mostra nella Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, 1 ottobre - 10 novembre 1984)*, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 108.

⁶ Het basiswerk inzake de geschiedenis van Florence is nog steeds: R. Davidsohn, *Storia di Firenze*. 8 vols. Vertaling door G.B. Klein en herwerking door R. Palmarocchi, Firenze, Sansoni, 1960-1978. Voor de politieke geschiedenis van Florence in de dertiende eeuw kan men de volgende Italiaanse werken raadplegen: D. De Rosa, *Alle origini della repubblica fiorentina. Dai consoli al "Primo Popolo" (1172-1260)*, Firenze, Arnaud, 1995; *Ghibellini, guelfi e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Duecento*, a cura di S. Ravaggi, M. Tarassi, D. Medici & P. Parenti, Firenze, La Nuova Italia, 1978; A. Zorzi, *La trasformazione di un quadro politico. Ricerche su politica e giustizia a Firenze dal comune allo stato territoriale*, Firenze, Firenze University Press, 2008. Voor een behandeling in het Engels: M. Becker, *Florence in Transition. Volume One: The Decline of the Comune*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1967; G. Dameron, *Florence and Its Church in the Age of Dante*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005; *Italy in the Central Middle Ages 1000-1300*, D. Abulafia (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2004; J. Najemy, *A History of Florence 1200-1575*, Malden, Blackwell Publishing, 2008; *The New Cambridge Medieval History, Volume V c.1198-c.1300*, D. Abulafia (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁷ Dit wil zeggen, als lid van een groep notarissen verbonden aan het hoogste instituut van dit regime, de *Anziani*. In dit verband onderstreept Daniela De Rosa dat Brunetto Latini niet mag worden voorgesteld als het onbetwiste hoofd van een volgroeide stadsadministratie. Rosa, cit., pp. 217-218.

⁸ Hij was bijvoorbeeld betrokken bij de stadsaankoop van een aantal kastelen van de Conti Guidi met het oog op de aanleg van een beschermende ring rond de stad. Bolton Holloway, *Twice-Told Tales*, cit., pp. 26-27. Hij speelde ook een rol bij de opstelling van de verdragen tussen de stad en haar rivalen, Pisa en Siena, in 1254 en 1255. Ceva, cit., p. 11; Bolton Holloway, *Twice-Told Tales*, cit., p. 30. De - betwiste - toedichting aan Brunetto Latini van het officiële antwoord van Florence aan Pavia volgend op de moord op Tesauro de' Beccari, abt van Vallomrosa (†1258), past ook in dit plaatje. Ceva, cit., pp. 15-17.

⁹ Inzake deze ambities en de daarmee samenhangende spanningen met het pauselijk gezag: D. Abulafia, 'The Kingdom of Sicily under the Hohenstaufen and Angevins' in: *The New Cambridge Medieval History, Volume V c.1198-c.1300*, D. Abulafia (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 497-521, 507-508.

¹⁰ Er bestaan twee bronnen inzake de wijze waarop Brunetto Latini dit nieuws vernam. Volgens een passage in de *Tesoretto* wordt hij hierover ingelicht tijdens een ontmoeting met een student uit Bologna in Roncesvalles. De andere bron is een brief die beweerdelijk door zijn vader is geschreven om hem van

uitweg van de ballingschap (1260-1266). In tegenstelling tot zijn vader ging hij echter niet in ballingschap in een Italiaanse stad, maar trok hij naar Frankrijk.¹¹ Volgens de archiefstukken onderhield hij daar nauwe professionele banden met de daar aanwezige financiële elite van Florence.¹² Pas zes jaren later, op 26 februari 1266 op het slagveld van Benevento, was de dag van de vergelding aangebroken, en dit dankzij het militair optreden van Karel van Anjou (1214-1270),¹³ die - na enige terughoudendheid - een alliantie met de pausen Urbanus IV (1195-1264) en Clemens IV (c.1195-1268) was aangegaan.¹⁴ Deze invasie betekende niet alleen het einde van de Hohenstaufen-dynastie in Italië, maar leidde ook tot een machtswissel in Florence. Onder de bescherming van Karel van Anjou, die in april 1267 tot *podestà* werd benoemd, zag immers een partijregime, geleid door de *Parte Guelfa* (1267-1280), het licht.¹⁵ Deze nieuwe machtsconstellatie leidde tot een uittocht van de Florentijnse Ghibellijnen, terwijl loyale supporters van het regime, zoals Brunetto Latini, leidinggevende posities gingen innemen.¹⁶

Brunetto Latini schreef de *Tresor* tijdens zijn Franse ballingschap. Ondanks het onmiskenbaar compilatiekarakter van dit leerboek, leggen onderzoekers vandaag de nadruk op de innovatieve aspecten ervan. Niet alleen kiest Brunetto Latini

de nieuwe situatie op de hoogte te brengen. Carmody, cit., pp. xv-xvi; E. Pellegrini Sayiner, *From Brunetto Latini to Dante's ser Brunetto*, Dissertation - University of Pennsylvania, 2000, p. 3.

¹¹ Voor een appreciatie van deze keuze: R. Cella, 'Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)', *Nuova rivista di letteratura italiana* 6/1-2 (2003), pp. 367-408, 385.

¹² I. Maffia Scariati, *Dal Tresor al Tesoretto. Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Roma, Aracne, 2010; J. Plisson, *Science et littérature au XIIIème siècle. Un vulgarisateur: Brunetto Latini*, Thèse de doctorat - Université de Provence, 1993, p. 86. Voor een gedetailleerde bespreking van de transactiestukken: Cella, cit., p. 367-408. Zie ook: I. Maffia Scariati, 'Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura con qualche implicazione letteraria)', *La Rassegna della Letteratura italiana* 109/IX/2 (2005), pp. 459-461; S. Raveggi, 'Il regime ghibellino' in: *Ghibellini, guelfi e popolo grasso*, cit., pp. 1-72, 54-61.

¹³ Inzake de figuur van Karel van Anjou: D. Abulafia, 'The State of Research: Charles of Anjou Reassessed', *Journal of Medieval History* 26/1 (2000), pp. 93-114; J. Dunbabin, *Charles I of Anjou. Power, Kingship and State-Making in Thirteenth-Century Europe*, London, Longman, 1998; P. Herde, *Karl I von Anjou*, Stuttgart, Kohlhammer, 1979. Inzake het bewind van Karel van Anjou op Italiaans grondgebied verdienen de volgende standaardwerken nog steeds te worden geraadpleegd: É. Jordan, *Les origines de la domination angevine en Italie*, Paris, Librairie Alphonse Picard, 1909; S. Runciman, *The Sicilian Vespers. A History of the Mediterranean World in the Later Thirteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958. Recent hebben specialisten dit vraagstuk per territoriaal deelgebied nader onderzocht: M.-T. Caciorgna, 'L'influenza angioina in Italia: gli ufficiali nominati a Roma e nel Lazio', *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes* 107/1 (1995), pp. 173-206; L. Catalioto, *Terre, baroni e città in Sicilia nell'età di Carlo I d'Angiò* (Messina: Intilla, 1995); A. De Vincentiis, 'Le signorie angioine a Firenze. Storiografia e prospettive', *Reti Medievali* 11/2 (2001), pp. 1-8; G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, in: *Storia d'Italia*, 15/1, a cura di G. Galasso, Torino, UTET, 1992; *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, a cura di R. Comba, Milano, Unicopli, 2006; *L'État Angevin: pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle*, Rome, École française de Rome, 1998. Voor de literaire invloed: L. Morreale, 'French Literature, Florentine Politics, and Vernacular Historical Writing, 1270-1348', *Speculum* 85 (2010), pp. 868-893.

¹⁴ Inzake dit onderhandelingsproces en de krachtlijnen van dit akkoord: Herde, cit., p. 40-46; Dunbabin, cit., pp. 131-132.

¹⁵ Ceva, cit., p. 31; F. Ricciardelli, *The Politics of Exclusion in Early Renaissance Florence*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 77 en 87; M. Tarassi, 'Il regime guelfo', in: *Ghibellini, guelfi e popolo grasso*, cit., pp. 73-164, 90.

¹⁶ Tijdens het protectoraat van Karel van Anjou vervulde Brunetto Latini het ambt van *protonotarius* (1269-1270), dit is het hoofd van de kanselarij van de Franse generaal-vicaris Jean Britaud (†1278). Hij klom ook op tot de functie van consul binnen het gilde van rechters en notarissen (1275).

bewust, als een van de eersten, voor een encyclopedie in een volkstaal (Oud-Frans)¹⁷ - en niet in het Latijn, de toenmalige standaardtaal voor geleerden.¹⁸ Maar hij haalt de kennisoverdracht ook uit zijn klassieke, klerikale context en hij geeft er een wereldse draai aan. Kennis wordt aldus ook voor leken een waardevol artikel: degene die een dergelijke schat verwerft, verkrijgt de vereiste intellectuele bagage om het bestuur van een Italiaanse stadsrepubliek, de *comune*, waar te nemen.¹⁹ Het politieke karakter van deze encyclopedie wordt dan ook - geheel terecht - door de specialisten in het veld onderlijnd.²⁰ En, alhoewel de opdrachtgever van deze literaire schat niet met naam wordt genoemd en waarschijnlijk nooit met zekerheid zal kunnen worden achterhaald,²¹ is de meerderheid van de wetenschappers het er wel over eens dat het werk daadwerkelijk in opdracht is opgesteld.²² Bovendien circuleren er twee denkpistes in verband met de identiteit van deze opdrachtgever: het betreft ofwel een kapitaalkrachtige Florentijn, woonachtig in Frankrijk,²³ ofwel een lid van het Franse koningshuis.²⁴ Volgens sommigen kan het ook gaan om een

¹⁷ Ik werk momenteel aan een artikel over deze bijzondere taalkeuze.

¹⁸ Pellegrini Sayiner, 16; P. Swiggers, *Le 'Tresor' de Brunetto Latini et l'usage du français*, Leuven, Departement Linguïstiek KUL, 1998), p. 5.

¹⁹ C. Nederman, *Lineages of European Political Thought. Explorations along the Medieval/Modern Divide from John of Salisbury to Hegel*, Washington, The Catholic University of America Press, 2009, p. 142; Q. Skinner, *Visions of Politics. Volume 2: Renaissance Virtues*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 27-28 and 57.

²⁰ P. Beltrami, 'Appunti su vicende del *Tresor*: composizione, letture, riscritture', in: *L'enciclopedismo medievale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1994, pp. 311-328, 317; E. Fenzi, 'Brunetto Latini, ovvero il fondamento politico dell'arte della parola e il potere dell'intellettuale', in: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008, pp. 323-369, 359; R. Luff, *Wissensvermittlung im europäischen Mittelalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1999, p. 285; C. Meier, 'Enzyklopädischer Ordo und sozialer Gebrauchsraum. Modelle der Funktionalität einer universalen Literaturform', in: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit*, C. Meier (ed.), München, Wilhelm Fink Verlag, 2002, pp. 511-532, 520-532; C. Meier, 'Organisation of Knowledge and Purposes of a Universal Literary Genre', in: *Pre-Modern Encyclopaedic Texts*, P. Binkley (ed.), Leiden, Brill, 1997, pp. 103-126, 113-126.

²¹ Inzake het bewust karakter van deze anonimiteit: Cella, cit., p. 408; Luff, cit., p. 284. Zie evenwel: Vink, cit., p. 37; W. van Welie-Vink, 'Was Charles d'Anjou Brunetto Latini's *biaus dous amis*? De openingsminiaturen van *Li Livres dou Tresor* nader bekeken', in: *Representatie. Kunsthistorische bijdragen over vorst, staatsmacht en beeldende kunst, opgedragen aan Robert W. Scheller, J.-C. Klamt & K. Veelenturf* (eds.), Nijmegen, Valkhof, 2004, pp. 315-341, 321 (die aanvoert dat de bestemmeling mogelijk anderszins nog niet bekend was of dat de anonieme opdracht als stijlfiguur werd gebruikt).

²² P. Beltrami, 'Introduzione', in: *Tresor*, a cura di Pietro Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri & S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007, pp. xx-xxi, voetnoot 34; Plisson, cit., pp. 135-136. *Contra*: Roux, *Mondes en miniatures*, cit., pp. 50-51.

²³ Carmody, cit., p. xviii (die Davizzo della Tosa als kandidaat-opdrachtgever vermeldt). Zie ook: Maffia Scariati, *Dal Tresor al Tesoretto*, cit., p. 26-27, voetnoot 2; Swiggers, cit., p. 9. *Contra*: Cella, cit., p. 403; Roux, *Mondes en miniatures*, cit., p. 50, voetnoot 31; Welie-Vink, cit., pp. 319-323.

²⁴ Luff, cit., p. 285, voetnoot 77. Op historische, kunsthistorische en linguïstische gronden hebben verschillende specialisten in de richting van Karel van Anjou gewezen. Pietro Beltrami betitelt hem als '*il più importante dei francesi per le vicende italiane degli anni in cui l'opera veniva compasta*'. Beltrami, *Italiani e francesi*, cit., p. 39. Wendelien van Welie-Vink verwijst naar de aanwezigheid van een koninklijke figuur in de miniaturen van de oudste *Tresor*-handschriften. Ook benadrukt zij Karel van Anjou's algemene belangstelling voor handschriften en wijst zij op een ontluikende traditie van volkstalige encyclopedieën bestemd voor een koninklijk doelpubliek. Welie-Vink, cit., pp. 321-322; Vink, 42-52. Zie ook: Bolton Holloway, *Twice-Told Tales*, cit., pp. 60-61. *Contra*: Roux, *Mondes en miniatures*, cit., p. 50. M. Aurell vermeldt, tot slot, uitdrukkelijk het voorbeeld van Brunetto Latini wanneer hij erop wijst dat schrijvers die Karel van Anjou gunstig gezind waren, zich doorgaans van de *langue d'oïl* bedienden, terwijl tegenstanders opteerden voor het gebruik van de *langue d'oc*. M. Aurell, 'Chanson et propaganda politique: les troubadours gibelins (1255-1285)', in: *Le forme della propaganda politica nel*

productie uitgevoerd in opdracht van een welgestelde Florentijn, verblijvend in Frankrijk, die het werk vervolgens aan een lid van het Franse hof heeft aangeboden.²⁵

Van *Tresor* naar *Tesoro*

Maar de weerklank van de *Tresor* bleef niet tot deze specifieke ontstaanscontext beperkt. Al vlug vond het werk ook op het Italiaanse schiereiland ingang in de vorm van een Oud-Italiaanse bewerking.²⁶

Om deze overgang van *Tresor* naar *Tesoro* te bestuderen kan ik echter niet terugvallen op een vergelijking van *Tresor*- en *Tesoro*-manuscripten die in een eenduidige en directe relatie tot elkaar staan. Niet alleen is er geen autograaf van de *Tresor* voorhanden, maar de precieze verhouding tussen beide deeltradities is ook nog niet uitgeklaard en, volgens de laatste stand van zaken, zijn de verbanden tussen beide veelvuldig en multi-directioneel.²⁷ Bovendien zijn beide deeltradities niet monolithisch.²⁸ Tijdens de afgelopen 150 jaren heeft het wetenschappelijk onderzoek geresulteerd in de productie van niet minder dan vier *Tresor* edities,²⁹ terwijl er van de *Tesoro* nog steeds geen moderne kritische editie bestaat.³⁰

Due e nel Trecento, a cura di P. Cammarosano, Rome, École française de Rome, 1994, pp. 183-202, 198-199. Zie ook: P. Borsa, 'Letteratura antiangioina tra Provenza, Italia e Catalogna. La figura di Carlo I', in: *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, a cura di R. Comba, Milano, Unicopli, 2006, pp. 377-432, 378-379.

²⁵ Bolton Holloway, cit., p. 60; Welie-Vink, cit., p. 332.

²⁶ In dit artikel laat ik de receptie van dit werk in het Oud-Frans op Italiaans grondgebied buiten beschouwing. Hiervoor kan men terecht in de werken vermeld in voetnoot 3.

²⁷ Giola, cit., pp. 30, 37-38 en 296; Marshall, cit., p. 130. In het verleden werd de vertaling van het Oud-Frans origineel naar het Oud-Italiaans toegeschreven aan Bono Giamboni, een Florentijnse notaris behorende tot het Ghibellijnse kamp. Deze toedichting ging terug op het voorwoord van een tweetal handschriften (Br en M). Recentelijk is de juistheid hiervan in twijfel getrokken en wordt er uitgegaan van een veelheid aan vertalingen en vertalers. Voor een samenvatting van deze discussie: Marshall, cit., pp. 158-179.

²⁸ Voor een samenvatting van de klassieke discussie tussen Carmody en Beltrami inzake het bestaan van verschillende redacties binnen de *Tresor*-traditie: Marshall, cit., pp. 26-32 en 45-46. Voor een recente visie: Maffia Scariati, *Dal Tresor al Tesoretto*, cit., p. 27, voetnoot 5 en 57. Voor het bestaan van redacties binnen de *Tesoro*-traditie kan worden verwezen naar de hieronder besproken inzichten van Giola.

²⁹ Ter bevordering van de samenwerking tussen Frankrijk en Italië richtte Napoleon I (1769-1821) een commissie, belast met de opstelling van de eerste editie van de *Tresor*, op. Deze commissie volbracht nooit deze opdracht, maar Napoleon III (1808-1873) blies het project nieuw leven in en Polycarpe Chabaille (1796-1864) voltooide de eerste editie in 1863. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*. Uitgegeven door Polycarpe Chabaille (Paris: Imprimerie impériale, 1863). De volgende editie werd voorbereid door Francis Carmody (1907-1982) (University of California, Berkeley). De kopij werd reeds ingeleverd in 1938 en belandde bij een Franse zetter in 1940, maar deze editie werd pas in 1947 gedrukt als gevolg van het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog (met een herdruk in 1975). Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*. Uitgegeven door Francis Carmody (Berkeley, University of California Press, 1948). In 1993 publiceerden Paul Barrette (University of Tennessee, Knoxville) en Spurgeon Baldwin (University of Alabama) de eerste vertaling in het Engels. Dit vormde een belangrijke stap naar de voltooiing van hun editie van het Oud-Frans origineel in 2003. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*. Uitgegeven door S. Baldwin & P. Barrette (Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003). De laatste editie, vergezeld van een vertaling in het Italiaans, is het werk van P. Beltrami (Università di Pisa) in samenwerking met P. Squillacioti, P. Torri en S. Vatteroni. De tekst werd in 2000 bij Rizzoli aangeboden, maar uiteindelijk, na een uitgeverswissel, pas in 2007 door Einaudi uitgebracht. Brunetto Latini, *Tresor*. Uitgegeven en vertaald door P. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri & S. Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007.

³⁰ In 1839 voltooide Luigi Carrer (1801-1850) een editie van de *Tesoro* op basis van de wiegendrukken (1474, 1528 en 1533). Brunetto Latini, *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*. Uitgegeven door L. Carrer, Venezia, Gondoliere, 1839. Vervolgens kreeg Adolfo Mussafia's poging om

Ik moet dus eerst de veelvormigheid van de *Tresor*-traditie aanpakken. Rekening houdend met de karakteristieken van de verschillende *Tresor*-edities, combineer ik daartoe de edities van Beltrami *et alii* en Carmody. Deze gecombineerde lezing vormt de maatstaf waartegen de bewerking in de *Tesoro*-traditie kan worden afgemeten. Zoals gesteld, ontbreekt hiervoor echter een moderne *Tesoro*-editie zodat ik moet terugvallen op een welbepaald handschrift uit deze traditie. Om zo dicht mogelijk bij het overgangsmoment - of beter: een van de overgangsmomenten - tussen *Tresor* en *Tesoro* te blijven verkies ik een handschrift dat tijdens de beginfase van de *Tesoro*-traditie is geproduceerd. Bovendien opteer ik voor een handschrift dat behoort tot de grootste groep van *Tesoro*-handschriften, namelijk de manuscripten geproduceerd door een kopiist afkomstig uit Toscane. Tot slot prefereer ik een handschrift dat een positie in de top van het stemma inneemt.

Selectie en voorstelling van handschrift L⁴

Handschrift L⁴ is één van slechts negen *Tesoro*-manuscripten die de volledige tekst - en enkel deze tekst - van de encyclopedie bevatten.³¹ De *explicit* leert het volgende inzake de productie van dit manuscript:

Bondì Pisano mi scrisse Dio lo be / nedisce Testario soprano Dio / lo chavi di Gienova di prigione e / a llui e a li altri che vi sono, e da / Dio abiano benisione. Amen, amen. (eigen transcriptie, DN)³²

Dit handschrift is dus het werk van een kopiist uit Pisa, Bondì Testario, gemaakt tijdens zijn gevangenschap te Genua. De zeeslag bij Meloria (9 augustus 1284) en het vredesverdrag tussen Genua en Pisa (31 juli 1299) vormen derhalve meteen de uiterste begin- en einddata voor de productie van dit handschrift.³³ Dergelijke gevangenisproductie was niet uitzonderlijk in middeleeuws Italië.³⁴ Voor een

een editie op basis van het handschriftencorpus te maken nooit vorm, terwijl Alessandro Mortara, Bartolomeo Sorio, Roberto de Visiani en Guido Battelli enkel een deeleeditie uitbrachten. Zie hieromtrent: S. Bertelli, 'Tipologie librerie e scritture nei più antichi codici fiorentini di ser Brunetto', in: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008, pp. 213-253, 218-219; Marshall, cit., pp. 78-79, voetnoten 9-11. De meest recente editie is het werk van L. Gaiter (1815-1895). Zij zag het licht in 1877-1883. B. Latini, *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*. Uitgegeven door L. Gaiter (Bologna, Romagnoli, 1878-1883). Het is echter geen kritische editie in de moderne betekenis van het woord.

³¹ Deze negen handschriften zijn: A, Bg, D, F, L, L⁴, L⁷, R¹ en T. Voor de vindplaatsen van deze handschriften: Giola, 3-4. Zie ook: M. Giola, 'Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio / Sigle dei manoscritti', in: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008, pp. 583-599.

³² Inzake de betrouwbaarheid van de *explicit* in voorliggend geval: F. Cigni, 'Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)', in: *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso. Tomo I*, a cura di Pietro Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni & S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 425-439, 429-430.

³³ Bertelli, cit., p. 222; Cigni, *Copisti prigionieri*, cit., p. 426.

³⁴ Over het onderscheid tussen auteurs die schrijven in gevangenschap en de minder bestudeerde hypothese van kopiïsten actief in gevangenschap: M. Signorini, 'Il copista di testi volgari (secoli X-XIII). Un primo sondaggio dei fonti' *Scrittura e civiltà* XIX (1995): 123-197, 142-143. Over eerstgenoemd geval: M.L. Meneghetti, 'Scrivere in carcere nel Medioevo', in: *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, a.c.d. P. Frassica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 185-199.

gevangene was het immers een van de manieren om in zijn levensonderhoud te voorzien.³⁵

Toen was Genua overigens gekend als levendig kruispunt van Franse en Italiaanse invloedssferen.³⁶ De stad vormde naar alle waarschijnlijkheid ook een belangrijke schakel tussen de *Tresor*- en *Tesoro*-tradities. Na een aanvankelijke toedichting aan een Zuid-Italiaanse ontstaanscontext, schrijft de wetenschap vandaag immers twee van de oudste *Tresor*-manuscripten (R en V) aan een kopiist uit Genua toe.³⁷

Over de figuur van Bondì Testario is niet veel bekend, behalve het feit dat hij behoorde tot een gekende notarisfamilie uit Pisa.³⁸ Gelet op de geringe kennis omtrent de precieze verbanden tussen de *Tresor*- en *Tesoro*-tradities, is het bovendien maar de vraag of Bondì Testario daadwerkelijk een Oud-Frans voorbeeld vertaalde dan wel een ander, niet langer bestaand handschrift kopieerde waarin de overgang van Oud-Frans naar Oud-Italiaans zich reeds had voltrokken. Brigitte Roux verdedigt alvast de eerste hypothese en gaat ervan uit dat Bondì Testario een van de twee *Tresors* uit Genoa (R) als referentiewerk heeft gebruikt. Zij steunt deze hypothese op een onmiskenbare verwantschap inzake de stijl van verluchting tussen beide werken.³⁹

Dit handschrift wordt bewaard in de *Biblioteca Medicea Laurenziana* te Florence.⁴⁰ Het wordt reeds vermeld in de *Inventario* van Giovanni Rondinelli en Baccio Valori van 1589.⁴¹ De rode band, bedrukt met het wapen van de Medici, vertoont bovendien sporen van een verbindingstuk voor het vastmaken van een ketting. Hiermee werden dergelijke handschriften verbonden aan de lessenaars (*plutei*) die ter gelegenheid van de opening in 1571 in deze bibliotheek werden

³⁵ R. Benedetti, 'Qua fa' un santo e un cavaliere ... Aspetti codicologici e note per il miniatore', in: *La grant Queste del Saint Graal*, Udine, Roberto Vattori, 1990, pp. 31-47, 41. Zie ook: M.L. Ceccarelli Lemut, 'I Pisani prigionieri a Genova dopo la battaglia della Meloria: la tradizione cronistica e le fonti documentarie', in: *1284. L'anno della Meloria*, a cura di R. Mazzanti et alii, Pisa, ETS Editrice, 1984, pp. 77-87, 81; Signorini, cit., p. 143.

³⁶ F. Cigni, 'La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale', in: *Fra toscana e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento*, W. Edeltraud & S. Schwarze (eds.), Tübingen, A. Francke Verlag, 2000, pp. 71-108.

³⁷ Inzake deze discussie: Maffia Scariati, *Dal Tresor al Tesoretto*, cit., p. 166, voetnoot 82; Roux, *Mondes en miniatures*, cit., pp. 100-101; F. Zinelli, 'Tradizione "mediterranea" e tradizione italiana del "Livre dou Tresor"', in: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008, pp. 35-89, 61-64 en 72.

³⁸ Bertelli, cit., p. 221-222; A. Castellani, 'La Toscana dialettale d'epoca antica', *Studi linguistic italiani* XXIII/1 (1997), pp. 3-46, 8, voetnoot; A. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976). Tomo II*, Roma, Salerno, 1980, pp. 351-352, voetnoot 87; Cigni, *Copisti prigionieri*, cit., pp. 434-436; Giola, cit., p. 11; Marshall, cit., p. 308; Roux, *Mondes en miniatures*, cit., p. 102; B. Roux, 'Les auteurs du "Trésor"', in: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a.c.d. I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008, pp. 13-33, 20, voetnoot 17; P. Squillacioti, 'Ricerche sulla tradizione del "Tesoro" toscano', in: *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento (Atti del Convegno internazionale di studi - Università di Basilea, 8-10 giugno 2006)*, a.c.d. I. Maffia Scariati, Firenze, Galluzzo, 2008, pp. 547-563, 563, voetnoot 43.

³⁹ Roux, *Mondes en miniatures*, cit., pp. 102-103, in het bijzonder voetnoot 92.

⁴⁰ Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42.23.

⁴¹ Bertelli, cit., pp. 229 en 232.

geplaatst.⁴² Sandro Bertelli spreekt daarenboven van een '*vero e proprio libro di lusso*'.⁴³ Het handschrift bestaat uit perkament van hoge kwaliteit.⁴⁴ Het is omvangrijk (148 folios) en kent een groot formaat (34,8 cm x 23,7 cm). De indeling van de pagina bestaat uit twee kolommen. De marges zijn ruim, in het bijzonder aan de onderkant van de pagina (in mm: 27 [210] 111 x 30 [68 (7/7) 68] 57) en het aantal beschreven lijnen is relatief klein (42) met een redelijke interlinie (5,0 mm). Sandro Bertelli maakt ook melding van een '*apparato decorativo di grande importanza*'.⁴⁵ Het bestaat uit rijkelijk versierde historische initialen en de tekst is geschreven in een zorgvuldig uitgevoerde *littera textualis*.

Tot slot neemt L⁴ een positie in de top van het stemma - dit is een handschriftelijke stamboom waarbinnen verbanden tussen handschriften worden aangegeven - van Marco Giola in.⁴⁶ Hij onderkent immers het bestaan van zes onafhankelijke *Tesoro*-redacties (aangeduid met Griekse letters) zonder een gemeenschappelijk archetype. Handschrift L⁴ behoort meer bepaald tot redactie α , wat waarschijnlijk de oudste redactie is. Bovendien is het een van de drie oudste, nog bestaande manuscripten van subgroep α^1 . Naar verluidt is deze subgroep completer dan en sluit zij nauwer aan bij het Oud-Franse origineel dan subgroep α^2 . Binnen subgroep α^1 vormt dit handschrift, samen met handschrift As, groep 'a'. Deze groep wordt onderscheiden van groep 'b' (A, F⁵, P¹ en R¹).

Kortom, dit handschrift beantwoordt aan de eerder vermelde chronologische, geografische en codicologische selectievoorwaarden. Het vormt aldus de geknipte basis voor een tekstuele vergelijking ten opzichte van de *Tresor*-traditie. Ik spits deze vergelijking meer bepaald toe op de *incipit*, de proloog en het historische luik van deze encyclopedie.⁴⁷

Bondì Testario's *Tesoro*

In de *incipit* en proloog van L⁴ wordt niet langer aangegeven dat de oorspronkelijke compilatie in het Oud-Frans was opgesteld. Enkel in de *explicit* wordt dit feit, alsook dat van de vertaling naar het Oud-Italiaans, vermeld:

Explicit libro lo quale fue conposto per lo maestro Brunetto Latino di Fiorenza e poi traslectato di francescho in latino. (eigen transcriptie, DN)

In dit verband onderstreept Fabrizio Cigni dat '*latino*' niet moet worden gelezen als Latijn, zoals soms verkeerdelijk is aangenomen, maar als Oud-Italiaans.⁴⁸ Om precies te zijn, Bondì Testario gebruikte het Pisaans.⁴⁹ Middeleeuwse kopiisten hadden

⁴² Roux, *Mondes en miniatures*, cit., pp. 129-130.

⁴³ Bertelli, cit., p. 222.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Bertelli, cit., pp. 222 en 252.

⁴⁶ Giola, cit., pp. 37, 39-40, 295, 305 en 521. Zie ook: Squillacioti, cit., p. 563, voetnoot 43.

⁴⁷ *Tresor*, incipit; *Tresor*, l.1; en *Tresor*, l.19-98. Hoewel bepaalde Italiaanse onderzoekers melding maken van een partiële studenteneditie van dit handschrift van de hand van Diego Dotto, beschikte hij niet langer over een exemplaar toen ik hem contacteerde. Ik heb dus een eigen transcriptie van de aangegeven tekstfragmenten gemaakt.

⁴⁸ Cigni, *Copisti prigionieri*, cit., p. 435, voetnoot 29.

⁴⁹ Inzake het Pisaans: A. Castellani, 'Pisano e lucchese', *Studi linguistic italiani* V (1965), pp. 97-135; P. Manni, *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 41-46.

immers de gewoonte om het gekopieerde werk naar hun eigen taalvariant om te zetten.⁵⁰ Bovendien wordt de rol van Brunetto Latini als originele samensteller slechts summier erkend in de *incipit*.⁵¹ Er wordt enkel aangegeven dat hij het werk aanvatte (*cominciò*). Deze bewoording geeft meteen ook aan dat Brunetto Latini, volgens de bewerker, niet het laatste woord had en dat de encyclopedie voor vervolmaking in aanmerking kwam. Ook expliciete referenties naar de persoonlijke ervaringen en ballingschap van Brunetto Latini worden systematisch uit de onderzochte tekstfragmenten weggelaten. En de opdracht in de proloog is veranderd van een geïndividualiseerd en toegenegen '*biau douz amis*' in een neutraal en onpersoonlijk '*amico*'. Uitdrukkelijke verwijzingen naar Florence, en in het bijzonder de kwaadaardige factiestrijd binnen de stad, zijn ook stelselmatig geschrapt. Bovendien wordt het werk gedelokaliseerd ten gevolge van de hoger aangehaalde taalkeuze en de systematische, hieronder verder besproken toevoegingen van personages of gebeurtenissen die met Pisa verband houden.

Kortom, deze precieze en op elkaar ingrijpende aanpassingen vertonen onmiskenbaar een patroon. Vanaf de eerste pagina wordt de encyclopedie op drieërlei vlak geheroriënteerd: (1) de taal waarin het is geschreven, (2) de identiteit van de samensteller en (3) de geïmagineerde stadsrepubliek. Deze zorgvuldig aangebrachte wijzigingen in *incipit* en proloog bereiden het werk, ontdaan van deze sleutelkenmerken, voor op een nog ingrijpender ingreep, namelijk een grondige bijsturing van de politieke toon van het werk. Een bewerking die zichtbaar wordt als men het historisch luik van *Tresor* en *Tesoro* vergelijkt.

Om deze ingreep naar waarde te schatten is het belangrijk om te weten dat het historische luik van de *Tresor* uit drie onderdelen bestaat. Het eerste deel behandelt de bijbelse scheppingsgeschiedenis, van de eerste mens, Adam, tot de geboorte van Christus. Het dekt vijf van de zes tijdperken, een welbekende middeleeuwse tijdsindeling.⁵² Maar deze basisstructuur wordt door een lange uitweiding in de bespreking van het derde tijdperk onderbroken. Hierin wordt een niet onbelangrijk stukje wereldse geschiedenis geïntroduceerd.⁵³ Het behandelt immers de Trojaanse diaspora en de Romeinse republiek en het bespreekt verschillende koningshuizen, tot en met de Karolingische periode (Karel de Grote).⁵⁴ Het tweede onderdeel bevat vervolgens korte biografieën van enkele centrale figuren uit het Oude en Nieuwe Testament, terwijl het derde deel het zesde tijdperk behandelt. Het begint met het rijk van Constantijn en eindigt met de dood van Karel van Anjou. Bovendien is de originele compilatie niet vrij van propagandistische

⁵⁰ P. Beltrami, *Appunti*, cit., p. 1008.

⁵¹ Zie ook de hoger aangehaalde *explicit*.

⁵² Inzake deze chronologie: B. Ribémont, 'Le temps de l'histoire chez un encyclopédiste médiéval. L'exemple de Brunetto Latini', in: *Le temps, sa mesure et sa perception au Moyen Âge (Actes du Colloque - Orléans, 12-13 avril 1991)*, B. Ribémont (ed.), Caen, Paradigme, 1992, pp. 229-242, 238; Roux, *Mondes en miniatures*, cit., p. 193.

⁵³ Ribémont, cit., p. 239.

⁵⁴ Inzake de Trojaanse legende als oorsprongsmythe voor de Franse monarchie: Ribémont, cit., p. 239. Over het verband tussen de Romeinse republiek en de stadsrepubliek in middeleeuws Italië: Fenzi, cit., pp. 361-364.

bedoelingen. Door de bank genomen, hebben wetenschappers immers het pro-Welf en pro-Anjou karakter van de *Tresor* onderlijnd.⁵⁵

Van deze drie onderdelen heeft de tweede veruit de minste ingrepen ondergaan. Bij de heiligennamen is de kwalificatie van heiligheid geëxpliciteerd. Bij Maria wordt stelselmatig haar zaligheid onderstreept en in de daarvoor aangewezen rubrieken wordt de hoedanigheid van profeet gepreciseerd. Dit vormen de voornaamste aanpassingen. Deze observatie inzake het relatief geringere belang van het tweede onderdeel loopt overigens gelijk met de houding van de rubricator van dit handschrift. Hij voegt immers een nieuwe rubriek toe die de lezer visueel bijstaat om dit stuk over te slaan en de lectuur terug bij het begin van het derde onderdeel op te pikken.⁵⁶

In het eerste en derde onderdeel van de kroniek wordt de verwijzing naar Franse en Italiaanse elementen, typerend voor de originele compilatie, door een ondubbelzinnige nadruk op de Italiaanse situatie vervangen. Deze accentverschuiving is alvast zichtbaar in enkele kleine, maar daarom niet minder veelzeggende wijzigingen. Waar bekend bij een Italiaans publiek, worden preciezere plaatsaanduidingen gehanteerd,⁵⁷ of blijven overbodige verduidelijkingen achterwege.⁵⁸ Deze verandering van invalshoek kan eveneens worden geïllustreerd aan de hand van de foutieve interpretatie van een referentie naar de stad Luik als de laatste rustplaats van de legendarische Sint Servaas, een plaats - en legende - die bij een (Noord-)Frans publiek beter bekend was. Ook de verwijzing naar de mythische oorsprong van de eerste koningen van Engeland, niet enkel een belangrijke handelspartner van Florence, maar ook een gebied dat voor het Franse hof niet zonder belang was, wordt weggelaten. De ingrepen zijn bovendien nog opvallender wanneer zij betrekking hebben op onderwerpen die voor een Italiaans publiek met Ghibellijnse sympathieën van belang zijn. Illustratief voor het inspelen op een Italiaanse interessesfeer zijn de uitvoerigere bespreking van de reis van Aeneas naar Italië of het opsmukken van het levensverhaal van Romulus en Remus, onder andere door het gebruik van dialoog. De verwijzingen naar de vroegere inwoners en de vroegere benaming van Rome, de toevoeging van de Sabijnse maagdenroof en een uitweiding over de stichting van Constantinopel door uitgeweken Romeinen passen ook in dit plaatje.⁵⁹ Tezelfdertijd wordt een referentie naar een Frankische overwinning op de Romeinen, die aan een Frans publiek ongetwijfeld plezier deed, afgezwakt tot een neutrale beschrijving van een opmars van de Franken langs de

⁵⁵ Ceva, cit., p. 133; A. Mussafia, 'Sul testo del Tesoro di Brunetto Latini', in: *Della vita e delle opera di Brunetto Latini*. Geschreven door T. Sundby en vertaald door R. Renier, Firenze, Le Monnier, 1884, pp. 279-390, 344 en 358-359; Plisson, cit., p. 288.

⁵⁶ De rubriek luidt als volgt: '*Come ritorna a ssua materia .lxxxvj.*' (eigen transcriptie, DN).

⁵⁷ Bijvoorbeeld door een verwijzing naar het midden van Italië te wijzigen in een referentie naar Spoleto. Of de precisering dat Aeneas aan land ging bij de monding van de Tiber.

⁵⁸ Bijvoorbeeld de schrapping van de precisering dat Fiesole in Toscane is gelegen. Of de weglating van de verduidelijkingen dat Venetië in de zee is gesticht of dat Treviso dicht bij Venetië ligt.

⁵⁹ Inzake het belang van de Romeinse geschiedenis voor Pisa: A. Buck, 'Die Bedeutung der "volgarizzamenti" für die Geistes- und Literaturgeschichte', in: *Studien zu den "volgarizzamenti" römischer Autoren in der italienischen Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts*, A. Buck & M. Pfister (eds.), München, Wilhelm Fink, 1978, pp. 7-43, 14; M. Campopiano, 'Construction of the Text, Construction of the Past. Historical Knowledge, Classical Myths and Ideology in a Medieval *Comune* (Pisa, Eleventh to Twelfth Centuries)', *Troianalexandria* 9 (2009), pp. 63-84, 76.

Rijn. Vanuit een Ghibellijns - lees: keizerlijk - perspectief is de nieuw ingevoegde verdediging van Caesar in de Catalinarische samenzwering veelzeggend. Er wordt meer bepaald benadrukt dat Caesar Catalina harder - en niet minder - wilde straffen door zijn voorkeur voor een gevangenisstraf, in plaats van de doodstraf, uit te spreken. Dit alles om te vermijden dat de reputatie van deze keizer-in-wording zou worden bezoedeld. Kenmerkend zijn ook de uitvoerige behandeling van Caesars machtsuitbreiding en een bespreking van diens overlijden zonder vermelding van het verraad dat hieraan ten grondslag lag. Bovendien zijn verschillende rubrieken aangepast om het concept van een *translatio imperii*, uitmondend in het Duitse Rijk, te onderstrepen.

De derde component, die het dichtst aansluit bij de leefwereld van het toenmalig publiek, is het grondigst gewijzigd.⁶⁰ De grotere vertrouwdeheid van de kopiist met deze periode heeft niet alleen geresulteerd in een kleiner aantal fout geschreven data of fout gespelde namen, maar heeft ook geleid tot een verlenging van de oorspronkelijk behandelde periode met een twintigtal jaren, namelijk tot 1285. De kroniek eindigt aldus - allesbehalve toevallig - met de dood van Karel van Anjou. Deze verlenging vereiste niet alleen een aanpassing van de laatste hoofdstukken van het origineel, maar ook de toevoeging van niet minder dan 15 nieuwe hoofdstukken. Bovendien beperkt deze herwerkte component zich niet langer tot een bespreking van enkele centrale figuren, maar behandelt zij een veel breder scala van persoonlijkheden. Deze bewerking wordt ook gekenmerkt door de toevoeging van allerlei details die in de andere onderdelen niet voorkomen en het verhaal verlevendigen. Dit blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit de rake beschrijvingen van de twee beslissende confrontaties tussen Karel van Anjou en zijn aartsvijanden, Manfred (Slag bij Benevento (1266)) en Conradin (Slag bij Tagliacozzo (1268)). Naast deze verhoogde accuraatheid, verlengde tijdshorizon en toegenomen gedetailleerdheid, is de tekst ook nog grondig bijgestuurd in een dubbele richting. Vooreerst is het geografische brandpunt van Florence naar Pisa verschoven, waarbij meteen ook de nadruk wordt gelegd op de volgehouden inzet van de stad voor de Ghibellijnse zaak. Zo wordt de excommunicatie van Pisa ten gevolge van de aan Frederik II verleende bijstand sterk in de verf gezet. De tekst onderstreept ook het verzet van Pisa ten opzichte van Karel van Anjou en de aan Conradin geleverde steun. In dit verband wordt de gevangenzetting van Graaf Gherardo van Pisa in de nasleep van de Slag bij Tagliacozzo benadrukt. Vervolgens wordt het opgelegd karakter van het vredesverdrag tussen Karel van Anjou en Pisa beklemtoond. En tot slot, maar zeker niet in het minst, legt de tekst de nadruk op de katalysatorfunctie van het meedragen van een stadsvaandel uit Pisa in het losbarsten van de tegen Karel van Anjou gerichte revolte, beter bekend als de Siciliaanse Vespers (1282).⁶¹ Naast een verschuiving van het geografisch zwaartepunt krijgt het werk dus meteen ook een uitgesproken pro-Ghibellijnse en anti-Anjou toon. Bovenop de eerder gegeven voorbeelden blijkt deze politieke heroriëntatie vooreerst uit een fundamentele herziening van de weergave van het aanslepende conflict tussen de

⁶⁰ Zie ook: Beltrami, *Appunti*, cit., p. 323.

⁶¹ Voor de drie traditionele verhaallijnen inzake deze opstand: Marshall, cit., pp. 96-98 (met verwijzing naar het pionierswerk van Michele Amari).

Kerk en Frederik II. Laatstgenoemde wordt meer bepaald voorgesteld als een keizer die voortdurend door de Kerk wordt uitgedaagd en ondergraven - in plaats van andersom. Bovendien onderstreept de herwerkte tekst het perfide karakter van de alliantie tussen het pauselijk gezag en Karel van Anjou door aan te geven dat deze samenwerking hoofdzakelijk door financiële en 'nationalistische' motieven was ingegeven. En, alhoewel dit verbond uiteindelijk erin slaagt om Zuid-Italië op Manfred te veroveren, kon dit doel, volgens de herziene versie, enkel worden bereikt ten gevolge van wijdverbreid verraad en corruptie binnen de gelederen van Manfred en ondanks diens persoonlijke moed op het slagveld.⁶² Op dezelfde wijze wordt Karel van Anjou, oorspronkelijk opgehemeld als de 'Kampioen van Christus',⁶³ in de aangepaste tekst systematisch geportretteerd als een lafaard en als een arrogante, onbetrouwbare en uitbuitende heerser - en dit, bijvoorbeeld, in schril contrast tot een positieve beschrijving van Conradin.⁶⁴ Tot slot worden het verloop van de Siciliaanse Vespers en de dood van Karel van Anjou, verpletterd onder zijn eigen paard, in detail - en met overduidelijk genoeg - verhaald.

Op basis van deze vergelijking vraagt de lezer zich ondertussen waarschijnlijk af waarom Bondi Testario zich überhaupt de moeite heeft getroost om Brunetto Latini's *Tresor* als uitgangspunt te gebruiken. Los van het praktisch gemak van een dergelijke aanpak kan hiervoor een verklaring worden gevonden in een gemeenschappelijke doelstelling, namelijk de promotie van een stedelijk project dat in toenemende mate onder druk stond.⁶⁵ Ingesloten tussen keizerlijke en pauselijke belangen werd dit gedeeld doel weliswaar gekleurd door de concurrerende visies van Welfen en Ghibellijnen, maar, eenmaal de oorspronkelijke compilatie van haar basiskarakteristieken was ontdaan en vanuit politiek oogpunt was bijgestuurd, kon de centrale boodschap, te weten de promotie van een stadsrepubliek geleid door een *podestà*, onverminderd intact blijven. Bovendien vormde een dergelijke bewerking - en toeëigening - een daad van betekenis in de voortdurende ideologische strijd tussen Welf- en Ghibellijnsgezinde krachten.⁶⁶ En het hierin besloten verzoek om de instellingen van de *comune* niet geheel te ontmantelen in ruil voor steun op het supra-lokale niveau was natuurlijk ook niet zonder nut of betekenis in een keizerlijke context.⁶⁷

Kortom, Bondi Testario ontdoet de *Tresor* van zijn sleutelkenmerken inzake taal, samensteller en geviseerde stadsrepubliek, stuurt deze encyclopedie politiek bij en weet aldus met deze *Tesoro* een nieuw publiek, met deels gelijklopende en deels verschillende bekommernissen en behoeften, aan te spreken.

⁶² Zie ook: Borsa, cit., p. 418.

⁶³ Voor dit beeld: Borsa, cit., pp. 377-378, voetnoot 3.

⁶⁴ Voor de mythe van de '*mauvaise seigneurie*' van Karel van Anjou: Aurell, cit., p. 197; Borsa, cit., pp. 377-432.

⁶⁵ E. Artifoni, 'I podestà professionali e la fondazione retorica della politica comunale', *Quaderni storici* 63 (1986), pp. 687-719, 700. Zie ook: E. Coleman, 'Cities and communes', in: *Italy in the Central Middle Ages 1000-1300*, D. Abulafia (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 27-57, 35.

⁶⁶ G. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 215 (die spreekt van een strijd om de controle over het collectieve geheugen in het kader van herschreven geschiedenissen).

⁶⁷ Zie ook: Coleman, cit., p. 48.

Trefwoorden

Bondì Testario, Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, *Tesoro*

David Napolitano studeerde Italiaanse taal- en cultuurstudies aan de Universiteit Utrecht. Daarna behaalde hij een Research Master in Medieval Studies aan dezelfde universiteit. Zijn master thesis is bekroond met het Ted Meijer stipendium 2011. Hij is momenteel werkzaam bij het Huygens Instituut te Den Haag waar hij, onder leiding van Professor Jan Bloemendal, meewerkt aan de uitgave van de verzamelde werken van Desiderius Erasmus. Met ingang van het academiejaar 2011-2012 zal hij een promotieonderzoek inzake de middeleeuwse denkbeelden over ideaal leiderschap opstarten. Hij zal zich meer bepaald toespitsen op de ontwikkeling van een ideaal van deugzaam leiderschap, gesneden op maat van de dertiende-eeuwse Italiaanse stadsrepubliek.

Vierloper 73 2586 KV Scheveningen
davidnapolitanothuis@yahoo.com

RIASSUNTO

L'adattamento di Bondì Testario dei *Li Livres dou Tresor* di Brunetto Latini

Pietro Beltrami, gran conoscitore dei *Li Livres dou Tresor* di Brunetto Latini, ha invitato gli studiosi ad orientare la loro ricerca non solamente a ciò che può avere davvero scritto l'autore, ma a studiare anche le diverse letture e utilizzazioni del testo. In questo contributo presento perciò il manoscritto curato da Bondì Testario, noto come il manoscritto L⁴, esponente esemplare della tradizione manoscritta italiana di quest'enciclopedia, che andrò ad inquadrare nel contesto storico e mettendolo in relazione con la tradizione francese.

Una *Crocefissione* e una *Pietà* di Michelangelo per gli ‘spirituali’

Maria Forcellino

Nel maggio 2010 la notizia del ritrovamento di due piccoli dipinti religiosi di Michelangelo, due oli su tavola, una *Crocefissione* e una *Pietà*, veniva comunicata dalla stampa italiana e olandese e rapidamente si diffondeva anche a quella estera. L'occasione era data dall'imminente conferenza all'Accademia dei Lincei di Roma (14 maggio 2010) di Antonio Forcellino e Christoph L. Frommel con cui si comunicava alla comunità scientifica internazionale l'importante scoperta. Poco dopo (agosto 2010) un articolo in una prestigiosa rivista scientifica dava conto delle modalità di ricerca che avevano portato al ritrovamento della *Pietà*.¹ Un secondo articolo sul dipinto della *Crocefissione*, a cura di chi scrive, è in corso di stampa.²

Nuova attenzione nella stampa mondiale ai primi di ottobre ha ricevuto il solo dipinto della *Pietà* di Michelangelo. L'occasione, stavolta, era fornita dalla recensione apparsa nel *Sunday Times* (3 ottobre 2010) del nuovo libro di Antonio Forcellino, *La Pietà perduta*,³ un pamphlet in cui l'autore racconta ad un pubblico più ampio di quello accademico la ricerca che l'ha portato a riconoscere la *Pietà* di Michelangelo. Per come la notizia è rimbalzata attraverso le agenzie di stampa di tutto il mondo, è sembrato quasi che si trattasse del ritrovamento di un nuovo dipinto di Michelangelo e non di uno dei due. I media americani, affascinati dall'idea di riscoprirsi in casa⁴ un Michelangelo dopo avere inutilmente per anni tentato di acquisirne uno (come ha focalizzato in quei giorni il sito del *Sole 24 Ore*) hanno trasformato la vicenda in una sorta di vincita al lotto. La favola, così come costruita oltre oceano, è rientrata in Europa, dove alcuni esperti si sono affrettati a rilasciare improvvisate dichiarazioni ignorando o tralasciando del tutto la produzione scientifica fin qui prodotta. Si è scritto di tutto: persino che la ‘tela’ sarebbe una copia della *Pietà* vaticana (*ANSA.it News*, 13 ottobre 2010). Non sarà ozioso, pertanto,

¹ A. Forcellino, ‘La Pietà di Ragusa’, *Annali della Scuola Normale di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, serie V, 1, pp. 115-142.

² M. Forcellino, *Sulla Crocefissione di Venusti da Michelangelo appartenuta a Tommaso dei Cavalieri*, in corso di stampa in *Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma*.

³ A. Forcellino, *La Pietà perduta*, Milano, 2010.

⁴ Il dipinto si trova in una collezione privata a Buffalo.

in questa sede, ripercorrere, nei termini che le sono propri, una storia che ha alle spalle una lunga e scrupolosa ricerca scientifica e molto poco del sensazionalismo cui la stampa di tutto il mondo l'ha ultimamente esposta.⁵



1. Michelangelo Buonarroti (?), *Crocifisso con la Madonna, San Giovanni e due angeli dolenti*, olio su tavola, cm 51,4x33,6, Oxford, collezione privata

⁵ Il presente contributo è in parte una rielaborazione di diverse lezioni da me tenute nel corso del 2010 sul ritrovamento dei due dipinti di Michelangelo presso le Università di Groningen (26 marzo), Salerno (5 maggio), e il Koninklijk Nederlands Instituut Rome (30 giugno). A Jan de Jong e Henk van Veen dell'Università di Groningen va il mio più sincero ringraziamento per avermi ospitata in varie occasioni.

Negli ambienti accademici la questione critica dell'esistenza di piccoli dipinti di soggetto religioso di mano di Michelangelo degli anni Quaranta, legata alle sue frequentazioni del mondo degli 'spirituali', viene dibattuta almeno dall'Ottocento, momento in cui ebbe luogo la pubblicazione di alcune lettere inedite di Vittoria Colonna ad opera di Giuseppe Campori. Una ricerca da me svolta dal 2003 e discussa come un libero dottorato presso l'Università di Amsterdam nel 2007, ha riproposto da poco la questione in sede scientifica e portato nuovi argomenti a favore dell'esistenza di questi dipinti.⁶ In quella sede non veniva tuttavia affrontato il problema della loro eventuale individuazione. La prudenza con cui la ricerca lasciava le sue conclusioni non ha mancato di suscitare anche qualche giusta critica.⁷

L'acquisizione critica dell'esistenza storica di piccoli dipinti di soggetto religioso di mano di Michelangelo si è fatta strada all'interno delle mie ricerche su Michelangelo e gli 'spirituali', iniziata nel 2003. L'indagine partiva dal lontano 1999, quando per la prima volta mi sono occupata del rapporto di Michelangelo con gli 'spirituali' affrontando lo studio della Tomba di Giulio II in occasione del restauro del monumento. Riconsiderando infatti il problema della circolazione delle opere di Michelangelo nel gruppo degli 'spirituali' attraverso la revisione critica dei documenti noti e meno noti, alcuni mai utilizzati in relazione alla questione, e alla luce anche di nuovi documenti da poco emersi nell'Archivio Apostolico Vaticano, ero arrivata alla conclusione che quelli che possedettero gli 'spirituali' non furono solo disegni di Michelangelo, come fino ad oggi ha sostenuto la critica, ma anche dei piccoli dipinti. Una conclusione fondata anche sull'analisi critica e stilistica che avevo condotto su un gruppo di dipinti sul tema della *Crocefissione* e *Pietà* derivati dai disegni noti di Michelangelo per Vittoria Colonna e comunemente attribuiti dalla critica ad un suo allievo, il pittore Marcello Venusti (1512/15-1579).

Disegni e dipinti

Fino ad oggi nella letteratura critica si riteneva che ogni volta che nella corrispondenza fra Michelangelo e i suoi amici 'spirituali' si faceva riferimento ad una *Pietà* o ad una *Crocefissione*, ci si riferisse sempre a dei disegni. In particolare la critica ha identificato gli oggetti delle epistole in due disegni a matita nera di Michelangelo: una *Pietà* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. I.2.0/16) e una *Crocefissione* (London, British Museum, inv. 1895-9-15-504r).⁸ Si tratta di due famosi disegni ricordati dalle fonti, Vasari e Condivi, come realizzati per Vittoria Colonna, e ritenuti pertanto dalla critica, sulla base dei due biografici, dei 'disegni di

⁶ M. Forcellino, 'La corrente 'spirituale' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo Buonarroti negli anni Quaranta' (2007), in: M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, 2009.

⁷ 'While the material accumulated is very suggestive, it is a pity that the lack of any such painted works by Michelangelo prevents the possibility of more concrete conclusions.' A. Brundin, recensione a M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, *Renaissance Quarterly*, LXIII (2010), 2, p. 603; M. Firpo, 'Lo 'spirito' di Michelangelo', recensione a M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, *Il Sole 24 Ore*, 18 ottobre 2009.

⁸ Per questi disegni con l'analisi ragionata della bibliografia critica ad essi relativa, rinvio al mio lavoro M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, cit., pp. 64-85, cui rimando anche per l'analisi dei documenti successivi.

omaggio' (*presentation drawings*). Con questa fortunata definizione si indicano i disegni realizzati non come momento di preparazione per qualcos'altro, una scultura o un dipinto, ma come opere finite in sé e regalate pertanto come 'omaggio'.⁹ L'iniziatore di questa pratica, con l'unico precedente di Leonardo, si riconosce proprio in Michelangelo. In verità, in merito ai due disegni della *Pietà* e della *Crocefissione* le due fonti biografiche non sono così esplicite.

Vasari nella prima edizione delle *Vite*, ricorda soltanto un disegno della *Pietà*, che precisa essere stato eseguito come regalo per Vittoria, ma tace sulla *Crocefissione*. Sarà Condivi, tre anni dopo, a descrivere come tale solo la *Crocefissione*, mentre non specifica nulla circa la tecnica con cui era stata eseguita la *Pietà*. Vittoria Colonna, la destinataria di queste opere secondo le fonti, fu una nobildonna e poetessa impegnata in prima persona sul fronte del rinnovamento della chiesa cattolica a partire dagli anni Trenta, e profondamente legata al cardinale inglese Reginald Pole e al suo gruppo. Entrambi i disegni raffigurano due momenti della passione del Cristo, tema centrale nella dottrina degli 'spirituali'. E lo fanno presentando tali innovazioni dal punto di vista iconografico che difficilmente possono spiegarsi al di fuori del nuovo credo religioso del gruppo di Pole, come è stato da tempo osservato dalla critica che se ne è occupata.¹⁰

Sulla *Pietà* e la *Crocefissione* di Michelangelo si trovano notizie però oltre che nei dueografi, Vasari e Condivi, in diverse lettere fra Michelangelo e Vittoria Colonna e fra alcuni autorevoli esponenti degli 'spirituali' fra loro. Alla *Crocefissione* si possono accostare con certezza due lettere di Vittoria Colonna a Michelangelo e una dell'artista alla poetessa. Il linguaggio usato dagli estensori delle epistole è così oscuro da rimanere ancora oggi, e a dispetto degli innumerevoli commenti, in più punti impenetrabile. Come è stato osservato in passato da più critici, alcuni passaggi della lettera della Colonna relativa al *Crocifisso* - come anche di quella riferibile alla *Pietà* - sono più chiaramente comprensibili se riferiti a opere dipinte piuttosto che disegnate. In esse ricorrono espressioni che meglio si adattano a un dipinto che a un disegno. Tuttavia, fino ad oggi la maggior parte della critica ha sostenuto che l'oscurità del linguaggio si chiariva tenendo conto del contesto culturalmente elevato dei protagonisti, per i quali i termini 'disegno' e 'dipinto' erano, dentro la tradizione della trattatistica artistica rinascimentale, intercambiabili.

Nella mia ricerca nel 2007 ho sostenuto che se questo è vero per il contesto letterario, meno comprensibile appare se rapportato all'uso quotidiano della lingua. Per esempio nel contesto epistolare, quando la comunicazione è chiaramente volta ad un mero scambio di informazioni. Era questo il caso rappresentato dalla lettera di Ercole Gonzaga al vescovo di Fano del 21 maggio 1546, in cui l'estensore della missiva si riferiva ad una *Pietà* con il termine di 'quadro'. All'ambiguità di linguaggio, già presente nelle lettere della Colonna, veniva da sempre iscritta dalla critica, non senza qualche imbarazzo, anche quella della lettera del Gonzaga.

⁹ Cfr. da ultimo su questa definizione P. Ragionieri, 'La collezione di disegni di Michelangelo della Casa Buonarroti', in: *Michelangelo: architetto a Roma*, catalogo della Mostra (Roma, Musei Capitolini 6.10.2009- 7.2.2010), a cura di Mauro Mussolino, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 38-45 in particolare p. 38.

¹⁰ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna, un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, 1994.

Fino ad oggi era nota infatti negli studi una commissione del cardinale Ercole Gonzaga per farsi fare una copia di una *Pietà* di Michelangelo posseduta dal cardinale Reginald Pole. L'impresa era documentata da una lettera del vescovo di Fano, Pietro Bertano, al Gonzaga del 12 maggio 1546 e dalla risposta di quest'ultimo allo stesso. Nella lettera il Gonzaga scrive testualmente di volere quel 'quadro' della *Pietà* di Pole, per farlo copiare dal suo artista di corte, Giulio Romano. Nel commentare questa lettera la critica ha sempre sostenuto che l'uso del termine 'quadro' da parte del Gonzaga non avesse alcuna rilevanza: Pole possedeva una copia della *Pietà* disegnata da Michelangelo per Vittoria Colonna che Gonzaga indicava impropriamente come 'quadro' volendo alludere in realtà ad un disegno. Ancora una volta, l'argomento invocato era che in termini figurativi 'quadro' andava inteso qui come sinonimo per 'disegno'. Benché, come è noto, l'intercambiabilità fra 'disegno' e 'pittura', se ha ragione di esistere nella lingua italiana per la comune origine dal latino 'pingere', non sussiste per i termini 'disegno' e 'quadro'.

Da una rapida indagine da me condotta sull'epistolario noto e già pubblicato del cardinale Gonzaga emergeva con molta chiarezza che il cardinale, nel giro degli stessi anni, nelle sue lettere si serviva chiaramente del termine 'disegno' quando voleva riferirsi a disegni. Né questo si poteva dubitare considerato che Ercole Gonzaga fu uno dei primi principi del Rinascimento italiano e appassionato collezionista di opere d'arte. Era figlio di Isabella d'Este.

A queste riflessioni che andavo formulando sullo studio dei documenti si aggiungeva nel 2005 il ritrovamento di una terza lettera in merito al carteggio Gonzaga Bertano che non lasciava più alcun dubbio sulla non incidentalità dell'uso del termine 'quadro' da parte del Gonzaga. Dall'Archivio Vaticano Antonio Forcellino rinveniva una nuova lettera di Gonzaga al vescovo di Fano datata 11 giugno 1546 con cui sollecitava l'amico dell'invio della *Pietà* di Pole, che indicava ancora una volta con il termine 'quadro'. Mi apparve allora chiaro che indizi importanti che denunciavano l'esistenza, almeno sul piano documentario, di piccoli dipinti di mano di Michelangelo, erano stati tralasciati. Il ritrovamento di un nuovo documento apportava un nuovo decisivo contributo e permetteva adesso di riaprire la questione e delucidarla con nuovi argomenti.

Alle stesse conclusioni, cioè che dovevano essere esistiti almeno una versione dipinta della *Pietà* e della *Crocefissione* di Michelangelo, due prototipi molto ricercati fra gli 'spirituali', ero arrivata anche da un altro filone della ricerca: dall'analisi di una serie di dipinti di *Crocefissione* e *Pietà* ispirati dai disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna sparsi in diverse collezioni in Italia e fuori e tutte attribuite, fino ad oggi, non senza vistose incongruenze, al Venusti.

Il dipinto della *Crocefissione* appartenuto a Tommaso dei Cavalieri

Si conoscono infatti una serie di piccoli dipinti di *Crocefissione con la Vergine e San Giovanni ai piedi della croce* attribuiti al nome di Venusti, che uniscono diversi disegni di Michelangelo. Essi raffigurano una composizione con il Cristo Crocifisso, così come appare nel disegno del British Museum, e le due figure della Vergine e San Giovanni ai piedi della croce, come disegnati invece in due piccoli schizzi al Louvre *Madonna ai piedi della croce* e *San Giovanni ai piedi della croce* (inv. 720r e inv.

698r). Di questo tipo di composizioni gli esemplari di maggior pregio noti sono uno in collezione Doria a Roma, uno in Casa Buonarroti e un altro oggi in collezione privata ad Oxford che si sapeva essere appartenuto alla famiglia Cavalieri. Quest'ultimo dipinto era noto alla critica grazie ad un articolo apparso nel *Burlington Magazine* negli anni Sessanta. In un saggio di due paginette Phillis Borland, che per prima lo pubblicò, portava a conoscenza degli studiosi che la *Crocefissione*, allora in collezione D'Arcy, proveniva dal possesso della famiglia Cavalieri come provavano i sigilli ancora apposti sul retro, e lo attribuiva senza esitazione a Marcello Venusti.¹¹ Dopo questa notizia nessuno più si è occupato del dipinto. Gli studi recenti su Marcello Venusti pur contemplandolo ne davano tutti una fugace menzione con rinvio alla comunicazione della Borland. Nel 2007 avevo avuto modo di vedere le due *Crocefissioni* presenti in Italia ma non ancora quella di Oxford. Dall'analisi stilistica condotta su tutti e tre i dipinti, per quello che si poteva confrontare attraverso l'unica foto che lo rendeva noto, appariva abbastanza difficile che un unico autore li avesse realizzati tutti e tre. Le differenze stilistiche fra i tre dipinti avevano già reso difficoltoso alla critica che si è occupata di Venusti ricomporre un catalogo che vedesse d'accordo tutti.

Nella storia critica Thode per primo richiamò il rapporto esistente fra i piccoli dipinti di *Crocefissione*, comunemente ritenuti del Venusti, e i disegni noti di Michelangelo del British Museum e del Louvre, e a ritenere che la composizione era stata messa a punto da Michelangelo o anche da Venusti ma con la sua supervisione.¹² Una convinzione che condivise anche Tolnay.¹³ Solo Wilde allontanò con decisione la paternità michelangiolesca dalla composizione, con la motivazione che questi dipinti erano stati eseguiti sì dai disegni di Michelangelo ma dopo la sua morte, dal momento che mai avrebbe acconsentito a far riprodurre disegni che aveva realizzato per la sua amica Vittoria Colonna.¹⁴ L'opinione di Wilde è stata poi ripetuta da quasi tutta la critica. In verità, questa ipotesi di Wilde, almeno in un caso, quello della *Crocefissione* Doria, poteva già essere smentita con certezza dalla lettura documentaria.

Un documento importante, una lettera del 1557 scritta da Vittoria Colonnelli, la vedova del fedele servitore di Michelangelo, l'Urbino, che si riferisce all'attuale *Crocefissione* Doria, testimonia che il dipinto esisteva e Michelangelo ne era a conoscenza mentre era ancora in vita. Non solo, ma dal momento che la Colonnelli fa riferimento a disegni che sono rimasti nella bottega dell'artista appare chiaro anche che l'invenzione fosse di Michelangelo, non di Venusti. Anche per questa via mi sembrava inevitabile tirare l'unica conclusione possibile. Michelangelo era stato l'ideatore di questo soggetto; se poi avesse realizzato almeno un dipinto in tutte le sue parti, materialmente, era questione a cui l'indagine nel 2007 non poteva ancora rispondere.

¹¹ P. Borland, 'A copy by Venusti after Michelangelo', *The Burlington Magazine*, CIII (1961), pp. 433-434.

¹² E. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin, 1902-1913, II, pp. 468-469.

¹³ C. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, 1975-1980, IV, pp. 67-68.

¹⁴ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London, 1953, pp. 120-121.

Dopo alcune ricerche sulle tracce della *Crocefissione* Cavalieri, rese più difficili dall'erronea indicazione che lo voleva in una collezione privata francese,¹⁵ ho individuato il dipinto nell'attuale collezione di Oxford, e a settembre del 2008 mi è stato possibile vederlo, insieme a mio fratello. La prima impressione che ne ricevemmo fu che si trattasse di un dipinto di grande qualità. Poco dopo ebbe inizio una campagna di studio condotta sui diversi dipinti di *Crocefissione* e *Pietà* attribuiti a Venusti e disseminati fra Roma e Firenze, insieme ai ricercatori dell'ENEA, che sottopose a indagine riflettografica tutte le tavolette in questione. Attraverso la riflettografia è possibile indagare il disegno originale esistente al di sotto dello strato pittorico. I risultati provenienti da questa prima campagna di analisi indicavano già delle sensibili diversità nel disegno preparatorio dei dipinti fra loro, che rendevano problematico riconoscere ancora in un'unica personalità, quella del Venusti, l'autore dei diversi dipinti. Con questo primo risultato veniva a incrinarsi fortemente il primo assunto critico: che Venusti fosse l'unico autore delle due *Crocefissioni* di Roma e Firenze e della *Pietà* in collezione Borghese. I risultati di questa prima indagine sono stati presentati al salone del restauro di Ferrara a luglio 2009.

In settembre 2009 è stato infine possibile sottoporre alla stessa indagine anche il dipinto di Oxford. Quanto già segnalato dall'analisi stilistica e critica in via indiziaria, e cioè che il dipinto fosse fra tutti quello di maggior pregio artistico e che più fedelmente traduce in pittura i disegni di Michelangelo, veniva confermato anche dall'analisi materiale. L'opera è realizzata da un artista che lavora in modo diverso dagli altri, si mostra sicuro nel disegno e, pur concretizzando con maggiore aderenza il disegno michelangiolesco vi apporta delle modifiche in corso d'opera che non si ritrovano nelle altre due tavole. Si comporta cioè come un artista che crea e non come un copista, come l'autore (o gli autori) degli altri due. I risultati di queste ricerche sono stati affidati adesso in dettaglio a un saggio a più mani di prossima pubblicazione.¹⁶

Dagli ultimi studi da me effettuati sulla *Crocefissione* di Oxford risulta che il dipinto effettivamente fino alla fine del Settecento fu in possesso della famiglia Cavalieri a Roma, dov'era ritenuto prezioso dono di Michelangelo a Tommaso dei Cavalieri. Nel 1797 fu acquistato direttamente dalla famiglia Cavalieri da Robert Fagan (1767-1816), un mercante collezionista molto attento nonché archeologo e console di Palermo, e da lui esportato e venduto in Inghilterra come opera di Michelangelo ad un altro mercante particolarmente esperto nell'esportazione di capolavori dall'Italia e dalla Francia, William Buchanan. La storia del dipinto può essere tracciata grazie ad un'iscrizione autografa di Buchanan apposta dietro al dipinto, datata 1818, fino all'attuale proprietà. Tale iscrizione è avvalorata oggi dai documenti che la certificano: una lettera autografa di Fagan a George Cumberland del 1800, ora nella British Library di Londra, e il catalogo della vendita del dipinto avvenuta a Londra nel 1806 e tuttora esistente al Victoria and Albert Museum. Il prezzo pagato per la *Crocefissione* fu il più alto battuto in quella seduta all'asta, una cifra molto consistente per i tempi: 315 sterline.

¹⁵ G.W. Kamp, *Marcello Venusti Religiöse Kunst in Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York, 1993.

¹⁶ Cfr. nota 2.

Ad eclissare questo straordinario dipinto della *Crocefissione con la Vergine e San Giovanni* di Michelangelo e perfino le incisioni che ne erano state tratte, fu probabilmente da un lato la repressione controriformista e dall'altro il ruolo svolto dal Vasari. La censura controriformistica si esprime con un decreto di Paolo IV che disponeva tra l'altro che 'i crocifissi non si dipingessero vivi (1556)'.¹⁷ A fianco a questa e non meno importante, il ruolo svolto dal racconto vasariano. L'attribuzione a Venusti della *Crocefissione* di Oxford si è fatta strada infatti solo alla fine dell'Ottocento, quando la critica ha assunto come infallibile il racconto delle fonti biografiche, soprattutto Vasari, al punto da negare validità a tutte le altre fonti documentarie che pure affioravano man mano dagli archivi. Era il momento in cui si innalzava il baluardo critico del Michelangelo 'disegnatore' destinato a cancellare la sia pur minima attività pittorica del grande artista.

La *Pietà* di Ragusa

A proposito della *Pietà* di Pole, cui si riferisce lo scambio epistolare Bertano-Gonzaga, nel mio libro facevo riferimento ad un dipinto di *Pietà* che si trovava un tempo a Ragusa (odierna Dubrovnik) in Dalmazia. Di esso aveva dato notizia Herman Grimm nell'Ottocento. Lo studioso, chiamato a fare una expertise sul quadro, si disse convinto di avere di fronte un'opera di Michelangelo. Fino all'Ottocento infatti, l'esistenza di piccoli dipinti di mano di Michelangelo veniva ancora ritenuta possibile. Anche questo dipinto era stato totalmente dimenticato dagli storici dell'arte e se ne era persa ogni traccia. Tolnay lo segnalò fra le innumerevoli copie di piccoli dipinti di *Pietà* originati dal disegno di Michelangelo per la Colonna, ma non lo vide mai.¹⁸ Come per la *Crocefissione* infatti, anche i piccoli dipinti di *Pietà* sono stati attribuiti dalla critica alla responsabilità di Venusti. Anche il disegno della *Pietà*, come già la *Crocefissione*, fu subito divulgato infatti dalle incisioni che ne furono tratte poco dopo la sua realizzazione, quelle del Bonasone già nel 1546 e del Beatrizet nel 1547.

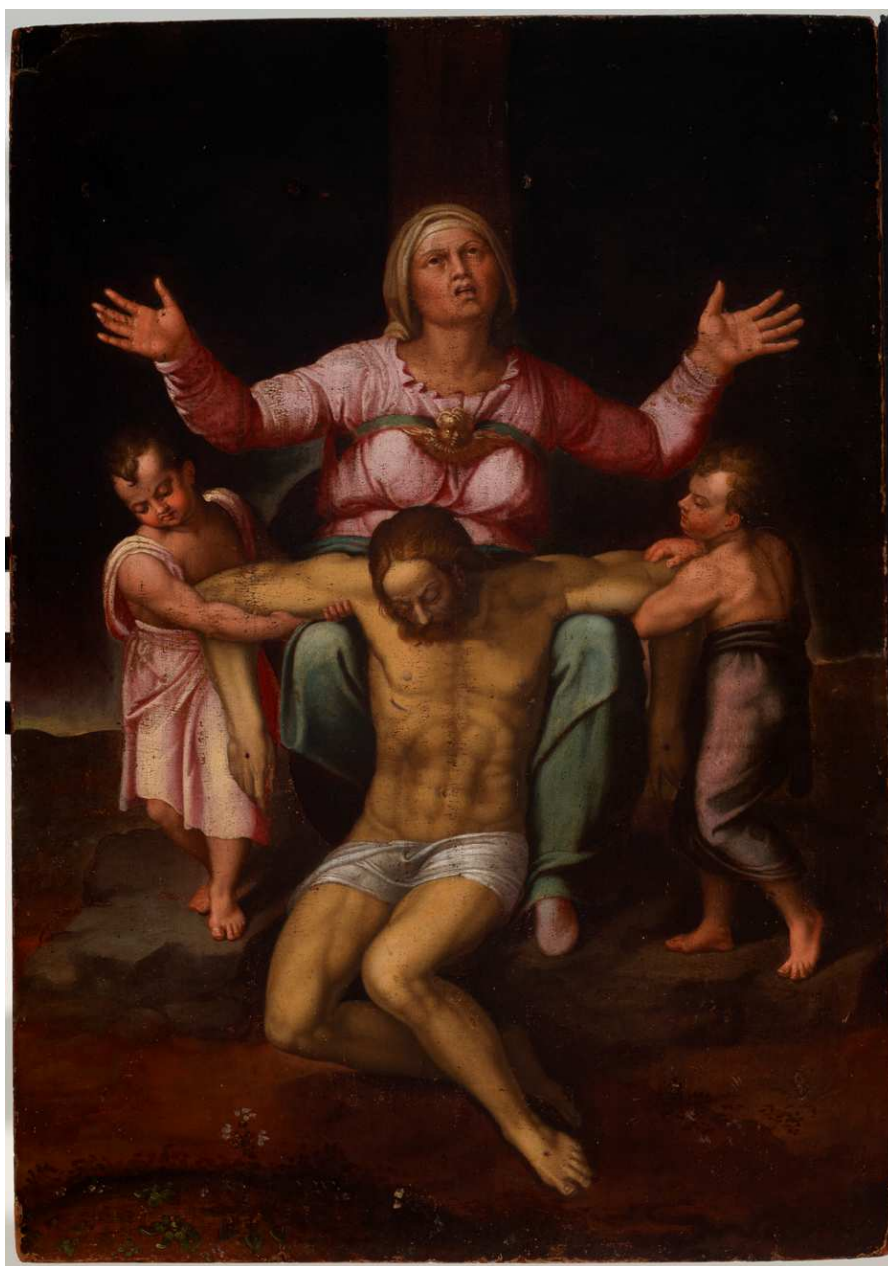
Il dipinto di Ragusa l'avevo già messo in relazione al rapporto di Michelangelo con gli 'spirituali'. Avevo ipotizzato allora che quella *Pietà* vi fosse stata portata infatti da Ludovico Beccadelli, ex segretario di Gaspare Contarini e figura chiave nel gruppo degli 'spirituali', che l'avrebbe ricevuta forse in regalo da Pole. Con lui Michelangelo ancora negli anni Cinquanta del Cinquecento scambiava sonetti ed epistole al tempo del suo soggiorno obbligato a Ragusa.

Mentre ero impegnata nella pubblicazione del mio libro, Antonio Forcellino fu contattato da un collezionista americano per una expertise su una *Pietà* di collezione privata. Avemmo subito l'idea che si potesse trattare della *Pietà* di Ragusa vista da Grimm. Al suo occhio attento di restauratore non sfuggì quanto era purtroppo sfuggito agli storici dell'arte che prima di lui avevano visto il dipinto: e cioè che al di là delle ridipinture che deturpavano il volto di Cristo e in parte quello della Vergine, l'opera, come già aveva avuto modo di constatare Grimm prima di lui, era un vero capolavoro. Ai primi dati dell'analisi stilistica, sempre soggettivi, si sono aggiunti, anche in questo caso, quelli originati dalle indagini scientifiche. Sottoposto a

¹⁷ M. Firpo, 'Ancora sul 'Cristo in croce' di Michelangelo, Giulio Clovio, Cornelis Cort, Agostino Carracci', in: *Scritti in onore di Romeo de Maio*, Roma, 2009, pp. 133-62.

¹⁸ Per questa storia critica della *Pietà* rinvio a quanto scritto da A. Forcellino, cfr. nota 1.

radiografia il dipinto ha rivelato un disegno fermo e sicuro, del tutto sovrapponibile al suo disegno preparatorio, la *Pietà* di Boston, ma modificato in diversi punti. Anche in questo caso il confronto con la *Pietà* di Venusti della Doria non lascia spazio ad equivoci su chi sia l'artista che crea e chi il copista. Non solo, ma una caratteristica inequivocabile contraddistingue quest'opera come opera di Michelangelo: esso appare in alcune parti non del tutto finito. Un tratto questo che si ritrova anche in alcune parti della *Crocefissione*. Nessun committente del XVI secolo avrebbe mai accettato di acquistare un dipinto non finito. Solo Michelangelo poteva permettersi di lasciare incomplete le sue opere, certo che sarebbero state apprezzate dai suoi destinatari, quasi sempre principi o papi.



2. Michelangelo Buonarroti (?), *Pietà*, olio su tavola, cm.64x48, collezione privata americana

I risultati delle ultime ricerche condotte sulla *Pietà* hanno confermato il profondo legame del dipinto con gli 'spirituali' e con l'arcivescovado di Ragusa in particolare. Non Beccadelli tuttavia avrebbe ereditato il dipinto di Pole, bensì, come hanno chiarito adesso le nuove indagini, forse Crisostomo Calvini. Per il suo carattere intransigente, per la scelta di testimoniare la fede con l'esempio della propria esistenza il teologo Calvini appariva agli occhi del gruppo il destinatario naturale del dipinto di Pole. Con lui Pole aveva difeso a Trento la comune visione 'spirituale'. Coerentemente con la sua vita vissuta in povertà, Calvini lascia il dipinto nella sede arcivescovile. Lì lo trova poco dopo il vescovo Fabio Tempestivo, nominato arcivescovo di Ragusa, che vi risedette dal 1602 al 1616, anno della sua morte. In questa occasione sul dipinto viene impropriamente impresso il sigillo della famiglia Tempestivo di Montefalco. Il quadro, tuttavia, non fa parte del patrimonio personale del vescovo, come appare inequivocabilmente dal testamento Tempestivo, ma viene venduto, in esecuzione della volontà del vescovo, per risanare le finanze dell'arcivescovado. In quella occasione è acquistato dal mercante Simone Giovanni Gozze, presso i cui eredi resta per oltre due secoli, quando è riconosciuto da uno storico locale, Balduin Bizzarro, nella famiglia della baronessa Gozze. La storia del dipinto dall'Ottocento in poi appare tutta documentata: dalla stima che ne fece Grimm al suo arrivo in America all'esposizione come opera di Michelangelo presso il Metropolitan di New York, ai tentativi, falliti, di vendere il dipinto che è rimasto sempre di proprietà della stessa famiglia.

Questi due dipinti, la *Crocefissione con la Madonna e San Giovanni ai piedi della croce* e la *Pietà* possono essere oggi riportati alla piena responsabilità di Michelangelo Buonarroti, sicuramente sul piano della ideazione ma, con fondati argomenti, anche su quello della loro realizzazione. Essi sono originati negli anni Quaranta del Cinquecento, quando l'artista ebbe un'intensa frequentazione con il gruppo degli 'spirituali'. Al gruppo degli 'spirituali' sono legati per ragioni iconografiche: perchè essi restituiscono sul piano artistico, in pittura, temi religiosi cari al gruppo. Al gruppo degli 'spirituali' sono legati per ragioni di collezionismo: ebbero ampia circolazione forse solo all'interno del consesso degli 'spirituali'. Infine, al loro legame con il gruppo degli 'spirituali' si deve in qualche modo ricondurre la loro singolare 'fortuna critica': in quanto testimonianza del coinvolgimento diretto di Michelangelo nelle tematiche religiose del gruppo, la loro esistenza e, soprattutto, la loro paternità, è rimasta per secoli nascosta, forse addirittura con il consenso dell'artista stesso.

I due dipinti, insieme con i disegni, le stampe, le copie che da essi furono tratti, i documenti, e le radiografie su essi effettuate, saranno esposti a Roma nell'ambito della mostra 'Il Rinascimento a Roma. Da Michelangelo a Vasari' dal 24 ottobre 2011 al 12 febbraio 2012. E si tratterà di un'occasione unica di studio e di confronto sulla quale la critica e gli studiosi di Michelangelo potranno con tutti i dati offerti dalla ricerca, finalmente, con serenità, pronunciarsi. Il ritorno dei due dipinti a Roma rappresenta un evento eccezionale e il modo migliore di rendere omaggio alla fase romana dell'artista da cui le due opere sono originate.

Parole chiave

Michelangelo Buonarroti, spirituali, Crocefissione, Pietà, Tommaso dei Cavalieri

Maria Forcellino, ricercatrice di Storia dell'Arte moderna presso l'Università degli Studi di Salerno dal 1996 al 2010, ha conseguito un libero dottorato presso l'Università di Amsterdam nel 2007 con un lavoro su Michelangelo e gli 'spirituali'. Dopo aver condotto ricerche sull'antiquaria nel XVIII secolo, su cui ha pubblicato un libro e vari saggi, si è dedicata dal 1999 all'opera di Michelangelo Buonarroti negli anni Quaranta, da cui sono scaturiti diversi contributi in Italia e in Olanda e il suo ultimo volume (Viella 2009).

Vondelkerkstraat 4, 1054 KZ Amsterdam
m.forcellino@gmail.com

SAMENVATTING

Een Kruisiging en een *Pietà* van Michelangelo voor de 'spirituali'

Maria Forcellino reconstrueert de verschillende fasen van haar onderzoek rond twee paneelschilderingen, een Kruisiging en een *Pietà*. Op grond van stilistische kenmerken en materiaaltechnische gegevens, kunnen deze paneelschilderingen toegeschreven worden aan Michelangelo Buonarroti. Zij waren bekend in de groep van 'spirituali', religieuze hervormers met wie de kunstenaar nauwe betrekkingen had in de jaren dertig en veertig van de zestiende eeuw. Samen met haar broer, de kunsthistoricus en restaurator Antonio Forcellino, begon de schrijfster enkele jaren geleden aan de zoektocht naar de twee schilderijen. Inmiddels is, mede door middel van infrarood-reflectografie, de toeschrijving aan Michelangelo nader bevestigd.

De verovering van de aarde Mussolini's *battaglia della natura* op de Pontijnse vlakke¹

Elias van der Plicht

De meest prestigieuze Italiaanse literatuurprijs, de *Premio Strega*, werd in 2010 toegekend aan Antonio Pennacchi. De schrijver kreeg de prijs voor zijn roman *Canale Mussolini*.² Het boek speelt zich af op de *agro pontino*, de Pontijnse vlakke, een moerasgebied dat in de jaren dertig onder het fascistische regime van Mussolini werd ontgonnen. Op de omslag van het boek prijkt een van de panelen van het panorama *La conquista della terra*. Het werd kort na de drooglegging van het gebied door de kunstenaar Duilio Cambellotti geschilderd op de wanden van een van de zalen van het *palazzo del governo* in Littoria, het huidige Latina, de door Mussolini opgerichte stad.³ Water, aarde en de onderwerping van de natuur, het zijn de thema's die uit dit werk naar voren springen. Het is daarmee een treffend voorbeeld van de manier waarop er onder het fascisme naar de ontginning van de vlakke werd gekeken.

De *agro pontino* ligt zestig kilometer ten zuiden van Rome. De vlakke is zeventig tot tachtig kilometer lang en tien tot vijftien kilometer breed en ligt ingeklemd tussen de Tyrrheense Zee en de Monti Lepini. Vandaag de dag is het een van de meest florerende landbouwgebieden van Italië, maar voordat de moerassen voor de landbouw geschikt werden gemaakt, stond een derde van het terrein permanent onder water. Daarnaast was een stuk van de vlakke bebost en bestond het grootste deel uit grasland dat in het voorjaar in een zompig gebied veranderde door het smeltwater dat zich vanaf de Monti Lepini een weg zocht naar lager gelegen terrein. Met name het laatst genoemde deel van de Pontijnse vlakke werd in de

¹ Deze studie is tot stand gekomen dankzij een beurs van het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome in het kader van de Italië Studies Scriptieprijs 2010. Ik wil Jaap Talsma en Hans de Valk hartelijk danken voor hun begeleiding bij het onderzoek.

² A. Pennacchi, *Canale Mussolini*, Milano, 2010.

³ Na de Tweede Wereldoorlog zou de naam Littoria, waar te veel een fascistische geur omheen hing, ingevuld worden voor het neutralere Latina.

zomer geteisterd door malaria, doordat het een ideale leefomgeving was voor de larven van de malariamug.⁴

De fascistten zorgden in de jaren dertig voor een radicale transformatie van de *agro pontino*. In één decennium veranderde de vlakte compleet van aanzicht. De moerassen maakten plaats voor een akkerbouwgebied met vijf woonplaatsen: Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia en Pomezia en een dozijn *borghi*: kleine rurale nederzettingen, voorzien van enkele primaire faciliteiten voor de boerenbevolking. Vanuit regio's als de Veneto en Emilia-Romagna kwamen kinderrijke families naar de vlakte om als kolonisten een nieuw bestaan op te bouwen.

In studies die over de ontginning van de *agro pontino* zijn verschenen, worden de Pontijnse plaatsen als fascistische kolonies gepresenteerd. De door de fascistten uitgevoerde planologische ontwikkelingen zouden als voornaamste doel hebben gehad als model te fungeren voor het nieuwe Italië. Op de Pontijnse vlakte zou een nieuwe maatschappij ontstaan, een fascistische samenleving waarin de bevolking zou worden gevormd tot ideaaltypische fascistische onderdanen. Het zou een interne kolonie zijn geworden die als voorbeeld voor het nieuwe Italië zou hebben moeten dienen.⁵ Aan deze interpretatie kan een nieuwe visie worden toegevoegd. De malariabestrijding en de ontginning van de Pontijnse moerassen werd door de fascistten gepresenteerd als een fascistische overwinningssrijd op de natuur, een gevecht waarmee de fascistten zowel in binnen- als buitenland wilden imponeren. Deze stelling zal in dit artikel worden uitgewerkt.

Twee millennia moerasgrond

Een toevluchtsoord voor herders en vagebonden. Zo kan de *agro pontino* gekenschetst worden in de tijd voorafgaande aan de ingrepen van de fascistten. In de eerste decennia van de twintigste eeuw leefden er slechts twee- tot vierduizend mensen op de vlakte. Vanwege de dreiging die de malaria vormde, woonden gedurende de zomermaanden minder mensen in het gebied. De bewoners trokken na het voorjaar naar plaatsen rondom de moerassen of begaven zich naar de Colli Albani en Monti Lepini om aan het einde van het jaar, als het gevaar van een malaria-infectie was verdwenen, terug te keren naar hun verblijfplaatsen op de vlakte.⁶

De fascistten waren bepaald niet de eersten die poogden de moerassen te ontginnen. In de eerste eeuw n.Chr. deed Plinius Maior al een oproep hiertoe in zijn

⁴ A. Linoli, 'Twenty-six centuries of reclamation and agricultural improvement on the Pontine Marshes', in: T. Sadewasser ed., *Integrated land and water resources management in history*, Siegburg, 2005, pp. 27-55, aldaar 38.

⁵ Zie bijvoorbeeld: F. Caprotti, 'Destructive creation. Fascist urban planning, architecture and new towns in the Pontine Marshes', *Journal of Historical Geography* 33 (2007), pp. 651-679; F. Caprotti, 'Internal colonization, hegemony and coercion. Investigating migration to southern Lazio, Italy, in the 1930s', *Geoforum* 39 (2008), pp. 942-957; F. Caprotti, *Mussolini's cities. Internal colonialism in Italy, 1930-1939*, Youngstown, 2007; S.B. Frandsen, 'The war that we prefer. The reclamation of the Pontine Marshes and fascist expansion', in: *International fascism, 1919-1945*, G. Sørensen & R. Mallett (eds.), London - Portland, 2002, pp. 69-82; R. Mariani, *Fascismo e città nuove*, Milano, 1976; H.A. Millon, 'Some new towns in Italy in the 1930s', in: *Art and architecture in the service of politics*, idem & L. Nochlin (eds.), Cambridge, Massachusetts & London, 1978, pp. 326-341; H.S. Ofteland, *Sabaudia 1934. Materializing the fascist, corporate town*, Oslo, 2002.

⁶ Caprotti, 'Internal colonization', cit., p. 947.

encyclopedische werk *Naturalis historia*.⁷ Deze aansporing volgde op mislukte pogingen van onder andere Julius Caesar en Nero om het moerasgebied droog te leggen. Caesar zou in zijn jeugd zelf aan malaria hebben geleden en had een plan opgesteld waarmee hij de Pontijnse vlakte geschikt zou kunnen maken voor de landbouw. Hij slaagde er echter niet in dit te verwezenlijken.⁸ Nero had volgens Tacitus het voornemen om de moerassen droog te leggen door een kanaal te graven dat alle meren aan de kust van Latium met elkaar zou moeten verbinden.⁹ Ook dit plan faalde.¹⁰ Ondanks forse tegenslagen werden tot in de late Oudheid projecten gestart om de moerassen te ontginnen. Geen van deze ondernemingen was een succes. Veelal beperkten de werkzaamheden zich na verloop van tijd tot het begaanbaar houden van de Via Appia, die dwars door het gebied liep en voortdurend door de moerassen verzwolgen dreigde te worden.¹¹

In de Renaissance stierf in de plaatsen aan de rand van de Pontijnse vlakte een groot aantal mensen aan malaria, waardoor de bevolking in de regio sterk in omvang afnam.¹² De wens om de moerassen te cultiveren werd hierdoor groter. Het was onder meer Leonardo Da Vinci die paus Leo X hiertoe aanzette. Resultaat werd niet of nauwelijks geboekt.¹³ In de zeventiende en achttiende eeuw werden onder de pausen Urbanus VIII, Alexander VII, Innocentius XII, Pius VI ontginningspogingen gedaan. Verscheidene keren boden deskundigen uit de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden hun kennis aan over het afwateren van moerasgrond.¹⁴ Tijdens de Napoleontische bezetting van Italië liet Napoleon Bonaparte studies verrichten naar de mogelijkheid om moerassen te ontginnen. Er werden diverse aanbevelingen gedaan, maar uiteindelijk wilde Napoleon zijn vingers niet aan de moerassen branden.¹⁵ Giuseppe Garibaldi was de eerste politicus in het verenigde Italië die het initiatief nam om de Pontijnse moerassen te cultiveren. De vrijheidsstrijder, die na de eenwording van Italië in het parlement werd gekozen, wilde de talrijke verwaarloosde gebieden in het land opknappen, waaronder de *agro pontino*.¹⁶ Vanaf dat moment tot aan de machtsovername door de fascistten werden zo'n vijftig wetten aangenomen die de situatie op de Pontijnse vlakte zouden

⁷ Hij schreef: 'Laat de Pontijnse moerassen worden drooggelegd en gekoloniseerd, zodat het land nabij Rome zal worden hersteld voor Italië.' Plinius Maior, *Naturalis historia*, 26.9.19.

⁸ R. Sallares, *Malaria and Rome. A history of malaria in ancient Italy*, Oxford - New York, 2002, pp. 4, 188; M.T. Cicero, *Philippicae*, 5.7.

⁹ P.C. Tacitus, *Annales*, 15.42.2.

¹⁰ Het idee was wel goed. Na de drooglegging van de moerassen in de twintigste eeuw speelden de meren een voorname rol bij het reguleren van de waterstand door middel van de opvang van het water uit de kanalen. Archivio Centrale dello Stato. Opera Nazionale per i Combattenti. Progetti. Busta 8. Allegato 7.1. Minuta ONC, 11-09-1931.

¹¹ Sallares, *Malaria and Rome*, cit., pp. 189-190.

¹² A. Banchini, *La malaria e la sua incidenza nella storia e nell'economia della regione pontina*, Latina, 1964, pp. 46-48.

¹³ Aan het begin van de zestiende eeuw vervaardigde Leonardo Da Vinci een landkaart van de Pontijnse vlakte, vandaag de dag de oudst bewaard gebleven kaart van het gebied. L. Olson en H.L. Eddy, 'Leonardo Da Vinci. The first soil conservation geologist', *Agricultural History* 17 (1943), pp. 129-134.

¹⁴ J. Korthals Altes, *Polderland in Italië. De werkzaamheden der Nederlandsche bedijkers in vroeger eeuwen en het Italiaansche polderland voorheen en thans*, Den Haag, 1928, pp. 32-34.

¹⁵ Linoli, 'Twenty-six centuries of reclamation', cit., pp. 36-37.

¹⁶ Caprotti, *Mussolini's cities*, cit., p. 117.

moeten verbeteren. In de praktijk waren het slechts dode letters en veranderde er nauwelijks iets.¹⁷ De natuur was voorlopig de mens de baas: de Pontijnse moerassen bleven bestaan.

Gedurende twee millennia zorgden keer op keer een gebrek aan financiële middelen, het gebruik van ontoereikende technieken of de tegenstand die geboden werd door de malaria ervoor dat de mens het moest afleggen tegen de natuur. De ontginning van de Pontijnse moerassen bleek door deze factoren steeds weer een te grote opgave. Ook in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw zorgden deze facetten voor tegenslag. Door het belang dat door de fascistten aan de herontwikkeling van de moerasgrond werd gehecht, werd bij de drooglegging ditmaal een niet eerder vertoonde daadkracht aan de dag gelegd, zodat de obstakels deze keer wel werden overwonnen.

Strijd met de mug

Toen in 1922 Mussolini en de fascistten aan de macht kwamen, was twee miljoen hectare Italiaans grondgebied niet in cultuur gebracht. Eén van de oorzaken hiervan was de malaria, die deze streken onveilig maakte. Het betrof met name regio's langs de kust, grond die in potentie erg vruchtbaar is. De strijd tegen malaria werd een van de speerpunten van de fascistten.¹⁸

De mug die malaria kan overbrengen behoort tot de familie van de *Anopheles*-muskieten. De larven en poppen van *Anopheles*-muggen vertoeven graag in moerasachtige gebieden. Het ziektebeeld wisselt, afhankelijk van de soort malariaparasiet. De gevaarlijkste variant is *P.falciparum*, die binnen twee etmalen dodelijk kan zijn. Juist deze vorm van malaria kwam veel voor op de *agro pontino*. De Italiaanse malarioloog Angelo Celli heeft aan het begin van de twintigste eeuw aangetoond dat het sterftecijfer per aantal inwoners dat rondom de Pontijnse moerassen woonde tot het hoogste van Italië behoorde.¹⁹ De heersende opvatting in die tijd was dat de malaria de Italiaanse bevolking zou kunnen verzwakken en degenereren. Deze angst werd gevoed doordat de ziekte voornamelijk op het platteland aanwezig was en gedacht werd dat zich daar de wortels van het Italiaanse ras bevonden.²⁰ De fascistten waren gevoelig voor dergelijke denkbeelden. Het maakt inzichtelijk dat door hen groot belang werd gehecht aan het bestrijden van malaria. De meest voor de hand liggende wijze waarop dit kon gebeuren was het droogleggen van de moerassen, waardoor de muskiet de mogelijkheid werd ontnomen eitjes in het moeraswater te leggen. De organisatie die hierbij een belangrijke rol kreeg toebedeeld was de Opera Nazionale per i Combattenti (ONC).

In oktober en november 1917 leed het Italiaanse leger tijdens de Eerste Wereldoorlog enorme verliezen in de Slag bij Caporetto. Een maand later werd de ONC opgericht. De taak van deze organisatie was om oorlogsveteranen in sociaal-

¹⁷ D. Ghirardo en K. Forster, 'I modelli delle città di fondazione in epoca fascista', in: *Storia d'Italia. Annali 8. Insediamenti e territorio*, a.c.d. C. De Seta, Torino, 1985, pp. 628-674, aldaar 635.

¹⁸ F.M. Snowden, *La conquista della malaria. Una modernizzazione italiana 1900-1962*, Torino, 2006, p. 14.

¹⁹ A. Celli, 'Una grande battaglia contro la malaria', in: *Le bonifiche in Italia dal '700 a oggi*, a.c.d. P. Bevilacqua & M. Rossi-Doria, Roma - Bari, 1984, pp. 244-266, aldaar 249.

²⁰ Snowden, *La conquista*, cit., p. 22.

economisch opzicht bij te staan. Eén van de middelen die hiertoe werd aangewend was het opstellen van werkvoorzieningsprojecten: de voormalige soldaten werden ingezet bij de transformatie van braakliggend Italiaans grondgebied tot landbouwterrein. In totaal werden 51 van dergelijke *bonifica*-projecten gestart.²¹

Op 24 december 1928 werd de zogenaamde *legge Mussolini* aangenomen ter ondersteuning van de diverse *bonifica*-projecten. Deze wet legde de basis voor de organisatie en de financiering van de revitaliseringswerkzaamheden in Italië voor de daaropvolgende veertien jaar. De Pontijnse vlakte kreeg hierbij de hoogste prioriteit.²² Als Mussolini zou slagen het gebied te ontginnen, daar waar keizers en pausen hadden gefaald, zou dat zijn aanzien en die van het fascisme ten goede komen.

Bij de drooglegging van de moerassen werd gebruik gemaakt van een werkplan dat in 1918 was opgezet: aan de voet van de bergketen zou het water moeten worden opgevangen in kanalen, om het vervolgens naar zee af te voeren. Het belangrijkste kanaal werd het Canale Mussolini. Om het terrein droog te houden was de constructie van gemalen noodzakelijk. In totaal werden 22 pompstations gebouwd. Tot op de dag van vandaag moeten de pompen hun werk doen om de vlakte droog te houden.²³

Op het hoogtepunt van de ontginningswerkzaamheden, begin jaren dertig, waren duizenden *bonificatori* actief op de vlakte. De arbeidsomstandigheden waren zwaar. Dikwijls stonden de arbeiders tot hun middel in het water te zwoegen en voortdurend was er het gevaar van een malaria-infectie.²⁴ Er zouden drieduizend *bonificatori* zijn gestorven aan malaria. Volgens de door de fascistenaars naar buiten gebrachte cijfers ging het slechts om honderd malariaslachtoffers. Mussolini deed hier luchtig over. Hij meende dat de arbeiders moesten strijden als soldaten en dat het de plicht is van soldaten om in een gevecht eventueel hun leven te geven.²⁵ Ook Nallo Alemanni, inspecteur generaal van de ONC op de Pontijnse vlakte, beschreef de *bonifica*-campagne met militaire retoriek. Hij meende dat de aarde bewogen moest worden door de massa's mannen, pauzes waren ondenkbaar, het was een oorlog.²⁶

Al voor de start van de droogleggingswerkzaamheden waren op de Pontijnse vlakte maatregelen tegen malaria genomen. Kort na de installatie van Mussolini als premier werd het Istituto Nazionale Risanamento Antimalarico della Regione Pontina opgericht, dat samen met het Rode Kruis verantwoordelijk was voor de bestrijding van de ziekte op de vlakte. In het gebied dat werd aangeduid als het Quadrato, de

²¹ E. Ciccozzi, 'L'Opera Nazionale per i Combattenti', in: *Opera Nazionale per i Combattenti. Progetti*, a.c.d. F. Boccini e Idem, Roma, 2007, pp. ix-lxxi. In totaal was de ONC verantwoordelijk voor de revitalisering van bijna vierhonderdduizend hectare Italiaans grondgebied. De Pontijnse vlakte besloeg iets minder dan een vierde van dit areaal. *Opera Nazionale per i Combattenti, 36 anni dell'Opera Nazionale per i Combattenti 1919-195*, Roma, 1955, pp. 33-34.

²² Raccolta ufficiale delle leggi del regno, *Leggi e decreti*, Roma, 1929. Legge n. 3134, 24-12-1928.

²³ L. Serva en L. Brunamonte, 'Subsidence in the Pontina Plain, Italy', *Bulletin of Engineering Geology and the Environment* 66 (2007), pp. 125-134, aldaar 133; Linoli, 'Twenty-six centuries of reclamation', cit., p. 39.

²⁴ ACS. ONC. Servizio Agraria. Serie Aziende e Bonifiche. Agro Pontino. b 96. f 1. Class. 2.6.16. Indennità malarica, 01-07-1932.

²⁵ Snowden, *La conquista della malaria*, cit., p. 216.

²⁶ Ibidem, p. 209.

plaats waar een decennium later Littoria zou worden gebouwd, werd een gezondheidscentrum neergezet, dat door malaria geïnfecteerde arbeiders moest bijstaan.²⁷

Via verschillende wegen werd getracht de mug uit te roeien. Mussolini deed het graag voorkomen alsof hij de grote medicus was die de ziekte te lijf ging.²⁸ Naast de belangrijkste en effectiefste bestrijdingsmaatregel, het ontginnen van de moerassen, werden insecticiden ingezet om de muggen te doden. Een voorbeeld hiervan was Parijs groen, een verdelgingsmiddel bestaande uit lood, koper en arseen. Het werd op het wateroppervlak gespoten, zodat de larven van de mug stierven.²⁹ Het behoeft geen betoog dat dit soort gifmengsels niet alleen de muggenlarven doodden, maar op het gehele ecosysteem een nadelige invloed uitoefenden. Een milieuvriendelijker middel werd gevonden in het uitzetten van de gambusiavis, die zich tegoed deed aan de muggenlarven.³⁰ Indien de malaria onverhoopt toch om zich heen sloeg, kreeg de patiënt en zijn omgeving kininetabletten uitgereikt, waardoor de malariaparasieten in de bloedbaan werden bestreden.³¹ Ook door scholing werden de mensen die op de Pontijnse vlakte verbleven gewaarschuwd voor malaria. Pas in het laatste kwart van de negentiende eeuw werd ontdekt dat malaria wordt veroorzaakt door een beet van een bepaald type mug dat malariaparasieten met zich meedraagt. Voorheen werd gedacht dat de ziekte werd overgebracht door *mal aria*, kwade dampen die uit de rottende moerasgrond opstegen. In de periode dat de Pontijnse moerassen werden drooggelegd, leefden dergelijke miasmatheorieën nog altijd onder grote delen van de bevolking. Onderricht kon ervoor zorgen dat men zich ging beschermen tegen de mug, bijvoorbeeld door horren voor ramen en deuren te plaatsen.

Volgens de historisch geograaf Federico Caprotti was de campagne tegen malaria een succes. Hij wijst op het percentage malariapatiënten op de Pontijnse vlakte. In 1924 raakte ruim tachtig procent van de mensen die in het gebied verbleven geïnfecteerd. Negen jaar later was dat percentage gezakt naar slechts twee procent.³² Er kunnen kanttekeningen bij deze cijfers worden geplaatst. Zo beargumenteert de historicus Richard Bosworth dat malaria pas na 1945 volledig van de *agro pontino* verdween, nadat het Amerikaanse leger de muggen met DDT bestreed.³³ Bovendien moet worden opgepast met het toekennen van betekenis aan de door Caprotti gepresenteerde percentages, aangezien de fascistische cijfers hadden opgesteld en de getallen uit propagandaoverwegingen wellicht in een zo gunstig mogelijk daglicht werden gesteld of met de cijfers was gemanipuleerd. Dit zou kunnen worden gestaafd met een rapport dat in september 1933 werd geschreven door Enzo Fedi, die werkzaam was bij de ONC. Terwijl Caprotti melding

²⁷ F. Caprotti, 'Malaria and technological networks. Medical geography in the Pontine Marshes, Italy, in the 1930s', *The Geographical Journal* 172 (2006), pp. 145-155, aldaar 149-151.

²⁸ Snowden, *La conquista della malaria*, cit., pp. 206-208.

²⁹ Caprotti, *Mussolini's cities*, cit., p. 105.

³⁰ ACS. Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste. Direzione Generale Bonifica e Colonizzazione. Opere di Bonifica Lazio, Maremma Toscana, Umbria. b 149. n. 2306, 16-01-1937.

³¹ ACS. ONC. Ser Agr. Ser Azi Bon. Agr Pon. b 93. f. 5. Class. 2.6.14. n. 40147, 23-07-1934.

³² Caprotti, 'Malaria and technological networks', cit., pp. 152-153.

³³ R.J.B. Bosworth, *Mussolini's Italy. Life under the dictatorship*, London, 2006, p. 439.

maakt van slechts een klein percentage mensen dat in dat jaar als malariapatiënt werd geregistreerd, beweerde Fedi dat alle ontwikkelingen op de vlakte voorspoedig verliepen, met uitzondering van de anti-malariacampagne, die verbeteringen zou moeten ondergaan doordat nog teveel mensen ziek werden.³⁴

Mussolini was er veel aan gelegen om het beeld te scheppen dat er geen malaria meer voorkwam op de Pontijnse vlakte. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk als gekeken wordt naar het postkantoor van Littoria. Het gebouw werd ontworpen door de architect Angiolo Mazzoni. De gevel van het postkantoor was voorzien van halfronde fijnmazige roosters, zodat malariamuggen het gebouw niet binnen konden dringen. In 1934 verordonneerde Mussolini dat de rasters weggehaald moesten worden, omdat de buitenwacht geen goed beeld van de Pontijnse vlakte zou krijgen als men zich in dat stadium nog zou moeten beschermen tegen de muskieten.³⁵

De wegwijnende grond weer gezond maken

De constructie van woonplaatsen en nederzettingen op de Pontijnse vlakte kan niet los worden gezien van de fascistische ruralisatiecampagne. Al decennia lang trokken vele boeren naar de stad in de hoop de armoede die op het platteland heerste te ontvluchten. De fascistten wilden de verstedelijking tegengaan.³⁶ Het is noodzakelijk te wijzen op de ambiguïteit in de fascistische houding ten opzichte van de stad. Aan de ene kant werden steden in verband gebracht met beschaving en vooruitgang. Tegelijkertijd werd echter een afkeer getoond van het chaotische stadsleven. De fascistten vreesden dat de boeren die het platteland verlieten, in de stad ten prooi zouden vallen aan een hedonistische levensstijl, waarbij geen plaats meer was voor opofferingsgezindheid en het onderscheid zou wegvallen tussen jong en oud, man en vrouw, gezond en ziek.³⁷

Ook de wilde, ongetemde natuur kreeg een negatief stempel opgeplakt. Een moerasgebied als de Pontijnse vlakte werd door de fascistten geassocieerd met negatieve, vrouwelijke kenmerken. De ongecultiveerde, wilde en vrouwelijke natuur was onvruchtbaar. De vrouwelijke natuur zou door de fascistische mens gedomineerd moeten worden, zodat een natuur zou ontstaan die aan het fascistische ideaalbeeld voldeed.³⁸ De fascistten meenden dat de mens behoorde te leven in een idyllische, gedomesticeerde, natuurlijke omgeving: het platteland.

De wil van de fascistten om over de natuur te heersen, sloot aan bij een beschavingsideaal dat zich in de tweede helft van de negentiende eeuw in West-

³⁴ ACS. ONC. Progetti. b 8. all. 7.1. Relazione di Enzo Fedi, 30-09-1933. Exacte cijfers presenteerde Fedi echter niet, zodat niet met zekerheid valt te zeggen of de twee procent waar Caprotti over spreekt een betrouwbaar percentage is.

³⁵ G. Fittipaldi, 'Italian futurist architecture. Angiolo Mazzoni and the study case of Littoria post office', in: *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, K.E. Kurrer, W. Lorenz, V. Wetz (eds.), Cottbus, 2009, pp. 603-610, aldaar 604.

³⁶ D. Breschi, 'Fascismo e antiurbanismo. Prima fase: ideologia e legge, 1926-1929', *Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia* 6 (2005), pp. 1-19, aldaar 2-3.

³⁷ D.G. Horn, 'Constructing the sterile city. Pronatalism and social sciences in interwar Italy', *American Ethnologist* 18 (1991), pp. 581-601, aldaar 586; B.P.F. Wanrooij, 'Italian society under fascism', in: *Liberal and fascist Italy, 1900-1945*, A. Lyttelton (ed.), Oxford - New York, 2002, pp. 175-195, aldaar 187.

³⁸ Caprotti, *Mussolini's cities*, cit., p. 25, 27-28, 59.

Europa had ontwikkeld. De betekenis van het begrip beschaving verschoof in die periode. Centraal bij de nieuwe invulling van het concept stond het onderwerpen, het ondergeschikt maken van en het heersen over de buitenwereld. De revitalisatie van de Pontijnse moerassen kan bij uitstek als voorbeeld van dit streven worden gezien.³⁹ Woorden van de commissaris van de ONC, Valentino Orsolini Cencelli, passen naadloos in dit gedachtegoed: 'De wegwijnende grond weer gezond maken. Het water kanaliseren voor rationeel gebruik. Krachtdadig en met een vastberaden wil strijden tegen de gesel van de malaria.'⁴⁰ Deze zinnen schreef hij in 1931 in *La conquista della terra*, het orgaan van de ONC. De strijd tegen de ongetemde natuur stond centraal. Het droogleggen van de Pontijnse vlakte en de constructie van een nieuwe wereld werden gepresenteerd als een fascistische overwinning.

In deze context, waarin geprobeerd werd de groei van de Italiaanse steden een halt toe te roepen en de boeren in een natuurlijke, gedomesticeerde omgeving te laten wonen, werd door de fascistten besloten om naast het bouwen van boerderijen op de *agro pontino* ook enkele woonplaatsen met een ruraal karakter te construeren.

Over het antwoord op de vraag wanneer besloten werd Littoria en de andere plaatsen en nederzettingen op de Pontijnse vlakte te bouwen, bestaat geen eenduidigheid. Zeker is dat hiervoor tot ver in de jaren twintig geen plannen waren ontwikkeld.⁴¹ De eerste werkzaamheden op de vlakte waren gericht op het ontwateren van de moerassen en het bestrijden van malaria, waardoor een gebied zou ontstaan dat voor de landbouwsector zijn dienst zou moeten bewijzen. De *agro pontino* zou een nieuwe graanschuur voor Italië moeten worden. Niets wijst erop dat er voornemens waren voor de bouw van nederzettingen; het gebied zou slechts bewoond gaan worden door enkele boeren. De eerste bron waaruit blijkt dat de Pontijnse vlakte meer zou worden dan alleen een akkerbouwgebied, is een artikel uit het tijdschrift *Bonifica integrale*. In een bijdrage naar aanleiding van een bezoek van Mussolini aan de *agro pontino* op 5 oktober 1931 werd melding gemaakt van een van de toezeggingen die de fascistische leider had gehouden. Hij had verklaard: 'In vijf jaar tijd zullen zesduizend arbeiders vijfduizend nieuwe huizen bouwen en dertigduizend kolonisten de *agro pontino* komen bewonen, zodat twintig eeuwen van problemen met de vlakte zullen zijn opgelost.'⁴²

Ruim een jaar later, op 18 december 1932, werd de eerste en belangrijkste woonplaats van de Pontijnse vlakte geopend: Littoria. De eerste steen was nauwelijks een halfjaar eerder gelegd en hoewel slechts een dozijn gebouwen gereed was, presenteerden de fascistten de korte tijd waarin de plaats was gebouwd, als een grootse prestatie.⁴³ Mussolini begaf zich naar het *palazzo comunale*, waarvan de fiere

³⁹ Caprotti, 'Malaria and technological networks', cit., p. 149.

⁴⁰ V. Orsolini Cencelli, 'Salute augurale', *La conquista della terra* 2 (1931) 1 pp. 3-4, aldaar 3.

⁴¹ ACS. MAF. Dir Gen Bon Col. Opere Bon Laz. b 108. Promemoria a S.E. il ministro, 03-02-1925.

⁴² 'La vista del Duce alla bonifica dell'Opera Nazionale Combattenti', *Bonifica integrale. Rassenga mensile illustrata* 3 (1932) 4, pp. 5-14, aldaar 5.

⁴³ Bovendien behoort het tot de mogelijkheden dat het haastwerk een negatieve uitwerking had op de kwaliteit van de bouwwerken. In de jaren daarna werden met enige regelmaat herstelwerkzaamheden aan diverse gebouwen uitgevoerd. ACS. ONC. Ser Agr. Ser Azi Bon. Agr Pon. b 23. f. 12. Class. 2.6.6. n. 44003, 17-08-1934, n. 24754, 23-05-1935, n. 726, 03-01-1936.

toren tot ver in de omtrek te zien was. Opnieuw verwijzend naar de eerdere pogingen in de geschiedenis om de *agro pontino* te cultiveren, sprak hij vanaf het balkon een toegestroomde menigte toe: 'Het is een glorieuze dag in de geschiedenis van de natie. Wat in de afgelopen 25 eeuwen tevergeefs is geprobeerd, hebben wij vandaag de dag in een levende werkelijkheid vertaald.'⁴⁴ De fascistten lieten geen gelegenheid onbenut om te benadrukken dat met de behaalde overwinning op het gevecht tegen de ongetemde natuur een einde kwam aan twee millennia van strijd tegen de moerasgrond en de malaria. Door te onderstrepen dat keizers, pausen en politici van het verenigde Italië er niet in waren geslaagd de Pontijnse moerassen droog te leggen en de malariamug uit te roeien, werd getracht met de fascistische overwinning op de natuur nog meer glans uit te stralen.

Hof van Eden

In verscheidene kranten werd Littoria een stad genoemd. Mussolini maakte Orsolini Cencelli in een telegram duidelijk dat voortaan niet van een stad gesproken mocht worden, aangezien dat niet paste in de anti-urbane politiek van de fascistten. In het vervolg zou Littoria een *comune* moeten worden genoemd.⁴⁵ Naast *comuni* werden de Pontijnse nederzettingen aangeduid als *centri comunali agricoli*.⁴⁶ Ugo Todaro, ingenieur van de ONC, duidde de plaatsen aan als *centra di vita*, centra van leven, waarmee hij het contrast wilde benadrukken met de overvolle, grote steden.⁴⁷

Het boerenleven op de Pontijnse vlakte werd door de fascistten verheerlijkt. De stadsmens was van alle comfort voorzien en daardoor ten prooi gevallen aan degeneratie, terwijl de boeren door het gevecht met de grond en de natuur een gematigd, normaal leven leidden. In de fascistische voorstelling symboliseerde het boerenleven het gevecht voor de creatie van een nieuwe orde in Italië.⁴⁸ De historicus Mario Isnenghi spreekt in dit verband van de *contadino-soldato*, de boer als soldaat, die strijd levert met de natuur.⁴⁹

Mussolini liet zich graag portretteren als een dergelijke *contadino-soldato*. Fameus zijn de keren die hij persoonlijk meehielp met de graanoogst. In bioscoopjournaals is te zien dat hij met ontbloot bovenlijf het startsein geeft en vervolgens het graan bijeenverzamelt.⁵⁰ De oogst kan niet alleen worden gezien als het binnenhalen van de landbouwproducten, maar is tegelijkertijd het symbool van de geslaagde domesticatie van de natuur. Gedurende de oogsttijd blijkt dat de

⁴⁴ B. Mussolini, *Opera omnia di Benito Mussolini a cura di Edoardo e Duilio Susmel*. XXV. *Dal dodicesimo anniversario della fondazione dei fasci al patto a quattro*, 24 marzo 1931 - 7 giugno 1933, Florence, 1958, pp. 184-185.

⁴⁵ R. Mariani, 'Una storia che sono almeno due', in: *Latina. Storia di una città*, a.c.d. idem, Florence, 1982, pp. 14-23, aldaar 17.

⁴⁶ E. Mantero, *Il razionalismo italiano*, Bologna, 1996, p. 112; Ofteland, *Sabaudia 1934*, cit., p. 50.

⁴⁷ U. Todaro, 'Le tre città', in: *L'agro pontino al 18 dicembre anno XIV E.F.*, a.c.d. Opera Nazionale per i Combattenti, Roma, 1936, pp. 25-42, aldaar 42.

⁴⁸ P. Binde, 'Nature versus city. Landscapes of Italian fascism', *Environment and Planning D. Society and Space* 17 (1999), pp. 761-775, aldaar 768.

⁴⁹ M. Isnenghi, 'Il mito di potenza', in: *Il regime fascista*, a.c.d. A. Del Boca, M. Legnani e M.G. Rossi, Roma - Bari, 1995, pp. 139-150, aldaar 144.

⁵⁰ ACS. Segreteria Particolare del Duce. Carteggio Ordinario. b 912. f. 500.052. Appunto, 26-06-1935; b 1233. f. 509.742. n. 355, 04-07-1938; LUCE. B0317, 01-08-1933; B0706, 03-07-1935.

cultivatatie van de natuur is geslaagd.⁵¹ Het is vanuit dit oogpunt niet verbazingwekkend dat Mussolini de boeren op de *agro pontino* bijstond met de oogst. Op die wijze kon hij zich manifesteren als overwinnaar van de natuur. Zijn cultstatus werd erdoor vergroot. De historicus Emilio Gentile meent dat Mussolini door de Pontijnse boeren als een nieuwe Messias werd gezien.⁵² En dit gold niet alleen voor de boerenbevolking. Er werd een bijna religieuze connotatie aan de ontginning van de vlakte gegeven. Eén van de medewerkers van het Istituto di Studi Romani schreef in 1935 devoot over de herontwikkeling van de Pontijnse vlakte door Mussolini: 'Eeuwenlang vocht, maar verloor men. De natuur was te sterk. Met de verschijning van Hem die de balans deed omslaan, werd de natuur onderdrukt door de mens. Hij kwam, zag en overwon.'⁵³ Met enig gevoel voor overdrijving vergeleek de kunstcriticus Ugo Ojetti zijn bezoek aan de vlakte als een wandeling in de nieuwe Hof van Eden, een nieuw paradijs, dat ditmaal niet door God, maar door de Duce was geschapen.⁵⁴ Dergelijke uitspraken passen uitstekend binnen Emilio Gentiles notie van het fascisme als politieke religie.⁵⁵

Battaglia della natura

Het gevecht van de fascistten tegen de wilde natuur past in de fascistische retoriek van strijd. Vanaf 1925 gingen een aantal *battaglie* van start, de strijd om het graan die erop gericht was Italië zelfvoorzienend van graan te maken. In de zomer van 1926 kondigde Mussolini *la battaglia della lira* aan, die voorzag in een devaluatie van de nationale munteenheid. Een jaar later werd *la battaglia della nascita* ingeluid: om van Italië een imperium te maken, was de beschikbaarheid van soldaten en arbeidskrachten een noodzakelijke voorwaarde. Een normaal gezin moest daarom tenminste vier kinderen krijgen. Verder werden onder meer *battaglie* tegen tuberculose, pornografie en alcoholmisbruik begonnen. In 1936 volgde *la battaglia dell'autarchia*, waarbij gestreefd werd naar een autarkische samenleving.⁵⁶ De fascistten probeerden door middel van al deze *battaglie* externe vijanden te creëren, waardoor de interne strijd binnen de fascistische gelederen de kop werd ingedrukt, de rijen gesloten bleven en het fascisme op steun kon rekenen. Ook de strijd tegen de ongetemde natuur kan in dit licht worden gezien. Hoewel de term nooit eerder is gebruikt, zou aan de reeks *battaglie*-begrippen een nieuw concept kunnen worden toegevoegd: *la battaglia della natura*, het gevecht tegen de wilde natuur. De wens van de fascistten om de ongetemde natuur van de *agro pontino* te domesticeren en te domineren werd ingezet als middel voor het creëren van eenheid en het vergroten van de machtslegitimatie. Met propagandamiddelen werd de aandacht op de

⁵¹ T. Lemaire, *Filosofie van het landschap*, Amsterdam, 2006, p. 200.

⁵² E. Gentile, *Il culto del littorio*, Roma - Bari, 1995, pp. 289-292.

⁵³ G. Lepri, 'La fanna pontina prima e dopo la bonifica', in: G. Alessandrini e.a., *La bonifica delle paludi pontine*, Roma, 1935, pp. 93-102, aldaar 99-100.

⁵⁴ C. Burdett, 'Journeys to the other spaces of fascist Italy', *Modern Italy* 5 (2000), pp. 7-23, aldaar 17-18.

⁵⁵ E. Gentile, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Roma - Bari, 2001, pp. 50-55.

⁵⁶ M.S. Quine, *Population politics in twentieth century Europe. Fascist dictatorships and liberal democracies*, London - New York, 1996, p. 31, 42, 45, 46; P. Morgan, *Italian fascism, 1915-1945*, Basingstoke - New York, 2004, p. 205.

battaglie gevestigd.⁵⁷ Dit geldt ook voor *la battaglia della natura* op de Pontijnse vlakte.

In kranten en tijdschriften werd veelvuldig verslag gedaan van de ontwikkelingen op de Pontijnse vlakte. De fascistten namen hierbij de regie in handen en lieten de propagandamachine op volle toeren draaien. Voorafgaande aan bezoeken die Mussolini aan de *agro pontino* bracht, werd door het Ministero della Cultura Popolare bepaald welke journalisten aanwezig mochten zijn. De medewerkers van filminstituut LUCE werd opgedragen wat wel en wat niet gefilmd mocht worden en waar men plaats moest nemen om de mooiste beelden op te nemen.⁵⁸ In de bioscoopjournaals werd uitgebreid stilgestaan bij het droogleggen van de moerassen en bij de bouw van de nederzettingen. Ook de film was een geliefd medium voor de cultivering van de Pontijnse vlakte. In diverse films was de revitalisering van de *agro pontino* een vooraanstaand thema. Zo had in 1929 de fascistische filmproducent Alessandro Blasetti succes met zijn speelfilm *Sole*, die over de strijd tegen de Pontijnse moerassen handelde en gedeeltelijk op de *agro pontino* was opgenomen.⁵⁹ In Giovacchino Forzano's in 1933 geproduceerde film *Camicia nera* wordt een Pontijnse familie gevolgd die aan het begin van de twintigste eeuw in krotten in de moerassen leeft, maar in 1932 een van de *podere* mag gaan bewonen en daarmee eindelijk een echt dak boven het hoofd krijgt. De film eindigt met origineel beeldmateriaal van de toespraak die Mussolini hield bij de opening van Littoria. De documentaires *Littoria e Mussolinia* en *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria* geven een beeld van de *bonifica*-werkzaamheden. De laatst genoemde reportage stamt uit december 1933. In het eerste deel worden de moerassen en het armetierige leven van de herders op de *agro pontino* in beeld gebracht. Halverwege zwelt de muziek aan en domineren de *fasces* het beeld, waarna wordt ingezoomd op de bouw van Littoria.⁶⁰ Dergelijk beeldmateriaal vormde uiterst belangrijke wapens in de fascistische *bonifica*-politiek gericht op een nieuw Italië.⁶¹

Buitenlandse journalisten kwamen op uitnodiging van de fascistten naar de Pontijnse vlakte. Dikwijls was Mussolini bij deze gelegenheden aanwezig om de pers toe te spreken. Door de aandacht in de buitenlandse media kon de *agro pontino* in de loop van de jaren dertig op de komst van een groot aantal buitenlandse toeristen rekenen. Met name Sabaudia en Littoria vormden trekpleisters.⁶² Om de

⁵⁷ Falasca-Zamponi, *Fascist spectacle*, cit., p. 14.

⁵⁸ Zie bijvoorbeeld de bepalingen die de media werden opgelegd naar aanleiding van een bezoek van Mussolini aan Littoria op 28 oktober 1941. ACS. Ministero della Cultura Popolare. Gabinetto. b 36. f. 249. n. 124, n. 125, n. 127, n. 128, n. 129, n. 130, n. 131, n. 132, n. 135.

⁵⁹ A. Liguori, 'Il mito di Littoria attraverso le immagini dell'Istituto Luce', *Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia* 10 (2006), pp. 1-17, aldaar 2; M. Shiel, *Italian neorealism. Rebuilding the cinematic city*, London - New York, 2006, p. 24.

⁶⁰ LUCE. B0391, 01-12-1933; S. Falasca-Zamponi, *Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley, 1997, p. 153.

⁶¹ Ben-Ghiat, *Fascist modernities*, cit., p. 70.

⁶² A. Folchi, *Littoria. Storia di una provincia*, Roma, 1992, p. 110. Ook vanuit Nederland wisten toeristen de weg naar de *agro pontino* te vinden. Zo werd in het liberale dagblad *Het Vaderland* verslag gedaan van een reis die de Nederlandse Dantevereniging in maart 1937 naar de vlakte maakte. P. Marcella, 'Een reisje door Italië door leden en vrienden der Società Naz. Dante Alighieri', *Het Vaderland* (10 april 1937).

werkzaamheden in de regio in het buitenland in beeld te krijgen, werden naar diverse Italiaanse ambassades foto's gestuurd van de projecten op de vlakte.⁶³

Tentoonstellingen waren andere middelen waarmee de Pontijnse vlakte aan de Italiaanse bevolking en de wereld werd gepresenteerd. In 1932 werd in de Villa Umberto in Rome *La mostra nazionale delle bonifiche* georganiseerd, waarbij de *agro pontino* een prominente plaats kreeg toebedeeld. Dit gold ook voor *La mostra della bonifica*, de tentoonstelling op het Circus Maximus die op 22 december 1938 door Mussolini werd geopend ter gelegenheid van het tienjarige bestaan van de *legge Mussolini*.⁶⁴

Hoogwaardigheidsbekleders die Italië aandeden, ontkwamen niet aan een tocht over de Pontijnse vlakte. De Duitse Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels maakte van 27 mei tot en met 2 juni 1933 kennis met Mussolini. Tijdens één van die dagen werd hij rondgeleid op de *agro pontino*, waarna hij in zijn dagboek noteerde: 'Prachtige straten. De vlakte. De stad. Een maalstroom van arbeid. Iedereen is bezeten van het werk. Imponerend. Een prachtig gezicht. Mussolini is een scheppend genie. Hij is de motor.'⁶⁵

Ook auteurs werden geïnspireerd door de ontginningswerkzaamheden. Het Nederlandse schrijversechtpaar Carel en Margot Scharren-Antink verhulden hun bewondering voor de fascistische dictator niet in hun roman *Littoria. De verlossende arbeid*.⁶⁶ In het boek wordt het verhaal verteld van de familie Toso die zich op de *agro pontino* vestigde en daar uitgroeide tot een voorbeeldige fascistische familie. Eén van de zonen, de stugge Alfredo, hield er lange tijd socialistische denkbeelden op na, maar wordt een fervent aanhanger van Mussolini, nadat de fascistische dictator meehielp met het dorsen van het graan op de *podere* van de familie.

Het boek doet enigszins denken aan Pennacchi's *Canale Mussolini*. Ook in deze roman wordt een boerenfamilie die naar de Pontijnse vlakte verhuisde op de voet gevolgd. In het werk van Pennacchi hangt een zweem van verering voor bepaalde aspecten van het fascisme en van Mussolini.⁶⁷ Kennelijk spreekt de ontginning van de moerassen nog altijd tot de verbeelding. In zekere zin hebben de fascistten daarmee hun doel bereikt. Het *bonifica*-project was voor hen niet langer een doel op zichzelf, zoals voorafgaand aan de fascistische machtsovername. Het was meer dan een poging om braakliggende grond in cultuur te brengen en de gezondheid van de bevolking te verbeteren door de malariabestrijding. Het was een middel om politieke doeleinden te verwezenlijken. Door te bewerkstelligen wat

⁶³ ACS. MCP. Direzione Generale Propaganda. b 7. f. 42. n. 2600, n. 2703.

⁶⁴ G. Bladene, 'La prima mostra nazionale delle bonifiche', *L'illustrazione italiana* 59 (1932), pp. 862-863; ACS. PCM. 1937-1939. Fasc. 14-1. n.5357.

⁶⁵ J. Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III Oktober 1932 - März 1934*, München, 2006, p. 196.

⁶⁶ C. Scharren en M. Scharren-Antink, *Littoria. De verlossende arbeid*, Amsterdam, 1935. Het ontzag van de schrijvers voor Mussolini kwam hen op kritiek te staan. Een recensent die het boek beoordeelde schreef: 'Hofdichters waren nimmer groote dichters, en schrijvers, die zich wagen aan de verheerlijking van een bepaald politiek systeem, zullen nimmer groote schrijvers zijn.' R. Houwink, 'Boekbespreking Littoria', *Elsevier's geïllustreerd maandschrift* 46 (1936) 92, pp. 285-287, aldaar 286.

⁶⁷ Zie bijvoorbeeld: A. Pennacchi, *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*, Roma - Bari, 2008.

voorgangers in de geschiedenis niet was gelukt, probeerden Mussolini en de fascisten met de domesticatie van de natuur de machtslegitimiteit te vergroten.

Trefwoorden

Mussolini, battaglia della natura, Pontijnse vlakte, malaria, drooglegging, moeras, Opera Nazionale per i Combattenti (ONC)

Elias van der Plicht studeerde geschiedenis, politicologie en Italiaanse taal en cultuur aan de Universiteit Leiden en de Universiteit van Amsterdam. Hij is freelance historicus en journalist en werkt onder meer voor het Nationaal Archief en het Algemeen Dagblad. Dit jaar start hij met promotieonderzoek naar de bestrijding van inheemse malaria in Nederland tussen 1880 en 1950.

Haven 38-B, 2312 MK Leiden
vanderplicht@gmail.com

RIASSUNTO

La conquista della terra

La battaglia della natura di Mussolini all'Agro Pontino

L'agro pontino è la denominazione di un territorio coperto da due millenni dalle paludi. Il territorio si trova circa sessanta chilometri a sud della città di Roma. La regione è stata bonificata dal regime fascista negli anni Trenta del Novecento. Negli anni antecedenti al ventennio fascista, le paludi pontine erano abitate solo da pochi pastori e vagabondi. Molti imperatori nell'antichità classica e successivamente diversi papi nel Rinascimento tentarono di bonificare il territorio senza successo. Per Mussolini ed i fascisti la bonifica dell'agro pontino fu una sfida riuscita. Furono i lavoratori proletari a bonificare le paludi, a dissodare il terreno, a scavare canali e a costruire cinque città e una dozzina di borghi. Nel 1932 venne inaugurata Littoria, l'odierna Latina, la città più importante della regione. Oggigiorno l'agro pontino è una delle zone agricole più produttive d'Italia. L'articolo si focalizza sullo sfruttamento del territorio pontino e sulla campagna antimalarica sotto il fascismo. Si cerca di documentare che Mussolini ed i fascisti si presentarono come vincitori del progetto di bonifica delle paludi e di annientamento della zanzara anofele portatrice di malaria, insomma della natura selvaggia.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101316 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

La letteratura incontra la canzone

Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo *Cantacronache*

Sebastiano Ferrari

A partire dalla fine degli anni Cinquanta, la canzone di consumo sembra refrattaria alla ventata di rinnovamento che tocca vari settori della cultura italiana, senza discostarsi dalla sua essenziale funzione di intrattenimento: mantiene, dunque, la sua natura disimpegnata e sognante, dove l'unico argomento trattabile sembra essere l'amore. Rimaneva legata ad una cultura letteraria retriva, come testimonia l'uso ricorrente di termini ottocenteschi, e l'abbondanza di parole tronche, specialmente a fine verso (*cuor*, *dolor*, *candor* e così via) che dovevano sopperire alla scarsità endemica di parole ossitone nella lingua italiana. La canzonetta in lingua italiana, a parte rare eccezioni, rimaneva fedele alla sua ascendenza melodrammatica: un'evoluzione della romanza da salotto a grande diffusione massmediatica che rimaneva piuttosto impermeabile, nei contenuti, ai rivolgimenti culturali in atto.

In questo articolo si rivolge particolare attenzione ai testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini nell'ambito dell'esperienza del collettivo *Cantacronache* al fine di valutare la natura del loro contributo nei confronti di una canzone che, al pari di altre forme artistiche, entra, a pieno titolo, nel dibattito culturale, sociale e politico del periodo in cui viene concepita.

Nella prima parte, a carattere teorico-descrittivo, si offre uno sguardo alla proposta musical-culturale promossa dal *Cantacronache* e quindi all'interesse del mondo letterario nei confronti della canzone leggera; mentre, nella seconda (i testi), di natura critico-analitica, si appronta un esame di alcuni brani rappresentativi, muovendo puntuali considerazioni sul loro aspetto musicale ed interpretativo.

Rivalutazione espressiva della forma canzone: il *Cantacronache* e il contributo di Italo Calvino e Franco Fortini

Il *Cantacronache* si costituisce a Torino nel 1957 sotto la guida di Fausto Amodei,

Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero.¹ Questo collettivo si proponeva di dare un nuovo impulso creativo alla canzone italiana, riscattandola da una subalternità endemica rispetto ad orizzonti culturali più elevati.² Il gruppo ha la sua prima uscita il 1° maggio del 1958 al corteo della Cgil eseguendo, tra l'altro, la canzone *Dove vola l'avvoltoio?* di Calvino-Liberovici. Sull'esempio di esperienze *agitprop* tedesche, i suoi promotori percorrono il corteo con un furgone diffondendo, mediante altoparlanti, le loro prime canzoni, ed i testi stampati per l'occasione vengono distribuiti tra i partecipanti.³ A questa prima apparizione segue, alcuni giorni dopo, lo spettacolo *13 canzoni 13* tenuto presso la sala dell'Unione Culturale del teatro Carignano a Torino.⁴ I membri del collettivo erano allora Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero. Il successo dello spettacolo consente delle repliche e l'acquisizione di nuovi adepti, fra gli altri, i letterati Franco Fortini, Italo Calvino e Franco Antonicelli. Direttamente o indirettamente collaborarono poi con il gruppo anche la cantante Margot (Margherita Galante Garrone), Giorgio De Maria, Mario Pogliotti, Giovanna Arpino, Umberto Eco, Gianni Rodari e Pier Paolo Pasolini (con il testo *Valzer della toppa*). Nel manifesto, redatto da Liberovici, dopo il primo anno di attività, si leggeva: 'Pur rifacendosi a un linguaggio piano ed accessibile, a forme metriche tradizionali, a una musica melodica ed immediatamente emotiva (ovvero, gli elementi stessi della canzone d'evasione) ci si propone la possibilità di caricare [...] il ballabile di un senso preciso, di un'intelligenza'.⁵

Già nell'estate del 1958 il collettivo torinese organizza una serie di spettacoli in teatri, cinema, circoli, sezioni di partito, sale da ballo, comizi, cercando di applicare, nella composizione di canzoni, gli assunti postulati da Liberovici ed affrontando ogni tema della cronaca, come una sorta di resoconto canoro su tutto ciò che si stava muovendo in Italia in quella fase che abbracciava il dopoguerra ed il miracolo economico.⁶ Dapprima operano sotto la spinta dell'attivismo e dell'autofinanziamento, successivamente, si appoggiano a un editore musicale, Italia Canta, che apparteneva di fatto al PCI.⁷ La produzione del *Cantacronache* è costituita da nove dischi a quarantacinque giri.⁸ Nonostante questa 'avventura politico

¹ T. Saffioti, 'Michele Straniero. Vita e opere', *L'isola che non c'era* (2001) anno VI, n. 22, p. 74. Michele Luciano Straniero (Milano 1936 - Torino 2000), etnomusicologo con particolare propensione per i repertori di canto politico, ha curato una serie smisurata di dischi e libri sia antologici che saggistici sull'argomento, dai 'Canti della Resistenza Europea' alle 'Canzoni della nuova Resistenza spagnola' pubblicati nel 1962 da Einaudi.

² F. Amodei, 'Cantacronache e altro: non son solo canzonette', www.exalfierini.it/Rassegna%20Stampa/Copia%20di%20cantamodei.doc. Essi partirono dal principio secondo cui se 'la poesia può cantare la canzone può poetare.'

³ C. Bermani, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Milano, Jaca book, 1997, p. 45.

⁴ F. Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri, 1999, p. 211.

⁵ E. Jona e M.L. Straniero (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Scriptorium, 1995, p. 24.

⁶ Liperi, *Storia della canzone italiana*, cit., p. 212.

⁷ F. Caltagirone, 'Storia di Canti e di cronache', *L'isola che non c'era* (2001) anno VI, n. 22, p. 73.

⁸ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., pp. 48-52. La discografia qui riportata è quella indicata da Emilio Jona nelle note alla sua Prefazione. Segnaliamo in questa nota solo i dischi con brani facenti parte del repertorio del *Cantacronache*, escludendo tutte le altre pubblicazioni che raccolgono invece

musicale',⁹ inquadrata in una matrice politica ben definita, fosse destinata ad essere nota solo entro un nucleo ristrettissimo di estimatori, ebbe, tutto sommato, una discreta attenzione, come testimonia il confortante numero di dischi venduti.¹⁰ Le loro canzoni diventarono poi doppiamente d'autore, poiché alcuni degli autori, in specie Amodei e Straniero, interpretavano in pubblico le loro stesse composizioni (il cantante noto non l'avrebbe mai fatto, perché si sarebbe precluso i canali della radio e della televisione).

Le vie da percorrere verso il rinnovamento della canzone

Alle soglie degli anni Sessanta, una via da percorrere per rinnovare la canzone italiana era offerta dalla riscoperta dei contenuti e dei temi del 'folklore progressivo' e quindi del canto popolare, in modo da forgiare una canzone di protesta intrisa di realismo, e che tenesse pertanto in considerazione ricerche di stampo etnografico. Un rinnovato interesse verso la cultura e la musica popolare era fiorito negli Stati Uniti verso il 1935, nel clima fervido del New Deal. Tale movimento di riscoperta, rivalutazione e reviviscenza della musica delle campagne e delle minoranze etniche fu definito *Folk Music Revival*.¹¹ Il carattere 'progressivo' di questo movimento consisteva non solo in una sorta di riattualizzazione dei 'modi' della canzone popolare, ma soprattutto nella riproposizione della carica di contestazione sociale e politica in essa contenuta. Il gruppo *Cantacronache in primis* e poi il Nuovo Canzoniere Italiano (NCI), che annoverava tra i suoi membri: Sandra Mantovani, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli, Ivan della Mea, Paolo Pietrangeli, oltre che il già citato Michele Straniero, sono anche gli interpreti più rappresentativi del *Folk revival* in Italia. La canzone leggera, a parte alcuni casi della canzonetta di propaganda fascista ed anteguerra, aveva escluso dal suo repertorio la ballata storica (lunghi componimenti narrativi e realistici, spesso senza ritornello fra una strofa e l'altra) che, invece, trovava un riscontro nell'antica canzone popolare italiana. Una parte della produzione del *Cantacronache* è, infatti, caratterizzata dalla presenza di una 'ballata storica', il cui scopo era fornire un polo alternativo di memoria storica collettiva. Un altro interessante spunto a favore del rinnovamento della canzone

canzoni frutto di ricerche etnomusicologiche ('Canti di protesta del popolo italiano', 'Canti della rivoluzione algerina', 'Canti della rivoluzione cubana', 'Canti della guerra di Spagna' e 'Canti della resistenza spagnola') nonché i brani per ragazzi (pubblicati sotto il nome di 'Cantafavole'). 'Cantacronache sperimentale' (Ep, Italia Canta, 45 CS); 'Cantacronache 1' (EP, Italia Canta, 45/C/0001 - ried. Cedi Gep 80015, 1958); 'Cantacronache 2', (Ep, Italia Canta, 45/C/0002, 1958); 'Cantacronache 3', (Ep, Italia Canta, 45/C/0006, 1959); 'Cantacronache 4' (Fausto Amodei, Ep, Italia Canta, 45/C/0008, 1959); Cantacronache 5 (Ep, Italia Canta, 1960); 'Cantacronache 6' (Fausto Amodei, Ep, Italia Canta, 45/C/0016 - ried. Cedi Gep 80020, 1960); 'Il Cantacronache ben temperato 7' (Mario Pogliotti, Ep, Italia Canta, 1960); 'Cantacronache 8' (Ep, Cedi Gep, 80001).

⁹ Cfr. Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit.

¹⁰ Bermani, *Una storia cantata. 1962-1997*, cit., p. 102 (nota 2). Le copie vendute sono state complessivamente ventimila.

¹¹ Liperi, *Storia della canzone italiana*, cit., pp. 371-373. Ne fu pioniere lo studioso Alan Lomax con i suoi studi sulla musica *folk* dapprima negli Stati del sud degli Stati Uniti e poi anche con Diego Carpitella nelle comunità contadine del Sud Italia. Leadbelly, Woody Guthrie, C. Houston, M. Seeger, Big Bill Broonzy divennero gli eroi degli intellettuali americani di sinistra per la testualità delle loro canzoni intrisa di un linguaggio vivo, in contrapposizione ideologica e formale alla cultura dominante.

italiana si sarebbe ritrovato, secondo Straniero, anche attraverso il confronto con la ricca tradizione francese degli *chansonniers*, di cui Georges Brassens era un valido esponente, e con un certo tipo di canzone tedesca, come i brani inclusi ne *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht.¹² Proprio agli *chansonniers* francesi quali Brassens, Ferré, al belga Brel *in primis* veniva riconosciuto il merito di aver dimostrato la possibilità di trasferire nel moderno contesto urbano la dimensione epica della ballata popolare.¹³

La canzone come strumento di lotta politica

Sin dal principio, dunque, l'orientamento più evidente negli obiettivi del collettivo torinese era quello politico, considerando la canzone come arma, secondo il principio che in particolari momenti può essere più efficace una stornellata in un comizio o una parola d'ordine sintetizzata nel giro di un facile ritornello, piuttosto che un manifesto murale.¹⁴ Ad avvalorare questa idea vi è la testimonianza di Liberovici che rievoca una singolare esperienza nel corso di un viaggio in Germania nel 1957, che riguardava Bertolt Brecht, il compositore Paul Dessau e l'attore e cantante Ernst Busch:

Un certo giorno Brecht si recò a visitare una fabbrica; dopo aver chiacchierato con gli operai ed essersi informato delle condizioni di vita e di lavoro [...] tirò fuori di tasca un piccolo taccuino e su di esso prese ad annotare [...] versi che il poeta si affrettò a consegnare all'inseparabile Dessau. [...] Dessau cominciò a compitare [musicare] attentamente il piccolo poema [...], su un piccolo foglio, frettolosamente pentagrammato [...]. Con loro quel giorno c'era anche Busch [...] si trovò sotto gli occhi parole e musica. Una canzone era nata. [...] Brecht tenne un comizio e alla fine di questo Busch cantò a gran voce e con commozione la piccola canzone di lotta composta qualche istante prima.¹⁵

Questa vicenda aveva fortemente motivato Liberovici al suo rientro in Italia, non solo per la forte valenza ideologica che rappresentava, ma anche per avere fornito un ulteriore impulso alla considerazione di quelle problematiche inerenti all'impegno civile dell'artista, e alle modalità in cui esso si sarebbe dovuto estrinsecare.

L'interesse ed il contributo di autori del calibro di Italo Calvino e Franco Fortini andava ad avvalorare quello che era l'intento del gruppo e cioè la traduzione in forma canzone di 'storie ed accadimenti che riguardano la gente nella sua realtà terrena e quotidiana',¹⁶ rivolgendo altresì una certa attenzione al testo. Esemplificative sono a riguardo le parole di Amodei: 'Se il testo, all'interno di una strofa di endecasillabi, tirava fuori un dodecasillabo, il 'cantacronache verace', piuttosto che troncare una desinenza per far tornare il conto delle sillabe, inseriva

¹² Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., p. 63.

¹³ G. Straniero e M. Barletta, *La rivolta in musica (Michele Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana)*, Torino, Lindau, 2003, p. 43.

¹⁴ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., p. 25.

¹⁵ Ibidem, pp. 15-16.

¹⁶ P. Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 35.

una battuta da 5/4 in una canzone da 4/4 [...] per non ridurre un testo di Calvino, Fortini o di Jona a un pretesto per comporre ballabili.’¹⁷

I TESTI

Italo Calvino e la canzone

Il disco d’esordio del *Cantacronache* include due canzoni con testi scritti da Italo Calvino.¹⁸ I brani sono *Canzone triste* e *Dove vola l’avvoltoio?*¹⁹ Calvino aveva da poco scritto le *Fiabe italiane* (1956) e *La speculazione edilizia* (1957) che definivano anche l’interesse dell’autore in direzione di una tematica in bilico tra una forte caratterizzazione realistica, da cui emergono forti contraddizioni, ed il ricorso a moduli fantasiosi di natura fiabesca che egli utilizza con agilità, specialmente a seguito dell’intenso lavoro filologico e di elaborazione compiuto sul patrimonio della tradizione orale italiana. *Canzone triste* (Calvino e Liberovici, 1958) è un esempio lampante della trasposizione di un suo racconto neorealista e cioè *L’avventura di due sposi* (1958), di cui riportiamo l’incipit:

L’operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po’ prima alle volte un po’ dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide.²⁰

La prima quartina della canzone è la seguente: ‘Erano sposi. Lei s’alzava all’alba, / prendeva il tram, correva al suo lavoro. / Lui faceva il turno che finisce all’alba, / entrava in letto e lei ne era già fuori’ (vv. 1-4). La motivazione che spinge Calvino a trattare la vicenda di due coniugi che, a causa di turni di lavoro differenti non riescono a trascorrere che pochi frangenti di tempo insieme, è riconducibile ad una critica nei confronti dei ritmi di vita imposti dalla società neocapitalistica. Ritornando al testo della canzone si noti, ad una prima analisi, come la caratterizzazione non solo tematica, ma anche psicologica dei personaggi subisca una

¹⁷ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., pp. 84-85.

¹⁸ I testi per musica scritti da Calvino sono sette. Seguono i titoli e i rispettivi riferimenti discografici: *Canzone triste* (Calvino e Liberovici) e *Dove vola l’avvoltoio?* (Calvino e Liberovici) inclusi in ‘*Cantacronache sperimentale*’ (EP Italia Canta EP/45/CS, 1958). *Oltre il ponte* (Calvino e Liberovici) in ‘*Cantacronache 3*’ (Partigiano, EP 45/C/0006). Il *padrone del mondo* (Calvino e Liberovici) in ‘13 canzoni di Sergio Liberovici’ (DS/134/36/CL, 1967). I brani summenzionati sono anche inclusi nel CD allegato alla pubblicazione *Cantacronache. Un’avventura politico-musicale degli anni Cinquanta* (op. cit.). Nella medesima pubblicazione sono inclusi: *Turin la nuit* o *Rome by night* (Calvino e Piero Santi), di cui è presente solo il testo nella sezione antologica, e *Sul verde fiume Po* (Calvino e Fiorenzo Carpi) in ‘*Cantafavole 2*’ (EP/45/F/0005), secondo di tre EP facenti parte di un progetto discografico rivolto ai ragazzi. Segnaliamo, infine, *La tigre* di cui non è stato possibile reperibile alcuna versione audio, mentre il testo compare solo in Scheiwiller (a cura di), *Giro a vuoto* (Milano, Scheiwiller-Pesce d’oro, 1960). Ricordiamo che i dischi del *Cantacronache* sono stati editi tra il 1958 ed il 1962.

¹⁹ Gli altri due brani inclusi in ‘*Cantacronache sperimentale*’ sono: *Colloquio con l’anima* (Jona e Liberovici) e *Ad un giovane pilota* (G. De Maria e Liberovici).

²⁰ I. Calvino, ‘L’avventura di due sposi’ in: *Gli amori difficili* (1ª ed., Einaudi, 1958), Milano, Mondadori, 2001, p. 123.

forzata semplificazione, non del tutto imputabile, a nostro avviso, alla condensazione in forma canzone. Innanzitutto, non si citano i nomi dei protagonisti (Elide e Arturo), il che rende la narrazione più astratta rispetto al racconto. La prima strofa ha una funzione introduttiva con cui l'autore si propone di palesare il nucleo della storia. Dal punto di vista stilistico, Calvino predilige la costruzione paratattica coordinando le frasi mediante segni di interpunzione ed una congiunzione. Ciononostante, è evidente come questo desiderio di condensare la tematica narrativa in forma canzone finisca per sovraccaricare il carattere evocativo del contenuto. Ogni verso, infatti, consta di due proposizioni dove è presente un continuo spostamento di prospettiva che rende poco fluida la diegesi, quasi spiazzante nella sua traduzione in forma canzone. Si passa quindi dall'*incipit* 'Erano sposi' al riferimento alla donna 'Lei s'alzava', e poi, nell'ultimo verso della quartina, al riferimento lui-lei: 'entrava in letto e lei n'era già fuori'. Il nucleo del racconto non verte esclusivamente sull'incompatibilità degli orari che costringe i due coniugi all'isolamento, bensì su elementi che lasciano intendere come i pochi momenti trascorsi insieme siano preziosi per la percezione e lo scambio di fugaci tenerezze che, nonostante tutto, danno la forza di sopportare le difficoltà quotidiane. Nel racconto si legge:

Alle volte invece era lui che entrava in camera a destarla, con la tazzina del caffè, un minuto prima che la sveglia suonasse; allora tutto era più naturale, la smorfia per uscire dal sonno prendeva una specie di dolcezza pigra, le braccia che s'alzavano per stirarsi, nude, finivano per cingere il collo di lui. S'abbracciavano. Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile; a sentirselo vicino lei capiva il tempo che faceva: se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo.²¹

Come nel racconto, anche nella canzone, l'autore intende rappresentare questo scorcio dell'intimità dei due protagonisti. Egli sceglie dunque il ritornello del brano per mettere in rilievo questa fase della narrazione optando, inoltre, per l'uso del discorso diretto, in modo da assegnare un tocco di maggiore veridicità e compartecipazione dell'*io*-interprete: 'Soltanto un bacio in fretta posso darti; / bere un caffè, tenendoti per mano. / Il tuo cappotto è umido di nebbia. / Il nostro letto serba il tuo tepor' (vv. 5-8). Bisogna, tuttavia, osservare che il passaggio dal racconto alla canzone non comporta soltanto una perdita sul piano della resa retorica, ma anche su quello della stilistica. Calvino non si distacca dalle strategie dei parolieri di canzonetta dell'epoca, ricorrendo spesso al troncamento, come si desume dall'impiego di *tepor* nel ritornello ed in tre casi nella strofa conclusiva: 'di fissar la nebbia non si *stancan* mai / cercando invano il *sol*, fuori dai vetri' (vv. 19-20). L'interpretazione di Margot e la musica presentano a nostro avviso 'una scollatura' rispetto alla storia narrata. La voce è compiaciuta esprimendo quasi un senso di giovialità nelle strofe con una melodia 'altalenante' (ossia giocata sulla salita e discesa della frase melodica), che si ricollega concettualmente al *leit-motiv* della storia basato sull'alternanza di presenza-assenza, unione-distacco. Tale melodia si muove, inoltre, su una tonalità maggiore, evocativa di un'atmosfera disimpegnata

²¹ Ibidem, p. 124.

che, a nostro avviso, non si accorda con il carattere sostanzialmente problematico della narrazione. Nel ritornello l'armonia si fa più malinconica. L'accompagnamento della chitarra classica in 2/4 è ornato dagli abbellimenti di una fisarmonica che fa da contrappunto alla linea melodica della voce, e ciò contribuisce a creare un'atmosfera più mesta e malinconica. Il brano presenta anche una regolarità metrica. Il testo è costituito quasi interamente da endecasillabi, e dal punto di vista prosodico, la seconda e la terza strofa sono organizzate in rima alternata. Il tempo verbale impiegato è l'imperfetto, che è tipico della narrazione, e si alterna al tempo presente del ritornello, ossia la fase in cui si stabilisce un'identificazione tra la voce di Elide e quella dell'interprete.

Dove vola l'avvoltoio? (Calvino e Liberovici, 1958) è una canzone che segue un altro filone della produzione del *Cantacronache*, ossia quello pacifista/antimilitarista. L'impianto narrativo è di tipo favolistico. L'avvoltoio è un'allegoria indicante la guerra o più in generale l'odio degli uomini che si traduce, attraverso essa, in morte e distruzione. Dal punto di vista metrico, si tratta di un brano improntato ad una certa simmetria, in cui prevale il numero otto. Complessivamente il testo si compone di otto strofe,²² ed a parte la prima e l'ultima, le restanti strofe constano di otto versi di ottonari a rima variabile ad eccezione del terzo e quarto verso di ogni strofa che sono identici ('avvoltoio vola via'). La strofa introduttiva e quella conclusiva, che funge da epilogo, interpretate mediante recitativo, sono formate rispettivamente da quattro lunghi di varia misura (da dodici a quindici sillabe) con assonanze alternate ('guerra/terra', vv. 1 e 3; 'sparò/levò' vv. 2 e 4; 'rimpianto/branco', vv. 81 e 83 e 'radunò/gridò', vv. 82 e 84).

Le strofe sono costruite mediante lo stesso procedimento retorico, secondo le fasi canoniche della *dispositio* della tradizione greco-romana, per cui dopo l'esplicitazione del referente²³ - e dunque dell'esposizione del fatto (*dièghesis*) - verso cui l'avvoltoio si dirige ('L'avvoltoio andò dal [...]'), segue il discorso diretto mediante il quale si argomenta la risposta di diniego 'e [...] disse: No'. Tale rifiuto è seguito dall'esclamazione/intimazione ripetuta ai danni del rapace 'Avvoltoio vola via'. La parte creativa di ogni strofa corrisponde alla quartina successiva, quest'ultima, infatti, si differenzia sintatticamente dal canovaccio costituito dalla quartina precedente. Essa include l'argomentazione del diniego - quindi dal punto di vista argomentativo rappresenta la fase della vera e propria dimostrazione (*pístis*) - che, in modo diverso, è formulata da ciascuno dei referenti insediati dall'avvoltoio. Ad esempio, nel caso del *fiume*, la formulazione del rifiuto è così espressa: 'nella limpida corrente / ora scendon carpe e trote / non più i corpi dei soldati / che la fanno insanguinar' (str. II). Questa strofa è di particolare interesse da un punto di vista filologico, perché anticipa una famosa immagine contenuta ne *La guerra di Piero*²⁴ di De André. Il ritornello, che consta di quattro ottonari, è ripetuto dopo ogni

²² [NdA] Rispetto al testo pubblicato in Jona e Straniero, *Cantacronache* (cit.) nell'interpretazione di Pietro Buttarelli, non sono incluse le strofe II e III ossia quelle rivolte rispettivamente 'al bosco' ed 'all'eco'.

²³ [NdA] L'avvoltoio si dirige rispettivamente verso: il 'fiume' (str. II), il 'bosco' (str. III), l'eco' (str. IV), i 'tedeschi' (str. V), la 'madre' (str. VI) e l'uranio' (str. VII).

²⁴ *La guerra di Piero* (Karim, 1964): 'lungo le sponde del mio torrente / voglio che scendano i lucci argentati / non più i cadaveri dei soldati / portati in braccio dalla corrente'. Va notato, quindi, come

strofa e svolge la funzione retorica della perorazione (*epilogos*) dell'ideologia pacifista, che pervade tutto il brano, e si presta a riflessioni di natura stilistica: 'Dove vola l'avvoltoio? Avvoltoio vola via / vola via dalla terra mia, / ch'è la terra dell'amor.' I primi due versi formano un chiasmo; tra il secondo ed il terzo verso si crea una rima interna mediante anadiplosi,²⁵ ed infine nella dichiarativa dell'*explicit* ricorre il termine *terra*, con cui si va ad ottemperare ad un procedimento di tipo 'accumulativo', secondo cui ogni verso successivo ripropone un segmento di quello precedente. Il ritornello rappresenta il momento culminante del processo retorico messo in atto dall'autore, poiché in esso converge la direzionalità ed il finalismo di tutta la narrazione. Tutto ciò favorisce il *melos* della parola, ed allo stesso tempo, ne facilita la memorizzazione. La strofa conclusiva - quella eseguita mediante un parlato ritmico - racchiude un'aspra invettiva contro i fautori delle guerre: 'Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto / in un luogo deserto a complotto si radunò / e vide nel cielo arrivare girando quel branco / e scendere scendere finché qualcuno gridò'. Il registro linguistico riprende moduli di un linguaggio infantile, adatto alla narrazione favolistica, come si desume dalla reiterazione del verbo (*scendere*), con la quale si intende evocare l'immagine di progressivo avvicinamento dello stormo di rapaci, la cui azione risolutiva è palesata nell'ultimo ritornello: 'Dove vola l'avvoltoio / avvoltoio, vola via, / vola via dalla testa mia / ma il rapace li sbranò.' L'inflessibile reazione dell'avvoltoio si prefigura come una nemesi che non risparmia chi indirettamente lo ha invocato. L'inquietante allegoria espressa dalla sua figura ricorda quella presente nel racconto *Ultimo viene il corvo* (1949), in cui il volatile volteggiava in modo inquietante sul soldato tedesco, preannunciandone la morte.²⁶ Sebbene questo brano appaia musicalmente e testualmente più 'fluidico' rispetto al precedente, è ancora marcata una stilizzazione canzonettistica del linguaggio, mediante troncamento, che ricorre sistematicamente in chiusura di ogni strofa: *insanguinar* (str. II), *fucil* (str. III), *cannon* (str. IV), e talvolta nelle strofe (*scendon*, str. II; 'passan sol', str. III; *vogliam*, str. V). In altri casi, l'autore si concede delle ricercatezze lessicali che sono sì evocative, ma, a nostro avviso, un po' farraginose rispetto al tono popolaresco della canzone. Nella penultima strofa, infatti, l'energia nucleare dell'uranio viene così descritta: 'non deflagrerà infuocata / distruggendo le città'.

Il padrone del mondo (Calvino e Liberovici) è una canzone che pur facendo parte del repertorio del *Cantacronache*, non risulta essere apparsa originariamente nei loro dischi.²⁷ Più che una canzone è una prosa ritmica intonata, composta da

tali versi abbiano sicuramente ispirato quelli del cantautore genovese il cui brano è stato composto sei anni dopo.

²⁵ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1995, p. 194. 'L'anadiplosi si ha quando si riprende al principio di un membro di frase qualche parola del membro precedente'.

²⁶ I. Calvino, 'Ultimo viene il corvo' in: *Ultimo viene il corvo* (1949), Milano, Mondadori, 2004, pp. 148-149. La scena finale del racconto riecheggia il volo implacabile dell'avvoltoio, foriero di morte, della canzone che ha ormai puntato la sua preda: 'Allora il soldato si alzò in piedi indicando l'uccello nero col dito, - Là c'è il corvo ! - gridò, nella sua lingua. Il proiettile lo prese giusto in mezzo ad un'aquila ad ali spiegate che aveva ricamata sulla giubba. Il corvo s'abbassava lentamente a giri.'

²⁷ F. Bernasconi, 'I sentieri incrociati delle canzoni di Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini', *Trasparenze*, a cura di Antonio Gelsomino, supplemento non periodico a *Quaderni di poesia* a cura di G. Devoto,

lunghe frasi che Mauri declama rapidamente, con scansione ritmica anapestica (u u -), su un accompagnamento di poche note di abbellimento, eseguite da una tastiera elettrica, che emergono tra lunghe pause musicali. Il nucleo tematico del brano è quello di un ciclista che in sella alla sua bicicletta, nelle prime ore di luce, si gode il paesaggio di una città ancora addormentata, dando così sfogo alla sua euforia, che si traduce in una ludica mania di grandezza.²⁸ Si noti come la musica sottolinei un'evidente differenziazione tra il ciclista ('il ciclista che passa per strada al mattino sul presto cantando', v. 2) e la gente ('mentre voi vi girate nel letto destati al penultimo sonno', v. 3). Ad esempio nella strofa I, alla frase musicale ascendente del verso 2, corrisponde quella discendente del verso successivo. In questo modo, il compositore ha inteso sottolineare iconicamente la contrapposizione tra la natura propositiva dell'*io* e la sensazione di torpore che attanaglia la gente comune. Questa esaltazione trova il suo coronamento nel ritornello: 'Io sono il padrone del mondo, ah! Il padrone / e basta che alzi una leva e vi spengo la luna. / Ridò fuoco al sole buttandoci dentro il carbone, / so leggere bene le stelle e c'è scritto: la la la la.' Se da un lato Calvino si proponeva di accennare una satira delle velleità 'superomistiche' di cui il ventesimo secolo è stato costellato, è comunque plausibile cogliere in questa canzone uno slancio anarchico contro il potere costituito: 'Sono io / che disturbo il riposo di voi che tenete in mano i comandi / del potere o magari soltanto vi fate illusione di tenerli e vi dite'.

Volendo fare un riferimento alla produzione letteraria dello scrittore, è possibile stabilire una connessione tra questo singolare ciclista ed il personaggio di *Marcovaldo*,²⁹ nonché con il contesto industriale apportato dal boom economico, nel quale quest'ultimo si muove. Marcovaldo sopporta stoicamente tutti gli inconvenienti che comporta il vivere in una grande città industriale, vivendo la sua quotidianità in uno stato quasi trasognato. Ciononostante, il ritmo vorticoso ed alienante della realtà urbana, non lo inghiotte, anzi egli riesce ad estraniarsi, cogliendo quei segnali che la natura, nonostante tutto, continua a trasmettere. Come il protagonista sa 'leggere bene le stelle', Marcovaldo spiega le costellazioni ai suoi figli, disturbato, però, dalla luce di un'insegna luminosa,³⁰ oppure in sella alla sua bicicletta, 'rincorre le nuvole' temporalesche, per far sì che la sua piantina possa beneficiare della pioggia.³¹

Ritornando al brano, la natura ludica di questo presunto strale, traspira dall'interpretazione concitata e in alcuni casi tenorile di Mauri, soprattutto per via dell'interrogazione in chiusura di strofa, che lascia in sospeso e sfuma la reale intenzione oppositiva del messaggio rivoluzionario: 'Ma questa canzone è l'annuncio che non conteremo più niente / od invece è qualcuno che vuol canzonare se stesso cantando?'.

Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 6. In '13 canzoni' di Sergio Liberovici (DS 134/36/CL, 1967) è inclusa una registrazione del 1959 cantata da Glauco Mauri.

²⁸ *Il padrone del mondo*: 'Sono io / il ciclista che passa per strada al mattino sul presto cantando / mentre voi vi girate nel letto destati al penultimo sonno / quel canto che non fate in tempo a sentirne la fine e si perde / e non siete riusciti a capire se canto per gioia o per rabbia'.

²⁹ Cfr. I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1ª ed., 1963), Milano, Oscar Mondadori, 2009.

³⁰ Ibidem, 'Luna e Gnac', pp. 79-81.

³¹ Ibidem, 'La pioggia e le foglie', p. 90.

Franco Fortini e la canzone

Franco Fortini (Firenze, 1917 - Milano, 1994) ha incarnato con grande coerenza la figura dell'intellettuale militante. Il suo sperimentalismo deriva da un'incessante verifica della corrispondenza tra letteratura, storia ed orizzonte culturale e politico, stimolata ulteriormente dal rapporto con la cultura tedesca e da autori come Bertolt Brecht (a cui forse egli si sente più vicino), dall'interesse per la Scuola di Francoforte e dai legami con la cultura surrealista francese, in particolare con poeti come Paul Eluard (1895-1952).³² La figura di Fortini è stata centrale sul piano del dibattito politico-culturale del secondo Novecento e la sua intensa attività di saggista ne è un esempio.³³ Il suo apporto sul piano più specifico della canzone appare più articolato rispetto a quello di Calvino ed è teso a costruire un linguaggio maggiormente svincolato dagli stilemi canzonettistici. In quanto alla sua attività di paroliere, i suoi testi per musica, escludendo le traduzioni di Brecht, Raymond Queneau e Paul Eluard, sono quattordici.

La maggior parte di questi testi è inclusa nella raccolta antologica di *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, già citata. Per alcuni di questi brani è presente un'incisione, in tal caso, viene segnalato il riferimento discografico. I brani scritti dal poeta fiorentino ed inclusi nel repertorio del *Cantacronache* sono: *Campane di Roma* (Fortini e G. Manzoni), *Canto per noi* (Julian Grimau) (Fortini e Liberovici), *Canzone della marcia della pace* (Fortini e Fausto Amodei), *Quella cosa in Lombardia* (o *Novembre lombardo veneto*, Fortini e Fiorenzo Carpi), *Il ginocchio* (Fortini e Liberovici), *O patria mia* (Senza musica), *Tutto va bene* (Fortini e Liberovici). *Tutti gli amori* (Fortini e Liberovici) in 'Cantacronache 2' (1958 - EP Italia Canta EP 45/C/0002), *Però, però filastrocca* (Fortini e Valentino Bucchi) in 'Cantafavole 2' (EP 45/F/0005); *Patria mia* in 'Cantacronache 1' (EP 45/C/0001 - Cedi Gep, 1959) è riportata con il titolo di *Inno nazionale* in *Cantacronache* (cit.). Segnaliamo, poi, *Le nostre domande*, *Canzone dei litigi* entrambe musicate e cantate da Margot in 'Canzoni di una coppia' (Ricordi VRL 3002, 1963) e *Canzone del bel tempo* (Fortini e Carpi) interpretata da Milly nel 1972 ed inclusa nell'album doppio 'D'amore e di libertà', vol. 2, (PDU, PLD A 5038/9). L'attività di Fortini in qualità di paroliere è un'esperienza pressoché isolata al periodo degli anni Sessanta, all'infuori di un caso. Si tratta di un testo senza titolo che porta l'indicazione *Sull'aria della 'Internazionale'*. Più che una traduzione del testo scritto da Eugène Pottier nel 1871 e musicato da Pierre Degeyter nel 1888, si tratta di un'appassionata meditazione del poeta su ciò che significa comunismo.³⁴ Per

³² G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1996, vol. 4, p. 526.

³³ Ibidem, p. 532. Cfr. *Dieci inverni 1947-1957. Contributo ad un discorso socialista* (1957) in cui la delusione per gli esiti delle speranze del dopoguerra conduce alla ricerca di un nuovo orizzonte politico culturale; *Verifica dei poteri* (1965) 'la risposta più organica e radicalmente critica che sia stata data in quegli anni ai problemi dell'ideologia e di organizzazione sociale della cultura posti in Italia dallo sviluppo del neocapitalismo' (A. Berardinelli). Di grande rilevanza è l'influenza di Fortini nel discorso ideologico che conduce al Sessantotto, come testimonia l'importanza della raccolta di saggi *Questioni di frontiera* (1977), con cui si invita a cercare nella contraddizione la 'verità' della politica e della letteratura.

³⁴ Cfr. N. Nicolis, 'Franco Fortini e la canzone', *Trasparenze*, cit., pp. 16-17.

quanto riguarda le sue traduzioni musicate, ricordiamo quelle di Raymond Queneau: *Una vecchia storia e Fillette, fillette* con musica di Sergio Liberovici (le incisioni di questi ultimi due brani risultano inesistenti), e *Ma cosa ti credi* (Fortini e Liberovici) incisa da Glauco Mauri in '13 canzoni di Sergio Liberovici' (I dischi del sole - DS/134/36/CL, 1967). Segnaliamo inoltre: *Dopo la battaglia nella folla* di Paul Eluard; *Risoluzione dei comunardi* di Bertolt Brecht musicata da Paolo Pietrangeli con il titolo di *Dato che* (I dischi del sole, LR/45 11, 1968) e *Libertà* di Paul Eluard, musicata da Stefano Palladini e Zazà Gargano (in 'Poesia in musica', Look Italia, GLDL 508, 1994). Infine il gruppo Settore out ha inciso *Desiderio* ('Il rumore delle idee', Phonogram, 518 623-2, 1993), il cui testo è liberamente ispirato a *La gioia avvenire* (1945) di Fortini.³⁵

La canzone d'amore

Quella cosa in Lombardia è un brano rappresentativo del filone della canzone sentimentale, ma anche in questo caso, il poeta non rinuncia ad infondervi temi che riflettono il suo impegno civile. Scritto in collaborazione con il compositore Fiorenzo Carpi, *Quella cosa in Lombardia*³⁶ è inciso per la prima volta da Laura Betti nel 1960.³⁷ Questa canzone ha goduto di una certa fortuna negli anni successivi. Esiste infatti una versione di Jannacci,³⁸ la cui interpretazione non piacque a Fortini,³⁹ ed una di Lauzi⁴⁰ che si avvale di un magistrale arrangiamento musicale, oltre che della lirica interpretazione del cantautore genovese, che ci sembra molto più in linea con il tono crepuscolare che la caratterizza. In quanto alla versione presa in esame in questo studio, ci si è basati sulla trascrizione del testo interpretato da Lauzi, che, con lievi variazioni, risulta molto affine a quella inclusa in *Giro a vuoto*⁴¹ (Milano, Scheiwiller-Pesce d'oro, 1960).

Dal punto di vista strutturale, si compone di due strofe e due ritornelli (ABAB). Le strofe, di quattordici versi ciascuna, sono a loro volta suddivise in tre parti, in funzione di tre frasi musicali distinte: quartina (a); strofa di cinque versi (b); strofa di cinque versi (c), con il seguente schema rimico: A₁₂ b₈ b₈ c_{8t} - d₆ e_{8s} F₁₁ f₇ g₇ - H₁₁ i₇ i₆ i₅ l₇. La seconda strofa presenta alcune variazioni, occultate dall'interpretazione canora, che ricalcano tuttavia l'impostazione metrica della prima. I ritornelli

³⁵ Da 'Foglio di via e altri versi' (1946) in: *Una volta per sempre: poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 61.

³⁶ Scheiwiller, *Giro a vuoto*, cit., pp. 23-24.

³⁷ In 'Laura Betti con l'orchestra di Piero Umiliani', Stella Records, (LPS 6058, 1960 ca.). Al momento della compilazione di tale articolo, non è stato possibile reperire la suddetta versione.

³⁸ E. Jannacci, 'La Milano di Enzo Jannacci' (Jolly, LPJ 5037, 1964).

³⁹ F. Fortini, 'Risposte su canzone e poesia. Intervista a Franco Fortini' in: *Parole in musica*, a cura di Lorenzo Coveri, Novara, Interlinea, 1996, pp. 55-56. 'Egli ha usato un tono violento e beffeggiante, che proprio non si accorda con la tonalità crepuscolare del testo'.

⁴⁰ B. Lauzi, *Quella cosa in Lombardia* (Fortini, Carpi e De Resmini) in 'Bruno Lauzi' (Numero Uno e Sony-Bmg, ZSLN/55012, 1970).

⁴¹ [NdA] La versione inclusa in *Cantacronache* (cit., pp. 153-154) presenta ulteriori varianti nella prima strofa e in misura maggiore nella seconda. Allo stesso modo, il primo ritornello include alcune variazioni lessicali rispetto alla versione di *Giro a vuoto*, mentre il secondo ritornello è del tutto differente: 'Cara, dove si andrà [...] / Lo sai bene, che io non sogno, / questo mondo di noi due non ha bisogno. / Se voler bene è sempre più difficile, / amore mio, non dar la colpa a me.'

constano rispettivamente di otto versi divisibili in quattro distici, secondo la seguente disposizione metrico-prosodica: ($C_{7t} M_{6t+6} - N_{11} O_{11} - C_{7t} M_{6t+6} - P_{12} Q_{11t}$) e corrispondono alle seguenti frasi musicali: d, e, d, f. Gli endecasillabi sono tutti *a maggiore*, eccetto l'endecasillabo tronco in chiusura del ritornello, che è *a minore*. La disposizione delle rime è libera con prevalenza di assonanze, mentre dal punto di vista metrico-ritmico le due strofe rispondono ad una certa simmetria. L'ultimo ritornello (come indicato nella nota 41) presenta alcune variazioni testuali rispetto alla versione cantata da Lauzi e alla trascrizione inclusa in *Giro a vuoto* (cit.), pertanto riferendoci a quella presente in *Cantacronache* (a cura di Jona e Straniero, cit.), esso svolge la funzione di epilogo o perorazione variata con cui ribadire l'idea cardine di un amore istintivo svincolato da tutto un sistema di convenzioni sociali imposte. Questa canzone rappresenta, a nostro avviso, un esempio di 'crepuscolarismo engagé', in quanto racchiude in sé uno straordinario equilibrio tra il sentimentalismo della canzonetta e la descrizione della vita quotidiana e si presta, altresì, a riflessioni di natura satirica e sociale.

Il brano è una descrizione realistica ed anticonvenzionale di un tranquillo pomeriggio domenicale filtrato attraverso il punto di vista di una coppia di amanti. È infranto tutto un sistema di consuetudini borghesi che vedono la donna perennemente preoccupata per la pianificazione del futuro ed in particolare della futura vita matrimoniale: 'Sia ben chiaro che non penso alla casetta / due locali più i servizi, / tante rate, pochi vizi, / che verrà quando verrà' (vv. 1-4). Già da questi versi, emerge il realismo del linguaggio tanto nella forma quanto nel contenuto. Il pensiero dell'*io* femminile è invece rivolto al desiderio di intimità da condividere con il proprio amato, come viene esplicitato nel ritornello. È l'affermazione di una sensualità senza veli: 'Non ho detto andiamo a passeggiare / e nemmeno a scambiarci qualche bacio. / Caro, dove si andrà, / - diciamo così - a fare all'amore?' (vv. 17-20). Contestualmente la melodia modula dal *Sib minore* della strofa al *Re* del ritornello, con una distinzione netta anche di stile musicale. Si passa, infatti, da un'armonia di tipo classicheggiante (strofa) ad una sonorità *blues* (ritornello), il che contribuisce a dare maggiore rilievo e slancio all'invito formulato dall'*io*. Attorno a questa canzone ruotano sensazioni ed immagini correlate al tema dell'amore furtivo e nascosto: 'Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi / per le scale, nell'odore / di penosi alberghi a ore' (vv. 22-24), o velocemente consumato: 'certo, è amore quella fretta, / tutta fibbie, lacci e brividi / di carezze gelate fra l'erbetta' (vv. 27-29). Ciononostante l'attacco di Fortini alla morale perbenista di allora trova una sua attuazione anche nella constatazione: 'Ma, chissà, l'amore c'è...' ⁴² (v. 26). Solo in alcuni casi la lingua risente di un procedimento stilistico che rivela un'impostazione più letteraria che orale o comunque più affine ad un tipo di registro adatto alla scrittura: 'Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi' ⁴³ (v. 23), 'dà alle nostre due vite' (v. 34), o '[...] l'orecchi a quei rintocchi / che suonano dal borgo la novena

⁴² Scheiwiller, *Giro a vuoto*, cit., p. 24. Questo verso, che lascia trapelare un tono suppositivo (*chissà*), nella versione di Lauzi è sostituito dalla più netta dichiarazione 'anche ciò si chiama amore' che in *Cantacronache* (op. cit., p. 154) appare come: 'Ecco, anche quello è amore'.

⁴³ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., p. 154: 'Escono, a coppie i nostri simili'.

[...]⁴⁴ (vv. 31-32), e quando infonde nei versi un'atmosfera di stampo esistenziale: 'penso invece a questo nostro / pomeriggio di domenica, / di famiglie cadenti come foglie / di figlie senza voglie, / di voglie senza sbagli' (vv. 5-9). Il richiamo omofonico tra i termini impiegati assegna una spiccata musicalità al verso. Si considerino pertanto le allitterazioni e gli omoteleuti (*famiglie/foglie//figlie/voglie//voglie/sbagli*), la rima baciata (*foglie/voglie*) e l'anadiplosi⁴⁵ (senza *voglie/di voglie*). L'autore pone l'accento sul rigido moralismo che pare 'appesantire' la percezione della realtà sociale circostante, come si evince dalla similitudine 'di famiglie cadenti come foglie', e riafferma, altresì, la natura di una pulsione sessuale che va vissuta senza pudore e sensi di colpa ('di voglie senza sbagli').

Questa canzone veicola, infine, l'immagine di una situazione sociale in mutamento, come si desume dal riferimento all'automobile che accoglie coppie di innamorati intente ad amarsi in zone periferiche o rurali: 'di millecento ferme sulla via / con i vetri appannati / di bugie e di fiati / lungo i fossati / della periferia' (vv. 10-14). Una conseguenza del boom economico è senza dubbio la maggiore mobilità dei giovani per cui, grazie alla crescente diffusione di auto e scooter, era possibile ritagliare momenti di intimità sempre più frequenti.⁴⁶ Rispetto alla versione presente nella raccolta di brani inclusa nel libro *Giro a vuoto*,⁴⁷ Lauzi ricorre ad alcune varianti: *tante* al posto di 'molte' (v. 3); nel verso 5, non pronuncia 'invece', e nella fase dell'interpretazione canora, sia il quinto che il sesto verso risultano legati ('Penso a questo nostro pomeriggio di domenica'), andando così a formare un doppio settenario sdrucchiolo. Nel verso 10, che recita 'Di millecento ferme sulla via', fa riscontro '[...] *lungo i viali*', che lascia comunque inalterata la natura dell'endecasillabo; utilizza l'enclitico di reciprocità *ci*, anziché il 'si' (scambiarsi → scambiarsi), v. 18; ricorre all'aggettivo *cara* anziché 'caro', nel ritornello, per ovvie ragioni liriche. Inverte i pronomi *te* e *me* in chiusura del primo ritornello: 'e che a *me* piace credo quanto a *te*' al posto di 'e che a te piace credo quanto a me' (v. 22), assegnando quindi maggiore enfasi al *tu*. Canta '*questa* fretta' al posto di 'quella fretta' (v. 27); nel verso 29 intona '*di carezze gelate tra l'erbetta*' invece di 'nella nebbia gelata e sull'erbetta', mettendo in risalto la dimensione sensuale più che paesaggistica della diegesi. Piccole variazioni sono riscontrabili nel verso 32, dove Lauzi canta 'che *battono dal* borgo la novena' al posto di 'che suonano da un borgo la novena' dissipando, pertanto, la sensazione rarefatta veicolata dall'articolo indeterminativo; preferisce al pronome relativo 'che' il verbo dare: '*dà* alle nostre due vite' (v. 34). Il secondo - ed ultimo - ritornello del brano, nella versione di Lauzi,

⁴⁴ Ibidem. 'un orecchio alla campana / che da un paese suona la novena'.

⁴⁵ [NdA] È invece quando una parola (o un'espressione) che, posta alla fine di un segmento testuale, si ripete nella frase o nel verso successivo '/...x/x..../'. A differenza della *geminatio*, che avrebbe motivazioni puramente emotive, l'anadiplosi serve a discorrere di maggiormente un concetto che non si è sviluppato nella frase precedente.

⁴⁶ M. Peroni, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 50.

⁴⁷ Cfr. Scheiwiller, *Giro a vuoto*, cit.

viene ripetuto senza variazioni; mentre nella versione di *Giro a vuoto* presenta dei versi distinti.⁴⁸

La canzone politica

Il canzoniere politico di Fortini include testi che riflettono la sua vocazione all'impegno che trae fondamento da una visione marxista, con cui, da un lato, mette in evidenza le disparità in seno all'ordinamento della società e, dall'altro, intesse una critica sferzante nei confronti della natura anti-sociale del capitalismo, connaturata al concetto di stato.

Tutto va bene (Fortini e Liberovici) è un brano che, già dal titolo, manifesta un certo sarcasmo, mettendo in luce le disparità che sono alla base del conflitto di classe. Da una lato, vi è un *voi* costituito dalla classe dirigente, dall'altro, un *noi* con cui Fortini dà voce alla classe subalterna. Il testo consta di 28 brevissimi versi: 'Dirigenti // tanto prudenti / che mettete le mani / avanti quando parlate' (vv. 1-4), con cui si evoca l'intenzione ambigua e solo apparentemente 'costruttiva' della classe dirigente, che ricorre prevalentemente alla delega nel confronto con i lavoratori: 'e i saluti ci portate / di altri dirigenti / [...] / di persuasioni / e di raccomandazioni' (vv. 5-6 e 14-15). Il resto della strofa, come si desume dai versi appena citati, è costruito su una serie di sintagmi preposizionali, tali da indicare non solo il malcostume sociale, ma la reale distanza comunicativa ed ideologica che separa le due figure e, dunque, le classi che rappresentano. L'*explicit* racchiude il nucleo della condanna dell'autore: 'dirigenti // lenti / spenti' (vv. 26-28). Si noti come, a livello stilistico, questo testo sia maggiormente legato a taluni procedimenti della poesia contemporanea rispetto a quelli impiegati per i testi di canzone di allora, mediante un'implosione della sintassi e per la prevalenza dello stile nominale, che contrasta con quello sintatticamente più lineare nonché discorsivo dei brani finora esaminati. L'atteggiamento del poeta è in linea concettualmente con la produzione in versi del periodo. L'attacco al sistema neocapitalistico ed alla 'violenza classista celata sotto la quotidianità'⁴⁹ trova un caso esemplare nella raccolta 'Una volta per sempre' (1958-1962) di cui riportiamo alcuni versi tratti da *Traducendo Brecht*: '[...] Gli oppressi / sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli / parlano nei telefoni, l'odio è cortese [...]' (vv. 10-12).⁵⁰

In questa brevissima rassegna critica della canzone di protesta di Fortini, è doveroso fare un accenno all'inno pacifista ed antimilitarista *Canzone della marcia della pace* (Fortini e Amodei). È stata scritta in occasione della prima marcia della pace Perugia-Assisi nella primavera del 1960 ed eseguita in modo quasi improvvisato dal poeta stesso in compagnia di Amodei. L'aver cantato quelle strofette gli costò una denuncia al Tribunale militare di Torino.⁵¹ Fu poi incisa da Maria Monti nell'album 'Le canzoni del no' (I dischi del sole, DS 24, 1964). Per concludere, durante il corso della sua attività di saggista e soprattutto in quegli scritti dove

⁴⁸ Cfr. nota 41.

⁴⁹ G. Petronio e L. Martinelli, *Il Novecento letterario in Italia*, Palermo, Palumbo, 1975, p. 126.

⁵⁰ F. Fortini, *Una volta per sempre: poesie 1938-1973*, cit., p. 218. La poesia è inclusa nella sezione 'Traducendo Brecht I' (1959-1962) e fa parte della raccolta 'Una volta per sempre'.

⁵¹ F. Fortini, 'Risposte su canzone e poesia' in: *Parole in musica*, cit., p. 55.

maggiormente affrontava il problema dell'organizzazione della cultura nella società capitalistica,⁵² Fortini aveva affermato l'importanza della serietà intellettuale a cui l'uomo di cultura deve attenersi per il progresso della società entro la quale opera: 'È chiaro che l'intransigenza, l'onestà personale, la schiettezza sono nulla se non per qualcosa o contro qualcosa [...] C'è invero un solo mestiere che si è tenuti a far bene, ed è quello di uomini [...] Non esistono lavori ben fatti se non si sa a che cosa servono.'⁵³

In virtù di tale orientamento, la canzone, strumento di evasione per eccellenza fino ad all'ora, cominciava ad essere impiegata come *medium* di divulgazione culturale di grande efficacia.

L'eredità di queste collaborazioni tra letterati, interpreti e musicisti ha indicato possibili strade da seguire a favore di una rivalutazione delle forme espressive e contenutistiche della canzone. Esse possono ricondursi, in primo luogo, a un uso tendenzialmente orale della lingua. In altre parole, si ricorre a un linguaggio che non disdegna un'elevazione qualitativa senza, però, sconfinare nella ricercatezza e nella complessità polisemica ed allusiva del linguaggio propriamente poetico. La poeticità di molti di questi testi è tangibile anche se soggetta, in certa misura, alle esigenze tecnico-espressive della forma canzone, di modo che l'indecifrabilità del tempo e dello spazio, propria di gran parte della poesia novecentesca, si stemperi a favore di una comunicazione pregnante, ma facilmente comprensibile. Come in letteratura anche nell'ambito della cosiddetta *popular music* è finalmente possibile concepire una canzone che sia frutto di una riflessione interiore libera dall'adeguamento a norme imposte (sia per la scelta dei temi sia per le soluzioni linguistiche da impiegare), e ciò la proietta verso orizzonti culturali 'altri'. Di lì a poco, queste suggestioni vengono poi raccolte e rielaborate dai primi cantautori italiani quali De André, Tenco, Endrigo, Jannacci ed altri con i quali ha appunto inizio la stagione della canzone d'autore in Italia.

Testi di Italo Calvino e Franco Fortini

Canzone triste

I. Calvino - S. Liberovici
(1958)

Erano sposi. Lei s'alzava all'alba
Prendeva il tram, correva al suo lavoro.
Lui aveva il turno che finisce all'alba,
entrava in letto e lei ne era già fuori.

- 5 Soltanto un bacio in fretta posso darti;
bere un caffè tenendoti per mano.

⁵² Da 'Consigli a pochi' (*Verifica dei poteri*, 1965) in: Petronio e Martinelli, *Il Novecento letterario in Italia*, cit., p. 131.

⁵³ Ibidem, p. 133.

Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

10 Dopo il lavoro lei faceva la spesa
- buio era già - le scale risaliva.
Lui era in cucina con la stufa accesa,
fanno la cena e poi già lui partiva.

15 Soltanto un bacio in fretta posso darti
bere un caffè tenendoti per mano.
Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

20 Mattina e sera i tram degli operai
portano gente dagli sguardi tetri;
di fissar la nebbia non si stancan mai
cercando invano il sol, fuori dai vetri.

Soltanto un bacio in fretta posso darti
bere un caffè tenendoti per mano.
Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

Dove vola l'avvoltoio?

I. Calvino - S. Liberovici
(1958)

Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra,
il cupo cannone si tacque e più non sparò
e, privo del triste suo cibo, dall'arida terra
un branco di neri avvoltoi si levò.

5 Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via
vola via dalla terra mia,
ch'è la terra dell'amor.

10 L'avvoltoio andò dal fiume
ed il fiume disse: 'No
avvoltoio vola via,
avvoltoio, vola via:
nella limpida corrente
ora scendon carpe e trote
15 non più i corpi dei soldati
che la fanno insanguinar,'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò dal bosco
ed il bosco disse: 'No
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via:
25 tra le foglie e in mezzo ai rami
passan sol raggi di sole
gli scoiattoli e le rane,
non più i colpi dei fucil.'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò dall'eco,
anche l'eco disse: 'No
35 avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via:
son canti che io porto,
sono i tonfi delle zappe
girotondi e ninnenanne,
40 non più il rombo del cannon.'

Dove vola l'avvoltoio...?
[...]

45 L'avvoltoio andò ai Tedeschi
e i Tedeschi disser: 'No,
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via
non vogliam mangiar più fango,
50 odio e piombo nelle guerre
pane e case in terra altrui
non vogliamo più rubar.'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò alla madre
e la madre disse: 'No
avvoltoio vola via,
60 avvoltoio vola via
i miei figli li dò solo
a una bella fidanzata
che li porti nel suo letto,
non li mando più a morir.'

65 Dove vola l'avvoltoio?
[...]

70 L'avvoltoio andò all'uranio
e l'uranio disse: 'No

avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.
La mia forza nucleare
farà andare sulla luna
75 non deflagrerà infuocata
distruggendo le città.

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto
in un luogo deserto a complotto si radunò
e vide nel cielo arrivare girando quel branco
e scendere scendere finché qualcuno gridò:

85 Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio, vola via,
vola via dalla testa mia
ma il rapace li sbranò.

Quella cosa in Lombardia
(Novembre lombardo-veneto)
F. Fortini - Fiorenzo Carpi
(1960)

Sia ben chiaro che non penso alla casetta
due locali più i servizi,
tante rate e pochi vizi,
che verrà quando verrà.
5 Penso a questo nostro
pomeriggio di domenica,
di famiglie cadenti come foglie,
di figlie senza voglie,
di voglie senza sbagli;
10 di millecento ferme lungo i viali
con i vetri appannati
di bugie e di fiati
lungo i fossati
della periferia.

15 Cara, dove si andrà
- diciamo così - a fare all'amore?
Non ho detto andiamo a passeggiare
e nemmeno a scambiarsi qualche bacio.
Cara, dove si andrà
20 - diciamo così - a fare all'amore?
Dico proprio quella cosa che tu sai,
e che a me piace, credo, quanto a te.

Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi
 nelle scale per l'odore
 25 di penosi alberghi a ore,
 E anche ciò si chiama amor...
 Certo, è amore questa fretta,
 tutta fibbie, lacci e brividi
 di carezze gelate tra l'erbetta;
 30 un occhio alla lambretta,
 l'orecchi a quei rintocchi,
 che battono dal borgo la novena
 e una radio lontana
 dà alle nostre due vite
 35 i risultati
 delle ultime partite.

[Secondo ritornello come appare nella versione di Giro a vuoto mentre nella versione audio di Lauzi il ritornello si ripete senza variazioni testuali]

Cara, dove si andrà
 - diciamo così - a fare all'amore?
 Lo sai bene che io non sogno,
 40 questo mondo di noi non ha bisogno.
 Caro, dove si andrà
 - diciamo così - a fare all'amore?
 Se volere bene è sempre più difficile,
 amore mio, non dar la colpa a me.

Parole chiave

Italo Calvino, Franco Fortini, *Cantacronache*, canzone, testi per musica, Laura Betti

Sebastiano Ferrari ha insegnato per cinque anni presso il dipartimento di italiano dell'Università di Galway (NUIG), dove nel 2008 ha terminato il suo dottorato di ricerca (Ph.D.). Attualmente svolge l'attività di ricercatore post-doc presso il Centro studi italiani dell'UCL, dove si occupa delle relazioni tra musica e poesia in riferimento al verso cantato (ascrivibile all'ambito della *popular music*), rivolgendo particolare attenzione alla genesi ed al consolidamento della canzone d'autore in Italia.

Université Catholique de Louvain, UCL, Place Blaise Pascal, 1, BE-1348 Louvain-la-Neuve, Belgio.

sebastiano.ferrari@uclouvain.be

SAMENVATTING

De literatuur ontmoet het lied

In dit artikel worden de bijdragen van de schrijvers Italo Calvino en Franco Fortini aan het Italiaanse lied besproken. Enkele van hun teksten werden op muziek gezet op initiatief van *Cantacronache*. Doel van dit collectief uit Turijn was om, in aansluiting op de muzikale traditie van chansonniers als Brassens, Brel, Aznavour, de *Lieder* van Brecht, Paul Dessau en de Amerikaanse *Folk Revival* van Dylan en anderen, het lied te verheffen tot het niveau van gevestigde kunstuitingen als de poëzie, het theater en de film. De liederen van Calvino en Fortini vertegenwoordigen een belangrijke episode in deze kortstondige ontmoeting tussen de wereld van de literatuur en die van het populaire lied, op de grens van de jaren vijftig en zestig in Italië.

URN:NBN:NL:UI:10-1-101315 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Esperienza migratoria e dinamiche culturali: il caso dei *gastarbeiders* italiani nella città di Utrecht

Elena Dinubila

Oggetto della ricerca e questione metodologica

Questo articolo è il risultato di un'analisi etnografica condotta nel 2009 sulle storie di vita di alcuni italiani emigrati in Olanda negli anni Sessanta. Per la ricerca è stato scelto come 'campione' d'indagine il gruppo di italiani ancora presente ad Utrecht, una delle città olandesi a vocazione industriale che, durante il boom economico degli anni Cinquanta-Sessanta, subirono un aumento demografico per il reclutamento di operai stranieri. L'obiettivo della ricerca è stato quello di osservare alcuni aspetti dell'emigrazione italiana in Olanda avvenuta negli anni Sessanta e i fattori che hanno favorito il processo di integrazione degli immigrati italiani nella società olandese. Sono stati presi in considerazione soltanto gli italiani che sono rimasti in Olanda e non coloro che, dopo alcuni anni di lavoro all'estero, hanno fatto ritorno in Italia. Il verbo 'rimanere' viene qui investito di un duplice significato: gli italiani che 'rimangono' sono allo stesso tempo coloro che restano fisicamente nel territorio olandese e raggiungono un certo grado di integrazione strutturale nella società ospitante, ma anche coloro che rimangono italiani sotto il profilo culturale, indipendentemente dal fatto che assumano o meno la cittadinanza olandese.

Per l'analisi si è tenuto a mente il modello di 'indagine etnosociologica' di Daniel Bertaux e la dimensione diacronica dei fatti narrati.¹ Privilegiando l'utilizzo delle fonti orali come strumento di ricerca storico-antropologica, gli immigrati sono stati sottoposti ad un'intervista semi-strutturata allo scopo di individuare le storie personali degli informatori dalla decisione di emigrare in Olanda ai rapporti con gli altri gruppi e i problemi specifici di inserimento e di adattamento.² Analizzando i percorsi individuali di questi italiani si è voluto riflettere sui mutamenti avvenuti dall'incontro fra la cultura di origine e la cultura olandese, e sul significato della

¹ D. Bertaux, *Racconti di vita. La prospettiva etnosociologica*, Milano, Franco Angeli, 1999.

² G. Gobo, *Descrivere il Mondo. Teoria e pratica del metodo etnografico in sociologia*, Roma, Carocci, 2001.

persistenza di alcuni elementi della cultura tradizionale (la cultura della realtà rurale di origine) nelle pratiche quotidiane degli immigrati.

Solitamente gli studi sull'emigrazione italiana del secondo dopoguerra si concentrano su altri paesi di destinazione, come Svizzera, Francia, Germania, Belgio, piuttosto che sull'Olanda dove il numero di italiani a confronto è irrisorio. Eppure gli italiani furono il primo grande gruppo di stranieri provenienti dal sud Europa arrivati in Olanda nel secondo dopoguerra. Nel 1960 con più di 5.000 unità gli italiani in Olanda costituivano il più grande gruppo di sud-europei.³ Questo perché come Paese di emigrazione l'Italia era in una situazione privilegiata, essendo l'unico ad avere un'eccedenza significativa di manodopera all'interno dell'appena costituita Comunità Economica Europea.⁴ Tuttavia anche in Olanda, come in Italia, sono pochi gli studi fatti sulla comunità italiana nei Paesi Bassi arrivata nel periodo postbellico. Nei Paesi Bassi per molti anni non è stata prestata attenzione alle subculture delle classi subalterne, ai contadini, agli operai, agli immigrati.⁵ Quando negli anni Ottanta la 'minoranza etnica' iniziò a rappresentare un problema sociale con l'arrivo massiccio di turchi e marocchini, gli studi basati sull'uso delle fonti orali vennero indirizzati verso questa nuova tematica. Ma gli italiani erano numericamente già scomparsi dalla scena sociale olandese, e quelli rimasti erano considerati già tutti assimilati.⁶

L'emigrazione dei *gastarbeiders* italiani in Olanda: una scelta individuale e collettiva

I primi 'lavoratori ospiti' italiani furono reclutati in Olanda alla fine dell'Ottocento per lavorare nelle miniere di carbone situate nella parte meridionale della provincia del Limburgo.⁷ Dopo la chiusura delle miniere annunciata dal governo olandese nel 1965 e conclusasi nel 1974, gli italiani si stabilirono soprattutto nel Nord e nell'Est del Paese dove il mercato del lavoro offriva loro nuove possibilità d'impiego.⁸

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale più di sette milioni di italiani lasciarono l'Italia per trasferirsi altrove, e il 68 per cento di loro si stabilì in Paesi Europei.⁹ Nel 1960 il governo olandese firmò un accordo di lavoro con l'Italia e agì come mediatore nel reclutamento.¹⁰ Partendo dal presupposto che i lavoratori

³ Fonte: Centraal Bureau voor de Statistiek (Ufficio Centrale di Statistica), statline.cbs.nl.

⁴ La Cee entrò in vigore nel 1958 con i sei stati fondatori: Italia, Germania, Francia, Belgio, Lussemburgo, Paesi Bassi.

⁵ G. Contini, A. Martini, *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993.

⁶ Il termine 'assimilati' viene qui inteso nella sua accezione politica 'esclusivista' contrapposta a quella multiculturalista designata dal termine 'integrati'. Per maggiori dettagli sulla distinzione concettuale tra assimilazione e integrazione si veda: H. Vermeulen, R. Penninx, *Immigrant integration: the Dutch case*, Amsterdam, Het Spinhuis, 2000.

⁷ Vermeulen, Penninx, *Immigrant integration: the Dutch case*, cit., p. 126.

⁸ S. Langeweg, L. Roels, *Foreign labour in the coalmines of Dutch Limburg and Liège in the twentieth century: a comparison*, 7th European Social Science History Conference Lisbon, 2008.

⁹ La punta massima di espatri verso destinazioni europee si verificò nel 1961 con un ammontare assoluto di 387.123 unità, G. Rosoli, *Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976*, Roma, Centro Studi Emigrazione, 1978, p. 347.

¹⁰ Rosoli, *Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976*, cit.

italiani dopo alcuni anni di lavoro all'estero sarebbero ritornati al paese d'origine, questo trattato bilaterale fece sì che in Olanda non si creassero dei quartieri meramente italiani o delle 'Little Italy', come ad esempio era accaduto nelle migrazioni di fine Ottocento verso l'America.¹¹ Solitamente i lavoratori temporanei erano sistemati nelle *gezellenhuizen*, pensioni olandesi dove gli italiani potevano prendere in affitto un posto letto in stanze da condividere con altri immigrati. Gli emigrati italiani ad Utrecht, come in altre città olandesi, costituirono quindi una comunità piuttosto dispersa sotto il profilo abitativo.¹² L'emigrazione dei *gastarbeiders* era composta da giovani uomini celibi, spesso di istruzione scolastica elementare e professionalmente non qualificati. Essi provenivano principalmente dalle realtà rurali dell'Italia meridionale dove più difficili erano le condizioni economiche rispetto al nord Italia.¹³

Nelle realtà rurali dell'Italia meridionale l'emigrazione era in molti casi l'unica soluzione possibile ad una esistenza precaria e subalterna. Essa rappresentava una risposta a livello individuale, e legittimata da espedienti collettivi, al processo di espulsione dalle campagne di braccianti, contadini e altre categorie di lavoratori meridionali per i quali non c'era possibilità di sostentamento sufficiente.¹⁴ È bene precisare che per realtà contadina si intende una realtà rurale dove il lavoro agricolo costituiva l'attività prevalente ma non esclusiva della popolazione. Accanto ai contadini altre figure di lavoratori come i muratori, i fabbri, i commercianti, i sarti, costituivano ceti sociali subalterni. I contadini stessi spesso erano in grado di svolgere disparati lavori nelle stagioni morte del calendario agricolo, sapevano infatti trasformarsi in muratori, tessitori, fabbricanti di attrezzi da lavoro ecc.¹⁵ Dunque, il termine 'contadini' viene qui utilizzato per designare non necessariamente la condizione lavorativa di questi migranti quanto più l'insieme delle disposizioni culturali che li caratterizzava. Le scelte migratorie furono dunque mosse da strategie economiche messe in atto nelle relazioni parentali delle famiglie numerose e di origine contadina. In queste scelte entra in gioco ciò che Pier Giorgio Solinas ha definito 'invisibile parentale', ovvero 'uno spazio genealogico implicito e spesso oscurato nelle pratiche dell'esistenza sociale'.¹⁶ Il desiderio di riscattarsi socialmente ed economicamente da una condizione di subalternità non era però l'unica ragione che spingeva gli italiani ad emigrare. La voglia di fare un'esperienza avventurosa e di vedere altri Paesi erano motivazioni altrettanto forti.

Ad emigrare erano per lo più uomini, poiché l'espansione industriale aveva interessato settori tradizionalmente maschili come la siderurgia, la chimica, le costruzioni, la metallurgia ecc. I datori di lavoro olandesi reclutavano manodopera

¹¹ C. Bianco, *Emigrazione: una ricerca antropologica di Carla Bianco sui processi di acculturazione relativi all'emigrazione italiana negli Stati Uniti, in Canada e in Italia*, Bari, Dedalo, 1980.

¹² J. Lucassen, R. Penninx, *Newcomers: immigrants and their descendants in the Netherlands 1550-1995*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1997.

¹³ V. Castronovo, 'La storia economica', *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, volume IV, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁴ Rosoli, *Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976*, cit.

¹⁵ P. Bevilacqua, *Società rurale e emigrazione, Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2001.

¹⁶ S. Grilli, *Gente del posto, toscani d'altrove: tre studi di caso su famiglia, reticoli migratori e matrimonio*, Torino, Il segnalibro, 2007, p. 15.

direttamente in Italia con contratti a termine annuali. Il centro selettivo per gli italiani che volevano emigrare in Olanda era situato a Milano. Negli anni post-bellici i limiti di età per emigrare erano fra i diciotto e i trentacinque anni per i lavoratori non qualificati, e fra i diciotto e i quarantacinque per quelli qualificati.¹⁷ Vi erano poi i controlli medici e quelli della fedina penale, ed infine la considerazione dell'orientamento politico. Occorre a questo punto tener presente la situazione politica italiana di quegli anni. Negli anni Cinquanta l'Italia fu interessata da un'ondata di scioperi e occupazioni delle fabbriche. Le forme di protesta operaie si estesero per tutti gli anni Sessanta quando la produzione in serie aggravò le condizioni di lavoro.

Queste vicende accrebbero le paure non solo in Olanda, ma in tutti i paesi di immigrazione, nei confronti degli immigrati radicali. Più in generale, le selezioni nei confronti dei migranti italiani sulla base delle preferenze politiche derivavano da un timore diffuso dell'espansione del comunismo.¹⁸ Gli olandesi non erano ben disposti nei confronti del comunismo (spesso associato al bolscevismo), dal momento che il capitalismo era considerato la via principale attraverso cui accrescere l'economia del proprio paese. Non a caso il partito socialista olandese fu fra i primi partiti in Europa a spostarsi da una corrente rivoluzionaria ad una riformista.¹⁹ All'estero gli italiani erano visti come ideologicamente forti e potenzialmente pericolosi nelle fabbriche. Per questa ragione molti italiani emigrati in Olanda nascosero la loro preferenza ideologica se questa era spiccatamente di sinistra.

Il sistema fordista e la cultura del lavoro

Nel secondo dopoguerra a trainare l'emigrazione a carattere temporaneo fu soprattutto la grande industria destinata alla produzione di massa. In questo tipo di industria il processo lavorativo si caratterizzava prevalentemente in senso taylorista, con una parcellizzazione unita ad una semplificazione e standardizzazione delle mansioni rappresentate dalla catena di montaggio.²⁰ Date queste caratteristiche dell'organizzazione produttiva fu piuttosto facile per le imprese olandesi accogliere gli immigrati italiani senza precedenti lavorativi nel settore industriale. Per i reclutatori olandesi, i lavoratori italiani, caratterizzati da un basso grado d'istruzione e nessuna esperienza sindacale, erano le persone giuste per assimilare il modello di lavoro in fabbrica senza troppe difficoltà.

I racconti dei soggetti analizzati sono stati importanti per ricostruire l'esperienza di fabbrica ma anche il significato che i lavoratori danno al lavoro svolto. L'autopercezione del proprio lavoro degli immigrati italiani in Olanda rispecchia una particolare ideologia segnata dall'alto valore morale attribuito al lavoro nella loro cultura rurale d'origine. Grazie a questa ideologia del lavoro

¹⁷ Lucassen, Penninx, *Newcomers: immigrants and their descendants in the Netherlands 1550-1995*, cit.

¹⁸ Negli anni Cinquanta il Partito Comunista Italiano era molto vicino alla Russia di Stalin. Nell'immediato dopoguerra Togliatti, leader del Pci e vice-segretario del Comintern, divenne una figura politica sempre più importante e popolare, P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁹ P. Arblaster, *A history of the Low Countries*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

²⁰ A. Ferigo, 'Dal fordismo-taylorismo al nuovo modello di organizzazione della produzione', *Oltre Melfi. La fabbrica integrata, bilancio e comparazioni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.

(maturata nelle società contadine di provenienza dove vigeva l'etica del duro lavoro) anche i lavori più dequalificati e ripetitivi, come quelli svolti dagli operai semplici, sono ricordati come lavori di alta qualificazione. L'adattamento al sistema di fabbrica avvenne senza resistenze e tensioni personali, dimostrazione del fatto che alcuni di loro successivamente furono premiati con qualche ascesa di grado o riconosciuti come 'operaio modello'. Ma il comportamento mansueto dei lavoratori italiani non è di per sé sintomo di un impatto del tutto positivo e privo di ostacoli. I loro racconti sulla pericolosità di alcune mansioni e sulla condizione di solitudine in cui vivevano in fabbrica dimostrano tutto il contrario. Sofferenze e tensioni però non sfociarono mai in manifestazioni di resistenza o di ostilità perché furono depotenziate e normalizzate da un sistema di valori che traduceva le relazioni sociali di fabbrica negli archetipi dei rapporti familistici e paternalistici.

L'ideologia del duro lavoro permetteva loro di resistere in un contesto di fabbrica dove vigeva un sistema di turnazione piuttosto rigido e dove i cosiddetti 'straordinari' erano frequenti. Per effetto di questa ideologia, il lavoro extra che gli italiani svolgevano fuori dagli orari normalmente previsti veniva visto dagli stessi italiani non come una forma di sfruttamento ma come una sorta di *tattica* che gli permetteva di ottenere dei vantaggi personali (ad esempio un guadagno maggiore, o la simpatia dei capi).²¹ L'amore per il lavoro, inteso sia come abilità, sia come assiduità e resistenza alla fatica, rappresenta tuttora la caratteristica in cui più fieramente si riconoscono gli immigrati italiani.

Nei loro racconti si ha una rappresentazione duplice e bidimensionale dell'esperienza di fabbrica. Da una parte, il lavoro operaio viene ricordato come un lavoro 'brutto e pericoloso' che erano costretti ad accettare per la mancanza di possibilità di ascesa sociale, e per il timore di rimanere disoccupati. Dall'altra parte, la fabbrica è stata per gli immigrati italiani l'occasione per emanciparsi dalla precedente condizione contadina. Tuttavia la fabbrica non ha rappresentato per gli italiani un'occasione per la formazione di una identità di gruppo legata al lavoro operaio. Questo perché la componente migratoria è stata un fattore discriminante, nel senso che ha impedito agli italiani di solidarizzare con gli operai olandesi e di inserirsi in un gruppo operaio più ampio. Il timore diffuso fra gli operai locali che gli italiani togliessero lavoro agli olandesi influì sulla loro scarsa socializzazione in contesto di fabbrica.

Gli immigrati italiani si trovavano così a vivere una duplice condizione che generava in loro due sentimenti contrapposti: da una parte essi aspiravano a raggiungere attraverso il duro lavoro una posizione sociale ed economica pari a quella dei cittadini del ceto medio olandese, e a mimetizzarsi nella comunità ospitante; dall'altra parte la difficoltà di adattarsi al clima sociale olandese spingeva gli italiani a voler tornare in Italia, e quindi a rifiutare l'integrazione.

Il primo impatto con il paese di arrivo e l'organizzazione del dopolavoro

Durante i primi anni di soggiorno in Olanda gli italiani manifestavano un senso di estraneità alla lingua locale e alla società olandese dovuto allo scarso livello di istruzione, allo scarso tempo libero che avevano a disposizione lavorando in fabbrica,

²¹ M. DeCerteau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001.

ma anche alla convinzione di vivere un'esperienza temporanea. D'altra parte, anche il governo olandese enfatizzava il carattere temporaneo della loro permanenza e non prevedeva strutture per l'integrazione. La chiesa cattolica inizialmente pare che fosse l'unica istituzione che garantiva agli italiani una forma di socialità.²² Dalle narrazioni autobiografiche emerge che soprattutto nella fase iniziale della loro esperienza migratoria gli italiani consolidarono i rapporti con gli altri connazionali e cercarono di mantenere il più possibile i contatti con la famiglia rimasta in Italia. La necessità di sentirsi parte di una comunità in cui potersi riconoscere ebbe come risposta la costruzione ideale di una comune appartenenza nazionale, nonostante le differenze regionali e i diversi dialetti parlati all'arrivo nel nuovo Paese. La distribuzione dei migranti nelle pensioni olandesi evitò comunque la formazione di quartieri abitati prevalentemente da italiani, per cui gli emigrati trovarono altri spazi in cui potersi incontrare nel dopolavoro.

Nella città di Utrecht il bar e la sala da ballo erano i posti più frequentati dagli italiani il sabato sera, ma il loro punto di ritrovo più importante era la cosiddetta 'casa militare', ubicata nel pieno centro cittadino (vicino al palazzo municipale) e legata al centro cattolico. Qui il momento di svago dal lavoro si univa al bisogno di far circolare problemi di stati d'animo legati ad un problema oggettivo (la povertà sofferta prima della partenza, la difficoltà nel socializzare con i cittadini olandesi ecc.) e di riconoscersi in valori condivisi (gli italiani erano legati ai valori comuni della tradizione cattolica quali la solidarietà, l'obbedienza, la dedizione al duro lavoro ecc.). Per gli italiani presenti ad Utrecht la famiglia come luogo di mutua assistenza venne sostituita dal centro cattolico. Nella città di Utrecht la chiesa più del sindacato dava agli operai italiani un senso di cittadinanza e di difesa dei diritti nel nuovo Paese. Ma la 'casa militare' era anche lo spazio dove gli italiani si ritrovavano per celebrare le feste come il Natale, il Capodanno e l'Epifania, durante le quali venivano enfatizzati i valori tradizionali legati alla religione cattolica.

La seconda fase dell'esperienza migratoria

Per capire meglio le scelte e i percorsi effettuati dai *gastarbeiders* italiani è necessario guardare alle strutture della società ospitante e a cosa questa società offriva agli immigrati. Quando arrivarono i *gastarbeiders* italiani nel secondo dopoguerra, la società olandese era ancora contrassegnata da un fenomeno conosciuto come *verzuiling* (da *zuil* che sta per pilastro o colonna). Il sistema delle *zuilen* consisteva in una suddivisione della società olandese in base all'appartenenza religiosa e alla classe sociale. Questi gruppi sociali verticali (o anche sottoculture) erano quattro e coincidevano rispettivamente con il blocco cattolico, il blocco calvinista, e il blocco così detto 'secolare', diviso a sua volta in due sottogruppi: liberale e socialista.²³ Le scelte matrimoniali degli immigrati italiani ad Utrecht sembrarono esaurirsi all'interno di una 'classe' leggermente superiore alla propria, ma all'interno del gruppo religioso al quale essi si sentivano più vicini, cioè quello cattolico. È possibile che il loro ingresso nella società olandese agli inizi degli anni Sessanta sia stato favorito dai retaggi di questa scissione verticale. Gli italiani

²² Vermeulen, Penninx, *Immigrant integration: the Dutch case*, cit.

²³ P. Arblaster, *A history of the Low Countries*, cit.

emigrati in Olanda furono infatti accolti da una società internamente divisa che offriva loro una possibile collocazione sulla base della loro religione cattolica e dell'appartenenza di classe per via della condizione operaia. Le relazioni matrimoniali ebbero un ruolo decisivo per la loro integrazione nella società olandese. Con le rispettive mogli olandesi gli italiani si inserirono nel processo di secolarizzazione (sfaldamento delle *zuilen*) e di emancipazione generale realizzato negli anni Sessanta.

Dimostrando una certa flessibilità sul lavoro gli immigrati italiani riuscirono ad affermarsi nel nuovo scenario socio-economico che si era configurato dopo la crisi industriale degli anni Settanta modificando la propria posizione occupazionale. Attraverso i cambiamenti della propria attività lavorativa gli italiani conquistano oltre che una migliore condizione economica, anche una nuova visibilità sociale, in confronto allo stato di subalternità sofferto in precedenza nel mondo contadino. La vita in Olanda affrancò gli emigrati dall'arroganza dell'élite con cui si confrontavano nel sud Italia, imponendo al contempo trasformazioni fondamentali nei rapporti sociali, in particolare in quelli tra le diverse 'classi'.

Durante questa fase della loro esperienza migratoria gli italiani persero gran parte dei contatti con i propri connazionali e trascurarono sempre di più i legami con la famiglia rimasta in Italia, mentre consolidarono i rapporti con gli olandesi. Nelle città come Utrecht l'autosegregazione, vissuta come condizione necessaria per raggiungere una rapida integrazione, fu piuttosto evidente perché in queste città gli italiani costituivano un gruppo relativamente piccolo, quindi potevano facilmente isolarsi dagli altri connazionali.

Il *meticcio culturale* portò gli italiani ad allontanarsi da certe pratiche e abitudini legate al paese di origine, o a reinterpretarle secondo i nuovi elementi della cultura olandese. Nella continuità dei modelli culturali tradizionali si verificò un'opera di selezione. Gli italiani cercavano di nascondere stili di vita e prospettive conformi alla comunità rurale di partenza che spesso portavano gli olandesi a designare gli italiani con l'aggettivo *arm* (poveracci). La funzione 'distintiva' di oggetti, saperi e comportamenti incorporati poteva connotare negativamente gli immigrati italiani in Olanda. La provenienza e l'identità dei migranti era riconoscibile da come essi parlavano, da quello che indossavano o mangiavano e da come lo facevano. Le pratiche alimentari rivelavano immediatamente la provenienza degli emigrati tanto da generare lo stereotipo degli *spaghettivreters* (divoratori di spaghetti). Per Pierre Bourdieu ciò che contraddistingue le classi alte e le differenzia dalle classi basse è proprio la negazione della necessità.²⁴ Gli immigrati italiani invece- nel mangiare voracemente ad esempio- non nascondevano i bisogni materiali dell'esistenza, come la fame, la sete, il denaro ecc. Un altro elemento di 'distinzione' lo si coglieva ad esempio nell'abbigliamento: il sabato sera quando frequentavano la 'sala da ballo' gli italiani indossavano abiti formali che inseguivano l'idea di eleganza poiché il loro obiettivo era farsi riconoscere ed apprezzare dalle donne olandesi. Ma era forse anche un modo per nascondere la povertà che caratterizzava la loro condizione economica di origine. Così facendo però essi marcavano ancora di più la differenza: si distinguevano dalla classe medio borghese

²⁴ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 1983.

olandese perché questa vestiva in maniera semplice e sobria. Così, agli occhi degli olandesi, l'ostentazione e la mancata moderazione (sia nel modo di vestire sia nel modo di mangiare) diventavano comportamenti *tipici* degli immigrati italiani.

Il recupero dell'attività agricola e la sua funzione simbolica

Pur non avendo mai costituito una comunità in senso stretto, oggi gli italiani nella città di Utrecht manifestano nuovamente il bisogno di recuperare i contatti con i propri connazionali e di costruire un gruppo di appartenenza sulla base etnica. Il centro cattolico rappresenta uno spazio comune in cui poter ricostruire i valori e i modelli culturali lasciati alla partenza e poterli tramandare alle generazioni successive. Anche se, guardando alla seconda generazione di immigrati, si può supporre che, alla scomparsa della prima generazione di immigrati italiani, non ci sarà alcun processo di patrimonializzazione della cultura italiana. Il recupero nostalgico di un vissuto quotidiano attraverso l'uso di oggetti e cibo italiani, e di certe pratiche tradizionali, ha per gli immigrati italiani di prima generazione una particolare funzione simbolica: recuperare l'identità culturale d'origine. Per i figli degli italiani che invece sono nati e cresciuti in Olanda, la cultura di origine dei rispettivi padri non solo non ha alcuna importanza per la realizzazione dei propri progetti di vita, ma spesso rappresenta anche un peso di cui ci si vuole liberare.

Nell'ultima fase della loro esperienza migratoria, coincidente con l'età della pensione, la nostalgia che gli italiani di prima generazione provano per il paese di origine si manifesta attraverso il recupero di oggetti, pratiche e forme di socialità tipiche della realtà rurale di partenza, e soprattutto attraverso il recupero dell'attività agricola. Nel recupero del passato gli immigrati selezionano gli elementi che meritano di essere riprodotti, portatori quindi di un messaggio culturalmente significativo.²⁵ Attraverso specifiche modalità di coltura riescono a produrre nel nuovo territorio gli stessi beni che producevano in passato; in questo modo essi si sentono a casa e annullano la sensazione di sradicamento generata dal fenomeno migratorio. Con il ritorno all'attività agricola essi cercano di recuperare l'identità di origine, ma anche di assecondare un'etica del lavoro. Nelle realtà rurali di provenienza il tempo quotidiano era assorbito interamente dalla produzione: per le famiglie contadine ciò che era morale era fare sempre qualcosa, per cui anche le attività di natura esterna alla produzione agricola (come tessere, riparare attrezzi ecc.) venivano assorbite dal tempo di lavoro. Nell'ultima fase delle storie di vita raccontate dagli italiani ad Utrecht è possibile leggere un recupero di questa dimensione temporale circolare (che si differenzia ad esempio dal tempo lineare sperimentato con il lavoro di fabbrica).

L'attività agricola cambia però significato poiché migliori condizioni di vita consentono agli immigrati di comprare ciò che prima producevano nei campi. Mentre nelle comunità rurali di provenienza la produzione per l'autoconsumo era una condizione di necessità, nella società di accoglienza diviene occasione di piacere. Il recupero di questa attività dà a questi ex-contadini l'idea di recuperare quel rapporto con la natura che il fenomeno dell'emigrazione e il sistema di produzione

²⁵ P. Clemente, F. Mugnaini, *Oltre il folklore: tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.

industriale avevano interrotto. Non essendo più vincolati dal calendario dell'attività industriale i rientri dei migranti in pensione al paese d'origine diventano più regolari e frequenti, e non coincidono più solo con il periodo delle vacanze. La visita ai familiari rimasti in Italia diventa un'occasione per reintegrarsi nella propria comunità e per ripristinare la propria condizione d'origine. Questo reinserimento spesso avviene proprio attraverso l'aiuto occasionale che gli emigrati danno ai rispettivi familiari nello svolgere certe attività agricole, poiché attraverso la condivisione del lavoro si rafforzano i rapporti sociali all'interno del gruppo di appartenenza dell'emigrato.

Alcune conclusioni

L'emigrazione viene oggi illustrata dagli stessi immigrati come una soluzione ad un'esistenza precaria, una causa di miglioramento economico e sociale e un'esperienza tutto sommato positiva, ed è attorno a questa specie di consolazione che viene formulata l'interpretazione del passato da parte degli italiani rimasti ad Utrecht.

Nei racconti degli immigrati italiani un fattore ricorrente è il grado di soddisfazione maturato nel corso degli anni per la posizione raggiunta e la vita in Olanda. I racconti sono fortemente influenzati dalla conclusione positiva del loro viaggio e le loro storie sono costruite sul contrasto tra la dura vita passata, prima contadina e poi di fabbrica, e la soddisfazione raggiunta con l'attuale status sociale. La distanza fra l'evento accaduto e l'evento raccontato ha fatto sì che molte difficoltà iniziali nel frattempo venissero metabolizzate. Queste difficoltà oggi non emergono dai racconti degli immigrati perché nel frattempo essi sono cambiati, hanno imparato a comunicare nella lingua olandese, si sono integrati. Tuttavia gli stessi racconti manifestano un sentimento nostalgico per il paese di origine. Gli immigrati italiani sembrano conservare un'immagine positiva, pur se non più reale, dell'Italia che lasciarono. Una pratica diffusa fra gli immigrati italiani nella città di Utrecht è ad esempio quella di investire il denaro guadagnato in Olanda nella costruzione di una seconda casa in Italia. Questo atteggiamento dimostra che essi coltivano sempre in se stessi la speranza di un ritorno al paese d'origine. La presenza della moglie e dei figli, e quindi di una famiglia costruita in Olanda, giustifica il loro insediamento definitivo nel paese di immigrazione e fa svanire le resistenze di ordine psicologico, dettate dal sentimento nostalgico che nasce dalla volontà di ritorno.

Inoltre, gli immigrati italiani di prima generazione si riconoscono in valori e modelli di un passato che non esiste più, e la diversità con cui si presenta oggi il paese di origine costituisce per loro un altro motivo per non tornare. L'idea di un passato diverso, in cui poter realizzare la propria vita nel paese da cui si è partiti viene subito contraddetta dal fatto che l'Italia ormai è cambiata e che se fossero rimasti lì comunque non sarebbero stati felici. È così che essi superano il trauma dell'emigrazione e si illudono di non aver perso nulla; al contrario si convincono di essere riusciti a portare con sé tutte le cose positive del paese di origine, non solo le cose materiali ma anche le loro funzioni simboliche.

Parole chiave

migrazione, dinamiche culturali, gastarbeiders, italiani, Utrecht

Elena Dinubila attualmente è dottoranda di ricerca in 'Antropologia, Etnologia, Studi culturali' presso l'Università degli studi di Siena. Si occupa di tematiche del lavoro e di studi culturali.

Nel 2006 consegue il titolo di laurea triennale in discipline etno-antropologiche con una tesi sui lavoratori Fiat-Sata di Melfi (PZ). Nell'anno accademico 2008/2009 studia presso la facoltà di Sociale Wetenschappen dell'Universiteit Utrecht svolgendo attività di ricerca sui 'gastarbeiders' italiani nella città di Utrecht. Nell'anno 2010 consegue il titolo di laurea specialistica (master) presso l'università degli studi di Siena e da settembre 2010 collabora con l'associazione sindacale Fiom-Cgil di Siena.

Via di Stalloreggi 48, 53100 Siena
edinubila@gmail.com

SAMENVATTING**Migratie en culturele dynamiek.
Italiaanse gastarbeiders in Utrecht**

Op grond van de levensverhalen van migranten uit de jaren zestig reconstrueert de schrijfster de migratiegeschiedenis van Italiaanse gastarbeiders in Utrecht. Uit het onderzoek wordt duidelijk hoe de aanvankelijke noodzaak om zich van een ondergeschikte positie in het land van herkomst los te maken, zich ontwikkelt tot een proces van imitatie van de cultuur van het gastland, tot aan de uiteindelijk bereikte structurele integratie. Toch zijn er in het dagelijks leven van deze immigranten elementen te vinden die terugvoeren naar hun oorspronkelijke cultuur. Naast evidente kenmerken als taal, eten en kleding, hebben zij ook waarden en begrippen behouden die niet direct zichtbaar zijn. Zo blijven bijvoorbeeld de katholieke traditie, de familie en de ethiek van hard werken belangrijke elementen voor het behoud van een Italiaanse identiteit. Om die reden is het te verkiezen om, met betrekking tot de huidige positie van Italianen in de Nederlandse samenleving, niet van assimilatie maar van integratie te spreken.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101328 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Dorsten naar Malapartes *Bloed*

Carmen Van den Bergh

Nieuw *Bloed*

Ironisch, innemend, origineel en onbetwistbaar intellectueel verantwoord. De liefhebbers van Curzio Malaparte, pseudoniem voor Kurt Erich Suckert (1898-1957), mogen zich verheugen want er is weer een 'onvergetelijk meesterwerk van deze Europese meester' - met de woorden van Tom Lanoye¹ - vertaald.

Sangue is een verzameling van korte vertellingen uit 1937. Het kent naast een Spaanse (*Sangre*), Duitse (*Blut*) en Franse (*Sang*) nu ook een Nederlandse versie.² *Bloed*, verzorgd door literair vertaler Jan van der Haar, is nog niet te koop in de boekhandel, maar we hopen dat dat niet lang meer op zich zal laten wachten.

Bloed, zweet en tranen

Dat Malaparte een meester was in het weergeven van rauw-realistische taferelen op een wrede en tegelijk ook meeslepende manier, is alom bekend. Dat zijn romans *Kaputt* (1944) en *La Pelle* (1949) daar een subliem voorbeeld van zijn, hoeft niet meer te worden toegelicht. Het is echter minder bekend dat de verhalenbundel *Sangue* aan de basis ligt van zijn beste romans.

Sangue verscheen in 1937 bij uitgeverij Vallecchi en betekende meteen een belangrijk keerpunt in de literaire productie van Malaparte. Deze bundel, bestaande uit dertien vertellingen en een lang voorwoord (dat op zijn beurt eigenlijk ook 'meer een vertelling is dan een voorwoord *an sich*'),³ kan niet bepaald een jeugdwerk worden genoemd. Aangezien de auteur stilaan de veertig naderde, kan men het wel beschouwen als Malapartes eerste echte experiment met de literatuur, als zijn literaire debuut.⁴

¹ Tom Lanoye over Malapartes *Kaputt*. (Tom Lanoye presenteert *Kaputt* van Malaparte, een boek dat hij bijzonder interessant vindt, in het tv-programma 'Alles uit de kast' op tv-zender Eén, september 2006).

² C. Malaparte, *Sang. Nouvelles*, trad. R. Novella, Paris, Editions du Rocher, vol. 3, 1982; C. Malaparte, *Blut, Erzählungen*, trad. H. Ludwig, Karlsruhe, Stahlberg, 1954, 1958, 1963; C. Malaparte, *Sangre. La vida no es sueño*, trad. M. Bosch Barrett, Barcelona, Janés, Libro picus, vol. 2, 1958.

³ Brief van Curzio Malaparte aan Bompiani, d.d. 29 april 1937 uit E. Ronchi Suckert, *Malaparte IV (1937-1939)*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1922.

⁴ Eigenlijk had *Un delitto perfetto* zijn eerste roman moeten worden. Er waren al onderhandelingen aan de gang met de Milanese uitgever Bompiani voor een eventuele publicatie in datzelfde jaar (1937), maar

De titel lijkt wat afschrikwekkend maar een griezelboek is het zeker niet. Naast de bedoeling om te choqueren en de aandacht te trekken van een ingedommeld bourgeoispubliek, dat voldoening vond in een eenzijdige regimegezinde literatuur, geeft dit werk ook blijk van een enorme vertelkracht. Met *Sangue* creëerde Malaparte voor het eerst een originele narratieve ruimte, waarin de traditie van bepaalde literaire genres (zoals memoires en autobiografische vertellingen over de oorlog) werd verenigd met de nieuwe realistische tendens van de jaren Dertig.

De dramatische ondertoon en fijngevoeligheid in woordkeuze klinken door in de beschrijvingen. De combinatie met een actuele invalshoek, die de schrijver goed beheerste vanwege zijn journalistieke verleden, maakt het geheel aantrekkelijk en vlot leesbaar. De vorm is dus vernieuwend en het is duidelijk dat de roman zich qua vorm volledig afzet tegen de voorgaande werken in *Selvaggiostijl*,⁵ zoals *Avventure di un capitano di sventura* (*La Voce*, 1927) en *Sodoma e Gomorra* (Treves, 1931).

Wat de thematiek betreft, die kan op het eerste gezicht heel uiteenlopend en zelfs incoherent lijken aangezien de eerste vertellingen voornamelijk autobiografische jeugdherinneringen zijn van de auteur, zoals *Primo Amore*, *Primo Sangue*, *Giochi davanti all'inferno* en *Angoscia di ragazzo*. *Salutami Livorno* handelt dan weer over zijn eerste oorlogservaringen als Alpenjager in 1915, en *Scirocco nell'isola* herinnert aan zijn recente ballingschap op het eiland Lipari. Deze eerste vertellingen zijn gekarakteriseerd door een ik-verteller. De laatste vertellingen zijn dan weer vanuit een afstandelijker perspectief geschreven, waar het ik-vertelstandpunt wordt vervangen door een hij-verteller met een externe visie op de fictionele werkelijkheid, zoals in de verhalen *Madre che cerca il suo bambino*, *Giugno malato* en als hoogtepunt van de objectivering *Un giorno felice*,⁶ waarachter ook enige polemieken ten opzichte van het fascistische regime schuilgaat.

Als overgang tussen deze vertellingen met sterk uiteenlopende vertelstandpunten bevinden zich, net op de cesuur, een aantal verhalen die mythisch en tegelijkertijd ook lyrisch aandoen, alsof ze niets met de werkelijkheid te maken hebben, zoals in het verhaal over de geit *Fedra* op het 'verlaten' eiland Lipari, met een knipoog naar Defoe's *Robinson Crusoe*. Dit soort experimentele vertellingen omvat alle ingrediënten die zullen terugkomen in de latere prozawerken. Zo valt enerzijds het steeds meer geconsolideerde lyrisme op met een voorkeur die duidelijk uitgaat naar de roman als uitgelezen vertelvorm, zoals dat zal blijken in *Donna come me* (1941). Anderzijds lijken alle belangrijke 'malapartiaanse' thema's reeds in embryo aanwezig te zijn: het eiland, de eenzaamheid, de longaandoening, de kindermoord, de hond Febo, dieren die onschuldig en daarom nobeler zijn dan de mensen, de gespleten persoonlijkheid, etc.

Het idee van incoherentie wordt versterkt door het feit dat de afzonderlijke vertellingen onderling niet met elkaar verbonden zijn en dus volkomen los van elkaar

dat project werd nooit gerealiseerd. In de brief van 30 april 1937 zegt Malaparte dan ook letterlijk 'per me, essendo il mio primo "romanzo", *Un delitto perfetto* ha un'importanza particolarissima.'

⁵ Het tijdschrift *Il Selvaggio* (1924-1931 o.l.v. Mino Maccari) behoorde tot de lijn van *Strapaese*, waarin op polemische toon een radicaal links fascisme (*fascismo di fronda*) werd gepropageerd met in stand houding van antiburgerlijke, landelijke en authentieke nationale waarden.

⁶ *Un giorno felice* werd al eens gepubliceerd op de culturele bladzijde van de *Corriere della Sera* van 16 april 1937.

gelezen kunnen worden. De meeste verhalen kwamen initieel ook effectief los van elkaar tot stand, op zeer verschillende momenten met zeer uiteenlopende doeleinden. In Malapartes briefwisselingen met de uitgevers Vallecchi en Bompiani⁷ lezen we echter hoe de auteur zelf de coherentie van het boek als sterk punt naar voren schuift, waarbij hij beklemtoont dat het overkoepelende thema 'bloed' als rode draad van de vertellingen fungeert. Zonder die samenhang kunnen de morele waarden die uit het gehele werk naar voren komen niet worden begrepen.⁸

De verschillende redacties en adaptaties van een aantal verhalen wijzen inderdaad op een doorgedreven zin voor harmonie en sequentieel verband.⁹ Zo schreef Malaparte op 26 april een eerste brief naar Attilio Vallecchi, waarin hij zijn nieuwste product ter publicatie aanbood:

Het betreft hier een boek dat grotendeels (voor meer dan de helft) onuitgegeven is, genaamd *Sangue*. Het zijn vertellingen rond eenzelfde thema. Een boek waar ik sterk aan gehecht ben, vol levendige, dramatische en zeer interessante dingen; en het succes dat ik gekend heb met de weinige verhalen die reeds in de *Corriere della Sera* gepubliceerd zijn, geven mij de overtuiging dat dit boek nog beter door het publiek zal worden ontvangen dan *Fughe in prigione* [het voorgaande prozawerk]. Ik bied u dus mijn *Bloed* aan en ik zou durven twijfelen aan uw uitgeversintuïtie indien u dit werk zou weigeren uit te geven.¹⁰

Vallecchi reageerde binnen drie dagen met een brief waarin hij interesse toonde in *Sangue* en in de publicatie ervan toestemde. Toch schreef Malaparte ook naar uitgever Bompiani met hetzelfde voorstel en probeerde hij hem op een slinkse manier te overtuigen. Achteraf is gebleken dat Bompiani niet in de val trapte:

Sangue [...]. Het zijn vertellingen, allemaal rond het thema bloed, morele reacties en gevoelens die bloed bij mensen kan opwekken. Zeer interessante vertellingen, waarvan het grootste deel onuitgegeven. Ik heb er twee uitgebracht in de *Corriere*: *Primo amore*, het verhaal van een jongen die een slapende vrouw in het bos met een steen aan het hoofd raakt; en *Il sangue*, het verhaal van een hondenmoord. [...] Ik kan je verzekeren dat het boek een organisch geheel vormt, vol interessante thema's voor de doorsnee lezer. Ik durf zelfs te spreken van een indrukwekkend boek. Ik wil je uiteraard niet verplichten, maar als jij het aanbod afslaat, dan is er Vallecchi die niets liever wil. *Fughe in prigione* heeft een heel groot verkoopsucces gekend, vooral in burgerlijke kringen, en *Sangue* zal nog meer aanslaan omdat het alles omvat wat het publiek van mij verwacht...¹¹

Zijn bloed wel kunnen drinken...

Wat verwachtte het publiek dan van Malaparte? Hoe stond hij bij de lezers bekend? Het mag wel gezegd worden dat hij een opvallende figuur was. Tot op dat moment

⁷ Malaparte schreef naar beide uitgevers om af te wegen wie hem het beste voorstel zou doen. Hij bood *Sangue* eerst aan uitgever Vallecchi ter uitgave aan en daarna ook aan Bompiani. Hij wedde bijgevolg dus op twee paarden tegelijkertijd.

⁸ Cfr. *Confessione*, het eerste kortverhaal dat deels ook fungeert als voorwoord van de bundel *Sangue*.

⁹ G. Luti, 'Il sangue di Malaparte', *Critica Letteraria*, 24, II-III (1996), pp. 399-414.

¹⁰ Brief van Curzio Malaparte aan Vallecchi, d.d. 26 april 1937 uit E. Ronchi Suckert, *op.cit.* [Eigen vertaling]

¹¹ Brief van Curzio Malaparte aan Bompiani, d.d. 29 april 1937 uit E. Ronchi Suckert, *op.cit.* [Eigen vertaling]

was hij vooral actief geweest als oorlogscorrespondent en schreef hij als journalist voornamelijk artikelen en literaire pamfletten voor verschillende tijdschriften en kranten. Verder had hij ook internationale faam (en kritiek) verworven met een aantal politiek geëngageerde essayistische werken, zoals *Intelligenza di Lenin* (Treves, 1930) en vooral het gewaagde *Technique du Coup d'Etat* (Grasset, 1931), uitgegeven in Frankrijk, vertaald in meerdere talen en verboden in het fascistische Italië en nazi-Duitsland.

Het was vooral door die politiek getinte schrijfsels¹² dat hem werd verweten 'antifascistisch gedrag'¹³ te vertonen. Bijgevolg kwam hij in 1933 eerst in de gevangenis van Rome terecht en werd hij daarna verbannen naar het eiland Lipari om zich te bezinnen. Het spreekt voor zich dat dit geen gemakkelijke periode voor de schrijver was. Zijn zin om te schrijven zakte, tezamen met zijn levenslust, tot onder het nulpunt. Het werd voor hem moeilijk contracten te sluiten met uitgevers, kranten en tijdschriften, zeker omdat die zijn naam nergens wilden vermelden.

Aan deze depressieve toestand kwam al gauw een einde. In 1934 kreeg Aldo Borelli, directeur van de *Corriere della Sera* en tevens een goede vriend van Malaparte, de toestemming om enkele artikelen van hem te publiceren (dankzij de bemiddeling van Galeazzo Ciano¹⁴ en op grond van de zogenaamde werkplicht van sommige bannelingen), op voorwaarde dat de auteur zich afzijdig zou houden van politieke en actuele thema's.

Op die manier begon Malaparte stilaan weer te schrijven, onder het pseudoniem Candido,¹⁵ en kreeg hij door de positieve reacties van het lezerspubliek van de *Corriere* weer zelfvertrouwen, zin en moed om opnieuw een plaats te veroveren op de nationale en internationale literaire scène. Het vervolg is algemeen bekend. De artikelen werden samengebracht tot een fris en vernieuwend werk waarmee Malaparte een aanzienlijke *comeback* maakte in het literaire veld.

Zoet bloed

Omdat we al zo vaak over de gekwelde, morbide en narcistische Malaparte hebben horen praten en we wel vaker buitensporige citaten en excentrieke motieven hebben mogen lezen (de meeste recensies lijken het enkel daarover te hebben), willen wij hier de andere Malaparte laten zien door de aandacht te vestigen op een van de meer lyrische vertellingen uit *Sangue*, namelijk *Salutami Livorno*.

Tederheid, groothartigheid, vriendschap en mededogen zijn de waarden die dit korte verhaal laat doorschemeren. Dat de Livornezen zo eerlijk zijn als goud, zou Malaparte nog vaak neerschrijven,¹⁶ maar nooit verwoordde hij het zo mooi als in dit verhaal. De lyrische bewoordingen en gejaagde beschrijvingen nemen je mee en laten je proeven van de geuren en de stemmen die uit de tekst lijken te spreken. Vooral de liefde die de jongeren uit Livorno koesteren voor hun havenstad - als het

¹² Er is nog een andere, meer persoonlijke maar niet officiële, reden waarvoor hij werd verbannen naar Lipari m.n. een conflict tussen Malaparte en Italo Balbo, toenmalige minister van luchtvaart.

¹³ Officieel document : *Assegnazione al confino di Suckert Malaparte Curzio*, Mod. 442-2 (R. Questura di Roma, 13 novembre 1933).

¹⁴ Schoonzoon van Mussolini en bewonderaar van Malaparte.

¹⁵ Toen hij schreef voor de *Corriere* ondertekende hij zijn schrijfsels met het pseudoniem Candido.

¹⁶ O.a. in C. Malaparte, *Maledetti Toscani*, Firenze, Vallecchi, 1956.

ware de mooiste stad ter wereld - is zo sterk dat de gedachte eraan een glimlach op het gezicht kan toveren, zoals alleen de geliefde dat kan, zelfs wanneer de dood naderbij komt.

Dit verhaal is nu ook in het Nederlands vertaald, met als titel *Doe Livorno de groeten*, en wordt de lezers van *Incontri* in onderhavig nummer in primeur aangeboden. In deze vertaling waarderen we de kunde waarmee literair vertaler Jan van der Haar het vlotte ritme van de originele tekst heeft weten te behouden. Zo herkent men de fijngevoeligheid en de ironie die de schrijfstijl van Malaparte typeren, alsook de sappige verteltrant, die wispelturig voortkabbelt en van de ene metafoor in de andere valt.

Opvallend is de grote variatie aan taalvormen in het korte verhaal. Net zoals in het Italiaanse origineel, wordt de lezer meegesleept door de beschrijvingen van de Livornezen, hun zoete taal, de kameraadschap, de liefde voor hun stad en de barre situatie waarin ze zich bevinden. Een goed voorbeeld van regionaal getint Italiaans vinden we terug in de twee verzen die zijn ontleend aan het bekende alpenjagerslied *Tapum* (1916): ‘Cimitero di fanteria/ forse un giorno ci vengo a cuccà’ wat uiteindelijk werd vertaald als ‘Begraafplaats van infanteristen/ Misschien kom ik er op een dag te liggen’. De keuze van het werkwoord ‘liggen’ kan niet toevallig zijn, aangezien het de ambivalente betekenis van *cuccare* (slapen, begraven zijn) bijhoudt. Het zijn die paar sleutelwoorden die her en der in de tekst verscholen zitten, die de spanning opdrijven en op welgekozen momenten een glimp doen opvangen van de tragische ondertoon.

Van *Bloed* zijn al een aantal passages verschenen in voordruk,¹⁷ maar de integrale vertaling wacht nog op een uitgever.

¹⁷ Het verhaal *Het eerste bloed* (*Primo sangue*) verscheen in het zomernummer van *De Tweede Ronde* (2009) en *Een moeder zoekt haar kind* (*Madre che cerca il suo bambino*) verscheen al in het Reis- en vakantienummer van *Kort Verhaal, driemaandelijks tijdschrift voor literatuur* (2010). Er werden ook delen uit het boek gebruikt als proefvertaling voor deelname aan de Intensieve Cursus Literair Vertalen Italiaans 2010 georganiseerd door het Expertisecentrum Literair Vertalen.

Carmen Van den Bergh werkt als praktijkassistente Italiaanse literatuur aan de faculteit Letteren van de Katholieke Universiteit van Leuven. Sinds 2008 doceert ze daar Italiaanse taalbeheersing en grammatica aan de tweedejaarsstudenten. Tegelijkertijd onderzoekt ze, in het kader van een doctoraatsdissertatie, het al dan niet documentaire karakter van de Moderne Italiaanse roman van het interbellum. Ze wijdde in het verleden twee scripties aan het leven en werk van de controversiële auteur Curzio Malaparte. Het onderwerp blijft haar bijzonder boeien en het heeft een aparte plaats veroverd in haar onderzoek.

Katholieke Universiteit Leuven, Onderzoekseenheid Tekst en Interpretatie, Blijde-Inkomststraat 21, 3000 Leuven, België.
Carmen.vandenbergh@arts.kuleuven.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-101329 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Curzio Malaparte

Doe Livorno de groeten

Vertaling: Jan van der Haar

Ik was nog nooit in Livorno geweest, en toen ik voor het eerst Livornezen leerde kennen, viel ik meteen voor hun breedvoerige, zangerige taaltje, en tegelijk voor het rood van hun lippen. Een rood dat niet wijnkleurig, purper, matrozig was, en ook niet het bleekroze van alle andere Toscanen: maar een fraai vermiljoen, het vermiljoen van bloed. En de lippen waren jong, van jongens van rond de twintig die huis en haard verlaten hadden om vrijwillig dienst te nemen bij Garibaldi's Alpenjagers. Ze waren aan het begin van de oorlog, in de eerste dagen van juni 1915, in Perugia ingekwartierd in het franciscaner klooster van Monte Ripido, even buiten de poort bij het kruithuis. Ze sliepen in de cellen van de monniken, plukten sla uit de moestuin, gebruikten de maaltijd in de refter, en het gevang was in de sacristie. Wij, Toscanen, waren ruim vertegenwoordigd: zeventien uit Prato, zo'n twintig uit Livorno, een enkeling uit Pisa; van Florentijnen geen spoor. De rest was vrijwilliger uit alle delen van Italië, vooral de Romagna. En of het nu kwam door de discipline, het nieuwe, simpele leven daar of het ontbreken van Florentijnen, ze leefden in pais en vree, konden uitstekend met elkaar overweg, mochten elkaar allemaal, zonder haat of nijd.

De spraak van de Livornezen, breedvoerig, ritmisch, welluidend, fel en tegelijk zoetgevooid, leek me voort te komen uit de vervoering van een heel levendig, rijk bloed. De woorden kwamen pasklaar uit hun mond, rond, mollig, werden met hoorbaar genoeg uitgesproken om ze dat accent, die cadans, die kracht mee te geven. Het waren woorden in de vorm van jonge borsten, rijpe, vlezige vruchten, perziken, abrikozen, pruimen, tomaten, en ze moesten een sterke, zoete smaak achterlaten op het verhemelte. Misschien was het wel het sap van die woorden dat de volle lippen vermiljoen kleurde. Als ik mijn ogen sloot en hen zo hoorde, was het of ik uit hun mond een stroom mooie, rijpe vruchten zag opwellen als uit een hoorn des overvloeds: ik proefde zelfs hun warme, geurige smaak, en ik bedacht dat de Toscaanse taal, zo hoogstaand en dun, door die rijke, vette uitspraak, dat zangerige accent, die geslaagde cadans, iets overvloedigs, iets bijna oriëntaals kreeg. Ik stelde me Livorno voor als een weelderige stad met brede

straten, prachtige paleizen, gelegen aan een dikke zee met een bloederig azuur, waar de zonsondergangen de weerschijs boden van wijngaard, tuin, bongerd, de weerspiegeling van een gouden zomer, een najaar vol geschenken.

Geleidelijk aan had ik het gezelschap van mijn Pratezen gelaten voor wat het was: ze hadden iets van bleke, fletse Toscanen vergeleken bij de Livornezen. Die vormen het meest zuivere, eerlijke volk dat ik ken: en die stad van hen, opgekomen in de tijd van het barokke groothertogdom, maakt hen barok, maar dan op hun manier, zonder veel toeters en bellen. Wel opgeblazen, maar zonder bellen. Net zoals hun palazzi, hun kerken, hun vrouwen. En praatgraag, maar met spaarzame woorden. Schitterend passend, zou ik zeggen, bij zo niet de geschiedenis van Toscane, die mager, scherpzinnig, gemeen is, en alles bijeenhoudt in de Kronieken van Dino Compagni en op sommige pagina's van Machiavelli, dan wel bij hun landschap, de lieflijke in zee afglijdende heuvels, dat groengele land dat onmerkbaar moerassig wordt en dan overgaat in de Maremmen. Verwant met dat plechtige, delicate landschap waar de olijf, de pijnboom en de lariks eerder waardigheid en maat aan ontleen dan die eraan te geven.

Uit de beschrijving van de Livornese vrijwilligers van hun stad was ik tot het voor mij pijnlijke vermoeden gekomen dat Florence niet meer de hoofdstad van Toscane was, dat Livorno haar plaats had ingepikt. 'O, waar vind je,' zeiden ze, 'waar vind je in Florence van die pleinen, van die straten, van die palazzi? Of de Vier Moren? Of waar vind je de zee? En de haven? Waar vind je de haven?' Ik wist niet beter of de Livornezen hielden meer van de haven dan van de zee. Maar ze spraken erover als over een lustoord, een theater waar zich verrukkelijke taferelen afspelen en buitengewone ontmoetingen voordoen, waar de meest uiteenlopende, merkwaardige volkeren van de wereld elkaar treffen als was het hun thuis, en de kostbaarste koopwaar van land en zee vergaren. Piraten, kooplieden, matrozen met een door zilt getaand gezicht, negers, Arabieren, Engelsen, Grieken, Joden, Chinezen met een roze gelakte oogopslag, Brazilianen met ogen zo zwart als koffiebonen, harige, weemoedige Russen, vrouwen uit alle windstreken, gesluisde odalissen, Indiase schone met de rode stip op hun voorhoofd, en vaten geurige wijn, bergen stoffen, specerijen, blonde tabak, en schepen, schepen, schepen, die komen en gaan en de hemel vullen met rookwolken en het wit van hun zeilen.

Ze spraken over hun stad zoals een jongen van twintig het over zijn vriendin heeft, met ingetogen angstvalligheid beschreven ze haar schoonheden en charmes, en de kerken, de monumenten, de huizen van Livorno werden in hun woorden blanke borsten, welgevormde armen, kloppende kelen, bevallige heupen. De grootste onbevange liefde vertoonde een jongen van tegen de achttien, een jaar ouder dan ik, we waren de jongsten van de hele Brigade. Hij heette Antenore en oefende een ik weet niet welk edel, ruw beroep uit in de haven. 'Je zou Livorno moeten zien!' riep hij met dat mollige, welluidende accent, en hij bezong eindeloos de zegeningen en geneugten van zijn stad, de vissoep, de torpedo's (grote glazen rum met een scheutje koffie), de wandelingen aan de Ardenza bij zonsondergang in de zomer, en die geur van teer, zout, gedroogde vis, die geur van scheepsproviand en zwaarigheid. 'Na de oorlog,' zei hij, 'neem ik je mee naar Livorno, naar mijn huis.' En hij lachte,

nam me bij de arm, sloeg me met de vlakke hand op de schouders. Hij was lang en sterk, en die klappen daverden helemaal door me heen.

Begin juli werden we naar het front gestuurd, we gingen de Col di Lana op. Ons regiment moest de bergkammen van Agai en Salesei bezetten, die verdedigd werden door diepe loopgraven van beton, mitrailleurnesten, rollen prikkeldraad. We waren amper voorbij de huizen van Digonera, achter in de vallei van Cordevole, en hadden net de steile helling naar het dorpje Cordevole genomen, of de vijandelijke batterijen van Forte La Corte gaven ons het eerste saluut, het was als de bliksem die op de rotsen slaat en de bomen, de herders, de kudden in de as legt. 'Duiken, jongens, duiken!' hoorde je rondom. Antenore had me bij een arm gegrepen, hij trok me brullend overeind: midden in het geelrode licht van de ontploffingen leek hij een matroos op de brug van een brandend schip. Nu liepen we in een sparrenbos, het was al avond, het kanon zweeg, een heldere, ijzige stilte daalde van de hoge bergen, van de van bleke sterren sidderende hemel neer. We kwamen in Salesei, staken de weg naar de Dolomieten over, de huizen van Livinallongo stonden links in brand, de stem van de rivier steeg op uit het donkere dal, vulde stukje bij beetje de nacht. Enkele doden lagen op hun rug in de greppels, tussen de struiken, onder de sparren: meer naar boven toe, op een open plek in het bos, schitterden de kruisen van een kleine oorlogsbegraafplaats zilverig in de vochtige maan.

Begraafplaats van infanteristen

Misschien kom ik er op een dag te liggen

zongen de soldaten. Opeens kwam er een rauw geraas langs de hellingen van de Col di Lana omlaag. Het waren de infanteristen van de Brigade Calabrië, die de Doodsvallei aanvielen. Dat vage, verwarde geschreeuw, dat geratel van geweren, de doffe klappen van handgranaten, het brullen van de gewonden deden mijn hart samenknijpen. Maar Antenore lachte, neuriede, draaide zich nu en dan om en schreeuwde naar zijn maten: 'Hup Livolno!'

Op een gegeven moment moesten we halt houden in de luwte van een paar rotsen. Voor ons, tussen de takken van de sparren door, was een mooi groene wei te zien, de maan bescheen het gras als een meer, aan de overkant van de wei schitterden de prikkeldraadversperringen, de zandzakken van een loopgraaf lichtten op. Naast mij zweeg Antenore, en af en toe keek hij me aan, een sombere glimlach brak de schaduw op zijn gezicht. Toen zei hij opeens: 'Als je eerder in Livolno komt dan ik, vergeet dan niet een kaart te sturen.' 's Morgens vroeg kwam het bevel om aan te vallen, we stortten ons op de mooi groene wei, en Antenore werd meteen geveld, zijn gezicht dook in het gras. Ik sleepte hem achter de stam van een spar, ik lichtte zijn hoofd op. Hij glimlachte. En uit zijn mond stroomden straaltjes vermiljoen bloed, als vlezig, rijpe vruchten. De kogels floten woedend in het rond, Antenore blikte me aan, hij wilde wat zeggen. Hij deed een poging: 'Doe Livolno de groeten,' zei hij, en zijn hoofd zakte achterover. Hij had zijn ogen open, glimlachte, hield tussen zijn lippen een rode roos, een mooie bloem van bloed.

Toen we een paar maanden later met verlof gingen, werd ik wakker op het station van Pisa. Ik stapte de troepentransporttrein uit, raakte aan het zwalken over de perrons op zoek naar de trein naar Florence, en ongemerkt zat ik zomaar in die

naar Livorno. Het was een ochtend in januari, koud en doorschijnend, het geluid en de geur van de zee kwamen me over de brede, nog lege straten tegemoet. Het was of ik naast Antenore liep, of zijn nabijheid mijn wang, mijn arm, mijn zij verkoelde. Ik hoorde hem ademen, glimlachen. De hele dag zwierf ik door de stad, meteen de eerste keer dat ik haar zag was Livorno voor mij een dierbare, bekende stad, bij elke stap hervond en herkende ik de plaatsen uit een geheimzinnige kindertijd, de buitenkant van een gedroomd, voorgoed vervlogen tijdperk. Tegen de avond kocht ik bij een sigarenboer een ansicht, ging aan een cafétafeltje in de haven zitten en schreef Antenores adres: 'Soldaat van de 51ste infanterie, Oorlogsbegraafplaats van de Alpenjagers, Salesei, Col di Lana.' Ik postte de kaart op het station en zag hoe de militaire postbode van Digonera naar Salesei naar boven liep, het pad door het bos nam, het houten hekje openduwde, de begraafplaats betrad, her en der tussen de graven zocht, boven de kruisen bukte om de namen van mijn kameraden te lezen, Antenores kruis vond, de kaart op de besneeuwde kuil legde.

Op de kaart had ik gezet: 'Veel groeten uit Livorno.'

Jan van der Haar studeerde Nederlands en Italiaans aan de Universiteit Utrecht. In 1990 verscheen zijn eerste vertaling: *Over de jeugd* van Aldo Busi, gevolgd door 35 andere, zoals *Florentijnse verhalen* van Franco Sacchetti, *Kaputt* en *De huid* van Curzio Malaparte en *De tuin van de familie Finzi-Contini* van Giorgio Bassani. Hij vertaalde werk van o.a. Morante, Ammaniti, Fallaci, Blissett, Geda, Gramellini, en hij is de vaste vertaler van Monaldi & Sorti. Italiaanse poëzie vertaalde hij van o.a. Michelangelo en Pirandello. Met Robert Dorsman vertaalt hij uit het Afrikaans de gedichten van Antjie Krog. Daarnaast publiceerde hij eigen poëzie in diverse literaire tijdschriften.

Springweg 38, 3511 VS Utrecht.
janvanderhaar@tiscali.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-101321 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Il dibattito novecentesco sui generi tra letteratura e musica

Recensione di: Linda Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009. ISBN: 8876673660

Walter Geerts

Questo è un volume per buongustai, buongustai nel campo della teoria, teoria della letteratura e teoria dell'arte, s'intende. Il titolo prepara il lettore a una materia abbastanza eterogenea. Gli stessi oggetti di studio scelti appaiono entità ibride: romanzo, melodramma, prosa d'arte. Ciò che viene offerto al lettore, tuttavia, è, sostanzialmente, una attenta disamina del crollo dell'estetica crociana nell'Italia del Novecento. Seguendo questo filo conduttore l'autrice riesce a portare a galla una serie non indifferente di ramificazioni teoriche nelle arti e tra le arti. Nessun'altra figura come Croce ha goduto, nel Novecento, di una tale supremazia nel mondo delle idee. Laddove questa fama è rimasta intatta oggi per quel che riguarda la storia, la storiografia, la filosofia, in particolare la filosofia politica, va altrettanto costatato che gli studi crociani nel campo dell'arte e dell'estetica in generale non hanno resistito all'onda contraria degli stessi artisti, delle opere e dei gusti. Nel confronto con le voci dei creatori, suoi contemporanei, il giudizio pronunciato dalla voce più autorevole del secolo spesso non ha retto. Il filosofo napoletano non seppe riconoscere il talento di Pirandello, come ignorò i futuristi. L'estetica idealistica era mal preparata per capire e penetrare l'arte che il momento storico le presentò. Chi desidera approfondire alcune tappe cruciali e vari aspetti importanti di questo processo di sfilacciamento del crocianesimo trova ampia materia di riflessione nei capitoli della Pennings.

I primi due capitoli trattano di argomenti musicali. La musica è davvero l'ospite scomodo nell'edificio crociano. Troppo legata alla tecnica e all'evoluzione delle specifiche forme, la musica non si arrende facilmente all'ortodossia crociana. Nel campo musicale la base materiale non è 'passiva' e ancor meno 'sostituibile'. Impossibile quindi fare a meno degli odiati 'generi' nel campo fortemente strutturato come la musica. Il campo letterario, d'altronde, solo in apparenza è meno immune

da questa critica. Con grande indulgenza Briosi (p.28) nota che ‘la negazione crociana dei generi letterari ha avuto il merito di porre un problema, che poi non ha risolto.’ Più esplicito appare il giudizio di Torre Franca, emesso nel 1929 nei confronti della critica musicale proposta da Croce: ‘Il moderno olandese volante, il critico che naviga, in perpetua tempesta, tra l’arte e la non arte...’ (p.36).

Il terzo capitolo mette a confronto ‘romanzo e melodramma nel sistema dei generi del primo Novecento’. L’abbinamento, si sa, è d’ispirazione gramsciana. Ambedue i generi si collocano in rapporto polemico con il ‘frammentismo’, il quale giudicò banale e ripetitivo il romanzo ottocentesco. In una strana alleanza, fascisti e anti-fascisti riconoscono poi nei rispettivi generi il solido ed elementare riflesso di una nuova coscienza nazionale, nonché l’augurato allontanamento dai ‘pezzettini’ da ‘letterati’ (Vittorini).

I tre capitoli della seconda parte del volume sono interamente dedicati alla letteratura: successivamente al Rondismo, alla ‘prosa d’arte’ e alla nuova concezione calviniana del genere narrativo. Calligrafi e contenutisti si oppongono tra le due guerre. La pubblicazione di *Rubè* (1921) e di *Gli Indifferenti* (1929) spingono verso la difensiva i ‘rondisti’, sostenitori di una prosa lirica: Cecchi, Gargiulo, Falqui. Un intero capitolo, interessante e ben documentato, discute le numerose ambiguità sottostanti alle varie definizioni della ‘prosa d’arte’. Di fronte al magma di nozioni proposte, sia da critici che da creatori, talvolta riuniti nella stessa persona, Pennings propone di ricorrere alla categoria trasversale del ‘modo’. Vanta una lunga durata storica, è compatibile con più generi ed è meno legata a determinazioni formali. La proposta metodologica mi pare meritevole perchè permette di uscire dalla confusione del ‘più o meno’ del Falqui, dalla sovranità del fonismo protestata dal Gargiulo, dall’arbitrarietà categorica dei ‘pesci rossi’ del Cecchi. In altre parole: l’evolutivezza nozionale così riconosciuta permette di rendere conto di una pluralità di caratteristiche, inerente alla poetica. La stessa nozione di ‘modo’ viene riproposta nell’ultimo saggio dedicato al ‘romanzesco’ di Calvino. A Calvino non dispiace giocare nel bel mezzo di una ‘piazza pulita’, sgombra di generi letterari, preparata da Croce. La libertà ritrovata permette di esplorare l’intero paradigma del ‘romanzesco’, di portare lo sguardo oltre i modelli narrativi irrevocabili dell’Ottocento. Acquisiscono così diritto di cittadinanza romanzesca tanti libri ‘aperti’ (la lettera è del 1959) che definiranno il nuovo paradigma del romanzo novecentesco post-bellico. E in questo, non ultimo, prende posto il ‘racconto’ calviniano, declinato variamente, radicalmente esplorativo oltre i confini stabiliti, fino a toccare il territorio del ‘poli-romanzo’. Le ‘polemiche novecentesche’ rivisitate dalla Pennings propongono, sotto la veste appunto ‘polemica’ del momento, numerose questioni di fondo per chi s’interessa al dibattito teorico delle arti e della letteratura in particolare.

Walter Geerts

Accademia Belgica, Via Omero 8, I-00197 Roma, Italia.

direttore@academiabelgica.it



URN:NBN:NL:UI:10-1-101325 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Redefining readership as a subtle form of self-leadership

Review of: Pierpaolo Antonello & Florian Mussnug (eds.),
Postmodern Impegno: ethics and commitment in contemporary Italian culture, Bern, Peter Lang, 2009. ISBN: 9783034301251

Lotte van Lith

Re-reading 'impegno' in the light of postmodernity, is first and foremost asking what postmodernity represents. For the authors of this book, postmodernity serves as an umbrella concept which includes in itself a broad variety of aspects and prominent socio-political and cultural transformations. These changes happened over time and did not *per se* signify radical breaks with what we call modernity. Non-radicalness, here, opens up room for possibilities in the form of ambiguity rather than antagonism.

The examined texts are all produced in this 'postmodernized' world: they often include its characteristics, while simultaneously offering a reflection on this world. The cultural and the political frequently overlap, which broadens the perspective on what types of engagement are possible. In opposition to this 'opening up of spaces' - not directly related to ideology or hegemony - the book asserts that the complex world needs micro politics rather than macro politics. Political ideas should be understood from a specific perspective, channelled through a specific object, highlighting the individual's experience. The emphasis lies on the new spheres in which political engagement may be recognized: the domestic, the romantic and others. 'Impegno', then, for this book's authors is conceptualized as a 'thick relationship': the constitution of a relation with the other, the near and dear instead of the collective. The relationship between the author and the reader may be an example of such a 'intimate' connection.

Change or, at least, thought must come from critical thinking internalized in the 'home' and through personal experience, and can be externalized from there on. Moreover, in the Italian context, art has been *par excellence* one of the areas that, in contrast to politics and the media, can offer a view on the rights and wrongs of the status quo. In the recent years, literary works and a broad variety of other texts

have reacted to a public demand to know, see and experience reality. This desire is based on the awareness that there is no escaping a confrontation with the changed landscape. This type of understanding with the help of cultural objects is, as the editors of the book explain clearly in the introduction, realized best through a bottom up approach. This means that we can only achieve significant comprehension, if we 'read' culture step by step, while keeping in mind that the whole of society has changed, has become 'postmodernized' and, in Bauman's terms, 'liquid'. It is quite a task, but the texts in this book demonstrate how both cultural artefacts and the interpretations of these works can attain such an ambitious goal actually (also) by means of ambiguity.

The strength of ambiguousness

The book is divided into three parts. The first part discusses a (re)interpretation of 'impegno' through a focus on the role of the intellectual, the meaning of dialectics within or beyond postmodernity and the potential ethics of pleasure. Part two contains theoretical discussions of 'impegno', while the third part focuses on analyses of different genres.

Remo Ceserani, with a somewhat ironic undertone, briefly examines what role and influence postmodern intellectuals may or may not have. His conclusion is that the role itself is very hard to define, as it articulates itself through very diverse aspects. Intellectuals find themselves in between areas of interest, classes and roles. Monica Jansen sheds an interesting light on the way (mainly) Luperini, Tabucchi and Belpoliti have thought (the end to) postmodernity, by discussing the place of dialectics within their ideas. Jansen's essay deals with the almost notorious significance of oppositions and the question as to whether an end should mean a desire for a return to the old or, on the contrary, may yield change. What is, in my view, very fascinating is that this text demonstrates how oppositions do not always imply that the existence of one concept is dependent of the other (there is only black, if there is white). It can also mean that they are different articulations of the same or similar underlying structure. This latter statement refers to the subtle differences between dialectics and ambiguity: it may be more difficult to use such understanding as fuel for political action, but it does signify a type of critical position that may be required in this world.

Jennifer Burns relates the experience of pleasure to possible new ways of posing ethical questions: what are the ethics of pleasure? Burns interprets Tabucchi's *L'Oca al passo* (2006) referring to the role of a certain game that may be embedded in cultural texts. What comes in mind here, is the question of power. 'Playing' a game produces a pleasure feeling, partly because you experience a certain sense of power. The reasons for this feeling of power are a central component of the ethical sides of pleasure. With respect to Italy, a sentence that, in my view, illustrates (implicitly) the importance of pleasure and the political/ethical side of it, is Giorgio Gaber's well-known observation: 'Ciò che mi preoccupa, non è Berlusconi in sè, ma Berlusconi in me'. The cult of Berlusconi's personality can be seen as an extreme form of 'pleasure politics', a hedonistic lifestyle promoted by him and desired by many, which can (and must) be questioned. Game as a keyword returns more often in

the book reviewed here. The term can be used to connect formalities and content to the reader's effort, pleasure and activity in reading a text and taking a position with respect to the questions raised in the text. This reader-oriented approach opens up quite a lot of opportunities for future research.

Part two, as I have already mentioned, contains several theoretical readings of discourse surrounding the notion of 'impegno', with an emphasis on the relative rather than the absolute. Giuseppe Stellardi's discussion of Vattimo's 'pensiero debole' is elucidating and well written. He explains how Vattimo's philosophy may function as an indicative way of socio-political thinking. Nonetheless, the essay still leaves a lot of practical questions open (but, it is this openness that characterizes Vattimo's thought in the first place). What is striking, for me, about Alessia Ronchetti's text, is its critical reading of theory that literary scholars have come so accustomed to. Ronchetti illustrates, in reaction to post structuralism, that before the woman as a subject can be deconstructed at all, it should first and foremost exist as a subject. The body is, as Ronchetti points out, an important argument to start this approach. Attilio Motta's essay on autobiographical writing is very relevant today as this type of texts is undergoing an immense rise in popularity. Motta posits the model of the biography intelligently as indicative for specific characteristics of postmodernity and its future forms. Orsetta Innocenti's essay 'La trasformazione dell'intimità' connects the individual to the collective by exposing the similarities between intimacy within personal relations and democracy within the social field. The 'give and take' structure and continuous negotiation within interpersonal contact, based on autonomy of both partners is, in fact, very eloquent. With our eyes on the 'romanzi di formazione' such analogies demonstrate how we can understand youth as symptomatic for a particular type of (postmodern) being in the world.

From the 'I' to the 'We' and vice versa

In part three of *Postmodern Impegno*, (again) intimacy is a term that is revised often, directly and indirectly. Intimacy falls under the realm of the emotional, of immediacy and individual stories. One essay that relates to these arguments in a way that made me rethink my own interpretations of cultural objects, was Rosa Barotsi's and Pierpaolo Antonello's discussion of Nanni Moretti's works. The essay combines theory and Moretti's personal sayings and beliefs in a very fluid way in order to combine 'big' issues and individual thought. Moretti 'embodies', so to speak, a confluence between the social and the personal. He represents the type of intellectual and artist who talks to and about the people and politics, but remains very critical and aware of the contemporary social context, using the possibilities of both content and form to express or induce consciousness.

Alan O'Leary's study, who highlights the political layers of sentimentality and melodrama, just as Innocenti's essay in the second part of the book, also refers (implicitly) to Vattimo's 'weak thought': sentiments, intimacy and empathy are part of the personal realm, the relative and the discussable. I do wonder how one should interpret Richard Sennett's 'tyranny of intimacy' in the light of the ideas expressed in *Postmodern Impegno*. Sennett regards intimacy in our society as the reason why we have narrowed down our living environment, reducing our political or social

consciousness, rather than reinforcing it. Perhaps, specifically cultural objects can make a 'translation' from the intimate to the 'greater cause'.

Then, we have the subject of memory: trying to remember and understand memories from one's own perspective and context is comparable and indispensable to critically understanding culture. In postmodernity, memory is more 'a memory of a memory'. The question how postmodern texts remember the Shoah forms the basis of Robert SC Gordon's essay. Memory, like reality, becomes more fragmented and layered. Gordon also takes in consideration the distribution, reception and production of the texts in relation to the notion of 'impegno'. The question as to whether kitsch can be politically committed is somewhat similar to Burns discussion of the ethics of pleasure and Ronchetti's mentioning of the concept desire, as they all emphasise on the possible ethical sides of what we often consider to be 'superficial'.

Sergia Adamo's contribution links justice to the relation between law and literature, as the latter may articulate the personal experience of injustice. The individual experience and notion of justification is comparable to Richard Rorty's ideas on the relative nature of the truth and his pragmatic preference for what is justified or not in a particular situation, for a particular person. Rorty is also mentioned in reference to Moretti: more of the philosopher's ideas overlap with the underlying messages of this book. Giuliana Pieri contributes a great deal by explaining that 'gialli' may be narrations about the social and political status quo in Italy, but the intentions that lie beneath these writings and their reception may not always enclose forms of engagement. Raffaello Mosca has written about a subject that cannot be denied in the light of Italian postmodernity: the meeting point between literature and journalism. Here, the notion of objectivity, comparable to its role in Pierpaolo Antonello's thought provoking and, for me, eye opening piece on theatrical storytelling and memory, becomes 'problematic'. By this I mean that it can actually be seen as part of the private experience that 'nonetheless might have a common reach and meaning' (p. 235).

'Impegno' individualized

Certainly not all the findings of this work have been mentioned. Postmodern art is in itself very diverse and impossible to place into a certain category. Yet, this fragmented nature demonstrates how society and ethical-political questions must be re-configured upstream. To try to draw a bigger picture from scratch or 'simply' based on earlier formulated ideas would undermine the complexity. This, in its turn, would undermine the reader's role and 'character' today. As always, arguments regarding engagements leave the question how direct political action may be realized open to some extent. Yet, reading, seeing, experiencing and creating are the activities that ask attention and commitment, at least in the objects discussed in this book.

Nevertheless (or precisely because), it seems to me that it will not be an easy project to engage people and artists in political and ethical re-thinking - has it ever been? The contradictory aspects of the world addressed in this book may make this even more complicated. On the one hand there is a public demand to know reality,

on the other hand we are dealing with different types of reality. Postmodern society's fluidness renders it ungraspable. Postmodern society concerns everyone and everything, while focussing almost obsessively on the 'I'. This book demonstrates how an analysis of cultural expressions created within this mosaic may be done, offering both theoretical and 'practical' approaches. The contributing scholars both stress the importance of the transformed world and the need for methods, but do not lose sight of the historical context, referring often to Calvino and Pasolini. Italy is a country characterized by paradoxes long before postmodernity, defined by a constant struggle for identity and, so to speak, non-identity as identity. Therefore, taking into account cultural memory as well as a part of the complicated levels of self-awareness and political engagement, is crucial.

Lastly, I would like to add that some of the questions raised in the book prompted me to rethink 'known' concepts and the way I stand in and perceive the world. Literature has proven itself to be a space in which such questions can be addressed, but I think the question in itself which other spaces (in relation/combination with literature) may also yield such potency can function as the beginning of a re-evaluation of our environment and behaviour. Jennifer Burns who interprets 'impegno' in an interdisciplinary manner as 'lying within this network of multi-media cultural production deeply embedded in contemporary society, associated with a readiness to immerse oneself in contemporary society and its modes of understanding, explaining and communicating itself' (p. 62), could not be more precise. Now that readers and spectators have many more tools to express their thoughts and gain information, the intellectual's awareness of these possibilities must grow as a response. Reception must be taken seriously so that the reader takes the world created in these narratives seriously. This can help them to conceptualize their individual notion of 'impegno'. One of my understandings of a postmodern 'impegno', based on the book I have reviewed, is that the author or narrator may debate with the reader, through the text, so that readership may possibly be defined as a subtle but effective form of self-leadership.

Lotte van Lith

Meerval 138, 3824 JS Amersfoort.

lotvanlith@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-101320 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Prospettive diacroniche attraverso Roma antica

Recensione di: Amanda Claridge, *Rome. An Oxford Archaeological Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2010. ISBN: 9780199546831

Alice Caltabiano

‘La Roma arcaica dei tempi di Romolo e la Roma sparita di fine Ottocento, sono entrambe risucchiate dal gorgo e dalla polvere della storia. Se dovessi indicare per la capitale un solo connotato punterei proprio su questo: la compresenza di tante città incastrate una dentro l’altra, sovrapposte in tre, quattro, cinque strati pronti a svelarsi appena si abbia voglia di guardare oltre la rumorosa cortecchia del presente’.¹

Con queste parole Corrado Augias offre, nel preambolo al suo libro, un’efficace visione prospettica di come si presenta oggi Roma agli occhi degli osservatori, di cosa significa per un visitatore moderno andare alla scoperta della Città antica.

Resta a tutt’oggi impresa assai difficile per i visitatori, per gli stessi abitanti, e talvolta anche per gli studiosi, conoscere a fondo l’infinito panorama che la città offre a chi si affaccia sulle sue rovine. La raccolta esaustiva delle manifestazioni artistiche, architettoniche, industriali, in una parola ‘umane’, è riunita nel bel volume dedicato a Roma delle Guide d’Italia del Touring Club dove vengono descritte con puntigliosa dovizia ‘tre città’ del tutto diverse tra loro.² In un volume unico si ripercorrono tutte le epoche che attraverso la loro stratificazione hanno condotto alla realtà odierna: la Roma antica, la Roma cristiana e dei papi, la Roma capitale italiana. Nel corso di queste epoche tale è stato il susseguirsi della varietà di monumenti e opere d’arte, che il titolo dell’opera di Silvio Negro ‘Roma, non basta una vita’ è divenuta ormai una frase assai celebre.³

Nell’ambito delle guide dedicate esclusivamente alla città antica, ci si trova davanti una vasta offerta editoriale, di concezione e contenuti diversi. Per una visita esaustiva della città antica, si segnala in questa sede un’interessante versione rivolta

¹ C. Augias, *I segreti di Roma. Storie, luoghi e personaggi di una capitale*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2005, p. 10.

² AA.VV. *Roma*, Guide d’Italia, Milano, Touring Club Italiano, 2002.

³ S. Negro, *Roma, non basta una vita*, prefazione di E. Cecchi, Vicenza, Neri Pozza, 1962

al pubblico anglofono, aggiornamento di una prima uscita del 1998, ricca di contenuti nuovi e abilmente strutturata.

A distanza di dodici anni, la collana Oxford Archaeological Guides, propone la nuova edizione della guida archeologica di Roma opera di Amanda Claridge, Professoressa di Archeologia Romana presso la Royal Holloway University of London e Assistant Director della British School at Rome dal 1980 al 1994. L'autrice è una specialista dell'arte romana, in particolare del commercio e della scultura dei marmi. Nel corso delle ricerche condotte a Roma, il suo interesse si è esteso anche all'architettura, all'urbanistica e alla topografia della capitale antica. La conoscenza delle opere è stata completata poi dalle ricerche degli studi antiquari tra il XVI e XVII secolo.

La nuova edizione, con prefazione di Barry Cunliffe, direttore della collana, Professore Emerito di Archeologia Europea presso la University of Oxford e membro della Ancient Monuments Board of English Heritage, è integrata rispetto all'antecedente versione con numerosi studi su aree archeologiche escluse dalla trattazione originale; inoltre essa è riorganizzata negli itinerari e aggiornata nelle informazioni di carattere pratico.

Uno degli aspetti più interessanti dell'opera risiede nella prima parte, dove l'autrice offre una sintetica ma accurata introduzione storica di Roma dalle origini fino alla tarda antichità, corredata da box esplicativi delle principali nozioni note al grande pubblico. Soprattutto, a margine della trattazione storica, mai superficiale, la Claridge propone un efficace e rapido rimando ai principali monumenti e musei che documentano le fasi storico-archeologiche della città (Roma monarchica, Roma repubblicana, e così via) così da offrire al visitatore un percorso di tipo cronologico. L'accostamento di opere contemporanee da parte dell'autrice è particolarmente apprezzabile dal momento che, così come si presenta oggi il patrimonio archeologico, l'impronta che più emerge è la magnificenza d'età imperiale. Meno decifrabili per i visitatori sono infatti i complessi più antichi, arcaici o repubblicani, rimaneggiati, ampliati o restaurati in età imperiale. Senza dimenticare che nel corso dei secoli, dal Medioevo fino all'Ottocento, le antichità vennero costantemente depredate, trasformate in cave di materiali da costruzione, andando così a rivivere in edifici e opere d'arte posteriori. La sincronia tra monumenti e reperti consente pertanto al visitatore di ricostruire la cultura materiale per singole *facies*, nel generale contesto evolutivo della città.

Sempre nella prima parte, al fine di spiegare al vasto pubblico le metodologie impiegate dagli studiosi per ricostruire vicende e topografia della città antica, vi sono i due sintetici capitoli sulle principali fonti documentarie e un glossario esaustivo per materiali da costruzione, tecniche edilizie, ordini e tipologie architettoniche, e principali opere pubbliche.

Nella descrizione dei monumenti la guida è organizzata secondo percorsi archeologicamente omogenei e attraverso tracciati significativi e chiarificatori delle diverse fasi; ciò dà modo al visitatore di scoprire porzioni ragionate della città antica, consentendogli di cogliere le numerose aree archeologiche nel corso di una giornata di cammino, arco temporale in armonia con i tempi dell'antichità.

La visita è organizzata in modo radiale. Viene presentato il cuore politico e monumentale di Roma, con le sue tre aree distinte: il Foro Romano, il Palatino (con l'accesso tramite la via Sacra) e i Fori Imperiali. Nell'immediato circondario si articolano quindi i quartieri grossomodo omogenei tra loro: il Campo Marzio, il Campidoglio, la Valle del Circo Massimo e la Valle del Colosseo. Seguono poi i quartieri residenziali: l'Esquilino, il Celio con la porzione urbana della Via Appia e l'area del Laterano, il Viminale. Trattazione a parte è destinata all'antico quartiere portuale di Roma, l'area di Piramide-Testaccio, e infine alla sponda destra del Tevere, la moderna Trastevere. Tralasciando le aree di difficile comprensione perché prive di resti archeologici accessibili al pubblico, come l'Aventino, il Quirinale, e gran parte delle vie consolari, è infine presentato il parco archeologico della Via Appia Antica con gli imponenti edifici funerari e le residenze suburbane che lo caratterizzano; infine vengono descritte due piccole sezioni dedicate ad altre aree extraurbane, mentre un capitolo a parte è dedicato interamente alle catacombe. Questa lunga sezione destinata alla descrizione dei siti è corredata da un ampio apparato grafico cui rimandano i paragrafi descrittivi: le immagini, 200 circa, tutte in bianco e nero, sono tratte da pubblicazioni scientifiche che agevolano la lettura dei complessi archeologici, integrando alla descrizione mappe, piante e prospetti architettonici, ricostruzioni assonometriche e foto delle aree archeologiche e/o dei singoli monumenti.

L'apparato dedicato ai musei archeologici è integrato con la storia delle origini e con gli sviluppi delle collezioni, con la descrizione dei complessi architettonici che ospitano le raccolte, con il contenuto e l'esposizione dei reperti dei singoli poli museali, e infine con la descrizione delle opere di principale interesse storico, archeologico e artistico. In appendice sono consultabili una tavola cronologica, un elenco aggiornato di orari d'apertura e modalità d'accesso a monumenti, siti archeologici, musei, chiese e catacombe, e una vasta e aggiornata bibliografia ragionata per tematiche e per singoli siti. Conclude l'opera l'indice dei nomi.

Nel complesso, 540 pagine raccolte in un volume a copertina morbida, leggero e maneggevole, oltre che edizione tascabile, la guida di Amanda Claridge è un'esposizione dettagliata delle innumerevoli stratificazioni di Roma antica. Il testo offre gli elementi di conoscenza critica dei passaggi cruciali che hanno segnato il processo di sviluppo della città, dalle origini fino alla caduta dell'impero. Capace di rivolgersi ad un pubblico vasto e variegato, offrendo gli strumenti per comprendere tematiche e descrizioni storico-archeologiche trattate con accuratezza e metodologia scientifica, la guida è tuttavia lontana dagli stereotipi turistici, adeguata ad un pubblico di appassionati e, perché no, di specialisti. Nel visitare una città come Roma, unica al mondo per continuità di vita, le stratificazioni multiple che ne documentano la storia sono ben percepibili anche per occhi poco allenati alle testimonianze archeologiche. Quasi tre millenni di grandi progettazioni urbanistiche, opere d'arte pubbliche e private alternate ad incendi, saccheggi e bombardamenti si vedono, si sentono in ogni quartiere della città. Così come la trasformazione: residenze private divenute chiese cristiane; regge monumentali impiegate come fondazioni per complessi termali; porzioni di templi pagani impiegate per edificare

mausolei pontifici, e così via. Tre città, si è detto in apertura; ebbene, pur andando alla scoperta di Roma antica, è inevitabile soffermarsi sulle città successive, poiché spesso sono i monumenti stessi a portare con sé le tracce del caotico susseguirsi di vicende che hanno segnato il destino di Roma. La convivenza e la contrapposizione di tutti questi elementi probabilmente è, e continuerà ad essere, l'elemento distintivo della città.

Alice Caltabiano

Dipartimento di Scienze storiche, archeologiche e antropologiche dell'antichità,
Università degli studi di Roma 'La Sapienza', Via Palestro 63, 00185 Roma, Italia.
alicecaltabiano@yahoo.it



URN:NBN:NL:UI:10-1-101322 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Saggi in onore di Carlo Michelstaedter

Recensione di: Piero Pieri, *Michelstaedter nel '900. Forme del tragico contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2010. ISBN: 9788875800796

Liliana Jansen-Bella

A cento anni dalla morte di Carlo Michelstaedter, Piero Pieri lo commemora dedicandogli una raccolta di saggi - *Michelstaedter nel '900. Forme del tragico contemporaneo* - intesi a mettere in luce la sua presenza nell'opera di scrittori del secolo scorso, quali Svevo, Bassani, Pirsig e Celati. Si tratta evidentemente di autori diversi quanto a contesto, tematica e stile di scrittura. Che tipo di legame può unirli all'acerba opera del giovane autore, morto suicida a 23 anni, subito dopo aver completato *La Persuasione e la Rettorica*, la tesi di laurea con la quale contava di laurearsi presso la facoltà di lettere dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze?

Carlo Michelstaedter proveniva da una famiglia benestante di ebrei assimilati, abitanti nella Gorizia austro-ungarica tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Cresciuto in un clima di tolleranza civile e religiosa, il problema che Carlo si pone non è quello della propria identità culturale, ma piuttosto quello della crisi morale dell'individuo vittima delle forze uniformanti della moderna civiltà della scienza e della tecnica. In un periodo confuso, avvertito come di transizione, 'sta all'iniziativa individuale' - scrive alla sorella Paula - 'crearsi tra il caos universale la via luminosa. Così nell'arte come nella vita pratica.' Ovviamente il pensiero critico di Michelstaedter, pur nell'originalità del suo approccio, riecheggia anche le posizioni di autori contemporanei che esprimono aspetti della coscienza tragica dell'Europa alle soglie del secolo scorso. La capacità di presa della sua scrittura sta soprattutto nel senso d'urgenza, nella radicalità delle opposizioni e delle scelte, nel coraggio di abbracciare una 'verità' fuori dal tempo ed un ideale di vita che acquista senso a confronto con la morte.

Italo Svevo comincia a scrivere *La coscienza di Zeno* nel 1919. L'ipotesi che egli allora conoscesse già la poco diffusa opera di Michelstaedter ed in particolare il *Dialogo della Salute* sembra poco plausibile. Pieri segnala comunque somiglianze tematiche tra Svevo e Michelstaedter come quella della preoccupazione per la

salute, il rifiuto delle risorse della tecnica che debilitano le capacità del corpo mentre pretendono di potenziarle, o l'idealizzazione dell'uomo naturale in opposizione all'artificiosità della vita cittadina. Confrontato con i postumi della prima guerra mondiale, Svevo però fa un passo oltre rispetto al pessimismo storico del goriziano escludendo infine ogni possibilità di redenzione dell'individuo e di progettualità etica: alla salute si può arrivare solo ponendo fine all'esistenza dell'umanità e del pianeta che la ospita.

Bassani scrive le sue storie ferraresi dopo lo choc della seconda guerra mondiale. L'accurata analisi che Pieri dedica alle sette edizioni del racconto 'La passeggiata prima di cena' va ben oltre la debole connessione con Carlo Michelstaedter. Bassani riconobbe del resto esplicitamente l'influsso di Benedetto Croce del quale riprende la critica, certamente presente anche in Michelstaedter, contro l'algida mentalità scientifica positivista e materialista della quale il protagonista di quel racconto, il 'clinico israelita' Elia Corcos, è un perfetto rappresentante. Michelstaedter e Bassani hanno in comune la loro radice ebraica, ma l'influsso di tale componente identitaria è nel pensiero del primo pressoché inesistente, mentre nel caso di Bassani essere uno scrittore ebreo all'indomani della Shoah non poteva non avere conseguenze ed è soprattutto in tal senso che l'indagine di Pieri è rilevante.

Il sorprendente accostamento tra *La Persuasione e la Rettorica* e *Zen and the art of motorcycle maintenance* (1974) dello scrittore Americano Robert M. Pirsig, esponente della beat generation, viene motivato da Pieri con un'ampia serie di parallelismi riconducibili da un lato ad una condivisa ricerca dell'Assoluto ed all'aspirazione all'autonomia dell'individuo, e dall'altro al rifiuto delle costrizioni e delle automatiche convenzioni del vivere sociale, e del frammentato e strumentalizzato sapere scientifico. Secondo Pieri, l'ideale della *Persuasione* di Michelstaedter trova un equivalente in quello della *Quality* di Pirsig: due concetti che esprimono una tensione, nel primo caso più etica e nel secondo più estetica, verso un ideale irraggiungibile e quindi tragico, come il destino stesso dei due scrittori che trovarono redenzione l'uno nella morte e l'altro nella follia.

Se con Pirsig siamo ancora nel quadro della ribellione contro la modernità, Pieri proietta l'ombra di Michelstaedter oltre quel limite vedendo nel racconto di Celati 'Dagli aeroporti' (1985) la riproposta postmoderna de *La Persuasione e la Rettorica*. Quel che accomuna i due scritti è la critica al linguaggio astratto, specialistico e standardizzato della tecnica. Nel racconto di Celati, uno scienziato che viaggia costantemente per il mondo prende coscienza del suo contributo a tenere in piedi 'il lungo imbroglio della scienza dove tutto finisce per quadrare solo grazie alla precisione dei termini tecnici.' Celati arriva assai vicino a citazioni pressoché letterali dall'invettiva di Michelstaedter contro il sistema dei nomi che servono a classificare la realtà dando pretesa di oggettività al sapere della scienza, mentre l'uniformità riduttiva dei termini tecnici livella l'esperienza dal vivo e banalizza la comunicazione. Lo scienziato del suddetto racconto di Celati si sente a suo agio solo nelle sale di aspetto degli aeroporti. La prospettiva del viaggio come apertura alla vita in tutta la sua imminente imprevedibilità richiama un'immagine cara a

Michelstaedter che, in una sua poesia, situa il campo dell'esperienza autentica del persuaso non nel rifugio del porto, ma nel rischio della 'furia del mare'.

Neppure Celati tuttavia fa alcun riferimento a Carlo Michelstaedter mentre qualifica Nietzsche come 'il filosofo che ho amato' - un filosofo che il goriziano non nomina nella lista dei suoi predecessori o ispiratori. In copertina del volume di Piero Pieri la presenza di Michelstaedter nella narrativa degli autori da lui selezionati viene qualificata come 'occulta'. C'è quindi da chiedersi se Pieri è riuscito a svelare l'arcano facendo giustizia sia al valore della filosofia di Michelstaedter che a quello delle opere letterarie recanti tracce della sua presenza nei cento anni successivi alla sua scomparsa.

I saggi di Pieri, già per lo più pubblicati altrove tra il 2002 ed il 2007, sono stati rivisti ed ampliati per l'occasione celebrativa. Di qui il diverso grado di plausibilità - sempre a rischio perché in nessun caso è certo che l'opera di Michelstaedter fosse nota agli autori in questione - delle affinità di volta in volta messe in rilievo. Il pensiero del filosofo goriziano si articola intorno a due dimensioni connesse ma analiticamente scindibili. Da un lato egli pone il suo fondamento nei termini di un'ontologia che rifacendosi ai presocratici pone la realtà atemporale ed immutabile dell'essere e nega l'apparenza ingannevole del divenire. Questo essenzialismo, in tragico contrasto con la transitorietà della vita umana, rende la visione di Michelstaedter nel XX secolo *ünzeitgemäss*, e di questo egli si mostra cosciente nel momento in cui nella sua tesi afferma: 'non pago l'entrata in nessuna delle categorie stabilite - né faccio precedente a nessuna nuova categoria.' Sul piano ontologico solo Pirsig gli si avvicina anche se con una prospettiva più decisamente estetica. D'altro canto, con la sua critica della società moderna e con la sua rivendicazione della priorità dell'individuo, Michelstaedter si esprime nei termini dello spirito del tempo, collocandosi tra gli iniziatori di un filone di pensiero critico che percorre tutto il secolo da lui troppo presto abbandonato. In tal senso l'esplorazione di Pieri in cerca di autori da porre in un rapporto di contiguità o continuità con Carlo Michelstaedter potrebbe continuare anche al di là dei cento anni in questione.

Liliana Jansen-Bella
Churchillweg 114, 6706 AE Wageningen
libeljans@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-101323 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Nuove tendenze nella critica della letteratura italiana della migrazione

Recensione di: Daniele Comberiati, *Scrivere nella Lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010. ISBN: 9789052015972

Sandra Ponzanesi

La letteratura della migrazione italiana ha festeggiato la sua seconda decade di esistenza. Con un convegno intitolato 'Leggere il testo ed il mondo. Vent'anni di scrittura della migrazione in Italia'¹ organizzato dall'Università di Bologna il 14/15 Ottobre 2010 si è data una svolta storiografica ad un filone presente nella letteratura italiana creando, se non proprio una rivoluzione del canone letterario italiano, almeno un riconoscimento a pieno titolo dell'ormai innegabile ed incontestabile visibilità della letteratura della migrazione in Italia, il cui sviluppo può essere classificato in tre fasi. Questo se si considerano i primi testi autobiografici pubblicati nella prima metà degli anni novanta, spesso scritti a quattro mani (Pap Khouma, *Io Venditore di Elefanti*, 1990, Salah Methnani, *Immigrato*, 1990, Mohsen Melliti, *Pantanella*, 1990, Saidou Moussa Ba, *La Promessa di Hamadi*, 1991, Fernanda Farias de Albuquerque, *Princesa*, 1994), la fase di consolidamento e diversificazione dei tardi anni novanta (Nassera Chohra, Ribka Sibhatu, Younis Tawfik, Jarmila Ockayova), e l'onda dell'ultimo decennio, spesso chiamata letteratura della seconda generazione (Igiaba Scego, Gabriella Ghermandi, Cristina Uba Ali Farah). Nonostante il termine 'letteratura della migrazione' sia contestato e spesso in conflitto con altre terminologie come letteratura italoфона, letteratura postcoloniale, letteratura creola, scritture afro-italiane, più specifiche ma a volte anche più restrittive, il termine letteratura della migrazione sembra essere quello più

¹ Per il programma si veda il sito www.magazine.unibo.it/Magazine/Eventi/2010/10/14/Leggere_il_testo_e_il_mondo.htm

accomodante ed accogliente e che richiede meno specializzazioni. Lo testimonia la recente pubblicazione di una nuova ondata di studi sulla letteratura della migrazione in Italia, di cui il volume analizzato in questa recensione è solo la punta dell'iceberg. Lo dimostra anche la presenza di molte riviste online specializzate sulla letteratura della migrazione (si veda El-Ghibli, Sagarana),² che insieme a convegni, pubblicazioni, nuovi corsi universitari e premi letterari (Exs&Tra) hanno ormai consacrato questo filone finora marginale, ed all'inizio oggetto di ricerca quasi solo di studiosi residenti all'estero, ad un vero e proprio exploit, nonostante il modesto numero di pubblicazioni se si fa il paragone con la ricchezza e voluminosità della letteratura della migrazione in lingua inglese e francese. Inutile ribadire le differenze nel passato postcoloniale, nella partecipazione al processo di decolonizzazione dopo la perdita delle colonie e delle diverse traiettorie di migrazione che hanno interessato il nord Europa molto prima del sud Europa, dove appunto la nuova emergenza immigrazione degli anni novanta ha portato a profonde trasformazioni del panorama nazionale in termini di nuove etnie, religioni e lingue. L'Italia è passata nel corso di un ventennio da un paese di emigrazione ad uno di immigrazione, ma la cambiata realtà demografica non è stata accompagnata da un'altrettanto veloce trasformazione culturale, facendo dell'Italia un paese pronto ad accogliere l'altro come ospite e cittadino e non come criminale, vu' cumprà o extracomunitario. La letteratura ha svolto un compito esemplare nell'allargare gli orizzonti della cultura italiana, nonché del canone letterario. Lo scopo comunque non è quello di relegare le nuove pubblicazioni a testi di puro interesse sociologico ma di analizzare il modo in cui questi testi apportano innovazioni linguistiche, mutamenti stilistici, e trasformazioni di genere.

Come mai questo boom a scoppio ritardato? Come mai questo lento, ma sostenuto emergere di uno filone di studi, così fiorente e ricco di studiosi internazionali, finalmente anche nei circoli accademici italiani?

Il testo qui esaminato è di particolare importanza perché propone una visione complessiva, critica e comparatistica della letteratura della migrazione italiana dalla sua origine fino al giorno d'oggi. Il bel libro di Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, anch'egli operante fuori dall'Italia, è uno dei primi testi che risponde all'ambizione di delineare le origini, gli sviluppi, i mutamenti e conflitti della letteratura Italiana della migrazione dal 1989 (l'episodio razzista che segna la morte di Jerry Masslo, il giovane sudafricano ammazzato a Villa Lerno in provincia di Caserta nella notte del 24-25 agosto) al 2007, passando dalle prime scritture di testimonianza, in cui l'esperienza dell'immigrato in quanto marginalizzato, ostracizzato ed esoticizzato incontra i primi interessi editoriali, ad una tradizione forte, complessa ed anche sperimentale. Interessante il principio di selezione di Comberiati che decide di occuparsi solo di autori che hanno pubblicato almeno tre opere, due per i più giovani, in modo da analizzare non soltanto autori all'opera prima e che spesso narrano le vicende

² Si veda anche nuove banche dati, Basili, e siti quali LettErranza: www.letterranza.org.

autobiografiche del loro viaggio in Italia, ma autori più maturi, o professionisti, che spesso hanno fatto della letteratura il loro mestiere. Attraverso l'analisi di tre opere è possibile intravedere anche gli sviluppi letterari 'Il passaggio dal coautore alla completa padronanza dell'italiano, l'abbandono progressivo dei temi della migrazione per giungere a tematiche più universali' eliminando così quelli che Comberiati definisce 'scrittori di occasione' (p. 11). Mentre la prima parte del volume si occupa di creare un percorso cronologico e di definire i temi e gli aspetti letterari che caratterizzano questa nuova letteratura emergente, la seconda parte si concentra sugli autori che suppliscono al criterio di selezione identificato sopra. Chiaramente questa selezione si è resa possibile solo all'inizio del nuovo millennio, con autori del calibro di Younis Tawfik, iracheno di espressione italiana, Kossi-Komla-Ebri e Ndjock Ngana Yogo, autori dell'Africa sub-sahariana e Ornella Vorpsi, definita da Comberiati come la scrittrice italoфона dell'Europa orientale, precisamente dell'Albania, che hanno avuto la possibilità di maturare un percorso letterario legato anche a correnti e connessioni esterne al puro mondo letterario italiano. I tre autori sono anche simbolici per le zone geografiche di maggiore immissione degli immigrati in Italia, Iraq e Medio Oriente in generale, Togo e Camerun e l'Africa nera e Albania e Europa dell'Est, autori che attingono a tradizioni letterarie multiple, e sono connessi a diverse voci nella diaspora. La connessione tra questi autori così disparati potrebbe essere solo quella di scrivere nella lingua italiana, e di trattare temi comuni come l'integrazione, la sopravvivenza ed l'esperienza della vita in un'Italia in rapida via di trasformazione ma ancora in preda a razzismo, pregiudizi e ostilità. Ma si potrebbero identificare anche altre linee di comunanza ed appartenenza.

Solo ad un certo punto Comberiati fa riferimento alla letteratura postcoloniale, in una sezione dedicata alla produzione letteraria delle scrittrici migranti, che va notato, è notevole se si considera che il numero delle scrittrici migranti costituisce il 30% verso il solo 10% delle scrittrici femminili italiane nell'ambito del panorama letterario italiano generale.

Molte di queste autrici hanno un legame coloniale con l'Italia, in quanto provengono da colonie italiane (Eritrea, Etiopia, Somalia, mentre la Libia è piuttosto assente) ma spesso sono figlie meticce, o ibride, di padre italiano o madre etiope (Gabriella Ghermandi), padre somalo e madre italiana (Cristina Ubax Ali Farah) o nate in Italia da genitori Somali (Igiaba Scego) e così via. Queste autrici, spesso erroneamente etichettate come della seconda generazione, hanno un legame particolare con la duplice lingua madre, memorie mediate del cosiddetto paese di origine ed una profonda conoscenza della cultura italiana, in quanto 'appartenenti' ed interne ad essa. Come opportunamente scrive Comberiati, queste autrici sono portatrici di uno sguardo più maturo e disincantato sulle questioni dell'identità e della multiculturalità e pertanto vanno considerate autrici postcoloniali che necessitano di un approccio critico differente. Comberiati coglierà l'occasione per elaborare su questa sua breve referenza in un altro interessante e utile saggio 'La definizione della letteratura postcoloniale italiana: definizioni, migrazioni e genere' incluso in un altro volume recentemente

pubblicato sulla critica della letteratura della migrazione, *Certi Confini*.³ Qui Comberiati si esprime con un accento storico, oltre che letterario e geografico, da inserire all'interno della generica definizione di letteratura della migrazione. Esplorando la questione dell'esperienza coloniale italiana, e delle sue conseguenze, egli analizza l'opera di autori, per lo più femminili, che sono originari del Corno d'Africa e della Libia e che hanno lasciato un'impronta significativa nella nuova letteratura italiana. Forse la nuova letteratura italiana postcoloniale potrebbe essere un termine utile per includere nuovi autori senza creare ghetti geografici e coloniali, in modo da includere sia la prima che la seconda generazione, sia autori strettamente provenienti dalle colonie italiane che autori interessati ad esplorare il cambiamento nella relazione tra Italia e l'altro, tra cultura canonica e nuovi linguaggi. Questo nuovo manifesto risponde un po' all'appello lanciato da Comberiati per una nuova definizione della letteratura postcoloniale italiana, il cui corpus e contenuti dovrebbero essere notevolmente allargati ad altre sponde geografiche.

L'allargamento geografico pone tuttavia alcuni quesiti fondanti : a quali paesi appartengono, infatti, gli scrittori postcoloniali di espressione italiana? Al corno d'Africa e alla Libia certamente, ma anche all'arcipelago del Dodecaneso. La postcolonialità italiana abbraccia il mediterraneo dal sud all'oriente e si spinge fino all'Oceano Indiano, e se l'origine degli autori appare frammentata, la ragione va trovata nella precarietà (se non nell'assurdità) dell'impero. (pp. 170-171)

La letteratura postcoloniale italiana in questo senso non va intesa come narrazione di autori provenienti da colonie italiane ma come una letteratura critica che propone non solo un ripensamento della storia coloniale italiana, narrata da nuove prospettive e tradizioni letterarie, ma anche una revisione di concetti di identità, appartenenza, civiltà, oltre che di letterarietà, scardinando canoni e classificazioni ossidate, ed aprendo sbocchi artistici e letterari ad autori senza pedigree coloniale ma con una sensibilità critica postcoloniale. Una letteratura che appunto accomoda l'altro ma che in quanto tale diventa altra.

Sandra Ponzanesi

Department of Media and Culture Studies, Universiteit Utrecht,
Muntstraat 2A, 3512 EV Utrecht.
s.ponzanesi@uu.nl

³ *Certi Confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di L. Quaquarelli, Milano, Morellini, 2010.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101324 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Vie critiche su Palandri

Recensione di: *Generazione in movimento. Viaggio nella scrittura di Enrico Palandri*, a cura di Enrico Minardi e Monica Francioso, Ravenna, Longo, 2010. ISBN: 9788880636366

Giosue Scaccianoce

A leggere l'introduzione del volume curato da Minardi e Francioso, ci si stupisce di trovarsi di fronte al primo contributo critico su Enrico Palandri, autore di quel *Boccalone* che nel 1979 ha inaugurato una nuova stagione narrativa, e la cui penna non si è fino ad oggi esaurita. In questo contesto, ha senso la collocazione, in apertura, del saggio di Paolo Rambelli, che fornisce le coordinate biografiche e letterarie di uno scrittore non ancora frequentato dalla critica, mentre spetta agli interventi successivi sviluppare i nodi del legame con il contemporaneo e amico Tondelli, della novità dell'opera prima, della sperimentazione linguistica, del rapporto con il cinema e di quello con la memoria degli anni Settanta.

Traendo esempi dall'intero arco della produzione di Palandri, Enrico Minardi identifica il senso della prosa 'paradossalmente dialogica' dell'autore nella rinuncia a un'impotente autoreferenzialità letteraria in favore di un diretto coinvolgimento del lettore, costretto a una scelta morale, a una presa di posizione al pari dei personaggi coinvolti nelle vicende narrate; preoccupazione che inserirebbe Palandri nell'orizzonte classico della tragedia e in quello dell'allegoria medievale.

Andrea Righi ribadisce l'importanza dell'esperienza del DAMS nella formazione dello scrittore, che ricrea nel personaggio di Anna, oggetto del desiderio del protagonista di *Boccalone*, quella Alice del lavoro collettivo *Alice disambientata* (1978). 'Disambientazione' che nel romanzo è protesta contro la settorialità, la territorialità e la linearità intrinseche ai processi di produzione e alla società in generale, e che si manifesta, nella narrazione, in un tempo presente privo di cause e effetti e nella trasfigurazione dei luoghi predestinati al lavoro in centri di socialità, sostituendo così l'atto creativo a quello produttivo.

Clarissa Clò vede in *Boccalone* il capostipite di quella serie di romanzi che considera le nuove generazioni baluardo contro l'omologazione della società capitalista e accosta all'analisi dell'opera prima di Palandri quelle di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Andrea Brizzi e di *Verso la notte Bakonga* di Jadelin Mabiala Gangbo, accomunati, oltre che dalla centralità conferita alla giovinezza, dall'ambientazione bolognese, da un medesimo semi-autobiografismo, da una ricerca linguistica che favorisce il parlato e dal tema della scrittura come disambientamento.

Segue il saggio a quattro mani di Stefania Ricciardi e Monica Jansen, che, nella prima parte, rilegge *Boccalone* quale esempio di *autofiction* in quanto abolisce il vincolo, presente nel romanzo autobiografico, tra autore e verità; soppressione che permette una narrazione al presente, aperta e non più retroattiva. La seconda parte esamina la duplice dimensione corale e individuale del romanzo, nel quale una soggettività composita, di un'intera generazione, coesiste con un'individualità immersa nelle contraddizioni della giovinezza; coesistenza, appunto, e non fusione, in quanto il percorso di individuazione rispetto alla collettività non trova nel romanzo un completamento.

È il confronto con Arbasino a preoccupare Andrea Mirabile, che rileva in *Boccalone* e in *Fratelli d'Italia* analogie quali l'inascrivibilità a un unico genere letterario, la presenza di un medesimo modello di personaggio (il *flâneur* 'pigro e antiborghese') e, sul piano linguistico, la tendenza a riprodurre la frammentazione della lingua parlata; affinità alle quali si accompagna una sensibilità 'visiva', tematizzata poi nei frequenti riferimenti cinematografici che superano lo scarto tra autore e lettore rimandando a un comune orizzonte culturale. Quasi a prosecuzione, Paolo Chirumbolo si prefigge di rintracciare questi riferimenti nel testo di *Boccalone*, di ricostruire il contributo di Palandri nella redazione del soggetto di *Diavolo in corpo* di Bellocchio, e di individuare le consonanze tra lo scrittore e il regista, riscontrabili, ad esempio, nell'importanza data alla psicanalisi.

Delle opere prime di Palandri e Tondelli scrive Eugenio Bolongaro, attribuendo loro il merito della conquista di quella dimensione 'altra', di quello spazio inedito e incerto, non letterario, che poi verrà abitato da tanti degli scrittori della nuova generazione. Auspicando una maggiore attenzione critica al legame Palandri-Tondelli, Bolongaro offre un contributo in questa direzione nell'accostare *Le vie del ritorno* a *Camere separate*. Dell'esordio di Palandri e Tondelli scrive anche Sciltian Gastaldi che, per contrastare il giudizio critico che vede *Boccalone* come opera politicizzata e *Altri libertini* come esempio di letteratura d'evasione, sottolinea la predominanza dell'aspetto sentimentale in Palandri, e la messa in primo piano degli emarginati e delle minoranze in Tondelli, già in sé gesto politico.

Sul tema del viaggio interviene Laura Benedetti, che nel contrasto tra il tragitto stabilito e inalterabile del treno e l'andare fluido, indeterminato dei pensieri, riconosce il binarismo centrale che sottende a *Le vie del ritorno*. Dello 'spaesamento' che attraversa tutta la produzione di Palandri scrive invece Vincenzo Binetti; nozione che non sacrifica il divenire in nome della riconquista di un passato riscritto, ma che

rivendica una perenne estraneità, una non-appartenenza espressa nella frammentazione dell'intreccio e nella tematizzazione del *topos* del viaggio. Del viaggio, all'interno di una riflessione sul rapporto tra memoria individuale e esperienza generazionale, si occupa anche Bart Van Den Bossche, che vede in esso certo una fuga, ma anche occasione di riflessione sul passato e momento di rapporto con gli altri, e quindi luogo del legame tra individualità e collettività.

Caso unico nel volume, Monica Francioso applica una griglia *gender* e scopre nei personaggi femminili di *Le colpevoli ambiguità* di Herbert Markus, *Angela prende il volo* e *L'altra sera*, pur riconosciuti come forti e essenziali alla narrazione, la sopravvivenza di modelli ancora riconducibili alla contrapposizione salvatrice/tentatrice; sopravvivenza, secondo Francioso, solo in parte determinata dalla scelta narrativa del monologo interiore maschile.

L'importanza di *Generazione in movimento* risiede innanzitutto nello spezzare un incomprensibile silenzio critico e nel tracciare numerose vie interpretative utili a successive esplorazioni di un'opera tanto aperta quanto, finora, poco interrogata. Certo, in un volume inteso ad avvalorare tutta la produzione di Palandri, appare predominante l'attenzione verso *Boccalone*; ma, non a caso, ritorna come un *leitmotiv*, nei vari contributi, che non si intendono mai come esaustivi, il proposito o l'invito a ulteriori sviluppi che, si spera, non verranno a mancare.

Giosue Scaccianoce

524 Greene Hall, Wingate Rd., Chapel Hill, USA.

giosuewfu@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-101326 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

De historiografie van het moderne Italië samengevat

Recensie van: Nick Carter, *Modern Italy in Historical Perspective*,
Londen - New York, Bloomsbury Academic, 2010. ISBN:
9780340759011

Jaap van Osta

Geschiedenis is politiek, althans in Italië is dat zo. Debatten over zaken die het wezen van de nationale geschiedenis raken, worden daar door de politici en de partijen uit handen van de historici getrokken en vervolgens, hartstochtelijk en onbarmhartig, in de politieke arena beslecht. Historische vraagstukken, zoals bijvoorbeeld het karakter van het Risorgimento, de tegenstelling tussen Noord en Zuid en het ontstaan van het fascisme, zijn daardoor in de loop der jaren uitgegroeid tot *causes célèbres* die soms nog meer zeiden over het ideologische en politieke klimaat van het moment dan over de stand van het historisch onderzoek. Wat men van deze *politicizzazione della storia* verder ook mag vinden, ze heeft wel één belangrijk positief effect gehad: door de bemoeienis van de politiek is het historiografische debat hier stukken levendiger dan bij ons en dat heeft ervoor gezorgd dat de publieke belangstelling voor de geschiedenis hier ook beduidend groter is.

Het historiografische debat, of liever gezegd de voornaamste historiografische debatten toegankelijk maken voor een breder publiek, is wat de Britse historicus Nick Carter zich ten doel heeft gesteld in zijn onlangs verschenen handboek *Modern Italy in Historical Perspective*. Dat is dus iets heel anders dan de geschiedenis van het moderne Italië beschrijven en daarom is de titel van het boek op zijn zachtst gezegd misleidend. Maar daar staat tegenover dat de auteur, in plaats van een geschiedenis van het moderne Italië (het zoveelste in het Angelsaksische taalgebied!) te schrijven, de hele discussie die gedurende vele decennia over die geschiedenis is

gevoerd, op een analytische wijze samenvat. Dat is een titanenwerk, dat bij mijn weten nog door niemand is aangedurfd.¹

De auteur wist kennelijk waaraan hij begon, want hij heeft gekozen voor een duidelijke opzet en is systematisch te werk gegaan. Het boek is samengesteld uit drie delen, die elk een historische periode omvatten (de liberale, de fascistische en de naoorlogse periode) met de daarbij horende thema's die voor discussie hebben gezorgd. Die discussie wordt vervolgens in aparte hoofdstukken geanalyseerd en ook daarbij houdt hij zich aan een strak stramien. Elk hoofdstuk is als volgt opgebouwd. De auteur begint met een inleiding, waarin hij het thema presenteert plus het debat dat daarover is gevoerd. Daarop volgt een historisch kader, dat een korte beschrijving bevat van de historische context van het gekozen thema. Vervolgens wordt het debat in grote lijnen gepresenteerd aan de hand van de relevante historiografische interventies. Hij sluit daarna af met een kritische evaluatie van de discussie en een persoonlijk conclusie.

Het boek is levendig geschreven en de conclusies van de auteur zijn helder en stimulerend en dat is maar goed ook, want de stof is pittig. Zeker voor een geïnteresseerde leek of de beginnende student (voor wie de auteur het naar eigen zeggen heeft geschreven). Die zal vermoedelijk niet genoeg hebben aan de korte historische exposés om de finesses van het historiografische debat, dat vaak over detailkwesties gaat, te kunnen begrijpen. Ook de topzware bibliografie zal hem eerder afschrikken dan aansporen om zelf in de historiografie te duiken. Op mij kwam het boek over als een welkome bundeling van al het studiemateriaal dat ik in de loop van de jaren bij elkaar had gezocht en samengevat ter voorbereiding van mijn colleges - het zou mij niet verbazen als dat oorspronkelijk ook voor Carter gegolden heeft.

Jaap van Osta

Universiteit Utrecht, Departement Moderne Talen, Opleiding Italiaanse taal en cultuur, Trans 10, 3512 JK Utrecht.
A.P.J.vanosta@uu.nl

¹ Er zijn aanzetten gedaan, maar die beperken zich tot een enkele periode of een deelgebied. Ik noem: Vera Zamagni's *The Economic History of Italy* (1993) en Federico en Jon Cohen's *The Growth of the Italian Economy* (2001) voor de geschiedschrijving van de moderne Italiaanse economie en Richard Bosworth's *The Italian Dictatorship: Problems and Perspectives in the Interpretation of Mussolini and Fascism* (1998) voor de geschiedschrijving van het Italiaanse fascisme.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101327 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Segnalazioni - Signalementen - Notes

Juryrapport Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs, IXe editie 2009

De negende editie van de Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs is uitgeschreven voor een nog niet gepubliceerde vertaling van het Nederlands naar het Italiaans. De jury van deze editie, die bestond uit Franco Paris, Gandolfo Cascio, Pinuccia Drago, Inge Lanslots en Bart Van den Bossche, ontving vier inzendingen, en in alle vier gevallen betrof de vertaling een prozawerk.

De jury wenst haar waardering uit te spreken voor de grote inspanningen die de inzenders zich getroost hebben en voor de onverschrokkenheid waarmee zij zich gewaagd hebben aan het vertalen van literair proza dat toch wel bijzonder hoge eisen stelt. De vier vertalers kozen inderdaad voor enkele klinkende namen uit de Nederlandse letteren van de afgelopen decennia, zoals Gerard Reve, Remco Campert, A.F.T. Van der Heijden en Renate Dorrestein.

De eerste inzending betrof de eerste hoofdstukken van Gerard Reve's *De avonden*, een brontekst met een hoge moeilijkheidsgraad. De grootste uitdaging voor de vertaler bestond erin passende manieren te zoeken om het vertelritme van het Nederlandse origineel en vooral de indringende en verstikkende sfeer van de woning, de wijk, de stad en het tijdsgewrocht waarin Frits van Egters zijn avonden slijt passend weer te geven.

De vertaler voerde enkele mineure ingrepen door op zinsniveau, die de jury niet altijd nodig vond. Voorts oordeelde de jury dat een aantal termen en uitdrukkingen nog preciezer vertaald hadden kunnen worden. Mede hierdoor doet de duidelijk doeltaalgerichte vertaling in een aantal passages toch wat vlakker aan de brontekst.

Kortom, het betreft hier naar de mening van de jury een verdienstelijke, coherente vertaling waaraan nog wat moet worden geschaafd. Als lezer zou je ook in de doelttekst die wrang-hilarische en bijtend-sarcastische toon van het origineel meer willen terugvinden.

Ook de keuze van de tweede vertaler voor *Een liefde in Parijs* van Remco Campert vertalen getuigt van moed. De jury waardeerde vooral de inspanningen van de vertaler om tot een zeer leesbare vertaling te komen: het resultaat respecteert in grote lijnen toon en ritme van de brontekst en leest vlot weg. De jury merkt wel op dat de vertaling enkele niet meteen in het oog springende ingrepen vertoont: op enkele plaatsen lijken woorden of zinswendingen zonder aanwijsbare redenen geschrapt te zijn, op andere plaatsen werden er juist woorden of uitdrukkingen toegevoegd. Enkele expliciteringen worden als overbodig ervaren, en in bepaalde passages detecteer je dan weer niet verwaarloosbare nuanceverschillen. Om deze reden oordeelt de jury dat deze vertaling, hoewel degelijk uitgevoerd en homogeen van toon, toch nog een verdere revisie vereist, zeker wat het laatste deel van het lange vertaalde fragment betreft.

Een derde inzending betrof *Het leven uit een dag* van A.F. Th. Van der Heijden. Bij deze tekst maakte de jury toch enig voorbehoud. Het origineel is een interessante tekst, die de vertaler voor een aantal uitdagingen stelt maar ook flink wat mogelijkheden biedt om tot een originele vertaling te komen. De jury vindt de keuzes van de vertaler niet altijd gelukkig, en betrapte hem/haar toch ook op foutieve interpretaties van het origineel. Een vrij grondige revisie is hier toch aan de orde. Naar het oordeel van de jury schiet deze vertaling daarom toch tekort en biedt ze de Italiaanse lezer een al te inadequaat beeld van het Nederlandse origineel.

Onder de hoofding *Het paradoxale lot der goden en mensheid* bezorgde de vierde inzender de jury niet één enkel prozafragment, maar een tweeluik van allegorische kortverhalen (door Helene Van Eyck en Renate Dorrestein), voorafgegaan door een voorwoord. Vanuit strikt literair oogpunt vertonen deze teksten niet dezelfde stilistische en narratieve complexiteit die in de fragmenten van Remco Campert en Gerard Reve terug te vinden is, maar de vertaler van deze inzending diende zich wel in te werken in verschillende schrijfstijlen.

Het eindresultaat mag er naar het oordeel van de jury wel wezen: niet alleen is de vertaling vlot leesbaar, ze bevat ook veel creatieve oplossingen voor idiomatische uitdrukkingen en (in het bijzonder) voor de namen van de personages (Hermecent, bijvoorbeeld, wordt Ermespiccio). Een en ander laat vermoeden dat we hier te maken hebben met een getalenteerd vertaler, en hoewel de vertaling wel enkele schoonheidsfouten vertoont en een paar missers bevat, staat dit het leesplezier niet in de weg.

Op grond van het bovenstaande heeft de jury besloten om de Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs voor het jaar 2009 toe te kennen aan Susanna Petrucelli.

Bart Van den Bossche

Katholieke Universiteit Leuven, Blijde-Inkomststraat 21 B-3000 Leuven, België.

Bart.VanDenBossche@arts.kuleuven.be

Inge Lanslots

Lessius, Dept. Toegepaste taalkunde, Sint-Andriesstraat 2, 2000 Antwerpen, België.

inge.lanslots@lessius.eu

∞

Literair vertalen tussen vertaalpolitiek en vertaalpraktijk

Onder de noemer 'Literair vertalen tussen vertaalpolitiek en vertaalpraktijk' vond er op 23 november 2010 in het Departement Toegepaste Taalkunde een boeiende studienamiddag van de Werkgroep Italië-Studies (WIS) plaats. De 9de editie van de Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs ging naar Susanna Petrucelli.

Naast eigen Lessiusstudenten woonden ook studenten van andere instituten de studienamiddag bij. Op het programma stonden vier lezingen en een debat. Franco Paris (Università degli Studi di Napoli Orientale) beet de spits af met een uiteenzetting over het statuut van de literair vertaler in Italië. 'In vergelijking met Nederland en Vlaanderen is de positie van de literair vertaler in Italië veel zwakker. In Italië zijn er geen werkbeurzen noch voorschotten of royalty's. De tarieven zijn 25 à 30 % lager en de vertaler wordt vaak pas vijf maanden na publicatie uitbetaald. Het is ook zo goed als onmogelijk om alleen als literair vertaler te werken. Bovendien dient de literair vertaler zelf Nederlandstalige literatuur te promoten', verduidelijkte Franco Paris. 'De belangstelling voor Nederlandstalige literatuur neemt wel toe in Italië, maar van Lanoye en Mortier bijvoorbeeld is er nog geen enkel boek vertaald. De verkoopcijfers van vertaald Nederlandstalig werk blijven aan de lage kant. Voor de Italiaanse uitgeverijen moet het boek goed én commercieel zijn. Ten slotte genieten literair vertalers in Italië ondanks jarenlange ervaring nog altijd minder respect dan schrijvers.'

Gandolfo Cascio (Universiteit Utrecht) bracht een overzicht van naar het Nederlands vertaald proza van Italiaanse schrijvers als Moravia, Levi, Pavese, Eco en Passolini. 'Italiaanse poëzie, zeker de hedendaagse dichters, is veel minder in trek bij vertalers.' Als case study vergeleek Gandolfo Cascio drie Nederlandse vertalingen van *Merigiare pallido e assorto* van Eugenio Montale.

Oud-Lessiusdocent Frans Denissen schetste in zijn causerie de situatie van het literair vertalen in Nederland en België. 'Literaire uitgeverijen bevinden zich zo goed als allemaal in Amsterdam, in 95% van de gevallen gaat het initiatief voor een vertaling van de uitgeverij uit. Nederlandse uitgeverijen informeren zich over Italiaanse literatuur vooral via internationale boekenbeurzen en recensies. Winst en in mindere mate prestige zijn voor een uitgeverij de belangrijkste drijfveren om een boek te laten vertalen', stipte Frans Denissen aan. 'De kans dat een boek vertaald wordt neemt toe wanneer het boek in het land van oorsprong een bestseller is, belangrijke internationale prijzen gewonnen heeft of verfilmd is. In Nederland

wordt er gewerkt met standaardcontracten voor literaire vertaling. Maar zonder overheidssubsidies zou de stiel van literair vertaler in België en Nederland niet leefbaar zijn.' Frans Denissen maakte ook bekend dat hij met *De leerschool van het lijden* - de onlangs voltooide vertaling van *La cognizione del dolore* van Carlo Emilio Gadda - definitief een punt gezet heeft achter zijn indrukwekkende loopbaan als vertaler.

In zijn lezing getiteld 'Metaforen over vertalen vanuit het werkveld' verwees Lessiusdocent Peter Flynn naar zijn 'Etnografische studie van literair vertalers'. 'De analyse van gesprekken met 13 vertalers leverde inzicht in verschillende aspecten van vertalen op. Meer bepaald de visie van vertalers op vertalen, de intermenselijke en professionele verhoudingen van vertalers onderling en tegenover andere actoren in het werkveld en de werkwijze van vertalers. Het vertrekpunt van theoretische reflectie ligt bij de praktijk van het vertalen zelf.'

Aansluitend op de lezingen konden de aanwezigen in debat gaan met de sprekers. Daaruit kwam onder meer naar voren dat een vertaler pas goed wordt door heel veel te vertalen, dat een vertaler nooit tevreden mag zijn, dat onvertaalbaar het enige woord is dat in het woordenboek van een vertaler mag ontbreken en dat een vertaler bereid moet zijn om veel te lezen en verschillende stijlen moet kunnen hanteren.

De studienamiddag 'literair vertalen tussen vertaalpolitiek en vertaalpraktijk' werd in goede banen geleid door Lessiusdocente Inge Lanslots en Bart Van den Bossche (K.U.Leuven). Samen met de sprekers en met Pinuccia Drago van boekhandel Bonardi maakten zij ook deel uit van de jury voor de Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs. De prijs, die door Stichting Incontri elke twee jaar uitgereikt wordt voor literaire vertalingen Nederlands-Italiaans of Italiaans-Nederlands, is bedoeld als aanmoediging voor jonge vertalers. Ze bestaat uit een geldbedrag van 1.500 euro en een bijdrage aan de uitgeverij die de bekroonde publicatie zal verzorgen. Laureate van de negende Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs werd Susanna Petrucelli, alumna van Universiteit Utrecht. Onder de hoofding *Het paradoxale lot der goden en mensheid* bezorgde ze de jury een tweeluik van allegorische kortverhalen van Helene Van Eyck en Renate Dorrestein. Volgens de jury, die alle ingezonden kopijen anoniem behandelde, is de Italiaanse vertaling vlot leesbaar en bevat ze veel creatieve oplossingen voor idiomatische uitdrukkingen en voor de namen van de personages. Enkele schoonheidsfouten en missers staan het leesplezier niet in de weg. De vertaalster diende zich ook in te werken in verschillende schrijfstijlen. Er werden voor de negende editie van de Vertaalprijs Nella Voss-Del Mar vier vertalingen ingediend.

Bron: www.lessius.eu/tt/TT%20Nieuwsbrief/11-10/NieuwsuithetDepartement.aspx

Jacky Stijven

Lessius, Dept. Toegepaste taalkunde, Sint-Andriesstraat 2, 2000 Antwerpen, België.
jacky.stijven@lessius.eu

∞

Competenze linguistiche all'interfaccia

Nelle primissime fasi dell'acquisizione del linguaggio (tra i due e i quattro anni) si osserva che certi elementi funzionali (nel caso specifico, i clitici oggetto) possono venire omessi, contrariamente a quello che avviene nella grammatica dell'adulto in cui questo non è possibile. È proprio l'opzionalità che rende questo fenomeno interessante. Il fatto che i clitici oggetto non siano sempre assenti presuppone che il bambino abbia già acquisito quella parte di grammatica che gli è necessaria per costruire questo tipo di frasi. Ma allora, in base a quali considerazioni il bambino decide se omettere o realizzare una data forma? Il lavoro di Roberta Tedeschi non solo presenta un'analisi molto dettagliata delle proprietà dei clitici oggetto ma dà anche un importante contributo alla comprensione di come il bambino utilizzi i diversi aspetti della conoscenza linguistica che possiede.

I clitici oggetto sono delle forme particolarmente interessanti perché presentano proprietà di natura diversa, pertinenti sia alla fonologia, che alla semantica/pragmatica che alla sintassi. L'acquisizione di questi elementi funzionali richiede quindi competenze specifiche non solo riguardo a diverse componenti della grammatica ma anche riguardo ai meccanismi che operano all'interfaccia. La novità dell'approccio di Tedeschi consiste

appunto nel vedere l'acquisizione dei clitici oggetto come un processo che integra queste diverse competenze.

In studi precedenti l'omissione di questi elementi funzionali viene spiegata essenzialmente in due modi: o come una tendenza universale nel linguaggio infantile ad accettare oggetti vuoti anche se dotati di forza referenziale, oppure come un'incapacità da parte del bambino di collegare l'informazione proveniente da due componenti diverse come, per esempio, la sintassi e la fonologia o la sintassi e la pragmatica del discorso.

Tedeschi verifica la validità empirica di queste ipotesi con tre esperimenti. Il primo esperimento rivela che l'omissione degli oggetti referenziali nell'italiano infantile non è determinata da una regola universale ma è invece sensibile alla distanza a cui si trova l'antecedente facendo quindi supporre che il bambino abbia già una certa competenza degli aspetti pragmatici del discorso e che si serva di tali criteri per determinare la distribuzione dei clitici.

Il secondo esperimento è ideato per testare l'ipotesi fonologica, cioè la capacità del bambino di integrare informazioni di tipo fonologico (sillabe senza accento) che avrebbero poi un riscontro nella sintassi, provocando l'omissione di un costituente. Anche in questo caso i risultati rivelano che benché ci sia una chiara relazione tra le caratteristiche fonologiche di un clitico e la sua realizzazione in sintassi, l'ipotesi fonologica non è in grado di spiegare tutti i casi in cui questo elemento viene omesso. Infine il terzo esperimento verifica l'ipotesi pragmatica: la capacità del bambino di riconoscere il grado di 'informatività' di ogni sintagma nominale e di decidere in base a questo criterio se realizzare il clitico oppure ometterlo. I risultati confermano la già nota sensibilità dei bambini per certi aspetti pragmatici della frase, confermando che queste strategie vengono acquisite molto presto. Il dato nuovo che però emerge da questi dati è che il modo in cui le suddette strategie vengono applicate non corrisponde a quello degli adulti. I soggetti esaminati da Tedeschi tendono a sovrautilizzare i criteri pragmatici nella scelta tra la forma esplicita e la forma nulla.

Concludendo, il lavoro di Tedeschi dimostra in modo molto convincente che i bambini differiscono dagli adulti non nel tipo di competenze linguistiche ma nel modo in cui queste competenze vengono utilizzate nella produzione di un enunciato.

- Roberta Tedeschi, *Acquisition at the Interfaces. A Case Study on Object Clitics in Early Italian*. Proefschrift Universiteit Utrecht (Uil OTS), Promotie 11 november 2009, promotors P.H.A. Coopmans, M.B.H. Everaert and A. Gualmini, LOT Publicaties, 163 p.

Manuela Pinto

Universiteit Utrecht, Opleiding Italiaanse taal en cultuur, Trans 10, 3512 JK Utrecht.
m.pinto@uu.nl

∞

Tra letteratura e musica: il lamento considerato come microgenere in Ariosto e Tasso

Se assistiamo oggi ad una specie di revival di studi intenti a riconsiderare la letteratura cavalleresca in Italia, adoperando delle prospettive di ricerca spesso inedite, ancora rare sono le indagini che ambiscono una prospettiva complessiva in merito, coinvolgendo allo stesso tempo le implicazioni poetiche, pittoriche e anche musicologiche di tale patrimonio letterario così centrale nella cultura delle corti europee al momento del transito fra Rinascimento e Barocco. È tutto il merito della tesi di dottorato di Alma van der Berg: adoperare una visione globale del poema cavalleresco come testo artistico sì, però nel concentrarsi esclusivamente su una singola dimensione specifica di tale tradizione, che è quella della serie affascinante di cosiddetti 'lamenti' ivi presenti. Con tale spettro d'analisi nel contempo globale (la struttura del poema cavalleresco in Ariosto e Tasso e il suo riepilogo in chiave prettamente musicale) ma anche particolareggiato (la definizione del lamento come corpus retorico all'interno del testo), Van der Berg offre agli studiosi di oggi una preziosa griglia di lettura per una letteratura che si trasforma in musica. Per ottenere tale risultato, la sua tesi è divisa secondo tre orientamenti metodologici che si applicano in modo armonico sia all'*Orlando Furioso* che alla *Gerusalemme liberata*. In primo luogo, in ognuna delle opere viene isolato il nucleo espressivo del lamento come una narrativa primariamente incentrata nell'effetto emotivo del deliberato impiego del discorso diretto da parte della voce narrante. Nella marea di ottave

sia in Ariosto che in Tasso, sono tali segmenti segnalati dalla loro discorsività tipica a fungere da involucri, tutto sommato facilmente riconoscibili, di una emotività che spazia dall'autoriflessivo-meditativo al mero elegiaco intorno ad una voce particolare (del resto sia maschile che femminile). Qui Van der Berg propone una vera classificazione ragionata di tutte le occorrenze possibili di lamenti nelle due opere esaminate.

Come 'pendant' di tale costrutto letterario qui identificato con intelligenza, viene di seguito analizzato il celeberrimo corpus di madrigali musicati proprio a partire dalla letteratura nucleare appena definita. E qui incontriamo la straordinaria ricchezza di varianti intorno a, fra gli altri, il 'lamento di Bradamante' o 'l'episodio della Verginella' nella storia della musica cinquecentesca. La rassegna contiene nomi illustri di compositori fiamminghi e italiani come Andrea Gabrieli, Giaches de Wert, Giachet Berchem e l'inevitabile Claudio Monteverdi.

Il punto più convincente della presente indagine risiede però nell'inserire nella dimostrazione della tesi il preciso anello di congiunzione tra corpus letterario e corpus musicato, ossia la metrica interna dei lamenti in Ariosto e Tasso che, per l'appunto, funge da punto di partenza per ogni singolo compositore. Infatti, in che misura incidono gli aspetti metrici e formali del lamento sulla concreta elaborazione musicale che ne consegue? Grazie ad uno spoglio completo sia della successione degli accenti ritmici che del profilo sintattico per ognuno dei lamenti, Van den Berg giunge ad una chiara cartografia di tutte le possibilità espressive che i versi di Ariosto e di Tasso in sé permettono e suggeriscono.

In conclusione, il volume di Van der Berg offre alla critica di oggi un prezioso strumento d'analisi per chiunque voglia capire in modo dettagliato i rapporti intercorrenti fra musica e letteratura, fra genio creativo del poeta e quello del compositore che rende ancora più vivo e diretto un corpus poetico appartenente al maggior canone della letteratura classica del Cinquecento (e oltre). Con tale prospettiva, Van den Berg conferma e prosegue quanto difeso in un'altra tesi di dottorato recente,¹ sempre nel campo dell'italianistica in Belgio e in Olanda, in cui musicologia e studio della letteratura si raggiungono intorno allo stesso concetto di emotività già iscritta come codice nella retorica metrica del testo musicato.

- Alma van der Berg, *Oh infelice! Oh misero! Een literaire, metrische en musicologische analyse van het lamento in Ariosto en Tasso*, Tesi di dottorato, Universiteit van Amsterdam, dicembre 2010

Philiep Bossier

Rijksuniversiteit Groningen, Historical Romance Literature and Culture, Oude Kijk in 't Jatstraat 26, 9712 EK Groningen.
p.g.bossier@rug.nl

∞

Le fallaci scritture dell'io nel Settecento veneziano

Con il titolo affascinante *La fallacia della scrittura* e quello ancora più suggestivo del sottotitolo *L'autobiografia romanzesca veneziana tra fattualità e finzione*, Davy van Oers ha con successo discusso l'11 giugno 2010 all'Università di Utrecht la sua tesi di dottorato di ricerca (relatore Prof. H. Hendrix). Il progetto realizzato da Van Oers risulta imponente non solo per via dell'ampiezza della prospettiva d'indagine - verità e scrittura nelle maggiori autobiografie letterarie della Venezia settecentesca - ma anche nel concentrarsi sul corpus dei quattro prototipi di tale pratica letteraria, Carlo Gozzi, Carlo Goldoni, Giacomo Casanova e Lorenzo da Ponte, per poter, infine, determinare con chiarezza in che misura il primo in questo illustre quartetto si profili rispetto alla frequentazione coeva di un genere perlomeno complesso nella sua fattura compositiva. A dimostrare tale fulcro d'analisi, Van Oers procede in cinque passi progressivi, corrispondenti ad altrettanti capitoli. Utilissimo e foltissimo il primo capitolo per chiunque nel futuro si occuperà della teoria relativa al genere autobiografico, dato che l'autore riesce qui un vero *tour de force* presentando in sintesi le angolature della critica specializzata in merito, anche quella più recente. Il secondo capitolo

¹ S. Van Damme, *Een procesgerichte benadering van renaissancepolyfonie. Temporaliteit en klankervaring als organisatieprincipes in de ricercars van Adriaan Willaert*, KUL, 29 maggio 2009.

passa in rassegna i maggiori quesiti sollevati dalla pratica romanzesca in ambito veneziano. Qui vediamo profilarsi la tendenza, in un Settecento che già prepara la forma definitiva del futuro romanzo moderno, dell'autobiografia a sempre più colorarsi di romanzesco, e di conseguenza, distaccarsi da un reale immediato anche se tintato di un fittizio quasi onnipresente. Ecco perché il terzo capitolo affronta la questione centrale riguardante la coppia ermeneutica di verità e scrittura, in stretto rapporto con tutte le sue sfumature intermedie esplorate e appositamente messe in scena dagli autori veneziani nel ricostruire per un lettore incuriosito la propria vita cartacea. I due ultimi capitoli servono da *pendant* alla parte critica, teoretica e metodologica finora discussa. Infatti, attraverso un elegante *close-reading* delle pagine dedicate nelle *Memorie inutili* di Gozzi ai propri 'amori giovanili', Van Oers impiega una chiave di lettura anch'essa molto utile per ogni futura ricerca in merito. L'autore vi propone come termine centrale quello di 'retorica della soverchianza', la cui utilità viene discussa grazie ad un dettagliato esame di tipo stilistico, anzi lessicografico, applicato ai lessemi gozziani ridefiniti come 'baroccheggianti' e 'esuberanti'. Anche l'ultimo capitolo presenta una micro-lettura delle memorie gozziane, ma questa volta a partire dall'impatto concreto dei presunti stilemi misogini ivi presenti. Meno affrontati - se non del tutto assenti - risultano a nostro avviso, nel presente lavoro così meritevole di Van Oers, la questione ohimè centrale dell'ironia in Gozzi e quella del gioco narratologico tra varie voci concorrenti e appunto 'inutili' nelle sue *Memorie*. La tesi di Van Oers ha il gran merito di essere uno strumento utile sia per italianisti sia per teorici della letteratura. È dunque auspicabile una sua pronta pubblicazione.

- Davy van OERS, *La fallacia della scrittura nelle Memorie inutili (1797) di Carlo Gozzi*, Tesi di dottorato, UU, giugno 2010

Philiep Bossier

Rijksuniversiteit Groningen, Historical Romance Literature and Culture, Oude Kijk in 't Jatstraat 26, 9712 EK Groningen.
p.g.bossier@rug.nl

∞

In memoriam Serge Vanvolsem 1946-2011

Wij wisten dat hij al geruime tijd ernstig ziek was, maar toch komt het nog als een schok dat onze Leuvense collega Serge Vanvolsem op 4 februari 2011 overleden is, nog voordat hij van een welverdiend pensioen heeft kunnen genieten. Serge was een noeste werker, een onvermoeibare organisator en een uiterst beminnelijke collega. Als opvolger van de dialectoloog Hugo Plomteux heeft hij in zijn eentje een opleiding Italiaanse taalkunde van de grond moeten krijgen, daarnaast had hij een omvangrijke taak in het taalverwervingsproces en maakte hij deel uit van organisatorische tandem Musarra - Vanvolsem die te Leuven heel wat congressen organiseerde.

Serge Vanvolsem is in 1980 te Leuven gepromoveerd; een herziene versie van die dissertatie is in 1983 gepubliceerd bij de Accademia della Crusca, die toen onder leiding stond van Giovanni Nencioni. De Crusca, met haar taalbeschrijvend credo en zijn instelling van sociale dienstbaarheid is dan ook de achtergrond van Vanvolsems werk. Het onderwerp van zijn dissertatie was *L'infinito sostantivato in italiano*: een solide studie in de filologische traditie van de Crusca, waarbij een uitgebreid corpusmateriaal van alle kanten bekeken werd. De studie begint met een uitgebreid verslag van de behandeling van de constructie in de grammatica's; dit hoofdstuk heeft geleid tot een levenslange interesse voor oude grammatica's. In Leuven moet hij besloten hebben zijn onderzoek vooral te richten op onderwerpen die hij in zijn onderwijs kon gebruiken. In het verlengde van zijn promotieonderzoek schreef hij nog over de plaats van de persoonlijke voornaamwoorden bij het werkwoord. Daarnaast interesseerde hij zich voor de rol van het Italiaans *oltre frontiera*, en in dat verband werd hij een kenner van de Italiaanse emigrantenliteratuur, waarvan hij vele vertegenwoordigers persoonlijk kende. In die hoedanigheid begeleidde hij een scriptie over het Nederlands van emigranten in Belgisch Limburg. Uitgebreid schreef hij over de Italiaanse grammatica's in de zestiende en zeventiende eeuw, waarbij het vastleggen van de taalnorm zijn voornaamste onderwerp was. Speciale aandacht had hij ook voor de

Italiaansche spraakkonst van Lodewijk Meijer (1672), waarbij hem niet alleen de grammatica boeide, maar ook het culinaire vocabulaire uit de dialogen. Verschillende artikelen heeft hij gewijd aan didactische problemen, in ons tijdperk van het 'globaliserende' Italiaans. Hij schreef over de taal van de sms'jes en voerde met zijn studenten een uitgebreid onderzoek uit over Italiaanse leenwoorden in het huidige Nederlands, waarbij allerlei bronnen werden betrokken tot aan het telefoonboek toe, dat de naamgeving van de Italiaanse restaurants kon illustreren).

Al deze activiteiten maakten van hem een veelzijdig en gedegen vakman, met een sterk werkethos, dat hem tot zijn laatste dagen vergezeld heeft.

Minne de Boer

Klaas de Rookstraat 58, 7558 DK Hengelo.
minne.g.deboer@planet.nl