



URN:NBN:NL:UI:10-1-101342 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Italia unita

Stereotipi, miti e mistificazione di una nazione divisa

Redazionale

Maria Bonaria Urban, Monica Jansen & Asker Pelgrom

Il 18 marzo 2010 la redazione di *Incontri*, in collaborazione con l'Università di Amsterdam (UvA) e l'Università di Utrecht (UU), ha organizzato ad Amsterdam la giornata di studio *ITALIA UNITA. Stereotipi, miti e mistificazione di una nazione divisa*. Questo incontro ha voluto offrire un'occasione per riflettere sul significato dei 150 anni dell'unificazione d'Italia partendo dagli stereotipi, i preconcetti, i miti, le icone e le vere e proprie mistificazioni che hanno accompagnato e ancora oggi modellano ogni riflessione e memoria del Risorgimento. Il tema è stato affrontato in chiave interdisciplinare, indagando come l'identità italiana è stata (ri)creata, (ri)vissuta, celebrata e 'fissata' nell'immaginario italiano, nelle principali forme di espressione artistica (letteratura, scultura, architettura, cinema) e nei concetti alla base della sua storiografia, dentro e fuori dai confini italiani.

Joep Leerssen (Università di Amsterdam), nel suo intervento introduttivo ha discusso le caratteristiche attribuite al modello dello stato civile, basato sul senso di responsabilità civica e l'etica, rispetto alla tipologia di stato arcaica fondata sull'onore personale, di matrice aristocratica, cavalleresca, e il principio estetico. Il primo modello viene solitamente riconosciuto nelle regioni settentrionali, mentre il secondo in quelle meridionali. Le due forme di organizzazione statale descritte si ricollegano a quella tradizione di pensiero secondo la quale ogni popolo avrebbe un carattere specifico e dunque un'identità fissa e immutabile. Si spiegherebbe allora perché una comunità sia 'naturalmente' portata ad organizzarsi in una data società. Tale visione stereotipata dell'identità nazionale - al centro delle ricerche nel campo della Imagologia, di cui Leerssen è un autorevole rappresentante - si basa su una classificazione dei caratteri nazionali poggiante su coppie di concetti antitetici.

Alla luce di questo quadro di riferimento generale si spiega l'immagine essenzialmente 'meridionale' dell'Italia in una prospettiva europea, ma si comprende anche il senso di quei dualismi - Nord-Sud, stato di diritto o di privilegi - affermatosi nella cultura postunitaria e che continuano ad essere alcuni degli stereotipi più potenti dell'immaginario collettivo. Leerssen ha illustrato l'influenza di questa *forma mentis* richiamando alcune opere artistiche italiane. *Cavalleria rusticana*, per esempio, ritrae una società fondata sul principio dell'onore e della vendetta personale - lo stesso modello che è alla base anche della mitologizzazione della mafia. Un altro caso esemplare è il famoso dialogo fra il Principe di Salina e Chevalley nel romanzo *Il gattopardo*, riproposto in modo efficace anche dall'omonima pellicola di Luchino Visconti. Nel dialogo fra questi personaggi vediamo una vera e propria incarnazione dei due modelli di stato poc'anzi descritti.

Leerssen ha fornito un'intrigante cornice esplicativa di alcuni dei più discutibili ma tenaci stereotipi che influenzano la nostra visione del diverso e contribuiscono all'elaborazione delle (auto-)immagini con cui si è soliti rappresentare una nazione nel discorso europeo. Le sue riflessioni sulle forme di organizzazione statale hanno fornito una possibile chiave di lettura al tema proposto dalla giornata e sono state l'ideale introduzione ai vari contributi che sono poi seguiti. Con essi si sono esplorati sia i tentativi di diffondere e rafforzare una coscienza comune nazionale fra i cittadini del nuovo stato, che le contraddizioni e i problemi prodotti dalla raggiunta unificazione.

Gli articoli nel presente numero comprendono oltre a una selezione dei contributi alla giornata, anche un saggio dello storico dell'arte Maarten Delbeke sul progetto architettonico *Roma Interrotta* del 1978 ispirato alla *Nuova Pianta di Roma* di Giambattista Nolli (1748). Offrono vari percorsi all'insegna della memoria e degli *exempla* del Risorgimento (Parker, Pelgrom e De Rooy), delle espressioni regionali e internazionali dell'identità nazionale (Urban e Van Kessel¹), della filologia e del pensiero politico (Gigante e Perazzoli), e della lingua (Pallotti). Li proponiamo in chiusura delle celebrazioni dei 150 anni con l'auspicio che possano contribuire ad alimentare il dibattito sul significato dell'unificazione, nella convinzione che una discussione aperta e critica sia indispensabile per creare una memoria storica italiana cosciente dei dualismi da essa incarnati.

¹ Il contributo di Tamara van Kessel sulla Società Dante Alighieri e l'unificazione dell'Italia all'estero apparirà in *Incontri* 2012, 1.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101343 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

‘Fatta l’Italia, facciamo gli Italiani.’ Appunti su una massima da restituire a d’Azeglio

Claudio Gigante

I due volti di d’Azeglio

‘Fatta l’Italia, facciamo gli Italiani.’ Nessuna frase, come quella che per tanti anni è stata attribuita a Massimo d’Azeglio,¹ sembra meglio rispecchiare due luoghi comuni che da un secolo e mezzo sono evocati per spiegare i più vari fenomeni sociali e politici della storia unitaria d’Italia (dal brigantaggio ai primi insuccessi militari nelle colonie, per arrivare sino alla nascita della Lega Nord): l’idea, cioè, da un lato, che gli Italiani non avessero prima dell’Unità una coscienza nazionale (e magari neppure dopo), dall’altro, che la guerra d’indipendenza del 1859 e l’epopea dei Mille dell’anno successivo siano state concepite e realizzate da una ristretta élite. In apertura di uno dei libri più interessanti usciti nei paraggi del centocinquantesimo, *Italia. Vita e avventure di un’idea*, Francesco Bruni ha osservato che ‘il detto in questione non ha molto senso: se gli italiani non ci sono, come si potrebbero fabbricare? è chiaro che un popolo, posto che esista, è in continuo divenire, ma proporsi di formarlo è operazione così difficile, che viene di norma attribuita ai miti delle origini’.² È un dibattito aperto, quello dell’identità italiana, che ruota intorno a una questione cruciale: c’è stata una nazione italiana prima della fondazione dello stato unitario, nel 1861?

Rispondere che una nazione è esistita solo per i ‘letterati’ - che è un po’ quel che si ripete stancamente negli ultimi anni - non significa negarne la realtà: anzi si può osservare che proprio questo argomento, l’esistenza prevalentemente, o anche esclusivamente, ‘intellettuale’ dell’Italia preunitaria, era considerato nell’Ottocento come un punto fondamentale per giustificare la necessità storica della realizzazione del processo unitario; basterà a tale proposito ricordare quel che Nievo, in apertura delle *Confessioni*, faceva scrivere al narratore Carlino Altoviti: ‘fu in questo mezzo [tra le campagne napoleoniche e i moti del 1848-1849] che diedero primo frutto di

¹ La frase è tradata pure con qualche variante, del tipo: ‘L’Italia è fatta, facciamo gli Italiani’; o anche: ‘Fatta l’Italia, bisogna fare gli Italiani’; *et similia*.

² F. Bruni, *Italia. Vita e avventure di un’idea*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 11. Si veda anche Id., ‘Fatta l’Italia bisogna fare gli Italiani’. Il ruolo della lingua e un luogo comune da riesaminare’, in: *La modernità letteraria*, 4 (2011), pp. 11-23.

fecondità reale quelle speculazioni politiche che dal milletrecento al millesettecento traspirarono dalle opere di Macchiavello, di Filicaia, di Vico e di tanti altri.³ Quando Nievo scriveva correva l'anno 1858; l'Italia era divisa ancora in sette stati, ma a Carlino, come a tanti altri, pareva con ragione che l'opera lentamente ma durevolmente avviata fosse destinata a compiersi in un tempo prossimo. Che le 'masse popolari - operai, servitori, contadini - siano le ultime a essere toccate' dalla coscienza nazionale è in realtà un dato non esclusivo dell'Italia, ma comune alla civiltà occidentale degli ultimi due secoli:⁴ 'l'identità nazionale e il suo sentimento non esistono in natura. L'una e l'altra sono il prodotto di élite ideologico-culturali', ha scritto Galli della Loggia:⁵ come dire che le identità nazionali sono sempre delle costruzioni intellettuali. Il che spiega perché, ragionando in altra prospettiva, uno storico come Alberto Mario Banti abbia potuto sostenere, sul filo del paradosso, che 'tra i gruppi politici oggi esistenti in Italia' sia 'la Lega Nord, quasi più di ogni altro, a sostenere un'ideologia che ha profondi punti di contatto col nazionalismo risorgimentale - intendendo con questa formula il sistema di simboli e di valori, non il target geopolitico che si vuole raggiungere':⁶ il giuramento di Pontida o il *Va pensiero* del *Nabucco* erano nell'Ottocento fra i simboli più condivisi della mitografia risorgimentale, oggi gli stessi sono stati (abusivamente, aggiungerei) inglobati nell'armamentario propagandistico del partito di Bossi. Ragionamento impeccabile, ma volutamente parziale (lo dimostra l'avversione leghista all'inno di Mameli, giusto per fare un esempio tra i molti possibili, che mai potrebbe essere assorbito dagli ideologi del separatismo) e forse tendenzioso: perché il fine di una mitografia o, se si vuole, 'il target geopolitico', è precisamente quel che conferisce 'sostanza' ai simboli, non si tratta certo di una variabile secondaria. La grandezza della stagione risorgimentale va cercata nelle idee - quella idea d'Italia che Bruni ha ricostruito nel suo libro - e soltanto dopo nei simboli, più o meno divulgativi o esemplificativi, che le riflettono.

Il personaggio d'Azeglio, pittore, romanziere, soldato, uomo politico, è uno degli emblemi decaduti del Risorgimento: se per decenni è stato considerato uno dei personaggi simbolo della stagione dell'indipendenza e dell'Unità (addirittura annoverato durante il Ventennio tra i cosiddetti 'prefascisti'),⁷ oggi di lui si ricordano più volentieri, al contrario, le perplessità del 1860 e la sua fiera opposizione sia alla spedizione garibaldina sia all'annessione del Mezzogiorno.⁸ Sintomaticamente lo

³ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1994³, p. 4.

⁴ Cfr. E. Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780* (1990), trad. fr. Paris, Gallimard, 1992, p. 31 (versione originale *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990).

⁵ E. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 157.

⁶ A.M. Banti, *Dell'uso pubblico del Risorgimento*, in: Id. (a cura di), *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. xi.

⁷ Cfr. F. Carlesi, *Prefazione a M. d'Azeglio, I miei ricordi*, San Casciano in Val di Pesa, Società Editrice Toscana, s.d., ma 1936 o 1937, pp. xiii-xv. Vd., di chi scrive, 'Scrittori del Risorgimento "precursori del fascismo"? A proposito di un luogo comune della storiografia letteraria fascista', in: *Intersezioni*, 3 (2011), in corso di stampa.

⁸ Si tratta di episodi noti sui quali non è necessario, credo, indugiare: mi limito a rinviare a N. Vaccalluzzo, *Massimo d'Azeglio*, Roma, A.R.E., 1930, pp. 235-254, e alla voce di W. Maturi, in:

troviamo citato nei discorsi dei politici leghisti quale lungimirante profeta del carattere fragile e artificioso dell'Unità raggiunta.⁹

Per storicizzare occorre pazienza: una personalità come d'Azeglio, molto più complessa di quanto la tradizione di 'bonarietà' faccia trasparire, non si lascia agevolmente ridurre in formule. Il primo d'Azeglio, il frequentatore di casa Manzoni, il romanziere dell'*Ettore Fieramosca* (1833), del *Niccolò de' Lapi* (1841) e dell'incompiuta *Lega lombarda*, partecipa all'afflato unitario cercando, secondo una topica comune agli ideologi delle nascite o rinascite nazionali, di dare risalto ad alcuni episodi di virtù italiana contro lo straniero (la disfida di Barletta, l'assedio di Firenze del 1530, l'unione dei comuni contro il Barbarossa). In questa fase d'Azeglio non sembra porsi il problema di distinguere fra indipendenza e unità né ha in mente alcun programma politico: è perciò sbagliato, benché sia un'interpretazione oggi divenuta corrente, leggere il primo d'Azeglio alla luce delle posizioni assunte negli ultimi anni della sua vita, quando invece iniziò a esprimere i propri sentimenti fuor di metafora e in modo sin troppo diretto (quando non volgare): è stato scritto, ad esempio, che nel *Fieramosca* 'espliciti' sono gli 'intentii politicamente edificanti (antiaustriaci, ma non unitaristi)':¹⁰ in realtà, il primo romanzo di d'Azeglio, dove protagonisti sono i più forti paladini dell'Italia tutta ('vedo fra voi Lombardi, Napoletani, Romani, Siciliani. *Non siete forse tutti figli d'Italia ugualmente?*'), grida Prospero Colonna ai cavalieri italiani spronandoli al combattimento),¹¹ vive di un'ispirazione 'unitaria' indiscutibile, che è presente in ogni pagina cavalleresca del libro e che è sancita, nella perentoria *Conclusione*, in termini non equivocabili; benché persistano fra gli Italiani rivalità e frammentazione, essi sono, non solo in potenza, una stessa nazione:

Ma che diremo delle inimicizie ancor più sacrileghe e più insensate, che son durate sì lungamente e sì frequentemente risorte fra le varie parti d'una stessa nazione? Pur troppo l'Italia non può in questo rifiutare un primato di colpa e di vergogna, come in altre cose nessuno le nega un primato di merito e di gloria. E sebbene quelle inimicizie sieno state sempre e sieno più che mai deplorate e maledette, troppo è lungi ancora che il biasimo arrivi alla misura del fallo.¹²

E ancora, chiosando il comportamento del traditore, il 'piemontese' Grajano che non si è unito agli altri paladini, d'Azeglio conclude: 'Ci sia permesso aggiungere che ora, per quanto si cercasse, non si troverebbe più fra noi verun imitatore di questo

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. IV 1962, pp. 746-752, in partic. pp. 750-751.

⁹ Si veda, quale esempio significativo, il discorso tenuto da Dario Bianchi al Consiglio regionale della Lombardia, il 22 febbraio 2011: quel che qui interessa è che gli scritti di d'Azeglio, e la frase 'Fatta l'Italia, ecc.' (che gli è senz'altro attribuita), siano utilizzati come argomenti contro le celebrazioni del centocinquantesimo (il discorso è leggibile in rete, sul sito personale del consigliere lombardo).

¹⁰ A. Di Benedetto, 'I racconti romani di M. D'Azeglio', in: *Lettere italiane*, LXII, 2 (2010), pp. 203-228, a p. 218.

¹¹ M. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta*, introd. di G. Davico Bonino, a cura di L.G. Tenconi, Milano, Rizzoli, 2010, p. 284. Mio il corsivo, qui e in seguito.

¹² Ivi, p. 308.

sciagurato.’¹³ La nota patriottica più alta si ha non a caso nel momento in cui Graiano è ucciso:

A un tratto s'alzò un grido fra gli spettatori: tutti, e persino i combattenti, volgendosi per conoscerne la causa, videro che la zuffa tra Brancaleone e Graiano era finita. Questi, curvo sul collo del destriero, coll'elmo ed il cranio aperti pel traverso, perdeva a catinelle il sangue che scorreva nei buchi della visiera sull'arme e giù per le gambe del cavallo, il quale stampava le pedate sanguigne. Rovinò in terra alla fine, e risonò sul suolo come un sacco pieno di ferraglia. Brancaleone alzò l'azza sanguinosa brandendola sul capo, e gridò con voce maschia e terribile: 'Viva l'Italia: e così vadano i traditor rinnegati' ed insuperbito, si cacciò menando a due mani sui nemici che ancora facevan difesa. Ma non durò a lungo il contrasto. La caduta di Graiano parve desse il crollo alla bilancia.¹⁴

Nelle sue lezioni napoletane del 1872-1873 De Sanctis commentava: “Viva l'Italia! (nome proibito di pronunciare a quel tempo), e così vadano i traditor rinnegati!” Oggi che abbiamo l'Italia, tutto questo pare cosa secondaria, ma allora che fremito destavano queste parole [!].¹⁵

Il discorso potrebbe proseguire su questa linea ampliando i riferimenti a molti altri episodi del *Fieramosca* e ai due romanzi successivi: ma è un ragionamento che ho già tessuto altrove, e non mi pare utile ripetermi.¹⁶ Vale soltanto notare che se d'Azeglio può essere ricordato quale scrittore simbolo del Risorgimento nazionale e, nel contempo, quale precursore, negli anni Sessanta, delle posizioni antiunitarie, ciò si deve all'involuzione (o evoluzione: ma la cosa è ovviamente opinabile) del suo pensiero politico. Che riserva non poche sorprese. Nei suoi *pamphlets* politici più famosi (*I casi di Romagna* e *Lutti di Lombardia*), che precedono la prima guerra d'indipendenza, d'Azeglio ha a cuore soprattutto il problema dell'Austria; nel contempo, sperimenta, allo scoppio della guerra, le difficoltà e le inevitabili aporie di un'alleanza fra gli stati italiani: ipotesi, quest'ultima, che era stata caldeggiata più volte, dal 1820 in poi (i patrioti napoletani coniarono la formula degli 'Stati uniti d'Italia'),¹⁷ ma che era stata formalizzata solo da Gioberti e in qualche misura da Balbo. Nella successiva esperienza governativa, da presidente del Consiglio, d'Azeglio piegò i suoi sforzi a rimettere in piedi, dopo la sconfitta di Novara e l'abdicazione di Carlo Alberto, il Regno di Sardegna, salvando lo Statuto e avviando una serie di importanti riforme civili:¹⁸ si può dire che è a questo punto, quando da romanziere e soldato diviene primo ministro, trascorrendo dalla dimensione ideale a quella politica, che in d'Azeglio inizia a prevalere sul resto l'orizzonte della politica

¹³ Ivi, p. 309.

¹⁴ Ivi, p. 294.

¹⁵ F. De Sanctis, 'Massimo d'Azeglio artista', in: Id., *La scuola cattolica-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi, 1972, pp. 307-319, a p. 316.

¹⁶ Mi permetto di rinviare al mio contributo 'La costruzione di un'identità storica. Massimo d'Azeglio dall'*Ettore Fieramosca* al *Niccolò de' Lapi*', nel vol. *Il romanzo del Risorgimento*, a cura di C. Gigante e D. Vanden Berghe, Bruxelles, Peter Lang, in corso di stampa.

¹⁷ Alludo al *Progetto organico dell'Italia elaborato da patrioti napoletani* (1820), in: A.M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008², pp. 178-180.

¹⁸ Cfr. A.M. Ghisalberti, *Massimo d'Azeglio, un moderato realizzatore*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, pp. 115-186.

piemontese (vale ricordare, fra l'altro, che nel 1848, in un'ottica del tutto diversa, aveva combattuto contro gli Austriaci nelle file dell'esercito pontificio).

Passata la mano, per dirla un po' alla buona, a Cavour, nel 1852, d'Azeglio ebbe un guizzo d'entusiasmo al momento della seconda guerra d'indipendenza, partecipando prima per via diplomatica poi con incarichi a Bologna e a Milano all'annessione del centro-nord al Piemonte: ma non condivise il resto, ritenendo immaturi i tempi dell'Unità,¹⁹ pur continuando a esprimere di tanto in tanto vigorosi sussulti di orgoglio patriottico, un po' di maniera ('Si un congrès entreprenait de défaire l'Italie - scriveva all'amico Rendu nel settembre del 1862 -, qui se chargerait de l'exécution de l'arrêt? Car il y aurait de Turin à Messine un gran parti, celui qu'on appellerait le parti de la dignité nationale, qui se lèverait pour la defense de l'unité, *armata manu*. Et, vous le pensez bien, j'en serais! car comment subir sans mot dire une pareille humiliation?').²⁰

A cose fatte, dopo il marzo 1861, d'Azeglio continuò a esprimere riserve, anche fortissime, e non di rado di cattivo gusto, sull'assimilabilità del Sud al resto d'Italia. L'episodio più noto è quello della lettera a Matteucci del 2 agosto 1861,²¹ nella quale d'Azeglio s'interroga sul senso della politica repressiva del nuovo stato unitario contro il brigantaggio dell'Italia meridionale: nello spirito della lettera, come più esplicitamente in altre dichiarazioni di quest'epoca, c'è un manifesto scetticismo nei confronti della possibilità di unire parti tanto diverse dell'Italia. Eppure, col senno di poi, bisogna riconoscere a d'Azeglio di avere intuito molto prima di altri il significato anche politico degli atti di brigantaggio.

L'ultimo d'Azeglio, il pedagogo dei *Ricordi* che continua a essere un fecondo epistolografo, assume una postura ancora diversa: quella del vecchio padre della patria che parlando dei casi della propria vita può ancora giovare alla neonata nazione.

E qui si pone la domanda: d'Azeglio ha mai pronunciato la frase 'Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani'?

Una frase apocrifa?

Negli ultimi anni, a partire da un volume curato da Simonetta Soldani e Gabriele Turi del 1993,²² si è ripetuto in ogni sede possibile che la frase che una lunga tradizione

¹⁹ Scriveva ad esempio al Rendu il 29 ottobre 1860: 'ce n'est pas l'Autriche qui m'inquiète le plus. Je m'effraye plutôt de la difficulté de mettre de l'ordre, d'organiser, surtout le royaume de Naples. Dieu, quel personnel! et que penser de gouvernements qui ont à ce point pourri un peuple? Pour moi, je n'aurais pas voulu cette annexion de sitôt. Mais Dieu me donnera tort, je l'espère' (*L'Italie de 1847 à 1865. Correspondance politique de Massimo d'Azeglio*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1867, p. 174).

²⁰ Ivi, pp. 243-244.

²¹ Si veda D. Mack Smith, *Il Risorgimento italiano. Storia e testi* (1968), Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 530-531; si veda anche sull'argomento la lettera alla figlia Alessandrina, in: M. d'Azeglio, *Scritti postumi*, a cura di M. Ricci, Firenze, Barbèra, 1872, pp. 380-381, e, soprattutto, le lettere a Eugène Rendu dallo stesso divulgate nel vol. *L'Italie de 1847 à 1865*, cit., pp. 203-208 (la meritoria edizione dell'epistolario di d'Azeglio, condotta con encomiabile acribia da Georges Virlogeux per il Centro Studi Piemontesi, è giunta per ora sino al 1852).

²² S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I. *La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

ha attribuito a Massimo d'Azeglio è apocrifia, perché sarebbe in realtà stata pronunciata da Ferdinando Martini, nel 1896:

questa frase - scrivono Soldani e Turi - che sarebbe entrata fra gli stereotipi della retorica nazionale a indicare la difficoltà, ma anche la volontà di costruire una nazione, non fu mai pronunciata né scritta in questa forma dal marchese Massimo D'Azeglio. Essa venne formulata solo molto più tardi, nel 1896, nel pieno della crisi di identificazione del paese creata dalla sconfitta di Adua, dall'ex ministro della Pubblica Istruzione Ferdinando Martini che - particolarmente attento, come tutti gli uomini della Sinistra storica, ai problemi della coesione nazionale - voleva attribuire un significato più largo e positivo alle riflessioni con cui si aprivano *I miei ricordi* di D'Azeglio, pubblicati postumi nel 1867. 'Pensano a riformare l'Italia, e nessuno s'accorge che per riuscirci bisogna prima riformare se stesso' cioè 'quella preziosa dote che con un solo vocabolo si chiama *carattere*', si poteva leggere in quelle pagine, che concludevano: 'pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gli Italiani'; un'espressione, questa, già molto meno squillante dell'imperativo pedagogico del 1896, ma frutto anch'essa di una forzatura indebita del pensiero di D'Azeglio, come sarebbe risultato chiaro ottant'anni dopo.²³

In effetti, l'edizione dei *Ricordi* curata da Alberto M. Ghisalberti nel 1949 ha chiarito da tempo che il passo in questione, presente nella postuma *editio princeps* del 1866, apparsa l'anno stesso della morte di d'Azeglio, non trova corrispondenza nel manoscritto autografo, conservato a Roma nel complesso del Vittoriano. Malgrado si tratti di un brano giustamente celebre delle pagine proemiali (*Origine e scopo dell'opera*), mi sembra utile citarlo per esteso:

L'Italia da circa mezzo secolo s'agita, si travaglia per divenire un sol popolo e farsi nazione. Ha riacquistato il suo territorio in gran parte. La lotta collo straniero è portata a buon porto, ma non è questa la difficoltà maggiore. La maggiore, la vera, quella che mantiene tutto incerto, tutto in forse, è la lotta interna. I più pericolosi nemici d'Italia non sono i Tedeschi, sono gl'Italiani.

E perché?

Per la ragione che gl'Italiani hanno voluto far un'Italia nuova, e loro rimanere gl'Italiani vecchi di prima, colle dappocaggini e le miserie morali che furono ab antico la loro rovina; perché pensano a riformare l'Italia, e nessuno s'accorge che per riuscirci bisogna, prima, che si riformino loro, perché l'Italia, come tutt'i popoli, non potrà divenir nazione, non potrà esser ordinata, ben amministrata, forte così contro lo straniero come contro i settari dell'interno, libera e di propria ragione, finché grandi e piccoli e mezzani, ognuno nella sua sfera non faccia il suo dovere, e non lo faccia bene, od almeno il meglio che può. Ma a fare il proprio dovere, il più delle volte fastidioso, volgare, ignorato, ci vuol forza di volontà e persuasione che il dovere si deve adempiere non perché diverte o frutta, ma perché è dovere; e questa forza di volontà, questa persuasione, è quella preziosa dote che con un solo vocabolo si chiama *carattere*, onde, per dirla in una parola sola, il primo bisogno d'Italia è che si formino Italiani che sappiano adempiere al loro dovere; quindi che si formino alti e forti caratteri. E pur troppo si va ogni giorno più verso il polo opposto.²⁴

²³ S. Soldano, G. Turi, *Introduzione* al vol. *Fare gli Italiani*, cit., I, pp. 9-33, a p. 17.

²⁴ M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di A.M. Ghisalberti, Torino, Einaudi, 1971 (1949¹), pp. 5-6. Ho controllato il testo direttamente sull'autografo (busta 572, faldone 1, fasc. 4, cc. 1-2); colgo l'occasione per ringraziare il presidente dell'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, Romano Ugolini. Per la

Così il testo Ghisalberti. Ma l'edizione del 1866, ristampata una cinquantina di volte tra fine Ottocento e prima metà del secolo scorso, oltre a numerose varianti non sostanziali (la meno innocente è la sostituzione, alla fine del primo capoverso, di *Tedeschi con Austriaci*)²⁵ aggiungeva a mo' di chiosa: 'pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gl'Italiani'.

Gli studi di Ghisalberti hanno messo in luce i numerosi interventi che, morto l'autore, subì l'autografo dei *Ricordi* prima di arrivare alle stampe: potrebbe dunque parere verisimile che quest'ultima frase sia stata aggiunta dal principale curatore della *princeps*, Giuseppe Torelli, o, morto anche questi (nell'aprile del 1866, tre mesi dopo d'Azeglio), da Marco Tabarrini, un altro degli amici toscani che collaborarono con l'editore Gaspero Barbèra alla preparazione del testo per i torchi. È vero peraltro che, in linea di massima, sia Torelli che Tabarrini lavorarono generalmente in direzione censoria:²⁶ qui invece saremmo davanti a un'integrazione vera e propria, che non ha nulla a che vedere con i motivi moralistici che indussero i revisori ad alterare in più punti il testo. Qualche perplessità supplementare nasce dalla circostanza che Ghisalberti, così puntuale in genere nelle sue osservazioni, non esprime alcun commento sul fatto che nella sua edizione sia venuta a mancare proprio la frase più celebre dei *Ricordi*. Considerando i numerosi cambiamenti intervenuti nello scritto proemiale tra la versione dell'autografo e l'*editio princeps*, si sarebbe tentati di ipotizzare l'esistenza, per la prefazione, di più di una redazione: il che, naturalmente, non vorrebbe dire escludere che su di essa siano stati effettuati anche, in seguito, dei tagli censori. L'ipotesi probabilmente non è verificabile; un appiglio tuttavia è costituito dal fatto che il 29 settembre del 1863 d'Azeglio inviava quale saggio di lettura al Barbèra una copia proprio dello scritto proemiale; copia che fu realizzata materialmente dalla figlia Alessandrina:

Le mando dunque quelle poche pagine di Prefazione, che ho fatto copiare da mia figlia. E quanto al resto ci sarà tempo a discorrerne [...]. Fra l'altre cose, ora scrivo giù alla carlona quel che vien viene; ma prima di stampare, ci vorrà un bel bucato. È anche vero che in me quel che non viene alla prima, non viene altrimenti: pure una limatina ci vuole. Ma la Prefazione, non è mal lima soltanto; bisogna finirla. E siccome cerco vie un po' nuove, per quanto ce ne può essere *sub sole*, forse dovrei aggiungere qualche periodo per farlo servire di passaporto.

Non capisco poi troppo come dalla sola Prefazione possa Ella far stima dell'opera, e prognosticare il suo incontro. Su tante osterie sta scritto: *Buon vino*; ma a berlo ti voglio!²⁷

storia dei *Ricordi* è fondamentale, oltre al saggio introduttivo che Ghisalberti ha premesso all'edizione, seguito dalla *Nota* al testo, il suo contributo *Come sono nati i 'I miei ricordi'*, in: Id., *Massimo d'Azeglio, un moderato realizzatore*, cit., pp. 11-68.

²⁵ Cfr. A.M. Ghisalberti, *Nota*, cit., p. LXIV.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. LXIV-LXVIII.

²⁷ M. d'Azeglio, *Scritti postumi*, cit., p. 509. Si veda anche la lettera al Barbèra di dodici giorni prima, pubblicata da A.M. Ghisalberti, *Massimo d'Azeglio*, cit., p. 47 ('non ho la menoma obiezione a mandarle la prefazione che è breve'). Non d'aiuto per il punto specifico, ma degna comunque di essere menzionata, è la testimonianza di G. Barbèra, *Memorie di un editore*, in: *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. III, a cura di C. Cappuccio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. 739-832, alle pp. 819-826.

Non è il caso di insistere in questa direzione: ma non è neppure inutile averla indicata. Conta piuttosto aggiungere che numerosi negli scritti di d'Azeglio, sin dalla giovinezza, sono i luoghi in cui si trova espressa l'idea che è necessario preparare e rafforzare il carattere degli Italiani: si tratta di un vero e proprio *Leitmotiv* della sua vena pedagogica, condiviso del resto da molti protagonisti del Risorgimento ('I discorsi nostri - scrive d'Azeglio nei *Ricordi* alludendo alle conversazioni col cugino Balbo negli anni Quaranta - si raggiravano per lo più sul bisogno di preparare gli animi ed i caratteri in Italia').²⁸

Su quest'argomento è di recente intervenuta Silvana Patriarca, sostenendo con ragione che, contrariamente 'a quanto si legge spesso, nelle sue memorie d'Azeglio non poneva il problema di "fare gli Italiani" nel senso di renderli culturalmente omogenei [...]. La vera questione era invece riformarne la moralità e il comportamento come cittadini, rigenerarli e renderli degni membri della nuova patria'.²⁹ È un pensiero, come già si accennava, che attraversa tutta l'opera di d'Azeglio: dagli anni Trenta, quando si giustifica con Manzoni della propria scelta di scrivere un romanzo storico in nome dell'insegnamento morale che il pubblico potrà trarne,³⁰ sino all'opuscolo *Agli elettori*, pubblicato nel giugno del 1865, in cui si rammarica che i caratteri degli Italiani ancora 'tentennino'.³¹ Per inciso, nello stesso scritto del 1865, d'Azeglio invita gli elettori a votare per quei politici che dimostrino di avere 'carattere' e, prima di tutto, 'per chi vuol far l'Italia assolutamente'.³² intendendo per *far l'Italia*, essendo l'Unità politica già avvenuta, il creare un popolo di persone integre, votate al bene comune, capaci di superare i rispettivi particolarismi ('il nostro vecchio peccato sta sempre in noi, ed è tutt'altro che vinto. Sì tutti abbiamo in un cantuccio del cuore un po' di guerra civile').³³ Nel 1857, vergando una delle minute dei suoi testamenti, d'Azeglio aveva raccomandato agli Italiani di sorpassare le 'passioni municipali', che facilitavano la dominazione straniera, e di ritrovare la concordia e la forza: 'Ricordo però agl'Italiani che l'indipendenza d'un popolo è conseguenza dell'indipendenza dei caratteri.'³⁴ A Regno proclamato, pur con tutte le diffidenze che si sono ricordate, d'Azeglio scriveva a Carlo Stefanoni: 'Ora viene il buono! Ora l'Italia è imbastita; bisogna cucirla, e cucirla bene! Da bravi dunque. Lavorate ognuno nella sua sfera, fatevi onore, ed io, come tutti gli spettatori, batteremo le mani.'³⁵ Scrivendo a Carlo Matteucci nel giugno del 1861 (due mesi prima della ricordata lettera sulla questione

²⁸ M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, ed. Ghisalberti, cit., p. 430.

²⁹ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 40 (ma si veda l'intero cap. *Il Formare cittadini di carattere*).

³⁰ Cfr. M. d'Azeglio, *Epistolario (1819-1866)*, a cura di G. Virlogeux, Torino, Centro Studi Piemontesi, vol. I (1819-1840), 1987, lett. 56 (ad A. Manzoni), pp. 82-84.

³¹ Cfr. M. d'Azeglio, 'Agli elettori', in: Id., *I miei ricordi, Scritti politici e lettere*, a cura di N. Vaccalluzzo, Milano, Hoepli, 1921, pp. 437-453, a p. 452.

³² Ivi, p. 439.

³³ Ivi, p. 450.

³⁴ Questa minuta è stata pubblicata in molte occasioni; cito da F. Bonola, *I patrioti italiani: storie e biografie*, Milano, Messaggi, 1869, vol. III, p. 57.

³⁵ M. d'Azeglio, *Scritti postumi*, cit., p. 429. Con meno ottimismo confessava qualche anno dopo: 'credo che in Italia due o tre generazioni dovranno essere ite a far letame prima che vediamo un bel grano!' (ivi, p. 496, a Isabella Gabardi, 14 febbraio 1865).

di Napoli), d'Azeglio ancora una volta insisteva: 'Per formare solidamente l'Italia, certo ci voglion soldati, amministratori, finanziari, ecc., ma prima di tutto bisogna creare uomini, e gli uomini si fanno con un'educazione forte e severa.'³⁶

Per formare l'Italia. In modo ancora più nitido l'espressione tornerà nei *Ricordi*, a proposito della composizione del *Fieramosca*:

lo pensavo [...] che del *carattere nazionale* bisogna occuparsi, che *bisogna far gli Italiani se si vuol avere l'Italia*; e che, una volta fatti, davvero allora l'Italia *farà da sé*. M'ero in conseguenza formato un piano d'agire sugli animi per mezzo d'una letteratura nazionale, ed il *Fieramosca* era il primo passo mosso in questa direzione.³⁷

Tutto ciò - e potrei moltiplicare riscontri di questo tipo - m'induce a restituire a d'Azeglio la frase faticosa, se non nella lettera almeno nello spirito: perché se anche è spuria, la massima riflette adeguatamente non soltanto il suo pensiero ma anche il suo linguaggio. Si tratterebbe insomma di un'interpolazione particolarmente felice.

Già De Sanctis, assai prima di Martini, nel ricordato ciclo di lezioni del 1872-1873, se ne serviva per sintetizzare il pensiero di d'Azeglio: 'È come un vecchio che narra e narra con calma, poi dice a' giovani: - Imparate da questo -. Egli spesso interrompe il racconto per fare di questi discorsi: - *Badate, l'Italia è fatta, non gl'Italiani*, bisogna rifare l'educazione, rifarla così e così'.³⁸ Qualche anno dopo, nel 1878, in quella straordinaria indagine sociologica che Leone Carpi dedicò all' 'Italia vivente', troviamo la massima nella forma con cui poi si è divulgata:

Questa diagnosi, che io faccio della società italiana, rende pur troppo evidente il fino buon senso di quell'illustre uomo di Stato, che fu Massimo d'Azeglio. Egli aveva ragione quando diceva '*L'Italia è fatta, gli Italiani sono da farsi*'; ed è perciò che manca ancora a noi il carattere tipico nazionale, e quel fiero ed alto sentimento collettivo della dignità nazionale, che rende potenti i popoli. Uomini d'onore e di forte tempra vi furono sempre, presso tutte le nazioni, ma rari sono per avventura i popoli di carattere. Avvegnaché, per formare un popolo di carattere, occorra che per lunga stagione sia di carattere la grande maggioranza dei cittadini, e lo sia in modo spiccato ed originale, a seconda dei tempi e dei luoghi.³⁹

In questa o in forme analoghe la frase circolò ben prima che fosse ripresa da Martini (la cui testimonianza è comunque interessante, visto che si tratta di una persona che aveva effettivamente frequentato d'Azeglio).⁴⁰ La ritroviamo per esempio in un anonimo articolo de *La riforma*, apparso il 3 agosto 1892, nel quale, a distanza di 26 anni dalla morte di d'Azeglio, con riferimento a un dibattito su cui converrà ritornare

³⁶ Pubblicata da N. Bianchi, *Carlo Matteucci e l'Italia del suo tempo*, Torino, Bocca, 1874, p. 511; quindi, con correzioni, da A.M. Ghisalberti, *Massimo d'Azeglio*, cit., p. 39.

³⁷ M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, ed. Ghisalberti, cit., p. 368.

³⁸ F. De Sanctis, 'Massimo d'Azeglio: l'uomo e lo scrittore politico', in: Id., *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, cit., pp. 321-336, a p. 336.

³⁹ L. Carpi, *L'Italia vivente. Aristocrazia di nascita e del denaro. Borghesia - Clero Burocrazia. Studi sociali di Leone Carpi*, Milano, Vallardi, 1878, p. 229. Cfr. A.M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, cit., p. 222.

⁴⁰ Cfr. F. Martini, *Confessioni e ricordi*, I. Firenze granduca, Milano, Treves, 1929, pp. 146-162. Soldano e Turi non indicano in quale scritto Martini citò la frase di d'Azeglio.

ad altro proposito e in altra sede, ci si continua a interrogare sulle ragioni della mancanza di carattere degli Italiani:

Da un lato, infatti, siamo a questo: che le menti più elette, gli uomini investiti de' più alti uffici, i più caldi ed operosi patrioti, implicitamente asseriscono che siamo ancora al punto che si affacciava trent'anni fa a Massimo d'Azeglio: che gli *italiani*, come li intendevano e li intendono quanti sentono grandemente l'Italia, non sono ancor fatti.

Dall'altro, possibile che l'unità d'intenti che muove oggi poeti, artisti, uomini politici, filantropi, ministri, ad indicare la natura del male e ad apprestare il rimedio, a nulla debba condurre?

Possibile che gli Italiani, i quali sono riusciti ad avere ragione di nemici che sembravano invincibili, non riescano a vincere quelli dei loro difetti che fanno la maggior guerra alle fortune della patria, e rendono incerto l'avvenire, inutile il risorgimento, lento il progresso, inerti tante forze per sé stesse feconde?

Vero è che questo compito era, ed è rimasto, il più difficile: ingegno, coltura, capacità in tutti i rami dello scibile, gl'italiani ebbero sempre, anche nei tempi peggiori; cosicché quando dava l'Italia il più miserando spettacolo, molti furon sempre gl'italiani che nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, nei commerci, personalmente si distinguevano in tutte le parti del mondo. Quel che mancava loro, come popolo, era il carattere.⁴¹

Ne è passato di tempo, da allora. Da massima esortativa la frase è divenuta stereotipo banale, e anche irritante. Non sappiamo se nel frattempo gli Italiani abbiano maturato un carattere: temiamo però che ormai la cosa non interessi più a nessuno.

⁴¹ Cito dalla raccolta del giornale conservata alla Biblioteca Nazionale di Roma; ringrazio per l'aiuto l'amico e collega Emilio Russo.

Parole chiave

Identità, nazione, Risorgimento, d'Azeglio, Italiani.

Claudio Gigante è professore di Letteratura italiana all'Università francofona di Bruxelles (ULB). Si è occupato di letteratura epica nel Cinquecento, di letteratura religiosa e di poesia maccheronica, oltre che della teoria della creazione in Dante, della polemica anti-astrologica di Savonarola, delle strutture del mito letterario nel XVI sec. e dei romanzi di Foscolo e d'Azeglio. Tra i suoi libri: *Esperienze di filologia cinquecentesca* (Roma 2003); *Tasso* (Roma 2007); l'edizione critica della *Gerusalemme conquistata secondo il Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli* (Alessandria 2010).

Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, CP175, avenue F.D. Roosevelt 50, 1050 Bruxelles, Belgio
cigigante@ulb.ac.be

SUMMARY

'Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani'

Notes on the reattribution of a maxim to d'Azeglio

In the past few years, since the 1993 publication of a volume edited by Simonetta Soldani and Gabriele Turi, it has been taken as a given that the phrase that had traditionally been attributed to Massimo d'Azeglio ('Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani') is in fact apocryphal. It was Ferdinando Martini, in 1896, who had ascribed it to the Piedmontese statesman who had died thirty years prior, on the basis of a spurious passage that appeared in the contemporary edition of the *Ricordi* ('s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gl'Italiani'). The sentence, in reality, circulated earlier than was held by Martini. De Sanctis, in a series of letters held at the University of Naples in 1872-1873, used the phrase to synthesize d'Azeglio's thought, and in Leone Capri's *Italia vivente* (1878) the maxim already appears in the form which would later be widely spread. However, what is relevant above all is the phrase that reappears in a similar form in various pieces by d'Azeglio himself (e.g., a passage of the *Ricordi* that is surely 'authentic', regarding *Ettore Fieramosca* reads: 'Io pensavo [...] che *bisogna far gli Italiani se si vuol avere l'Italia* [...]') If not in the exact wording (and this point is also debatable), the maxim, interpreted opportunely, can, if only in spirit, be attributed to d'Azeglio.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101344 - Publisher: Igitur publishing

Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License

Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Insegnare la storia italiana in modo semplice e chiaro

Gabriele Pallotti

Nella commemorazione dei 150 di unità italiana si richiama spesso l'importanza di conoscere la storia per capire come il nostro Paese si è formato. Non solo: la conoscenza della storia ci permette di comprendere molte dinamiche politiche, economiche e sociali che sono tutt'ora presenti, magari in forme leggermente diverse. La storia dunque rappresenta una via fondamentale per accostarsi a un Paese e capirlo.

D'altra parte, molti studenti hanno avuto esperienze poco entusiasmanti, se non del tutto demotivanti, con lo studio della storia. Per quanto esistano eccezioni di insegnanti preparati e appassionati, che riescono a contagiare gli alunni suscitando in loro interesse per la storia della propria nazione o di altre, spesso in molti sistemi educativi la storia si riduce a un'arida esposizione di fatti, nomi, date e concetti di cui è difficile comprendere la logica.

Eppure la storia in sé è un argomento affascinante, da cui molte persone sono attratte in modo spontaneo. Esistono riviste divulgative come *Focus storia* che vendono oltre 100.000 copie ogni mese, i romanzi e i film di ambientazione storica riscuotono da sempre un grande successo tra tutte le età e le classi sociali, i saggi storici e le biografie di personaggi più o meno famosi hanno un vasto pubblico di assidui lettori. Non si tratta sempre e necessariamente di paccottiglia di scarsa qualità: è possibile fare divulgazione scientifica senza banalizzare e soprattutto senza trasmettere informazioni errate o fuorvianti (per una discussione su questo tema, si veda Lumbelli 1989).

Nel proporre contenuti storici per i lettori non madrelingua si deve dunque superare questa prima difficoltà, cioè riuscire a fornire nozioni scientificamente fondate e allo stesso tempo interessanti, a cui però se ne aggiunge un'altra, quella di risultare comprensibili a chi ha una competenza linguistica parziale e limitata. Una doppia sfida per l'autore, che deve redigere un testo allo stesso semplice ma non banale, chiaro ma non noioso.

In questo contributo si discute come si possa tentare di raggiungere questo delicato equilibrio, partendo da un progetto editoriale concreto. Si tratta del volume *Che storia!*, edito da Bonacci e i cui autori sono Gabriele Pallotti (un linguista) e

Giorgio Cavadi (un docente di storia ed esperto di didattica della storia). Il testo può essere letto da adolescenti, giovani e adulti; benché sia stato pensato in primo luogo per i parlanti non nativi dell'italiano, si rivolge anche a parlanti nativi residenti in Italia e italiani di seconda e terza generazione residenti all'estero. Lo scopo del presente saggio ovviamente non è quello di pubblicizzare il volume, ma quello di discutere, attraverso esempi pratici, come si possa affrontare il tema dell'insegnamento della storia a persone con competenze linguistiche parziali.

Cosa rende difficili e noiosi i testi di storia?

Perché molti trovano i libri di storia scolastici difficili e noiosi, mentre si dilettono nel leggere le riviste divulgative sugli stessi argomenti? Proviamo ad esaminare un esempio concreto, trattato nel libro di Chiara Amoruso (2010, pp. 111-115) *In parole semplici*, che costituisce un'ottima esposizione delle fonti di difficoltà nei libri scolastici e un'intelligente discussione su come possano essere superate (sullo stesso argomento si veda anche Amoruso e Paternostro s.d.).

Amoruso riporta questo brano tratto da un libro di storia per la I media (De Luna 2004, vol I, p. 64).

A partire dal 533, Giustiniano intraprese numerose **campagne militari** [in Occidente]: riuscì ad allontanare i Vandali dall'Africa settentrionale e i Visigoti dalla Spagna meridionale. Nel 535, approfittando dei contrasti interni nati per la successione al trono di Teodorico, Giustiniano diede inizio alla cosiddetta **guerra gotica** (contro i Goti, dei quali è importante ricordare il re Totila) che per circa vent'anni devastò duramente l'Italia, le cui condizioni erano aggravate dalla carestia e dalla peste che in quegli anni colpirono la popolazione. L'esercito imperiale riuscì a vincere grazie all'intervento dell'abile generale Narsete.

La difficoltà di questo testo, almeno per il parlante nativo di italiano, non risiede tanto nel lessico: certo, ci sono alcune parole di uso non comune, come *devastò* e *aggravate*, forse la locuzione *campagne militari*, ma anche parole relativamente rare come *carestia* e *peste* dovrebbero essere comprensibili a degli undicenni italiani. Per un parlante non nativo il brano potrebbe presentare diverse altre parole sconosciute o scarsamente padroneggiate, ma ciò dipende dal livello di competenza individuale ed è difficile generalizzare a questo proposito.

Più evidenti paiono invece le difficoltà legate alla sintassi. Il periodo centrale è di ben 57 parole, oltre il doppio della lunghezza massima consigliata per la redazione di testi chiari e comprensibili (Piemontese 1996a) ed è composto da una frase principale 'Giustiniano diede inizio alla cosiddetta guerra gotica', attorno alla quale ruotano due frasi dipendenti, una circostanziale ('approfittando dei contrasti interni nati per la successione al trono di Teodorico') e una relativa ('che per circa vent'anni devastò duramente l'Italia'), da cui dipende un'altra relativa ('le cui condizioni erano aggravate dalla carestia e dalla peste') che a sua volta contiene un'ultima relativa ('che in quegli anni colpirono la popolazione'). Una sintassi simile causa considerevoli difficoltà persino ai parlanti nativi che non abbiano una notevole familiarità con la lettura.

Questa sintassi complessa, a sua volta, riflette una complessità concettuale. Il breve brano in poche righe comprime una quantità di idee intrecciate tra loro, che

possono essere così sintetizzate:

Dal 533 Giustiniano intraprese diverse campagne militari in Occidente:

1. contro i Vandali in Africa
2. contro i Visigoti in Spagna
 - 3a. nel 535 Giustiniano approfitta dei contrasti interni per la successione al trono di Teodorico
3. la guerra gotica
 - 3b. (la guerra gotica è la guerra contro i Goti)
 - (dei Goti è importante ricordare il re Totila)
 - 3c. la guerra dura vent'anni
 - 3d. fu combattuta in Italia
 - 3e. ha delle conseguenze gravi per la popolazione
 - in quel periodo l'Italia era afflitta anche da peste e carestie
 - 3f. la guerra è vinta dai Bizantini
 - la guerra è vinta grazie al generale Narsete

L'autore del testo si è preoccupato di stipare in poche frasi un'enorme quantità di nozioni: troviamo quattro personaggi (Giustiniano, Teodorico, Totila, Narsete), quattro popoli (Vandali, Visigoti, Goti, Bizantini), quattro zone geografiche (Occidente, Africa, Spagna, Italia), tre riferimenti temporali (533, 535, circa vent'anni). La quantità di nozioni fornite non significa però chiarezza ed esplicitezza: al contrario, il lettore spesso non riesce a identificare i legami tra le idee. Ad esempio, si introduce Teodorico senza dire chi sia: certo, quattro pagine prima si spiegava che era il re dei Goti, ma qui si parla della successione al suo trono, senza esplicitare dunque che era morto. Viene menzionato *en passant* un altro re, Totila, senza dire perché sia importante, se sia quello immediatamente succeduto a Teodorico o uno dei tanti re goti di quel periodo. Si spiega che 'gotica' vuol dire contro i Goti, il che è abbastanza ovvio, ma non si spiega che differenza ci sia tra i Visigoti di Spagna e i Goti in Italia e se possano essere in qualche modo imparentati.

Insomma, in questo brano troviamo tanti nomi, tante date, ma facciamo fatica a capire chi combatte contro chi e perché. Buttare lì nomi come Totila e Narsete, introdotti una volta e mai più ripresi in tutto il libro, è completamente inutile e contribuisce a generare l'impressione che la storia sia solo una fila di nomi e che studiare storia consista essenzialmente nel ricordare questi nomi, un fatto di memoria, e non piuttosto comprendere le dinamiche, le ragioni, le conseguenze, un fatto di intelligenza.

Come rendere facili e interessanti i libri di storia

È chiaro che un testo come quello appena esaminato non è facile, soprattutto a causa della sua complessità sintattica e concettuale. Non è nemmeno interessante: una lista di nomi, fatti, date che non suscitano curiosità, che non invitano a ragionare. Nello scrivere *Che storia!* abbiamo cercato di seguire un approccio radicalmente diverso. Le date sono pochissime e servono più che altro a localizzare un certo periodo all'interno di macro-coordinate temporali. I nomi sono un po' di più, ma servono essenzialmente a dare un'identità e un volto a certi personaggi, come nei romanzi. Inoltre, non si introducono mai nomi senza che a questi non sia collegata

almeno una breve storia, una spiegazione in forma narrativa di cosa quei personaggi hanno fatto o facevano.

Più che ai fatti, agli accadimenti, si preferisce dare spazio alla storia sociale, ai modi di vita, ai rapporti di potere, ai sistemi economici. In questi casi, oltre a presentare il periodo nei suoi tratti generali, vengono forniti anche dettagli molto concreti, ad esempio come si radevano i romani, come erano pagati i pittori del Rinascimento, se le case dei contadini dal Medioevo fino all'Ottocento avevano o no un camino per far uscire il fumo. Come giustificare la presenza di simili dettagli in un libro che racconta duemila anni di storia italiana in 150 pagine, e dopo avere criticato i riferimenti a Narsete e Totlila?

Ci sono due spiegazioni. La prima è che questi dettagli sono interessanti, suscitano curiosità, sorpresa, nel lettore contemporaneo. Ad esempio, ci può parere quasi impossibile radersi solo con l'acqua e un rasoio di ferro, ma era proprio così che si radevano i romani, che non conoscevano il sapone. Ugualmente, tutti noi immaginiamo le case di campagna con grandi camini per fare uscire il fumo del focolare, eppure il camino per molti secoli è stato un lusso e ancora alla fine dell'Ottocento molte case rurali italiane erano poco più che capanne, con il fuoco in mezzo e il fumo che riempiva tutta la stanza, uscendo da qualche buco che sarebbe esagerato chiamare finestra. In secondo luogo, certi dettagli possono aiutare a capire come si viveva in un certo periodo, contribuendo a fornire un'idea generale molto più chiara e nitida che non una lunga lista di frasi astratte sulle dinamiche socio-economico-culturali. Ad esempio, sapere che gli artisti nel Rinascimento per la prima volta vengono pagati con monete d'oro mi fa capire che il loro status non è più quello dell'artigiano che lavora per pochi spiccioli, ma che sono diventati persone ricche e importanti.

Un libro di storia alternativo, dunque, non è semplicemente la traduzione in linguaggio semplice di un libro di storia tradizionale, ma parte già con una scelta di contenuti appropriati a suscitare interesse. Certo, è una scelta che implica una certa dose di coraggio. Gli autori del libro di storia che abbiamo analizzato sembravano preoccupati che qualcuno rimproverasse loro di avere dimenticato Totila e Narsete, come se li ignorassero. Nel nostro testo abbiamo ommesso ben altri nomi e date: si menzionano solo tre imperatori romani e tre imperatori medievali, tutto il Risorgimento è raccontato nominando solo Cavour, Vittorio Emanuele, Mazzini e Garibaldi, tutta la storia del Seicento e Settecento è condensata in una pagina e in poche righe si descrivono le cosiddette guerre di indipendenza. Sono scelte consapevoli e meditate. Si tratta infatti di un testo introduttivo e divulgativo, il cui scopo è quello di fornire una visione di insieme, di accompagnare il lettore in una carrellata sulle epoche, suscitando il desiderio di saperne di più: le informazioni di dettaglio, se uno le desidera, si trovano facilmente altrove.

Questo per quanto riguarda le modalità con cui rendere interessante un libro di storia. Per quanto riguarda la chiarezza, si dovrebbero seguire le indicazioni per la redazione di testi di facile lettura, così come sono state esposte per i parlanti nativi in Piemontese (1996a; si veda anche la rivista *Due parole*, www.dueparole.it e Piemontese1996b) e per i non nativi (in Ellero, 1999; Pallotti, 2000; Grassi, Valentini e Bozzone Costa, 2003; Mezzadri, 2008). Queste indicazioni raccomandano in

particolare di utilizzare parole frequenti e di uso comune, di scrivere frasi brevi, esplicite e di forma attiva, di segnalare chiaramente il cambio degli argomenti mediante l'a capo, di non lasciare informazioni o relazioni concettuali sottintese, ma esprimerle chiaramente.

Per quanto riguarda i lettori non nativi, si potrebbe aggiungere l'ulteriore requisito di non utilizzare strutture grammaticali che non siano alla loro portata, perché solitamente apprese ai livelli più alti delle sequenze acquisizionali (per una sintesi sull'italiano, cfr. Giacalone Ramat 2003). In un testo di storia, in particolare, ci si può chiedere se sia opportuno utilizzare il passato remoto (tempo tipico della narrazione storica, ma ricco di forme irregolari e ormai scarsamente usato nell'italiano parlato, tranne che nelle varietà centro-meridionali) e persino l'imperfetto (che, per quanto più regolare, viene appreso naturalmente solo dopo il presente e il passato prossimo). Un libro di storia scritto specificamente per i parlanti di italiano L2 (Capitanio et al 2006; cit. in Amoruso 2010) sceglie infatti di impiegare nei primi capitoli di ogni volume solo il presente storico, in seguito introduce l'alternanza passato prossimo per gli eventi / presente per lo sfondo, poi l'alternanza passato prossimo / imperfetto e solo negli ultimi capitoli il passato remoto. Tuttavia, alcune di queste scelte generano formulazioni inconsuete in italiano, ai limiti dell'agrammaticalità, come *Francisco Pizarro ha guidato la seconda spedizione di conquistadores spagnoli nell'America meridionale. Insieme a Pizarro ci sono circa 200 soldati, una ventina di cannoni, alcuni cavalli*. Un testo, per quanto semplice, dovrebbe comunque fornire dei modelli di lingua grammaticali ed è per questo che in *Che storia!* si è optato per un'alternanza tra presente storico per gli eventi e imperfetto per lo sfondo (concedendoci qualche passato remoto e persino trapassato quando le esigenze stilistiche lo richiedevano). Il passato prossimo, per quanto sia in effetti appreso relativamente presto nell'italiano come seconda lingua, ha un valore aspettuale tale per cui il suo uso in un libro di storia risulta giustificabile solo in pochissimi casi.

Semplicità e piacevolezza non sempre sono compatibili

Come si è visto, aderire pedissequamente a criteri di facilità linguistica e testuale rischia di far produrre dei testi sì semplici e chiari, poco gradevoli dal punto di vista stilistico (se non addirittura sgrammaticati), sintatticamente e lessicalmente monotoni. Insomma, il requisito della semplicità può entrare in conflitto con quello del piacere e dell'interesse.

Il problema si è posto anche nella redazione di *Che storia!* In una prima stesura si è cercato di mantenere la massima semplicità, utilizzando solo parole molto comuni ed esprimendo con perifrasi i termini meno frequenti, scrivendo frasi molto brevi, esprimendo i referenti nominali mediante sintagmi lessicali pieni per evitare ellissi, anche a costo di qualche ridondanza, e soprattutto utilizzando il presente storico sia per tutti gli eventi a carattere puntuale ('Garibaldi parte da Genova') sia per la maggior parte dei riferimenti a stati e condizioni con carattere durativo ('Nel Medioevo i contadini abitano in capanne di legno'). Tuttavia alcuni lettori, sia nativi che non nativi con una buona competenza in italiano, hanno affermato di trovare questo stile un po' monotono e soprattutto di trovare poco naturale l'uso del

presente storico per esprimere la duratività. Il testo è stato perciò riscritto utilizzando una sintassi leggermente più complessa ma allo stesso tempo più variata, qualche parola meno comune ma più precisa e meno ripetitiva, qualche ellissi del soggetto in più e l'imperfetto per esprimere stati e condizioni che perdurano nel tempo (per gli eventi si è tendenzialmente mantenuto il presente storico al posto del passato remoto).

La scelta dei contenuti

Il volume rappresenta una carrellata molto sintetica su oltre venti secoli di storia italiana. Non ha alcuna pretesa di esaustività, ma ha l'obiettivo di fornire un quadro evolutivo globale, di soffermarsi su periodi particolarmente salienti e di suscitare interesse per la storia. Il testo è scandito in cinque capitoli: Roma, il Medioevo, il Rinascimento, l'Ottocento, il Novecento.

Nella scelta e nella trattazione dei contenuti si è privilegiato un approccio intelligente, attivo, riflessivo, motivante. L'ampio corredo iconografico non serve solo a dare un aspetto più gradevole, ma soprattutto a trasmettere certe idee con una modalità complementare a quella verbale, nei casi in cui un'immagine risulta più efficace di molte parole.

Le unità presentano una struttura ricorrente. Viene dapprima presentato il quadro politico: come veniva gestito il potere, i confini territoriali, i personaggi e i loro rapporti. Segue un ampio quadro della vita sociale: come si lavorava, si mangiava, si viaggiava, si abitava, si trascorrevano il tempo libero, come era la vita in famiglia e nella sfera pubblica. Una sezione di ogni capitolo è dedicata alla storia della lingua italiana e all'istruzione. Questo grande rilievo dato alla 'Storia' di un'epoca non esclude che in certi casi si raccontino delle 'storie' che hanno lo scopo di mettere a fuoco alcuni personaggi più famosi, come Federico Barbarossa, Enrico IV, Michelangelo Buonarroti, Garibaldi. Le storie, se ben raccontate, sono facilmente memorizzabili e aiutano a comprendere tutta un'epoca, come una lente di ingrandimento che dall'osservazione del dettaglio permetta di capire tutto il contesto. Infine, alcuni riquadri chiamati 'Ieri e oggi' invitano a riflettere su come certe dinamiche delle epoche passate siano valide ancora oggi e come certe parole che ancor oggi si usano, spesso senza conoscerne l'esatto significato, hanno una lunga storia. Ad esempio, il clientelismo attuale si manifesta con modalità diverse rispetto al tempo dei romani, ma ha una funzione e conseguenze identiche; il corporativismo di cui si sente spesso parlare a proposito di sindacati, professioni e associazioni di categoria affonda le sue radici nel sistema delle corporazioni medioevali; lo stato liberale per cui combattevano e morivano tanti patrioti nell'Ottocento è una conquista e un valore che molti cittadini del giorno d'oggi non comprendono pienamente.

Come si diceva, il testo fornisce anche molte informazioni un po' particolari, che oltre a permettere di capire certi fenomeni più generali servono anche a stimolare la curiosità e l'interesse. Ad esempio, difficilmente nei libri di storia che si studiano a scuola ci viene detto che i romani andavano a letto con lo stesso vestito che indossavano di giorno e che al mattino non dovevano fare altro che calzare i sandali e gettarsi il mantello in spalla per essere pronti ad uscire: la colazione

consisteva in un bicchier d'acqua o in un po' di frutta e ci si lavava la sera precedente alle terme. Può lasciare stupiti sapere che Leon Battista Alberti, il prototipo dell'uomo rinascimentale, era un prete che sapeva saltare sopra un uomo dritto in piedi, progettare palazzi, scrivere lettere in latino per il papa e i vescovi, suonare l'organo e dare buoni consigli su come si amministrano la casa e la campagna. O ancora, molti pensano che l'emigrazione all'estero riguardi soprattutto le regioni meridionali, ma in realtà fino ai primi del Novecento la maggior parte degli emigranti italiani partivano dal Centro e dal Nord.

Conclusioni

In questo saggio si è discusso come sia possibile raccontare la storia italiana in modo semplice, chiaro e interessante. Sicuramente si può fare meglio di molti manuali scolastici, che risultano difficili, oscuri e spesso noiosi nella loro ossessione di voler fornire tutti i dettagli, tutte le nozioni e tutti i nomi. Tuttavia, trovare un equilibrio ideale tra semplicità e gradevolezza stilistica non è facile e ogni volta si dovrà cercare un punto di compromesso tra queste due importanti esigenze. Dove situare questo punto dipenderà in buona parte dai destinatari del testo e dalle loro competenze, ma anche dall'ampiezza della trattazione: un breve box di approfondimento storico da inserire in un libro per l'insegnamento dell'italiano, o un breve saggio da pubblicare sotto forma di articolo in una rivista rivolta a principianti, potranno puntare alla massima chiarezza anche pagando il prezzo di una leggera monotonia e ridondanza. Un testo di 150 pagine, come quelle descritto qui, si rivolge necessariamente a lettori con competenze più alte, per i quali si può sacrificare un po' di semplicità per garantire una lettura più piacevole e variata. Dunque, semplicità e piacevolezza sono sempre da rapportare a un insieme specifico di lettori e a precisi obiettivi comunicativi.

Ci si augura che questo contributo possa stimolare una maggiore produzione di materiali divulgativi di buona qualità, rivolti sia a chi apprende l'italiano come seconda lingua sia ai parlanti nativi. La questione se questi testi siano 'autentici' non dovrebbe nemmeno essere posta: come sostiene Widdowson (1998), i testi non nascono autentici o inautentici, ma ciò che è autentico o meno è il loro uso all'interno di concrete pratiche comunicative. Se un testo viene realmente utilizzato e raggiunge i suoi scopi, il testo è 'autenticato' dai suoi lettori all'interno delle loro pratiche di lettura. Non esistono dunque testi autentici e inautentici, ma testi più o meno appropriati per certi lettori e per certi scopi. Questo saggio, piuttosto che indicare come si debba scrivere il testo di storia ideale in assoluto, presenta alcune piste di riflessione per la redazione di testi che risultino appropriati almeno per quanto riguarda la chiarezza e la capacità di suscitare interesse.

Riferimenti bibliografici

- Amoruso, C., *In parole semplici*, Palermo, Palumbo, 2010.
Amoruso, C., Paternostro, G., *La testualità: selezione, gestione e semplificazione dei testi*, www.itastra.unipa.it
Capitanio, P. et al., *Raccontare le storie 3*, Bergamo, Sestante, 2006.
De Luna, G., *La valigia della storia*, vol. I, Torino, Paravia, 2004.

- Ellero, P., 'L'italiano per studiare', in: *Imparare l'italiano, imparare in italiano*, a cura di G. Favaro, Milano, Guerini, 1999, pp. 121-136.
- Favaro, G., 'L'italiano L2 per lo studio: i bisogni degli apprendenti, le risorse e i modelli organizzativi delle scuole', in: Grassi, Valentini, Bozzone Costa (si veda sotto), pp. 13-20.
- L'italiano per lo studio nella scuola plurilingue: tra semplificazione e facilitazione*, a cura di R. Grassi, A. Valentini, e R. Bozzone Costa, Perugia, Guerra, 2003.
- Lumbelli, L., *Fenomenologia dello scrivere chiaro*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- Mezzadri M., *Italiano L2: progetti per il territorio. Modelli di formazione per alunni e insegnanti*, Parma, Uni.nova, 2008.
- Pallotti, G., 'Favorire la comprensione dei testi scritti', in: *ALIAS. Approccio alla lingua italiana per allievi stranieri*, a cura di P. E. Balboni, Torino, Petrini, 2000, pp. 159-171.
- Piemontese, M. E., *Capire e farsi capire*, Napoli, Tecnodid, 1996a.
- Piemontese, M. E., 'Due parole: un approccio allo svantaggio linguistico in termini di semplificazione di strutture', in: *'È la lingua che ci fa uguali'*, a cura di A. Colombo e W. Romani, Firenze, La Nuova Italia, 1996b, pp. 231-248.
- Widdowson, H., 'Context, community, and authentic language', in: *TESOL Quarterly*, 32 (1998), pp. 705-716.

Parole chiave

didattica della storia, testi semplici, lettura, civiltà, comprensione

Gabriele Pallotti è professore associato di Didattica delle Lingue moderne all'Università di Modena e Reggio Emilia, dopo avere insegnato a Sassari e Bologna. Le sue ricerche riguardano i rapporti tra socializzazione e apprendimento della seconda lingua, analisi della conversazione contrastiva, metodologia della ricerca in linguistica applicata. Ha coordinato progetti nazionali e locali di formazione degli insegnanti e di sperimentazione educativa e ha tenuto numerose conferenze e lezioni in Italia e all'estero. Fa parte del direttivo della rete europea SLATE (Second Language Acquisition and Testing in Europe) e della European Second Language Association (Eurosla). È autore e curatore di diversi volumi, tra cui *La seconda lingua* (Bompiani, 1998), *Scrivere per comunicare* (Bompiani, 1999), *Imparare e insegnare l'italiano come seconda lingua* (Bonacci, 2005), *L2 Learning as social practice* (University of Hawai'i Press, 2011).

nome.cognome@unimore.it

SUMMARY

How to Teach Italian History in a Clear and Simple Way

The article discusses how Italian history can be presented to native and non-native learners in a clear and interesting way. After discussing how and why history textbooks can be obscure, difficult and demotivating, some general principles for writing more effective texts are presented. Examples are drawn from a book on Italian history, *Che storia!* (G. Pallotti, G. Cavadi, 2011). This book presents a succinct account of over twenty centuries in little more than 150 pages. This is achieved by a drastic reduction of references to names, dates, specific events. Rather, special attention is given to aspects of social, economical and political life, which help the reader understand how people lived in a certain time and how some social dynamics are still relevant for understanding today's world. These aspects of social life are presented in the form of very concrete details about how people lived, what they ate, how they worked. Such details aim at stimulating the reader's interest, while at the same time illustrate the general character of an epoch.

The article also tackles the problematic issue of finding the right balance between clarity and stylistic adequacy, leading to reading pleasure. These two legitimate objectives are sometimes in contrast with each other and authors should be aware of the choices they make and their consequences on a given population of readers.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101345 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Identity, memory and *la diarchia di bronzo* Commemorating Vittorio Emanuele II and Giuseppe Garibaldi in post-Risorgimento Venice

Laura Parker

Following Italy's creation as a nation-state in 1861, the Italian government recognised the need to foster a stronger sense of *italianità* across the traditionally disparate peninsula. Constructing a national identity which could encompass those of the *cento città* and their municipal variations following Italy's 'rebirth' would become the principal concern of the new nation. The fragility of post-Risorgimento Italy was recognised by Piedmontese moderate Massimo d'Azeglio, to whom the famous phrase 'Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani' is attributed, a pre-occupation which would continue well into the twentieth century.¹ The story of Italy's national revival became a foundation myth for the new state, which functioned as 'the centrepiece of an official cult of memory designed to give Italians the sense of a common past and present identity.'²

To transmit this effectively, urban space became re-defined for the political realities of the late nineteenth century. Public commemorations became widespread, especially through the erection of monuments and plaques, and the re-naming of streets. Their inauguration ceremonies encouraged the collective participation in the spectacle of the 'imagined' nation.³ Personality cults which glorified national figures such as King Vittorio Emanuele II and Giuseppe Garibaldi were perceived as important tools in the nation-building process. Following the death of Vittorio Emanuele II, a concerted effort was made to re-define the first monarch of the new Italian state as

1 For a discussion of the origins of this phrase see *Fare gli Italiani: Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, Bologna, Il Mulino, 1993, Vol. 1, p. 17. And C. Gigante in this journal issue.

2 A. Körner and L. Riall, 'Introduction: the new history of Risorgimento nationalism' in: *Nations and Nationalism*, 15, 3 (2009), pp. 396-401, p. 396.

3 B. Tobia, *Una patria per gli italiani: Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita 1870-1900*, Roma, Laterza, 1991; *L'altare della patria*, Bologna, Il Mulino, 1998 and 'Urban space and monuments in the "Nationalisation of the masses": The Italian case' in: S. Woolf (ed.), *Nationalism in Europe: 1815 to the present - a reader*, London, Routledge, 1996, pp. 171-191; I. Porciani, *La festa della nazione: Rappresentazione dello stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, Il Mulino, 1997.

a symbolic representation of the nation.⁴ His tomb in the Pantheon in Rome became a site of national pilgrimage, and the monument erected in the nation's capital in his honour, *Il Vittoriano*, was intended to function as the *altare della patria*, which commemorated the sovereign 'as the only institution capable of representing the unity of the *patria*'.⁵ At the same time, Giuseppe Garibaldi's 'hero' status was also used to spread nationalist myth both in Italy and abroad.⁶ In the words of Mario Isnenghi, this represents 'la diarchia di bronzo' ('the bronze diarchy') between the two protagonists of Italian unification, designed to 'visualizzare ed esaltare il felice accordo fra Monarchia e Popolo e fra Patria e Rivoluzione'⁷ despite their often differing political associations.

In this context, the aim of this contribution here is to examine how the city of Venice engaged with the new Italian state through the memorialisation of Vittorio Emanuele II and Giuseppe Garibaldi. Given the perceived lack of national cohesion, it stands to reason that municipal commemorations which celebrated national glory within a locally-recognisable, visual language could have more successfully 'made' Italians than more centralised initiatives, as Axel Körner has demonstrated in his study of Bologna.⁸ As such, this research focuses on the ways in which more national narratives were blended with visual references to Venice's history through the commemoration process, and assesses how successful the creation of a shared Italian past was achieved in *la città lagunare*.

Venice and Vittorio Emanuele II

The ceremonial visit of Vittorio Emanuele II to Venice on 7 November, 1866 cemented the political reality that the city was now part of a unified Italy. His week-long sojourn effectively symbolised Venice's freedom from Austrian rule; Venice was now a city 'risvegliata da un sonno decennale dai suoi liberatori'.⁹ Venetians, coming to terms with their new political situation, looked back to both the revolution of 1848-1849 and their city's glorious republican past. On 11 November, the city's flag was decorated with gold medals in honour of those who played a part in Venice's revolutionary experience. Hosted in Palazzo Ducale and in the presence of the King, its suggestive location provided a symbolic continuation between the revolution and *La Serenissima*. *The Times* observed that 'in electing Victor Emmanuel to be their King, the whole people of Venetia have but chosen a Doge from their own nobles'.¹⁰ Associations and references to Venice's republican past were therefore strongly emphasised in the festivities following the King's arrival in the city. A visit to La

4 U. Levra, *Fare gli italiani: memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la Storia del Risorgimento, 1992; 'Vittorio Emanuele II' in: M. Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria: personaggi e date dell'Italia unita*, Roma, Laterza, 1997, pp. 49-64.

5 B. Tobia, 'Urban space and monuments', cit., p. 179.

6 L. Riall, *Garibaldi: Invention of a Hero*, London, Yale University Press, 2008.

7 M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani: parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989, p. 329.

8 A. Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*, London, Routledge, 2009.

9 E. Cecchinato, *La Rivoluzione Restaurata: Il 1848-1849 a Venezia fra memoria e oblio*, Padova, Il Poligrafo, 2005, p. 28.

10 *The Times*, 14 November 1866.

Fenice theatre, a regatta, night illuminations and a masked ball further signalled that events would proceed in 'old Venetian fashion'.¹¹

Vittorio Emanuele II's stay in Venice continued to resonate, and on 11 February 1867 the city's *consiglio comunale* voted unanimously to erect a series of plaques commemorating the King's entrance into Venice, the arrival of Italian troops, and honouring those Venetians who died striving for Italian unity.¹² The plaques were intended to be erected in Palazzo Ducale, 'negli spazi murati fra le colonne che hanno a sinistra della Porta della Carità lungo il portico che mette alla Scala dei Giganti'.¹³ By 1873 it was decided that only one plaque would be erected, recalling simultaneously the arrival of Italian troops in Venice and the 1866 visit by Vittorio Emanuele II.¹⁴ Work on the plaque eventually began in 1874, which is now located in Palazzo Ducale.¹⁵ Next to it, a bronze tablet, inaugurated in 1881, commemorates the patriotism of Daniele Manin's government to resist 'ad ogni costo' Austrian forces advancing during the revolution of 1848-1849.¹⁶ This arguably reflects the determination of Venice's *classe dirigente* to demonstrate their participation in the Risorgimento, by combining memories of the revolution and Daniele Manin with the national symbology associated with a united Italy's first King and the military.

The memorialisation of Vittorio Emanuele II

Vittorio Emanuele II had died on 9 January 1878. He was moderately popular during his lifetime, but this popularity was nothing compared to the hero status he was given posthumously.¹⁷ It was recognised that the invention of a new public image of Vittorio Emanuele II would be essential to the construction of a strong, collective national identity across the disparate peninsula. What in effect was once the royal family of Piedmont underwent 'an accelerated process of Italianisation' in the post-Risorgimento period, beginning with united Italy's first monarch.¹⁸ The erection of monuments across the peninsula would begin to facilitate this effectively.

It is not surprising, then, that in the weeks following the death of the King, plans were immediately put in place to begin erecting a monument to Vittorio Emanuele II in Venice. By 28 January, a *comitato* had been established to organise the fiscal contributions already being made towards the construction of Venice's commemoration to Vittorio Emanuele II, which were published in the *Gazzetta di*

11 *The Times*, cit.

12 Archivio Municipale di Venezia (A.M.V.) 1870-1874, IX, 7/24 'Lapidi Commemorative: Ingresso del Re e delle truppe nazionali in Venezia'.

13 A.M.V. cit.

14 A.M.V. cit.

15 A.M.V. cit. Its inscription reads '27 Ottobre 1866 / Plebiscito / Di Venezia delle provincie venete / E di Mantova / Sulla Unione al Regno d'Italia / Sotto il governo / Monarchico Costituzionale / Di / Re Vittorio Emanuele II / e suoi successori / Pel si voti 641758 / Pel no voti 69 / Nulli voti 278.'

16 A.M.V. 1880-1884, IX, 7/5 'Tavola in bronzo. Commemorativa il voto dell'assemblea Veneta 1849 di resistere all'austriaco ad ogni costo'.

17 D. Mack Smith, *Victor Emanuel, Cavour, and the Risorgimento*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 38.

18 C. Brice, 'The King was Pale: Italy's National-Popular Monarchy and the Construction of Disasters, 1882-1885' in: J. Dickie and J. Foot (eds.), *Disastro! Disasters in Italy since 1860: Culture, Politics, Society*, London, Palgrave, 2002, pp. 61-79, p. 65.

Venezia.¹⁹ Even at this early stage, the *Gazzetta* reported that the monument would possibly be erected in the Piazzetta dei Leoni, in St. Mark's Square situated on the left-hand side of the Basilica,²⁰ and later confirmed it would take the form of an equestrian statue.²¹ Subsequent projects and ideas were published in the press. One letter to the *Gazzetta* suggested housing the monument in the Loggetta of the Campanile in St. Mark's Square, which was in need of restoration according to its author.²² The concept of restoring a part of one of the most important symbols of the Republic of Venice alongside commemorating Vittorio Emanuele II is an interesting one, and once again alludes to the desire of Venice's *classe dirigente* to combine the city's own history with that of the Risorgimento. A further project incorporated the equestrian statue of Vittorio Emanuele II with the Quadriga of St. Mark, the four horses from Constantinople then located in an elevated position at the front of St. Mark's Basilica, representing 'il più glorioso trofeo delle vittorie veneziane'.²³ The choice of location for the monument continued to ignite public debate, with St. Mark's Square itself, the Molo (which faced the Island of San Giorgio Maggiore), Campo San Stefano and the Riva degli Schiavoni touted as possibilities.²⁴

More than a year passed before an official programme detailing the particulars of the design competition for the monument was released. In this document, the *comitato* stipulated that the King must be presented on horseback in the form of a bronze statue, and secondly that the monument would be located in Piazza dei Leoni, where the lion sculptures could potentially be moved to accommodate Vittorio Emanuele II's memorial.²⁵ In March 1880, the proposed exhibition of *bozzetti* took place, in the library of Palazzo Reale in St. Mark's Square, which remained open to the public every day for the duration of the month.²⁶ By 1880, the sculptor Ettore Ferrari's project, which became known as *Kamir*, had been chosen by the *comitato*.²⁷ But, it was not until 1886 that the construction of the monument was significantly underway, and its progress was discussed by Venice's *consiglio comunale* in March. The acts revealed further information concerning more visual aspects of the monument's design. Two 'grandiose' statues representing Venice in 1848-1849 and in 1866 were already fused in bronze; complimentary base-reliefs, also in bronze, representing the battle of Palestro and the arrival of Vittorio Emanuele II in the city in 1866 were shortly to be completed.²⁸ The session also reported that a *simulacro* had been completed. This photomontage technique experimented with a reproduction of the monument situated in various locations, including La Piazzetta di San Marco, the Molo, and the Riva degli Schiavoni. The more

19 *Gazzetta di Venezia*, 28 January 1878.

20 *Gazzetta di Venezia*, 11 January 1878.

21 *Gazzetta di Venezia*, 29 January 1878.

22 *Gazzetta di Venezia*, cit.

23 *Gazzetta di Venezia*, cit.

24 L. Alban, 'Venezia italiana mette in campo l'epopea del 1848-1849' in: G. Romanelli, M. Gottardi, F. Lugato and C. Tonini (eds.), *Venezia Quarantotto: episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-1849*, Venezia, Museo Correr, 1998, pp. 76-83, p. 81.

25 A.M.V. 1875-1879 IX, 7/20 'Monumento da erigersi in Venezia alla memoria di Vittorio Emanuele II'.

26 A.M.V. 1880-1884 IX, 7/4 'Monumento a Vittorio Emanuele II, erezione in Venezia'.

27 A.M.V. cit.

28 A.M.V. cit.

favourable results, according to the *consiglio comunale*, were obtained from the simulated position of the monument on the Riva degli Schiavoni. In its favour, the location afforded ‘una delle vie più cospicue e più note della città, sufficientemente spaziosa, con lo splendido orizzonte del bacino di San Marco’ and ‘una continuazione del centro di San Marco’.²⁹ The new location of the monument was subsequently approved, and the remaining months of 1886 were concerned with regulating the section of the Riva degli Schiavoni where it would be erected the following year, between the Ponte del Vin and the Ponte dei Greci.³⁰



1. The monument to Vittorio Emanuele II, Venice

29 A.M.V. cit.

30 A.M.V. 1885-1889 IX, 7/4 ‘Monumento a Vittorio Emanuele II, erezione’.

The monument to Vittorio Emanuele II was inaugurated on the Riva degli Schiavoni on 1 May 1887. Displayed next to it was the city's flag, decorated with military badges in honour of the veterans of 1848-1849.³¹ The inauguration coincided with the city hosting the *Esposizione Nazionale Artistica*, which provided a useful platform to publicise both the artistic merit and iconographical intricacies of the monument. For Camillo Boito, writing in *Venezia a Vittorio Emanuele II*, the 'grandiosa e vivace' equestrian statue of Vittorio Emanuele II represented the King as the sole protagonist of the Risorgimento, the *padre della patria* who had released Venice from the 'valle della schiavitù straniera'.³² This idea is certainly visually referred to within the monument, through the allegorical representations of Venice in female form. At the front of the monument, the Venice of 1866 has her left arm outstretched in a victorious pose, in her right hand she holds a sword. In front of her, the roaring Lion of St. Mark with wings raised tramples on a chained scroll marked with the year 1815, in a reference to the start of the *seconda dominazione austriaca*, and has a paw on an open book representing the results of the Venetian plebiscite vote to include Venetia in the Kingdom of Italy in 1866. In comparison, the Venice of 1849 at the rear of the monument has her head low in a submissive pose, her sword is broken and the flag she holds is behind her; the Lion of St. Mark is equally passive, and arguably symbolises the shame felt by the city following the return of Austrian rule.

The memorialisation of Giuseppe Garibaldi

In May 1867, a wooden sign was placed at the opening of the Strada Nuova dei Giardini, upon which was written 'Via Garibaldi'.³³ Garibaldi had visited Venice in February 1867, as a guest of the city for carnival, along with Duke Amedeo d'Aosta, son of Vittorio Emanuele II.³⁴ On *Giovedì grasso*, Garibaldi visited the Palazzo Ducale and participated in the festivities, in the same way that 'il doge assisteva agli spettacoli carnevaleschi', and attended an event at La Fenice theatre.³⁵ His visit clearly resonated. In one of the most densely populated areas of the city, the unofficial re-naming of the street following his visit can be viewed as 'un'iniziativa popolare' which was finally confirmed by Venice's *consiglio* two years later at the request of the Società Generale di Mutuo Soccorso tra Operai, when a stone plaque replaced the makeshift wooden one.³⁶ Garibaldi was to become the protagonist of the Risorgimento most admired by the popular classes, and thus the most apt figure to encourage the 'nationalisation of the masses'³⁷ in one of the most working-class areas of the city.

31 A.M.V. cit.

32 A.M.V. cit.

33 G. Sbordone, *Via Garibaldi*, Padova, Il Poligrafo, 2005, p. 19.

34 L. Urban Padoan, *1867: Giuseppe Garibaldi e Amedeo d'Aosta al carnevale di Venezia*, Venezia, Centro Internazionale della grafica di Venezia, 1988, p. 11.

35 Urban Padoan, *1867: Giuseppe Garibaldi*, cit., p. 13.

36 Sbordone, *Via Garibaldi*, cit., p. 19.

37 G. L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, H. Fertig, 1975.



2. The 'Venice' of 1849

On hearing the news of Garibaldi's death on 2 June 1882, calls were made to erect a monument in his honour. Following a heavily attended meeting by the workers' societies of the city on 4 June, the newspaper *Il Tempo* reported that, amongst other things, the decision had been made to both contribute financially to the construction of a monument to Garibaldi in Rome, and to begin the process of commemorating him in Venice.³⁸ On 6 June, the authorities responded enthusiastically to the proposals and unanimously confirmed that a monument would be erected. By April 1883, a public competition opened to choose the artist to design the monument to Garibaldi, and three locations where the monument would stand were proposed: the

³⁸ *Il Tempo*, 5 June 1882, quoted in L. Alban, *La statuaria pubblica di Venezia italiana (1866-1898)*, tesi di laurea, Università di Venezia, 1993-1994, p. 170.

small square at the centre of Via Garibaldi, the square immediately inside the Giardini Pubblici, and Campo Santa Maria Formosa.³⁹ The projects received were exhibited to the public at the Accademia di Belle Arti.⁴⁰ For Pompeo Molmenti, writing in December 1883 after having viewed the projects, the work of the Venetian sculptor Augusto Benvenuti was far superior: ‘il bozzetto di Benvenuti mi parve bellissimo e nuovo [...] una vera ispirazione’.⁴¹ Benvenuti’s project located the monument in the Giardini area of the city, in close proximity to Via Garibaldi, and included two different designs for the monument itself. Both designs visually represented Garibaldi in bronze, accompanied by a smaller statue of a *garibaldino*, a cannon and a ‘leone vittorioso’; in one version the bronze monument would be placed on a pedestal and include bronze inscriptions; the second version placed Garibaldi on a large rock formation, intended to represent the island of Caprera, his home off the coast of Sardinia.⁴² For Lucy Riall, the mythology and iconography of Caprera was an important part of his fame.⁴³ Garibaldi’s simple life on Caprera tending to his farm captured the public imagination, and numerous images portray Garibaldi on the island. The suggestion to construct a monument around the iconography of the island most certainly propagates this myth. Furthermore, the inclusion of a lion would not only refer to Garibaldi’s nickname of *Il Leone di Caprera* but would helpfully recall the local Venetian mythology surrounding the Lion of St. Mark.

In January 1884, however, a satisfactory design had not been received according to the monument’s *comitato*. A distinct lack of enthusiasm for the exhibited designs was also reflected in the press.⁴⁴ It was thus decided by the committee that a special competition would be held between three Venetian sculptors: Augusto Benvenuti and Guglielmo Michieli re-submitted their designs, which were accompanied by two projects by Antonio Dal Zotto. Venice’s *sindaco* favoured Benvenuti’s work, but requested that the bronze monument to Garibaldi situated on a rock formation was modified; Benvenuti was asked to remove the cannon from his design, depict the lion in a stretched-out, seated position, and handle the rock formation in a more natural way.⁴⁵ Now that the design had been formalised, the committee turned its attention to the location of the monument. Benvenuti’s original design proposed its erection in the Giardini, and the nature of the project certainly rendered itself better to a less-urbanised area of the city. Although work began on the monument in the April of 1884, its location was finally confirmed in February 1887, a mere five months before its inauguration.⁴⁶

39 A.M.V. 1885-1889 IX, 7/5 ‘Monumento a Giuseppe Garibaldi, erezione’.

40 A.M.V. 1880-1884 IX, 7/21 ‘Giuseppe Garibaldi, erezione monumento’.

41 A.M.V. 1885-1889 IX, 7/5 ‘Monumento a Giuseppe Garibaldi, erezione’.

42 A.M.V. cit.

43 Riall, *Garibaldi: Invention of a Hero*, cit., p. 308.

44 Alban, *La statuaria pubblica*, cit., p. 179.

45 Ibidem.

46 Ibidem.



3. The monument to the Italian army, Venice

On Sunday July 24, 1887 Benvenuti's monument to Garibaldi was inaugurated. The celebrations began in the afternoon in the courtyard of Palazzo Ducale, where the workers' societies, musical bands, invited guests and the public gathered in order to process from St Mark's into the Castello district and towards the monument itself.

This procession continued along the Riva degli Schiavoni, passing the monument to Vittorio Emanuele II and the monument to the Italian army in Campo San Biasio. The latter had been erected in 1882, in a small square off the Riva degli Schiavoni, in close proximity to the Arsenale and the present-day Museo Storico Navale. A second successful design in the city by sculptor Augusto Benvenuti, it depicts a soldier, saving a woman and child, situated on a tall pedestal.⁴⁷ The lack of Italian military success in 1866 in particular meant that similar commemorative initiatives were undertaken in various cities across the peninsula to rehabilitate the symbolic image of the army. The procession, clearly intended to symbolically link Venice's new *lieux de mémoires* for the Risorgimento, finally reached Via Garibaldi and the entrance to the Giardini Pubblici in time for the monument's official inauguration at six o'clock.⁴⁸ The event contrasted greatly with the inauguration of Vittorio Emanuele II's monument, and was characterised by an atmosphere of intense popular participation. *L'Illustrazione Italiana* noted that it was difficult for the thousands of enthusiastic crowds and bands to maintain silence as the ceremony commenced. The 'popular' origins of the commemoration, and the people's participation in its inauguration, suggests that the monument offers - in Luisa Alban's words - 'una contro storia rispetto alla "storia ufficiale" di matrice sabauda'.⁴⁹ It is no coincidence that Garibaldi's monument was erected in a popular but marginal area of the city, particularly compared to the centrality of the monument to Vittorio Emanuele II and the *lieux de mémoire* of Venice's glorious republican past around St. Mark's Square. The urban elites ensured that Garibaldi's memory was subordinated, and the emphasis on the centrality of the House of Savoy was maintained.

An immensely significant value was attributed to the Italian monarchy as a symbol of national unity in the post-Risorgimento period.⁵⁰ An important figure in this propaganda machine to unite the House of Savoy with the Risorgimento was Sicilian statesman Francesco Crispi. But, as Crispi understood, the mass appeal of Giuseppe Garibaldi meant that he too became an important symbol of national unity, whose allegiance was forcibly bound to both Italy and the monarchy.⁵¹ In this context, it is essential to emphasise the subordination of Garibaldi in relation to the king; in particular,

the insistence on the warrior-like habits and military capacities of the king (in reality, very thin) was meant to adjust the balance of the relative weight of the two figures, precisely on the terrain most immediately favourable to the hero in red.⁵²

47 Ivi, pp. 118-128. The monument is now located in the Giardini Pubblici.

48 A.M.V. 'Inaugurazione monumento a Garibaldi, 1887'.

49 Alban, *La statuarìa pubblica*, cit., p. 184.

50 Tobia, 'Urban space and monuments', cit., p. 182.

51 C. Duggan, *Francesco Crispi, 1818-1901: from Nation to Nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 437.

52 Tobia, 'Urban space and monuments', cit., p. 183.



4. The monument to Giuseppe Garibaldi, Venice

This is arguably reflected in the 'la diarchia di bronzo' of Vittorio Emanuele II and Giuseppe Garibaldi in the city of Venice. The most convincing deployment of *venezianità* and *italianità* can be found in the monument to united Italy's first King: the monument itself clearly presents the Savoyard vision of the Risorgimento and Venice's role within it, visualising in bronze the victory of 1848, Venice's shame

following the return of Austrian rule in 1849, the military prowess of Piedmont in 1859 and the 'liberation' of Venice in 1866. Garibaldi's monument was constructed in the periphery, away from the city's historic centre. However, this deliberate expulsion was viewed by the left as something to be proud of, having conquered a new area of the city at the heart of the people, free from the traditions associated with the *centro storico*.⁵³ Perhaps for this very reason, and like no other monument in Venice, Garibaldi's commemoration and the areas of Via Garibaldi and the Giardini continued to be used and appropriated as a place of memory for the left throughout the twentieth century.⁵⁴

Keywords

Commemorations, Risorgimento, Identity, Monuments, Venice

Laura Parker received her Bachelor of Arts degree in History of Art and Italian from the University of Bristol in 2006, where she wrote her dissertation on Italian Futurist Aeropainting and *Arte Sacra*. She has recently completed her PhD thesis at the University of Manchester, entitled 'Public commemorations and Collective Memory in Venice, 1815-1915'. The thesis formed part of a larger research project in the Italian department, entitled *Venice Remembered: Identity and the uses of history in Risorgimento and Liberal Italy, 1815-1922*, led by Dr David Laven and Dr Elsa Damien.

32 Sycamore Drive, Hixon, Stafford, ST18 0FB United Kingdom
lauraanneparker@hotmail.co.uk

RIASSUNTO

Identità, memoria e la diarchia di bronzo

Una commemorazione di Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi nella Venezia postrisorgimentale

Questo saggio tratta della collocazione di due monumenti nella città di Venezia, nella seconda metà dell'Ottocento. Dopo l'unificazione della penisola, il nuovo governo ha capito chiaramente la necessità di costruire un'identità nazionale nella quale si potessero riconoscere le *cento città*. L'erezione di monumenti e l'organizzazione di varie commemorazioni - che hanno celebrato i protagonisti e gli eventi più importanti del Risorgimento - sono stati usati per 'fare gli italiani' nell'ambito postrisorgimentale. In questo contesto, l'articolo esplora la commemorazione di Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi nella città lagunare, e analizza se la fusione tra mito risorgimentale e storia locale sia effettivamente realizzata.

53 Sbordone, *Via Garibaldi*, cit., p. 33.

54 For such events which took place in its vicinity, see *ivi*, pp. 22-40.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101346 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Roma Interrotta **The Urbs that is not a Capital**

Maarten Delbeke

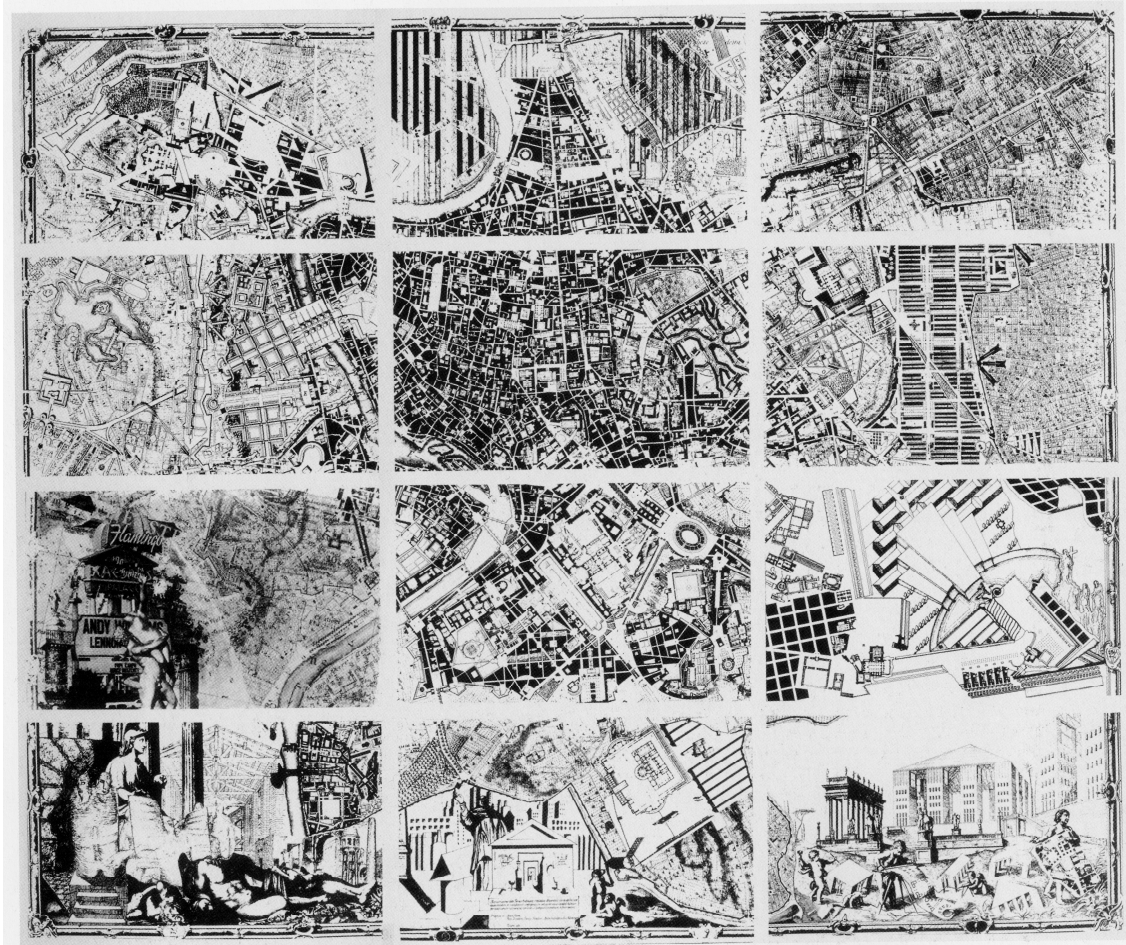
In 1978 the Italian architect Piero Sartogo, invited to make an exhibition by the association Incontri Internazionali d'Arte, joined eleven other leading architects on the international scene to design a 'New Rome' based on the city's historical nucleus.¹ The project was titled *Roma Interrotta* ('Rome Interrupted'). Its point of departure were the twelve sheets, defined by the size of the printing plates that constitute Giambattista Nolli's famous *Nuova pianta di Roma* of 1748. Each architect was assigned a sheet or 'sector' on which to develop a fictional design. The projects were exhibited in the Mercati di Traiano in May-June 1978 and the show subsequently traveled to various prestigious venues around the world. The exhibition was published in an Italian catalogue and in a thematic issue of the British journal *Architectural Design*, an important platform for postmodernist architecture.² *Roma Interrotta* has continued to fascinate architects and architectural historians ever since, especially now the oeuvre of contributors such as Robert Venturi, Colin Rowe and James Stirling again attracts much attention. The original projects were exhibited at the 2008 Venice Architecture Biennale, accompanied by a new set of proposals from twelve offices for the urban development of Rome, now titled *Uneternal City. Urbanism beyond Rome*.³

In *Uneternal City*, Nolli's map was replaced by datascares, graphics of mobile phone use and satellite images representing the transient and partly virtual nature of the contemporary city. The scope of the interventions was widened to the entire area of metropolitan Rome, the largest municipality in Europe. The critical distance with regard to the existing situation that *Roma Interrotta* established by taking a 240 year-old map as its starting point now emerged by shifting the attention from the

¹ Besides Sartogo, the following architects and their teams participated: Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi and John Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Rob Krier, Aldo Rossi and Leo Krier.

² *Roma interrotta*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, Officina Edizioni, 1978; M. Graves (ed.), *AD Profile*, 20: *Roma Interrotta*, in: *Architectural Design*, vol. 49, 3-4, 1979. All references are taken from the English publication, and will be given as *Roma Interrotta*.

³ A. Betsky (ed.), *Uneternal City. Urbanism beyond Rome*, Venezia, Marsilio, 2008.



1. *Roma Interrotta*. Overview of the twelve projects (taken from Nolli, Vasi, Piranesi. *Immagine di Roma Antica e Moderna*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, Artemide, 2004)

center to the rapidly expanding periphery of the city, addressing hitherto neglected needs by seeking new life for Rome in the untapped resources of the vast area outside of the city walls.

Uneternal City adopted the most benign and least ambiguous reading of *Roma Interrotta*: an imaginative project generating proposals about the future urban development of Rome. Indeed, the whole enterprise of *Roma Interrotta* could be construed as an academic exercise in urban planning, with the architects working as if they had gone back to Nolli's Rome; the project of participant Romaldo Giurgola, for instance, did just that.⁴

But such reading probably misses the original point. The choice of Nolli's *Nuova pianta* in conjunction with the title of the project was motivated not only by the desire to provide the participating architects with an attractive graphic representation that approximated contemporary Rome. *Roma Interrotta* was also a criticism of Roman developments in the nineteenth and twentieth century, the period between the production of Nolli's map and the exhibition project. Working from the *Nuova pianta* implied picking up the thread of history before the urban

⁴ See 'Nolli: Sector VI. Romaldo Giurgola', in: *Roma Interrotta*, pp. 60-61. This is also the point of view adopted in Alan Chimacoff, 'Roma Interrotta Reviewed', in: *Roma Interrotta*, 7. AD 49, 60-62.

development of Rome had gone astray, and the map was cast as a clear and final registration of the legitimate urban development that had started in Antiquity and ran its course until the pontificate of Benedict XIV (r. 1740-58). The twelve projects, then, attempted to reconnect present-day Rome with its historical origins. The participating architect and critic Colin Rowe, writing two decades later, put it like this:

The program for the exhibition was based [...] upon the argument that, after Nolli, the urban tissue of Rome had been 'interrupted', that is, that something assumed implicit in the urban tissue of Rome had become lost. In other words, since nothing very important in Rome had happened between 1748 and 1870 - except for Valadier's intervention in the Piazza del Popolo - the exhibition was an ostensible critique of urbanistic goings-on since the overthrow of the temporal power of the Papacy. [...] many of [the participants], I think, failed to understand the message.⁵

In this essay, I want to delve further into the conundrum of *Roma Interrotta*. After all, as Rowe suggests, the brief of the project declared contemporary Rome an obvious problem. But it also effaced the same problem by asking architects to work from the situation before the nefarious developments occurred. Or, as the participating architect and architectural historian Paolo Portoghesi put it succinctly, in Nolli's Rome 'there is no lack of equilibrium to compensate, no error to correct'.⁶ As a result, the problem itself remained undefined. At the same time every proposal invites comparison with a real counterpart in contemporary Rome, not only in terms of practical solutions for particular issues of urban development but also with regard to the role that architecture and urbanism could play in the city. Such comparison would be motivated by the notion that Rome as well as Roman architecture and urbanism turned into something fundamentally different when the city became the capital of Italy. *Roma Interrotta* then fostered the expectation that this comparison would clarify both what has changed in Rome after 1870 and how this change affected architecture and urbanism.

In order to define the issues that the architects designing *Roma Interrotta* were addressing, it is necessary to have a closer look at what the problem of Rome actually consisted of. To do so, I will not reconsider in detail the urban development of Rome after 1870, an endeavor beyond the scope of this essay, but ask what could have constituted the difference between pre- and post-1870 Rome to the mind of those involved in the project. This will clarify why the architects chose to work from Nolli's map and elucidate which issues the architects chose or chose not to deal with in their projects. It will be argued that the self-evident yet momentous fact that Rome became a capital of an altogether different kind than classical or papal Rome in the period between 1748 and 1978 is almost entirely neglected. This elision

⁵ C. Rowe, 'Roma Interrotta', in: A. Caragone (ed.), *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Volume 3: Urbanistics*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996, pp. 127-129.

⁶ 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', in: *Roma Interrotta*, p. 57. The same point was made in a review of the show by F. Dal Co, 'Roma Interrotta', *Oppositions*, 12, 1978, pp. 108-118, here p. 110: 'Their projects [of the participants] rise above any operative implication: putting their faith in the plan of Nolli, they do away with the embarrassing presence of modern Rome'.

reveals the views held amongst architects and architectural historians of *Roma capitale*, but also the limits of *Roma Interrotta* and the kind of architectural practice it sought to promote.

The problem with *Terza Roma*

When Rome became the capital of Italy in 1870 the population stood at around 230.000 and only a portion of the area within the Aurelian walls was built on. Adapting this city to its new status meant constructing the infrastructure of a modern state, including housing and facilities for its public servants, as well as the apparatus of representation that a young and still fragile nation required. In order to guide these developments in 1873 the city council approved a masterplan or *piano regolatore*. The earliest *piani* (the second plan would be approved in 1883, the third in 1909) described in rather extensive detail the urban development of the city, especially in Prati, the zone north of the Vatican, and the area of the Quirinal, Viminal and Esquiline.⁷ Still, their implementation hinged on the cooperation between the governments of the city, the state and the province, as well as on the cooperation of a wide range of actors such as real estate developers. The city depended on these developers for the swift construction of housing schemes. At the same time wild speculation ruled supreme, facilitated by the enormous concentration of property holdings within just a few families and financial companies. In 1896 Emile Zola wrote that ‘un vol de spéculateurs, venu de l’haut de l’Italie s’était abattu sur Rome, la plus noble et la plus facile des proies’.⁸ A famous example was the development of the Ludovisi-quarter by the Società Generale Immobiliare when the eponymous noble family sold off the lands of its villa, one of the marvels of early modern Rome.

The building of new city quarters went hand in hand with the so-called *sventramento* of the *centro storico*, the clearing of sites and buildings to allow for the development of new streets and squares such as the Corso Vittorio Emanuele and its connection to the Via Nazionale, the Via Cavour and piazza Venezia. This piazza, of course, became the site of the Vittoriano, first envisioned there in the second architectural competition for the monument in 1882.⁹ The strategy of *sventramento* was exacerbated under the Fascist regime, which aimed at isolating the monuments of classical Rome as part of an imperial scenography of the city, so that in Benito Mussolini’s words they could ‘loom gigantic in their required solitude’.¹⁰

⁷ S. Kostof, ‘The drafting of Roma capitale. An exordium’, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35, 1976, pp. 5-20, here p. 7.

⁸ The quote is taken from R. Catini, ‘Roma dopo la crisi edilizia con gli occhi di Émile Zola’, in: *La costruzione della capitale: architettura e città dalla crisi edilizia al fascismo nelle fonti storiche della Banca d’Italia*, a cura di A. Marino, G. Doti & M. L. Neri. Thematical issue of: *Roma moderna e contemporanea*, vol. 10, 3, 2002, pp. 543-558, here p. 543.

⁹ See, for instance, A. Muntoni, ‘Da Piazza Venezia ai Fori Imperiali nei piani per Roma (1873-1919)’, in: *Storia dell’urbanistica/Lazio III. Progetti per Roma dal Seicento al Novecento*, Roma, Kappa, 1988, pp. 53-74.

¹⁰ Quoted from S. Kostof, ‘The third Rome. Polemics of Architectural History’, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 32, 1973, p. 241.

If the building frenzy after 1870 rivaled that of any period in Rome's history, architectural historians paid it scarce attention until the 1960s. In a landmark survey of recent studies of post 1870-Rome published five years before *Roma Interrotta*, the architectural historian Spiro Kostof attributed this lacuna to the roundly negative assessment of both the transformation of the city and building activity since 1870, compounded with the idea that since Giambattista Piranesi nothing had really been accomplished in terms of architecture, with Valadier's work as perhaps the sole exception.¹¹ This assessment resulted from the modernist slant of much architectural historiography, which disavowed the nineteenth century, found few if any modernist masterworks in the Urbs, and was uneasy about the politics of the era. Moreover, the historiography reviewed by Kostof had serious qualms about the development of post-1870 Rome: monuments had been destroyed or mutilated and papal lethargy had been substituted by speculation, obliterating the principles of urban planning carefully honed over centuries to generate a broken and unlivable city. Kostof singled out Leonardo Benevolo's *Roma, da ieri a domani* of 1971 as the most vocal condemnation of 'the Rome of Victor Emanuel II, Humbert I, the Fascists', in Benevolo's view a development that 'should be eliminated' entirely.¹² Which is exactly what *Roma Interrotta* went on to do, to the extent that in his review of *Roma Interrotta* the architectural historian Francesco Dal Co wondered why Benevolo had not been invited to participate, as his book had voiced so clearly the dim view of 'the embarrassing presence of modern Rome' that the project seemed to have adopted.¹³

Nolli's Rome as *exemplum*

Against this view, Kostof and some of the authors he reviewed stressed the continuity of the development of Rome from the eighteenth century up to the twentieth, a point strengthened by later discussions of for instance the Via della Conciliazione, whose planning history stretches back to the seventeenth century.¹⁴ Conversely, the notion of renaissance and baroque Rome as the berth of urban planning according to rational and aesthetic principles has been challenged by studies laying bare the sheer

¹¹ Kostof, 'The third Rome', *cit.*, pp. 239-250.

¹² *Ibidem.*, p. 248.

¹³ Dal Co, 'Roma Interrotta', p. 110. See M. Graves, 'Roman Interventions', in: *Roma Interrotta*, *cit.*, p. 4: 'If one were to compare modern Rome with Nolli's plan of 1748, the development which has occurred since the 18th century is, one might think, crude and without the substance of the urban structure as recorded by Nolli'; G. C. Argan, 'Roma Interrotta', in: *Roma Interrotta*, *cit.*, p. 37: '[Rome] is no longer a city, but a desert stuffed with people, broken up by the same speculation which made it grow without bounds. Until the beginning of the 18th century, that is, until Nolli's plan, it had been, time and again, a splendidly religious and decorously secular city. It has become an atheistic and bigotted city. And these are the reasons for this exhibition on interrupted Rome.'; 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', *cit.*, p. 56: 'Rome can be considered an 'interrupted' city by virtue of the fact the it has undergone a lengthy process of organic expansion and contraction, all the while maintaining a profound coherence, only to have been finally enveloped within an alien body which surrounded and suffocated it'.

¹⁴ T. Kirk, 'Framing St Peter's. Urban Planning in Fascist Rome', in: *Art Bulletin*, vol. 88 (2006), pp. 756-776.

economical and socio-political interests at work in the early modern city.¹⁵ However, the subtler image of post-Nolli Rome emerging in the 1970s was not taken into account by the participants of *Roma Interrotta*. That architectural historiography often exerts an only marginal influence on architectural culture in general only partly explains this disjunction, especially since some of the participants were themselves active as architectural historians. As Kostof remarks, the dismissal of post-eighteenth-century Rome was rooted in the paradigmatic role that the baroque city played in twentieth-century architectural thought.¹⁶ The authoritative history of architecture in the service of modernism, Siegfried Giedion's *Time, Space and Architecture* (first published in 1941), had assigned baroque Rome a foundational role in the emergence of urban planning as a design discipline. Giedion wrote:

Within the Roman phenomenon [i.e. baroque Rome] there lies a hope for a still intangible future, for a time when it may become indispensable for the existence of the western world to create a new form of central administration inspired by spiritual principles. Baroque Rome shows that this not necessarily result in a deadening of all achievement to a colorless monotone, a drab international gray. On the contrary it demonstrates that the interaction of a diversity of forces can produce a new vitality.¹⁷

According to Giedion, papal Rome is nothing less than the model of the modern capital, ruled at once by rational principles and spiritual values.¹⁸ It delicately balances planning and its disruption by the multitude of actors laying claim on the territory, a process enabled by the temporal weakness but spiritual authority of the papacy. As a result, the complexity of papal Rome embodies modernist internationalism. If Giedion does not spell them out, the implications for post-baroque Rome are clear: it is a failed modern capital, where an artificial and by no means spiritual authority attempted to implement an overall plan on the city. Indeed, Giedion's schematic map illustrating baroque Rome shows the Termini station (inaugurated in 1863 by Pius IX) as a 'nineteenth-century destruction' of the connection between San Lorenzo and Santa Maria Maggiore.

Papal Rome appears again as the example of a desirable urban development also in *Collage city*, written in the early 1970s by the *Roma Interrotta*-participant Colin Rowe and Fred Koettler and published in 1978. When the authors develop the concept of *bricolage* as a productive counter-part to the planning methods of the engineer-scientist, they are led, 'like Pavlov's dogs',

to the condition of seventeenth century Rome, to that collision of palaces, *piazze* and villas, to the inextricable fusion of imposition and accommodation, that highly successful and

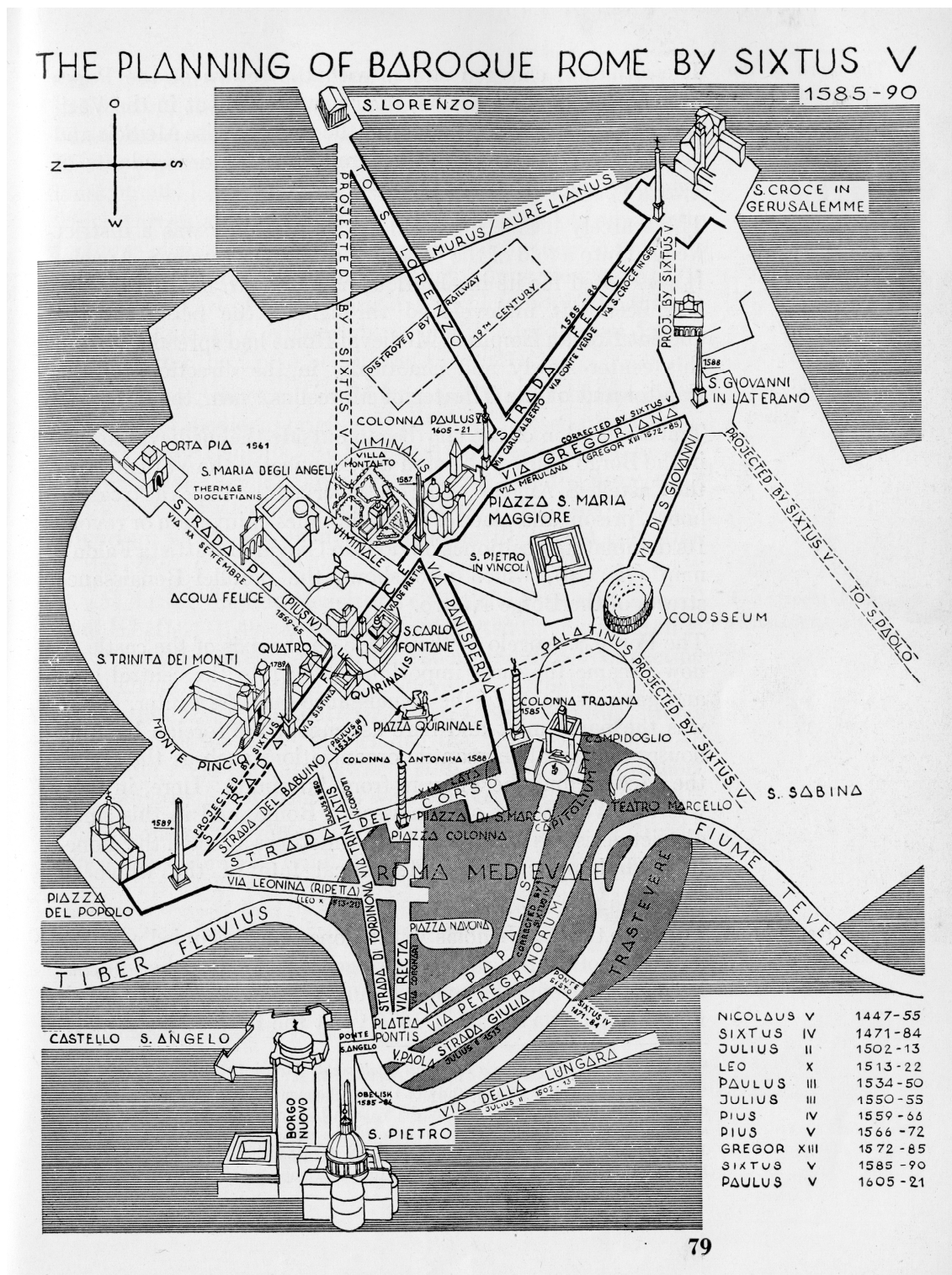
¹⁵ See, for instance, J. Connors, 'Alliance and emnity in Roman baroque urbanism, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25, 1989, pp. 205-294. D. Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

¹⁶ Kostof, 'The third Rome', *cit.*, p. 240.

¹⁷ S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, fifth edition, revised and enlarged, Cambridge (Mass.) - Oxford, Harvard University Press - Oxford University Press, 1967, p. 77.

¹⁸ In this sense, baroque Rome is cast, quite surprisingly, as a possible model for the monumental representation of social democracy, an issue that Giedion would address in the *Nine points on monumentality* of 1942-43, written with J.-L. Sert and F. Léger.

resilient traffic jam of intentions, an anthology of closed compositions and *ad hoc* stuff in between, which is simultaneously a dialectic of ideal types plus a dialectic of ideal types with an empirical context.¹⁹



2. The Rome of Sixtus V, from S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (cf. note 17)

¹⁹ C. Rowe & F. Koetter, *Collage City*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1978, p. 106. On the relation of *Collage City* to *Roma Interrotta*, see G. Châtel, 'Facts and Figures', *Oase*, 79 (2009), pp. 52-62.

As in Giedion, the urban fabric of baroque Rome exemplifies the collision of only partially fulfilled intentions. This situation is exacerbated in Imperial Rome, 'with its more abrupt collisions, more acute disjunctions, its more expansive set pieces'.²⁰ However, if Rowe and Koetter argue that *bricolage* will produce the formal characteristics of a city that reflect the complex processes of democratic politics, they are not interested in the program that Giedion discerned specifically in papal Rome, that of a supra-national capital.²¹ Moreover, more so than *Space, Time and Architecture, Collage City* focuses on the formal characteristics of the city. One of its most potent points is that these characteristics depend upon the mutual relation between the built object and the space between those objects.²² Space has a shape and a presence, as much as the buildings. Ideally, the city would consist of 'a solid-void dialectic which might allow for the joint existence of the overtly planned and the genuinely unplanned, of the set-piece and the accident, of the public and the private, of the state and the individual'.²³ This relation between object and space is expressed in so-called figure-ground plans, where built mass is treated either as *poché*, that is, blacked in so as to get a better idea of the form of the physical space, or outlined 'at a level of detail that encourages the understanding of the city as a spatial sequence of rooms', to quote from Michael Graves' introduction to *Roma Interrotta*.²⁴

The fact that Graves discusses the *poché*, a notion central to Rowe's exposition on urban space,²⁵ marks an important nodal point between *Roma Interrotta* and contemporary ideas on urban design. Graves writes that Nolli's map was chosen as the starting point of *Roma Interrotta* because it exemplifies the *poché* and its aptness at registering urban space. This view of Nolli was quite widespread and Nolli's map figured prominently in the debate on urbanism in the first half of the 1970s.²⁶ In fact, the proposal by Venturi and Rauch for *Roma Interrotta* is a barely altered passage from Venturi, Scott Braun and Izenour's landmark *Learning from Las Vegas* (1972), a detailed analysis of the Las Vegas-strip that included a Nolli-map of the area.²⁷ Here, as in the writings of Rowe, the question was how to describe the formal qualities of urban space. Nolli's representation of Rome exemplified these qualities by representing it as a complex composite of open spaces (both interior and exterior, private and public) and built mass (either as compact *insulae* or articulated buildings).

By emphasizing this aspect of Nolli's map, Graves' introduction casts *Roma Interrotta* much less as a reckoning with *Roma capitale* and its insidious urban planning than as an engagement with contemporary questions of urban design.

²⁰ Rowe & Koetter, *Collage City, cit.*, ibidem.

²¹ Rowe & Koetter, *Collage City, cit.*, p. 105.

²² It should be noted that Giedion discusses Michelangelo's design for the Capitol in similar terms.

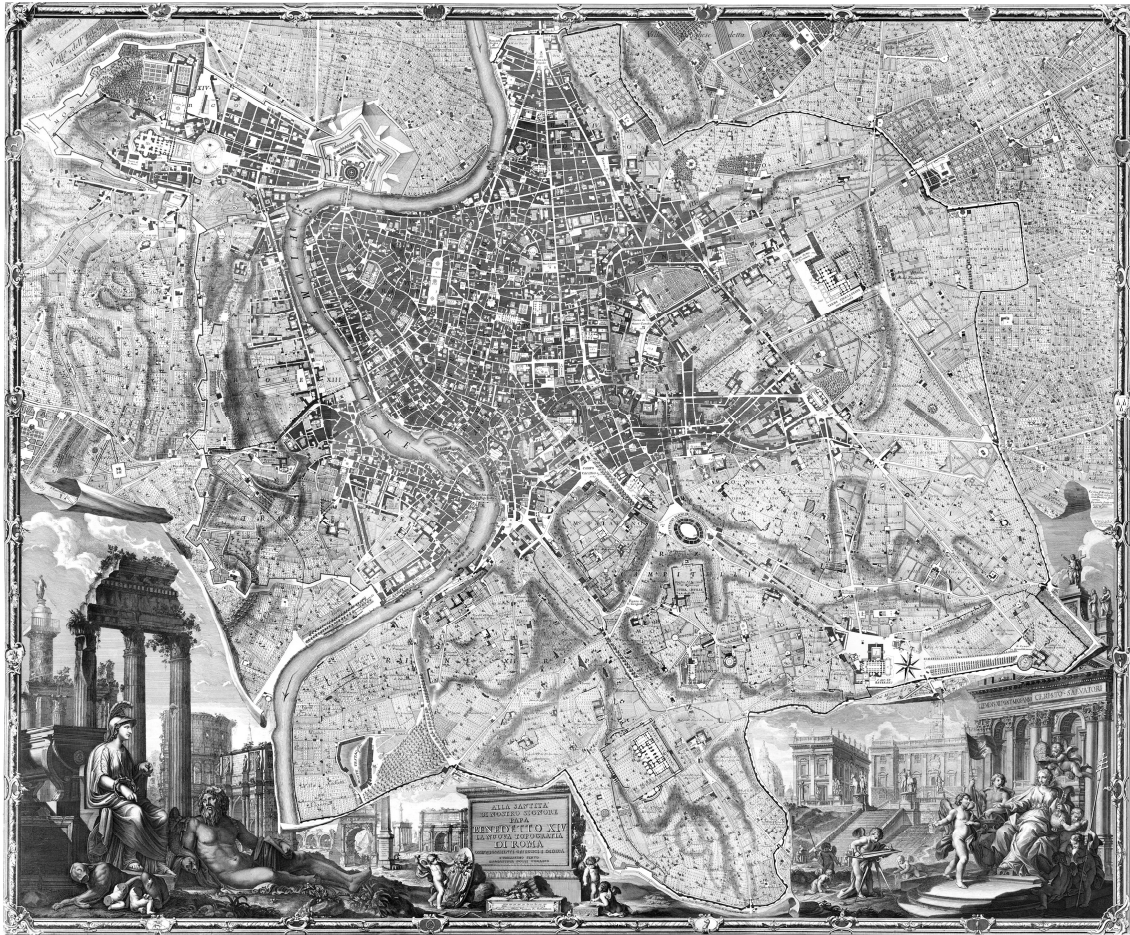
²³ Rowe & Koetter, *Collage City, cit.*, p. 83.

²⁴ Graves, 'Roman Interventions', *cit.*, p. 4.

²⁵ Rowe & Koetter, *Collage City, cit.*, pp. 78-79

²⁶ A. P. Latini, 'Nollimap', in: *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, Artemide, 2004, pp. 67-71.

²⁷ ibidem, pp. 67-68; M. Delbeke, 'Mannerism and Meaning in *Complexity and Contradiction in Architecture*', *The Journal of Architecture*, vol. 15, 3 (2010), pp. 267-282, here p. 277.



3. Giambattista Nolli, *Nuova pianta di Roma*, 1748

In Graves' view, Nolli's map was an at once accurate and evocative registration of a delicate urban fabric teeming with vitality, an open invitation to architects to design.²⁸ As such, again very much in line with the argument of *Collage City*, Graves compares Nolli's Rome with the reconstruction of Imperial Rome proposed by Giambattista Piranesi in his *Campo Marzio*-engraving, where the city is represented as a chaotic aggregation of gigantic buildings. To Graves, the two plans embody two opposite principles of urban design, not two representations of the city in a particular stage of its historical development.²⁹

Such reading of Nolli's *Nuova Pianta* pushes the program supporting Nolli's endeavor itself very much into the background. The culmination of the ambition first voiced in Raphael's letter to Pope Leo X to seize the city in a series of accurate plans that would be integrated with up-to-date archeological knowledge, the *Nuova pianta* was also a conscious attempt to project the image of a capital seeking its place in a

²⁸ Graves, 'Roman Interventions', *cit.*, p. 4.

²⁹ *Ibidem*. A similar point is made in 'Nolli: Sector II. Costantino Dardi', in: *Roma Interrotta*, p. 34; and 'Nolli: Sector VI. James Stirling', in: *Roma Interrotta*, p. 42. In this sense, Graves, like many contributors, adhere to the a-historical notion of classicism espoused for instance in A. Papadakis & H. Watson (eds.), *New Classicism. Omnibus Volume*, London, Academy editions, 1990, a digest of texts first published in *Architectural Design* featuring many participants to *Roma Interrotta*, including a reproduction of Aldo Rossi's proposal, *ibidem*., p. 171.

changing world where religion had to find a new balance with science and politics.³⁰ The most obvious testimony of this ambition was the adoption of modern cartographic techniques that represented Rome in the same way as other European capitals.³¹ In other words, from an historical point of view the Rome of Nolli's map is less the outcome of a long and continuous process of urban development (characterized by many but ultimately productive conflicts) than a deliberate attempt to negotiate the multiple and not necessarily compatible superimposed Romes, *Roma antica, sacra* and *moderna*, and reposition the result in the present.³² If the morphology or form of Nolli's Rome was perhaps quite different from the city that emerged after 1870, the program was not: the aim was to create a modern capital.

A Rome that is not a capital

It seems that only two projects take the historicity of Nolli's map as its starting point. Incidentally, these projects do not confine themselves to the sector they had been assigned but address the city as a whole. In the case of Leo Krier, this option was more or less forced upon him because he drew the lower right corner of the map which contains the allegory of the papacy seated in front of the emblematic buildings of *Roma moderna*, the basilicas of St Peter's and St John, and the Capitol. This forceful image of 'central power' stimulated Krier to reflect upon the ancient administrative structure of Rome, the division in 14 *rioni*, and to propose new monumental buildings for each *rione* that could facilitate 'the spontaneous formation of anti-institutional social centers' acting as a counter-structure within the city.³³ Other contributions also sought to insert alternative communities into papal Rome,³⁴ but Krier's project deliberately examined the possible role of monumental architecture within a modern metropolis radically different from the monocentric capital but still rooted in its own history. As such, it addressed the dynamic between state and individual that is so central to Rowe and Koetter's *Collage City*. Colin Rowe himself literally went back in time and tried to imagine a different future for Nolli's Rome. An elaborate historical fiction, complete with invented sources and scholarly literature, described how Rome became the capital of Napoleon Bonaparte's empire, which spurred the development of the Palatine, Celio and Aventine, Rowe's sector and largely *disabitato* in Nolli's times.³⁵ In so doing, Rowe at once managed to exemplify his own principles of urban design and his awareness of the historical specificity of Rome, encompassing its appeal as the archetype of the European city but also the 'original' capital in the Western imagination.

³⁰ See M. Bevilacqua, *Roma nel secolle dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di G.B. Nolli 'celebre geometra'*, Napoli, Electa, 1998, pp. 97-107.

³¹ *Ibidem*, pp. 65-82.

³² On the emergence of these notions, see M. Delbeke, 'Roma antica, sacra, moderna: de zeventiende-eeuwse herconfiguratie van de stad in reis- en pilgrimgidsen', *Spiegel der Letteren*, vol. 48, 2 (2006), pp. 149-161.

³³ 'Nolli: Sector X. Leo Krier', in: *Roma Interrotta*, cit., p. 98.

³⁴ 'Nolli: Sector I. Piero Sartogo', in: *Roma Interrotta*, cit., pp. 30-33.

³⁵ 'Nolli: Sector VIII. Colin Rowe', in: *Roma Interrotta*, cit., pp. 68-81.

The other participants considered Nolli's map as the embodiment of two interconnected ideas: that of an exemplary city and the exemplary representation of urban space. Which of these ideas a participant chose to emphasize seems to have depended as much on their familiarity with Rome and its urban development after Nolli as their particular views on urban design. The project by the Italian architect Costantino Dardi, who taught at the Roman university of La Sapienza at the time of the project, deliberately proposed alternatives for the nineteenth-century developments at Prati and the Villa Ludovisi.³⁶ Paolo Portoghesi, who had contributed to several of the publications that Kostof reviewed in 1973, addressed the assumptions underlying to the whole enterprise as well as the conundrum they generated.³⁷ Projects by non-Italian architects, on the other hand, tended to read Nolli's map as a statement on architecture and urban design. This is the case for instance in Michael Graves' project, which mines Nolli's map for four archetypical architectural forms that combine into complex an urban fabric expressive of man's aspirations 'to give order and meaning to his environment'.³⁸ Similarly, Rob Krier, proposed a series of drawings of archetypal elements of architecture and the city, emphasizing (even despite his irony) the role of Rome as a mythical origin in any discourse on architecture or urbanism.³⁹ Other architects, such as James Stirling and Aldo Rossi, repaired to their own oeuvre. Their self-aware irony about the brief and their own contributions provided them with an opportunity to reflect upon some of the principles of their architectural practice.⁴⁰

Even this briefest of surveys suggests a perhaps unsettling reluctance to engage with the program underlying both *Roma Interrotta* and Nolli's *Pianta Nuova*, that of Rome as a capital city. In fact, to rephrase a point made by the critic Alan Chimacoff, there is significant irony in the fact that many of the participants are 'avowed contextualists' yet failed to address this theme.⁴¹ This reluctance is enabled by a threefold elision. Contemporary Rome was substituted by Nolli's map, as a result *Terza Roma* disappeared from view as well, and Nolli's map itself was treated as what could be termed a figure of 'the city' rather than a project for Rome. This raises the question of whether the brief of *Roma Interrotta* was indeed apposite to face 'the embarrassing presence of modern Rome'. But even if this were the case, this threefold elision is very much embedded within the discourse on architecture entertained by the participants. *Roma Interrotta* sits uncomfortably close to some key notions of that discourse, such as the relation between strategies of representation of urban space and views on the development of the city. This fuels

³⁶ 'Nolli: Sector II. Costantino Dardi', *cit.*, p. 36.

³⁷ See notes 6 and 13. Also 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', *cit.*, p. 56: 'A city planning intervention whose point of departure in (sic) a two-century-old document [...] implies a drastically negative evaluation of everything built in Rome from then, 1748, on. Even if we do not wholly share this indiscriminate opinion, especially with regard to 19th-century expansion, we must admit that an imaginary deletion of the third and fourth stages of Rome would facilitate [...] a critical relationship of continuity between the historical city and its present counterpart.'

³⁸ 'Nolli: Sector IX. Michael Graves', in: *Roma Interrotta*, *cit.*, p. 82.

³⁹ 'Nolli: Sector X. Rob Krier', in: *Roma Interrotta*, *cit.*, pp. 96-97.

⁴⁰ 'Nolli: Sector VI. James Stirling', *cit.*; 'Nolli: Sector XI. Aldo Rossi', in *Roma Interrotta*, *cit.*, pp. 88-90.

⁴¹ Chimacoff, 'Roma Interrotta Reviewed', *cit.*, p. 7.

the suspicion that many of the participants adopted themes such as origins, creativity, oeuvre, architectural history that could both incorporate the myth of Rome and act as substitute programs that would shield them from unwelcome realities, in the first place architecture's irrelevance in the face of modern urban development, a problem very well illustrated by the very *history* of Rome. Not incidentally, this impotence and the dividends it yields is the theme of Rem Koolhaas' contemporary *Delirious New York* (1978), a revisionist history of another mythical city.⁴²

⁴² R. Koolhaas, *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, London, Thames and Hudson, 1978.

Key words

Urbanism, Rome, Giambattista Nolli, Roma capitale, *Roma Interrotta*

Maarten Delbeke is associate professor at the department of Architecture and Urban Planning of Ghent University, where he earned his Ph.D. in 2001. At the Institute of Cultural Disciplines of Leiden University he leads the research-project 'The Quest for the Legitimacy of Architecture in Europe 1750-1850', funded by a Vidi-grant from NWO (Dutch Science Foundation). In 2001-2003 he was the Scott Opler fellow in Architectural History at Worcester College (Oxford), and from 2003 until 2009 a postdoctoral research fellow with the Research Foundation - Flanders (FWO). He has published widely on art and artistic theory in early modern Rome, architectural theory and contemporary architecture. With Evonne Levy and Steven Ostrow he edited *Bernini's Biographies. Critical Essays* (2006). His monograph *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome* is forthcoming in 2012.

Jules Besmestraat 18, 1081 Koekelberg, Belgium
m.delbeke@hum.leidenuniv.nl

RIASSUNTO

Roma Interrotta. L'Urbe non è una capitale

Nel 1978 fu presentato a Roma il progetto *Roma Interrotta*, comprendente progettazioni urbane elaborate da dodici architetti di fama internazionale ispiratisi alla *Nuova Pianta di Roma* di Giambattista Nolli (1748). Il titolo e la struttura del progetto ne sottolineano il carattere critico: lo sviluppo di Roma sarebbe stato interrotto verso la metà del XVIII secolo e in particolare dopo il 1870 la città avrebbe subito una drammatica trasformazione, per cui le tracce della sua evoluzione storica non sarebbero quasi più visibili. I progetti avanzati vogliono essere un tentativo di riallacciarsi nuovamente a tale evoluzione.

In questo contributo si esplorano le idee su *Roma capitale* avanzate da architetti e storici dell'architettura negli anni Settanta del secolo scorso, al fine di comprendere le ragioni del loro radicale rifiuto della *Terza Roma* e perché tale presa di posizione fosse proprio in quel momento attuale e importante. La Roma barocca immaginata da Nolli funge nell'ambito dell'architettura come un'immagine ideale della città, tuttavia anche essa è completamente spogliata da qualunque significato culturale e politico. Le proposte di *Roma Interrotta* dunque non sono soltanto esemplari del dibattito sviluppatosi nel mondo dell'architettura nel periodo considerato, ma ne rivelano anche i limiti intrinseci e le lacune.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101347 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento Il caso della Sardegna*

Maria Bonaria Urban

All'indomani dell'unificazione italiana, nel dibattito sulla questione meridionale si arrivò a definire un concetto omogeneo di Sud e con esso probabilmente anche il più importante e persistente stereotipo dell'immaginario culturale italiano.² Questo *topos* venne avvalorato 'scientificamente' negli anni a cavallo fra Otto e Novecento da chi spiegava le differenze fra il settentrione e il meridione della penisola alla luce delle specifiche caratteristiche genetiche degli abitanti.³ Esempio a questo riguardo fu la pubblicazione nel 1901 del volume *Italiani del Nord e italiani del Sud* di Alfredo Niceforo, il cui titolo sanciva la frattura insanabile che minava l'unità nazionale.⁴

Nell'ambito di tale dibattito la Sardegna rappresentava un caso emblematico: nonostante costituisse il nucleo originario del Regno d'Italia, tuttavia essa dal punto di vista culturale e socioeconomico era parte integrante del Sud. Questa ottica venne ripresa anche dal nascente cinema, il quale applicò il dualismo concettuale Nord-Sud elaborato nella tradizione europea e successivamente riformulato nella cultura italiana

* In questo saggio si riprendono alcuni risultati emersi in una ricerca che l'autrice sta conducendo sulle forme di rappresentazione della Sardegna e dei sardi nella cultura europea secondo il metodo d'indagine della *Imagologia*, la disciplina all'interno della letteratura comparata che studia le strategie di costruzione del concetto di carattere nazionale. Nello studio in questione si analizza un ampio corpus di testi e pellicole di ambientazione sarda. Sul quadro teorico di riferimento: M. Beller & J.T. Leerssen (a cura di), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

² Sui concetti stereotipati 'Nord' e 'Sud': Beller e Leerssen, *Imagology*, cit., pp. 387-389. Su questo *topos* nella cultura italiana: J. Dickie, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, New York, St. Martin's Press, 1999.

³ A ciò si aggiungeva la convinzione, già attestata nel pensiero greco e alla base dell'opera di Montesquieu, *De l'esprit des lois* (1748), che ci fosse una diretta correlazione fra il clima e le tipologie dei caratteri nazionali: Beller & Leerssen, *Imagology*, cit., p. 388.

⁴ A. Niceforo, *Italiani del Nord e italiani del Sud*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1891. Dello stesso autore: *La delinquenza in Sardegna*, Palermo, Remo Sandron Editore, 1897 e *L'Italia barbara contemporanea. Studi sull'Italia del Mezzogiorno*, Milano-Palermo, Remo Sandron Editore, 1898.

postunitaria, con il suo corollario di caratteristiche ritenute imm modificabili, per interpretare la realtà sarda ('Sud') in chiave oppositiva rispetto alla penisola ('Nord'). In questo articolo analizzeremo in particolare la pellicola *Cainà. L'isola e il continente* (1922), che costituisce un esempio significativo di tale approccio culturale;⁵ ciò ci permetterà di trarre alcune conclusioni sulle forme di rappresentazione del mondo sardo e, più in generale, sul perpetuarsi nelle espressioni artistiche di una *forma mentis* che minava dalle fondamenta il principio della raggiunta unità politica e l'aspirazione al formarsi di una coscienza veramente nazionale.

La Sardegna nell'immaginario letterario europeo

Al momento della nascita del cinematografo, l'isola continuava ad essere considerata un'entità misteriosa e sconosciuta,⁶ anche se nel discorso letterario era già stata elaborata una sua immagine ben precisa.⁷ Ancora alla fine del XIX secolo un viaggiatore inglese, Charles Edwardes, ne tracciava un ritratto sottolineando i numerosi pregiudizi che circolavano sul suo conto:

Chiesi informazioni più precise su questa *strana* isola ma non mi fu facile ottenerle. Le enciclopedie e le guide turistiche ne facevano soltanto cenno. Citavano, invece, Cicerone. Mi fu mostrato il recente volume di un barone francese nel quale l'autore si vanta di un viaggio in Sardegna *quasi avesse compiuto un atto di prodezza o di abilità*. Avessi avuto bisogno di ulteriori incoraggiamenti, quest'atmosfera complessiva di *mistero* fu sufficiente a convincermi ad intraprendere un breve viaggio alla *scoperta* dell'Isola.⁸

Dalla descrizione emerge il profilo di una terra lontana dagli standard della civiltà europea, popolata di selvaggi fedeli alla legge dell'onore e della vendetta; fanno però da contrappunto agli aspetti negativi del carattere nazionale, dal momento che la costruzione dell'identità si sviluppa sempre per coppie di concetti antitetici - la

⁵ Sono soltanto tre le pellicole del cinema muto di ambientazione sarda che ci sono pervenute, pur avendo notizia di almeno una decina: *Cenere* (Febo Mari 1916), *Cainà. L'isola e il continente* (Gennaro Righelli 1922) e *La grazia* (Aldo De Benedetti 1929). Diventano quattro se contiamo anche *Tontolini e l'asino*, una rivisitazione della storia di Pinocchio in cui il protagonista ha le sembianze del pastore sardo e viaggia in groppa a un asino. Per una descrizione completa della produzione audiovisiva sarda: G. Olla, *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari, CUEC, 2008.

⁶ L'inglese Robert Tennant la definisce 'terra incognita' nel suo *Sardinia and its resources*, Roma, Libreria Spithöver; London, Stanford, Charing Cross, 1885, p. 1 e 3.

⁷ A titolo esemplificativo si indicano due studi: *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, a cura di A. Boscolo, Cagliari, Editrice sarda Fossataro, 1973 e M. Cabiddu, *Viaggiatori inglesi dell'800 in Sardegna*, Cagliari, E.S.A., 1980, poi ripubblicato con il titolo *La Sardegna vista dagli inglesi: i viaggiatori dell'800*, Quartu, E.S.A., 1982.

⁸ C. Edwardes, *Sardinia and the Sardes*, London, Richard Bentley and son, 1889, ora pubblicato in italiano col titolo *La Sardegna e i sardi*, a cura di L. Artizzu, Nuoro, Ilisso, 2000. Questa, come le successive citazioni tratte da questa opera provengono dalla versione tradotta (p. 39; il corsivo è nostro). Il barone francese di cui parla Edwardes dovrebbe essere E. Roissard de Bellet, autore di *La Sardaigne à vol d'oiseau*, Parigi, Librairie Plon. E. Plon, Nourrit et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs, 1884.

cosiddetta 'nation of contrasts'⁹ - virtù come il senso dell'ospitalità.¹⁰ Si comprende allora perché il viaggio in Sardegna si prefigurasse nell'immaginario collettivo come un'avventura, una vera e propria esplorazione di una terra *strana* ed esotica. Chi avesse osato avventurarsi nel cuore dell'isola, si sarebbe trovato di fronte un paesaggio ancora vergine, ricoperto da montagne meravigliose, popolate però da banditi feroci saldamente trincerati fra le rupi scoscese e impossibili da stanare.¹¹

Tale rappresentazione della Sardegna coerente con il *topos* del Sud continuò a circolare negli scritti del Novecento¹² e anche nella pubblicistica del primo conflitto mondiale che sfruttò in chiave propagandistica i successi della Brigata Sassari, un corpo regolare dell'esercito eccezionalmente reclutato su base regionale, formato per lo più da contadini e pastori sardi.¹³ Dalla documentazione bellica emerge l'idea di una razza sarda come qualcosa di distinto dall'essere italiano, assimilabile piuttosto ai popoli primitivi; tuttavia quelli che potrebbero apparire difetti si trasformano in virtù nel soldato sardo, il quale appare una perfetta macchina da guerra.¹⁴ Non ci sono dubbi sul carattere ambiguo di tali affermazioni: come aveva sottolineato Antonio Gramsci, dietro le lodi per l'eccezionalità dei combattenti sardi, si nascondeva il volto vero della politica colonialistica del Nord nei confronti del Sud d'Italia. Si rivelava così la doppiezza della propaganda bellica: rivendicando la propria superiorità culturale, il Nord si arrogava il diritto di sfruttare il Sud per la difesa dei propri interessi economici.¹⁵

⁹ Beller e Leerssen, *Imagology*, cit., p. 344.

¹⁰ Sul carattere sardo, fra le fonti, ricordiamo: W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London, John Murray, 1828, pp. 141-148, p. 170 (ora pubblicato in traduzione italiana col titolo *Relazione sull'isola di Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Nuoro, Ilisso, 1998); Tennant, *Sardinia*, cit., pp. 217-219, 271-272; Edwardes, *La Sardegna*, cit., pp. 41, 62, 72, 79, 178.

¹¹ Edwardes, *La Sardegna*, cit., p. 39.

¹² Un esempio è G. Bechi, *Caccia grossa, Scene e figure del banditismo sardo*, Milano, Fratelli Treves 1914², ripubblicato a cura di Manlio Brigaglia (Nuoro, Ilisso, 1997, ristampa 2005), in cui l'autore, un tenente del Regio esercito, racconta in forma romanzata la sua esperienza nell'isola in occasione delle campagne repressive contro il banditismo.

¹³ Sulla Brigata Sassari si veda G. Fois, *Storia della Brigata Sassari*, con introduzione di Manlio Brigaglia, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1981¹, 2006². L'esperienza sulla terraferma fu particolarmente dirompente per i sardi, visto che per la maggior parte di essi fu la prima volta in cui confrontarsi con la propria italianità (*Idem*, p. 33).

¹⁴ *Idem*, pp. 36-41. Citando gli studi di Mario Isnenghi e Salvatore Sechi, Fois ritiene che in tale approccio si riveli l'influenza della 'fase razzistica del meridionalismo' (*Idem*, p. 65), ma a suo dire le descrizioni sul modo di combattere dei sardi contengono anche una certa verità, nel senso che i riferimenti all'abilità dell'uso del coltello nel corpo a corpo sarebbero rivelatori di un comportamento effettivamente attribuibile ai sardi (*Idem*, pp. 65-66).

¹⁵ 'È noto quale ideologia sia stata diffusa in forma capillare dai propagandisti della borghesia nelle masse del Settentrione: il Mezzogiorno è la palla al piombo che impedisce più rapidi progressi allo sviluppo civile dell'Italia, i meridionali sono biologicamente degli esseri inferiori, dei semibarbari o dei barbari completi, per destino naturale; se il Mezzogiorno è arretrato, la colpa non è del sistema capitalistico o di qualsivoglia altra causa storica, ma della natura che ha fatto i meridionali poltroni, incapaci, criminali, barbari, temprando questa sorte matrigna con l'esplosione puramente individuale di grandi geni, che sono come le solite palme in un arido e sterile deserto.' (A. Gramsci, *Nel mondo grande e terribile*, pp. 118-119). Si



1. Dal film *Cenere*

Accanto a tale consolidata tradizione letteraria, furono soprattutto le opere di Grazia Deledda (1871-1936) - la scrittrice nuorese proveniente dalla zona considerata più pericolosa, chiusa e arretrata dell'isola, ma comunque l'unica a cui si era soliti attribuire il titolo di 'vera Sardegna'¹⁶ - a fornire al nascente cinema un vasto repertorio di personaggi e situazioni che confermavano l'immagine della terra 'fuori dal tempo e dalla storia', popolata da una stirpe barbarica, identificabile con lo stereotipo del primitivismo meridionale.¹⁷ La nuova arte accolse senza esitazioni questa ottica,

vedano anche alcuni articoli dello stesso autore in *Scritti sulla Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2008, pp. 70-73 e 78-84.

¹⁶ Nel discorso letterario, già prima della pubblicazione delle opere della Deledda, si era arrivati all'identificazione dell'isola con le sue aree interne e, parallelamente, alla supremazia del modello antropologico pastorale-banditesco. Questo principio domina le riflessioni dei viaggiatori tardoottocenteschi, per esempio Edwardes ricorda che le montagne 'custodiscono i veri Sardi della Sardegna': Edwardes, *La Sardegna*, cit., p. 72.

¹⁷ Olla, *Dai Lumièrè*, cit., p. 21: 'la Sardegna deleddiana divenne la "chiave di accesso al mondo sardo"'. David Herbert Lawrence nel suo *Sea and Sardinia* (1923) descrive l'isola come una terra fuori dal tempo e dalla storia: 'Left outside of time and history' (Melbourne-London-Toronto, William Heinemann LTD, ristampa del 1950, p. 84; ora pubblicato in italiano col titolo *Mare e Sardegna*, a cura di L. Artizzu, Nuoro, Ilisso, 2000).

sfruttando l'occasione per ritrarre gli isolani quale incarnazione di un'umanità ferina e primordiale, come quando la protagonista del film *Cenere*, ispirato all'omonimo romanzo della Deledda, si abbevera presso un ruscello, sdraiata sul prato, non diversamente da come farebbe una bestia (ill. 1). Al di là delle diverse strategie utilizzate nelle varie pellicole, l'obiettivo principale era quello di catapultare lo spettatore in un mondo atavico, primitivo ed esotico: da questo punto di vista la 'Sardegna cinematografica' non avrebbe certo deluso.

La geografia come chiave di lettura simbolica del mondo sardo

Avendo come modello la 'Sardegna deleddiana', le storie narrate al cinema sono solitamente ambientate in Barbagia, l'area corrispondente al centro montuoso della regione, il regno dei pastori (e banditi) e l'icona principale del paesaggio filmico sardo. Con la visione delle montagne accompagnate dalla didascalia 'Alle falde del Gennargentu', si apre infatti *Cenere*;¹⁸ similmente *Cainà* inizia con la didascalia 'Fantastico panorama dei giganti della Sardegna',¹⁹ seguita dall'inquadratura dei monti e di un nuraghe, il monumento simbolo della civiltà isolana (ill. 2 e 3). Infine, anche ne *La grazia* vediamo le cime innevate ritratte sugli sfondi creati *ad hoc* per la scenografia. L'identificazione della Sardegna con la sua *facies* montuosa costituisce una costante nel cinema fino ai nostri giorni; ciò ha determinato che l'aspetto fisico della regione venisse percepito in modo deformato rispetto alla realtà, implicando, tra l'altro, la rimozione quasi totale del paesaggio marino dall'immaginario collettivo.

La valenza simbolica delle forme di rappresentazione cinematografica si coglie compiutamente se si prende in considerazione la caratteristica fondamentale della geografia sarda: l'insularità. Rispetto alle altre regioni del Sud e probabilmente più della Sicilia, la Sardegna costituisce un'entità fisica nettamente separata dal resto del territorio italiano. Tale aspetto si è tradotto simbolicamente nella convinzione che l'isola e il Continente siano due realtà opposte e inconciliabili, ed è all'origine di un altro stereotipo costruito sulla falsariga del dualismo Nord-Sud, come conferma già il titolo della pellicola *Cainà. L'isola e il continente*. L'insularità evoca l'isolamento e l'immobilità del mondo sardo; il dualismo isola-continente genera a sua volta una serie di concetti antitetici quali antico e moderno, statico e mobile, primitivo e progredito, in cui alla Sardegna corrispondono le connotazioni negative considerate proprie del *topos* del Sud. La 'messa in scena' della geografia implica dunque metaforicamente un giudizio di valore negativo sul mondo sardo. La storia di *Cainà* esprime il punto di vista di chi,

¹⁸ In realtà gli esterni furono girati prevalentemente in Piemonte e alcune sequenze nelle Alpi Apuane: Olla, *Dai Lumière*, cit., p. 122.

¹⁹ Nelle fonti letterarie il Gennargentu era 'il gigante dell'isola'; si veda fra i testi del primo Novecento: M.L. Wagner, *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, a cura di G. Paulis, Nuoro, Ilisso, 2001, p. 65. Questo volume raccoglie, in traduzione italiana, gli scritti di viaggio dello studioso tedesco pubblicati originalmente in *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde* (1907-1908) e *Deutsche Rundschau für Geographie* (1913-1914).

provenendo dal Continente, è consapevole della propria superiorità culturale e osserva l'isola mettendone in luce i suoi difetti.



2. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*



3. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

Il folklore come cifra essenziale nella rappresentazione del Sud

La rappresentazione filmica della Sardegna in *Cainà* risponde a uno spirito che possiamo definire 'realista', nel senso che ci restituisce con precisione luoghi, situazioni e personaggi colti nella loro relazione con il contesto storico, paesaggistico e narrativo,²⁰ ma questo approccio non nasce da un oggettivo desiderio di 'cinema verità', ma è piuttosto il frutto di uno sguardo esterno, superiore, che fruga nel mondo sardo alla ricerca di quei segni che confermino il suo arcaismo. In altre parole, l'approccio realista rivela l'ottica primitivista che domina l'opera, come ci conferma in modo inequivocabile la rappresentazione della festa paesana (ill. 4, 5, 6).



4. Dal film *Cainà*. *L'isola e il continente*

²⁰ Olla, *Dai Lumières*, cit., p. 128.



5. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*



6. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

La scena si inserisce in un punto di svolta della storia: Cainà, la protagonista (ill. 7 e 8), non è contenta della sua vita, perché non riesce a conformarsi alle attese della famiglia e della comunità; il suo sogno è quello di abbandonare la Sardegna e avventurarsi al di là del Tirreno alla scoperta del Continente. L'occasione della fuga le viene fornita dall'arrivo di un veliero nei giorni in cui il paese è in festa. Mentre tutti si divertono - compresi i marinari, accolti dai paesani così come prescrive l'ospitalità dei sardi - la ragazza si nasconde in attesa che l'imbarcazione salpi alla volta della terraferma.



7. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

L'inserto, introdotto da una didascalia esplicativa ('La festa del paese'), si apre con la vista dei rintocchi della campana. Le persone lasciano la chiesa in cui si è celebrato il rito religioso e si riversano per strada, formando piccoli gruppi. Lo sguardo dell'obiettivo segue questi uomini e donne che affollano lo spazio aperto, vestiti con i loro abiti tradizionali più belli e sgargianti, espressione di una cultura estranea al *modus vivendi* dell'Europa degli inizi del XX secolo. La cinepresa si muove fra i partecipanti suscitando la sensazione di trovarsi in mezzo a un rito primitivo di qualche tribù lontana e sconosciuta. Il climax della scena è rappresentato dalle immagini della danza introdotta da una didascalia apposita ('il ballo di gruppo'), non utilizzando il nome classico di 'ballo sardo' o 'ballo tondo', ma limitandosi a sottolineare il carattere collettivo di quel rito a

cui una tradizione consolidata assegnava l'attributo di 'nazionale'.²¹ L'attenzione dei marinai - identificabili con lo 'sguardo esterno' - viene catturata dai danzatori che si esibiscono in circolo.²² Il capitano li osserva e accenna piccoli movimenti con la testa seguendo il ritmo della musica. Segue poi uno sguardo d'intesa fra i marinai, pieno di stupore e apprezzamento per lo spettacolo. La scenografia della danza si sviluppa in un circolo che di volta in volta si restringe, si allarga, si moltiplica, forma una lunga catena come un serpente che si scompone e ricomponde senza posa. Al centro dell'inquadratura vediamo le gambe e i piedi che si muovono con scioltezza, poi l'attenzione si sposta sui musicisti, i loro strumenti arcaici e, verso la fine, un coro maschile che esegue canti tradizionali.



8. Dal film *Cainà. L'isola e il continente*

²¹ Tra le fonti ottocentesche che riconoscono al ballo tondo il carattere 'nazionale': G. Burdett, *Traits of Corsican and Sardinian Character*, in: 'New Monthly Magazine and Humorist', II, feb. 1845, p. 231 (ora consultabile in <http://books.google.com>); J.W. Tyndale, *L'isola di Sardegna*, 2 vol., a cura di L. Artizzu, Nuoro, Ilisso, 2002, vol. I, p. 143, 297 e pp. 407-408 (edizione originale *The Island of Sardinia*, vol. I-II, London, Richard Bentley, 1849); Roissard de Bellet, *La Sardaigne*, cit., p. 96; Tennant, *Sardinia*, cit., p. 269; J.E. Crawford Fritch, *Mediterranean moods. Footnotes of travel in the Islands of Mallorca, Menorca, Ibiza and Sardinia*, London, Grant Richards LTD, 1911, p. 270. Edwardes esprime un giudizio molto negativo sulla danza sarda, che definisce 'tetra' e di una 'solennità funerea': *La Sardegna*, cit., p. 121 e pp. 129-130.

²² La festa viene introdotta da una didascalia in cui uno dei marinari chiede al capitano di poter assistere al 'ballo di gruppo'. Da tale aspettativa scatta un crescendo etnografico che raggiunge il climax nel momento della danza sarda.

La festa rappresenta in *Cainà* il fulcro ideale di una rappresentazione vivente dell'identità del popolo sardo quale negazione della civiltà. L'attenzione nel filmare i costumi tradizionali e soprattutto la coreografia della danza rivela la volontà di sfruttare il fascino esotico delle tradizioni considerate tipiche del folklore meridionale e assolve la funzione di cogliere quel mondo in uno dei momenti più pregnanti della sua identità culturale, contrassegnata da riti atavici in cui il tempo storico si annulla.²³ Il discorso sul primitivismo sardo 'messo in scena' con la festa paesana rimanda a una lunga tradizione letteraria che culmina in certe osservazioni di Paolo Orano, soprattutto per quanto riguarda il carattere tribale e primitivo del 'ballo tondo'. Secondo Orano la tipologia della danza tradizionale avvicina gli isolani a quei popoli che egli considera meno civili, cioè gli orientali, i popoli primitivi e i meridionali.²⁴ Esisterebbe infatti un legame diretto fra l'importanza che il ballo continua ad avere nelle tradizioni di un popolo e il suo grado di sviluppo, pertanto nella perpetuazione di danze primitive come quella sarda 'si sente la bassezza tanto nella scala fisiologica quanto nella morale dei popoli stessi, si sente il selvaggio, cioè si sente il popolo non incivilito'.²⁵ Per Orano è dunque lecito aggiungere i sardi alla lista delle razze che occupano i gradini più bassi della civiltà:

Quel ballo lì è certo uno degli avanzi più meravigliosi e più pieni di epoche barbariche e selvagge antichissime, quel ballo è uno dei tanti punti di contatto pei quali alcune popolazioni sarde si ravvicinano ai popoli selvaggi d'oggi, come quelli dell'Africa nera, della Nuova Caledonia, della Tasmania, dell'Australia, dei Kambichadoli, delle Pelli-Rosse (sic).²⁶

I rimandi al primitivismo non si risolvono nella scena della festa, è tutta la pellicola piuttosto che è disseminata di segni inequivocabili. Dopo averci mostrato le icone più importanti del paesaggio naturale e antropizzato sardo - le montagne e il nuraghe - la storia si sviluppa in una serie di "quadri" coerenti con tale impostazione ideologica: gli uomini e le donne sono fissati nei vari momenti della giornata, scandita al ritmo di gesti consueti che evocano la dimensione atemporale della vita sarda. Le donne, relegate nel loro 'regno' (la casa e, in particolare, la cucina), passano la farina al setaccio e preparano il pane; gli uomini, vestiti con il caratteristico costume in bianco e nero, la lunga 'berritta' e le folte barbe, si spostano a cavallo, sempre armati, dediti alla pastorizia e alla caccia al muflone. La parte successiva alla descrizione della festa culmina nella rappresentazione di un altro rito collettivo e simbolico delle tradizioni popolari: dopo essere stato ritrovato nell'aperta campagna, il cadavere del padre di Cainà viene deposto nella sua casa, in cui viene compianto dalle donne secondo l'usanza dell'*attittu* (il pianto rituale del defunto). L'evento viene introdotto da una specifica didascalia per rimarcare l'impostazione paradocumentaria della scena ('Le donne, come

²³ Secondo Wagner, osservando il ballo sardo, si ha la sensazione che il presente si dissolva: *Immagini*, cit., p. 104.

²⁴ P. Orano, *Psicologia della Sardegna*, Roma, Tipografia della Casa Editrice Italiana, 1896, p. 118.

²⁵ *Idem*, p. 107.

²⁶ *Idem*, p. 106.

vuole l'usanza, piangono il morto') e, come la festa, evoca un modello di comunità basata su consuetudini originali e ataviche.

L'inconciliabilità fra la condizione dei sardi e il mondo *altrove* viene confermata dalla sorte di Cainà: infelice anche sul continente, decide di far ritorno nell'isola, ma il gesto della fuga ha lasciato tracce indelebili nella comunità: il padre è morto, la madre è rimasta paralizzata dal dolore, tutti la odiano e la rifiutano come un'appestata. Alla ragazza non resta che cercare riparo fra le montagne dove in passato è stata felice con le sue caprette, ma anche qui non trova pace e muore. Il fallimento di Cainà sancisce così simbolicamente l'impossibilità per il popolo sardo di cambiare, di evolversi verso forme di vita più moderne e ridurre la distanza che lo separa dagli standard di civiltà della terraferma o, in altre parole, la pellicola conferma l'identificazione del mondo isolano con lo stereotipo del Sud.

Conclusioni

L'approccio metodologico adottato nell'analisi del film *Cainà. L'isola e il continente* ci permette di interpretare le forme di rappresentazione della Sardegna nel cinema italiano all'interno di una strategia discorsiva fondata sulla coppia di concetti 'Nord' e 'Sud' operante da secoli nella cultura europea e adeguatamente riadattata nel contesto culturale italiano postunitario. L'influenza di tale tradizione è evidente nella produzione scritta fra Otto e Novecento e costituisce anche il filo rosso della poetica deleddiana. Il cinema, facendo ricorso a tale repertorio di stereotipi, contribuì alla diffusione sul grande schermo della medesima immagine della Sardegna, contrassegnata dal canone del primitivismo.

La coerenza con il *topos* del Sud primitivo e atavico si coglie nella identificazione del paesaggio filmico con la Barbagia, così che la montagna e il suo abitante per eccellenza, il pastore - simboli di un mondo naturalistico, opposto alla civiltà moderna - diventano gli elementi iconici più importanti per 'mettere in scena' il concetto di identità sarda. Anche l'insularità viene ricreata filmicamente per evocare in chiave simbolica la condizione di distanza e separatezza dal mondo civile. L'ottica primitivista si evince inoltre nell'attenzione prestata agli elementi della vita quotidiana e del folklore che sono ampiamente descritti nella pellicola; tra di essi spiccano, in particolare, la ricostruzione dettagliata della festa paesana che culmina nella scena del ballo quale epifania dell'identità culturale sarda e, in misura minore, i riti della caccia e del compianto del morto.

La pellicola *Cainà. L'isola e il continente* conferma dunque sia la forza del dualismo concettuale 'Nord' e 'Sud' come motore creativo nell'immaginario italiano, sia l'identificazione del mondo sardo con il Meridione inteso quale modello di civiltà arcaica, primitiva ed esotica. È significativo ricordare che tale approccio prendeva spunto da quel concetto di identità nazionale come entità fissa, immutabile e specifica di ogni *ethnos* che costituiva il fulcro ideologico del nazionalismo ed era alle radici del Risorgimento. Inoltre, pur rispondendo a strategie discorsive generali, radicate nel pensiero europeo, lo stereotipo del Sud si delineò all'interno del dibattito che animava

l'élite culturale italiana di fine secolo e non può essere liquidato come il frutto di un semplice 'sguardo esterno', cioè dell'ottica negativa e ostile della dirigenza politica settentrionale nei confronti del mondo meridionale; al contrario, accanto alle discutibili prese di posizione degli studiosi deterministi come Niceforo, perfino gli intellettuali meridionalisti e gli scrittori veristi, seppur animati da buone intenzioni, avevano contribuito a diffonderne un'immagine che avvallava i pregiudizi.²⁷ Ciò si coglie anche nel caso della filmografia di ambientazione sarda, gestita prevalentemente da autori e case di produzione 'continentali' aventi per modello l'immagine della Sardegna creata dalla Deledda nelle sue opere. *Cainà* rappresenta dunque un esempio di tale processo sinergico fra 'sguardo esterno' ed 'interno'. All'inizio del Novecento descrivere la Sardegna secondo lo stereotipo del Sud significava continuare a generare simboli in aperta contraddizione con l'ideale dell'Italia unita, tuttavia rivelatori delle tensioni e contraddizioni che il processo risorgimentale aveva creato piuttosto che risolto.

²⁷ R. de Rooy e M.B. Urban, *Alla ricerca delle frontiere del Sud*, in: *Le frontiere del Sud*, a cura di R. De Rooy, M. Scorretti, M.B. Urban, I. Vedder, Cagliari, CUEC, in corso di stampa.

Parole chiave: stereotipi, Sud, Imagologia, Sardegna, cinema, *Cainà. L'isola e il continente*

Maria Bonaria Urban insegna Lingua e Cultura italiana all'Università di Amsterdam. Dopo essersi dedicata agli studi medievali, negli ultimi anni la sua ricerca si è indirizzata, in particolare, sull'analisi delle forme di rappresentazione culturale del concetto di identità nazionale nella letteratura e nel cinema. Ha pubblicato in riviste e volumi collettanei su cineasti quali Bellocchio, Tornatore e Mazzacurati; è fra i curatori del volume *Le frontiere del Sud*, di imminente pubblicazione in Italia. Attualmente sta portando a termine una monografia sull'immaginario sardo nella cultura europea moderna e contemporanea.

Università di Amsterdam, Faculteit der Geesteswetenschappen, Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam
m.b.urban@uva.nl

SUMMARY

The Southern Stereotype in the 19th and 20th Centuries. The Case of Sardinia

Following Italian unification, the North-South dichotomy which had for centuries been part of European tradition was reformulated in Italian culture, resulting in the definition of a homogeneous concept of the South and with it what is probably the most significant and persistent stereotype in the national collective imagination. This perspective stands as a constant in every text on Sardinia, since the national debate on the Southern Question placed the island firmly among the country's other Southern regions.

In the early 20th century the traditional stock of images and stereotypes characterising literary discourse became an essential reservoir of characters, situations and places for film-makers. Following the method of imagology, this paper focuses on the strategies used in representing the stereotype of the South in the cinema, specifically in the film *Cainà. L'isola e il continente* (Righelli 1922). The working hypothesis is that films confirmed the centrality of the North-South dichotomy as the creative engine in the Italian cinematic imagination and the identification of Sardinian society with the South perceived as a model of archaic and primitive civilisation. Depicting Sardinia in accordance with an interpretative scheme considered absolute and unchanging, the new art form followed a route already laid down in literature. In addition, in a cultural phase dominated by the need to develop and disseminate a national consciousness, it contributed to the production of images and symbols standing in open contradiction to the ideal of a united Italy, revealing the contradictions that the Risorgimento had created rather than resolve.

Dante all'insegna dell'Unità

Ronald de Rooy

Nei primi 150 anni dell'Unità italiana le varie fasi della ricezione della figura e dell'opera di Dante si possono interpretare come il termometro delle condizioni di salute della nazione italiana, dello 'stato dell'unione' per così dire. Nei periodi in cui lo Stato italiano sentiva il bisogno di impegnarsi fortemente per lanciare e promuovere un'auto-immagine compatta ed unitaria,¹ Dante è stato prescelto come uno degli strumenti più prestigiosi e più versatili da mobilitare. In questo senso Dante è stato sfruttato come prezioso 'luogo di memoria' per la giovane nazione unita, un pilastro fondamentale impiegato nello sforzo di costruirsi una forma positiva di tradizione² nazionale e nello stesso tempo di esorcizzare la disunità.

Da tensioni romantiche ad ideali politici

Prima dell'Unificazione e prima dell'omologazione del maggiore poeta italiano ad icona politico ed unitario, l'Ottocento vede già configurarsi i contorni di un Dante nazionale, la cui immagine oscillava però ancora tra le passioni e i languori del Romanticismo e gli ideali politici del Risorgimento.³ I più importanti romantici e preromantici italiani - in particolare Vittorio Alfieri e Ugo Foscolo - vedono in Dante infatti anzitutto un alto modello culturale e politico da copiare o proiettare nelle loro vite, mentre nelle loro opere letterarie trapela molto meno del magistero dantesco. Alfieri legge, incorpora, s'identifica con Dante, credendo di esserne persino la reincarnazione ma non ne segue le orme stilistico-tematiche.⁴ Foscolo proietta su Dante l'immagine del 'ghibellin fuggiasco', un libertario e intransigente martire per le proprie idee politiche, esattamente l'immagine in cui ama specchiarsi biograficamente lo stesso Foscolo.

¹ Per il termine auto-immagine cfr. J. Leerssen, 'Imagology: History and method', in: M. Beller e J. Leerssen (eds.), *Imagology*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 17-32.

² Il processo dell'invenzione di tradizioni da parte delle giovani nazioni unitarie è stato studiato da E. Hobsbawm e T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

³ Cfr. A. Ciccarelli, 'Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon?', in: K. Von Henneberg e A. R. Ascoli (eds.), *Making and Remaking Italy*, Oxford, Berg, 2001, pp. 77-102.

⁴ Cfr. gli studi di J. Luzzi: 'Alfieri's Prince, Dante, and the Romantic Self', in: *Italica*, 80, 2 (2003), pp. 175-94 e, per un'analisi di portata più ampia, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, New Haven, Yale University Press, 2008.

Com'è noto, in una seconda fase del Risorgimento molti politici, pensatori e scrittori - basterà ricordare nomi illustri come Cesare Balbo, Vincenzo Gioberti, Giuseppe Mazzini e Francesco De Sanctis - s'impegnano a canonizzare l'immagine politica ed unitaria di Dante: nella *Lectura Dantis*, negli scritti danteschi, nei commenti alla *Commedia* e nei discorsi politici si privilegiano sempre di più episodi e personaggi politicamente caricati come la frequentatissima triade dei sestî canti - Ciacco-Sordello-Giustiniano⁵ -, mentre altri episodi a prima vista meno idonei vengono profondamente politicizzati. L'esempio classico di tale interpretazione politica costituisce l'episodio di Paolo e Francesca cui viene data in genere una fortissima impronta storico-politica.

Questa ricezione romantico-risorgimentale in chiave nazionale e politica fu consacrata e cristallizzata in numerosi monumenti danteschi, soprattutto nelle imponenti statue con evidenti obiettivi politici ed unificanti. L'esempio per eccellenza costituisce la cerimonia di inaugurazione della statua dantesca davanti alla Santa Croce nel 1865, cerimonia che fu presenziata significativamente dalle più alte cariche del giovane Stato italiano. I moderati riuscivano ad esibire uno spettacolo di unità nazionale intorno alla persona del re:

With the flags of the as yet unliberated territories draped in the mourning, the stage (Piazza Santa Croce) was set for a ritualistic enactment of centralism: all eyes focused on the king, the statue rising totemically from the middle of the theatrical space, and the shining blade presented to the sovereign.⁶

Dall'altra parte succedeva anche che i preparativi e le inaugurazioni delle statue dantesche erano circondati da polemiche feroci e fortemente nazionalistiche, come nel caso del monumento dantesco a Trento nel 1896 che vide Dante aggressivamente contrapposto al poeta medievale tedesco Walter von der Vogelweide.⁷

Negli anni postunitari il paradigma del Dante nazionale si dimostra talmente positivo e travolgente che riesce persino - nelle mani del novello poeta della patria Giovanni Pascoli - a capovolgere la 'tragedia nazionale dell'emigrazione [...] in *epos* nazionalistico' con Dante come 'prototipo dell'emigrante', e glorioso 'timonier d'Italia eterno'.⁸

Esule a cui ciascuno fu crudele;
tu cui da sé la dolce patria scisse
e spinse in mare legno senza vele...

[...]

⁵ Naturalmente con l'accento sull'episodio purgatoriale dell'abbraccio mancato tra Virgilio e Sordello seguito dalla celeberrima amplificatio sui mali politici e sulla decadenza dell'Italia.

⁶ M. Caesar (ed.), *Dante. The Critical Heritage 1314 (?)-1870* London-New York, Routledge, 1989, p. 72.

⁷ Hobsbawm e Ranger, *The Invention of Tradition*, p.12, discutono le polemiche intorno ad una statua dantesca nel Tirolo; famoso è infatti il caso della statua dantesca a Trento. Quest'ultima comparve, con evidente intenzione politica, alla fine del film popolare 'Inferno' (1911), diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, ma la scena fu rimossa, sempre per motivi politici, nel 1914. Cfr. A. Braidà, 'Dante's Inferno in the 1900s: From Drama to Film', in: A. Braidà e L. Calè (eds.), *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 39-51, p. 51.

⁸ Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 153.

O timonier d'Italia eterno, Dante!
Sei tu che volgi dove vuoi la prora
sul nostro lungo solco spumeggiante!⁹

Dante crepuscolare e futurista

Tra unificazione e ventennio fascista spuntano molte trasformazioni dantesche ben più creative, che tendono, quasi sempre, a ridimensionare, alleggerire o addirittura capovolgere l'immagine ufficiale e *politically correct* del Dante risorgimentale e nazionale. In pochissimo tempo il poeta della patria riacquista così anche le sue facce 'comiche', liberandosi della sclerotizzata camicia di forza unitaria.

Sintomatiche di questa nuova tendenza liberatrice sono le trasformazioni comico-caricaturali di Dante in varie poesie del crepuscolare Guido Gozzano. Questa forma di ridimensionamento del Dante nazionale passa spesso attraverso le creazioni decadenti e reboanti dell'Immaginifico D'Annunzio. Memorabile è la riscrittura gozzaniana dell'Ulisse dannunziano di *Maia* nel poemetto *L'ipotesi*. Qui, mischiato alle chiacchiere di un salotto piccolo borghese, l'eroe magnanimo dantesco-dannunziano è riproposto in versione ridicola come *playboy* avventuriero, ma la pungente ironia di cui è intrisa questa deliziosa versione colpisce soprattutto l'ambiente borghese e l'Immaginifico, non Dante:

Ma né dolcezza di figlio,
né lagrime, né pietà
del padre, né il debito amore
per la sua dolce metà
gli spensero dentro l'ardore
della speranza chimerica
e volse coi tardi compagni
cercando fortuna in America...
- Non si può vivere senza
danari, molti danari...
Considerate, miei cari
compagni, la vostra semenza! -¹⁰

Una simile ambivalenza si coglie nel rapporto che Marinetti e il Futurismo hanno con Dante e la *Commedia*. L'avversione dei futuristi per il Dante pomposo ed eccessivamente accademico del Risorgimento si evince già dal mero titolo del manifesto *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori* (1911), che infatti stronca e ridicolizza furiosamente il culto del poeta della patria:

Noi vogliamo che l'opera d'arte sia bruciata col cadavere del suo autore. Ciò che sopravvive del Genio spento non ammorba forse di nostalgia, di prudenza e di paurosa saggezza il Genio vivente?

⁹ G. Pascoli, 'Inno degli emigrati italiani a Dante' (1911), in: *Odi e inni*, vv. 1-3, 21-23 (citato da G. Pascoli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 881-882).

¹⁰ G. Gozzano, 'L'ipotesi' (Poesie sparse), in *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, pp. 265-272, p. 271.

Chi negherà che la *Divina Commedia* altro non sia oggi che un immondo verminaio di glossatori? A che pro avventurarsi sui campi di battaglia del pensiero quando la mischia è finita, per numerare i morti, studiare le belle ferite, raccogliere le armi infrante e i bottini abbandonati, sotto il volo pesante dei corvi dotti e il loro sbatacchiar d'ali cartacee?¹¹

D'altra parte, è stato chiaramente dimostrato¹² che gli stessi futuristi, e Marinetti *in primis*, erano talmente affascinati dal genio e dalla forza espressiva e creativa di Dante stesso da voler ricostruirla nelle proprie opere.

Dante fascista

Dopo questo breve periodo di metamorfosi meno stereotipate, Dante fu costretto ben presto a indossare nuovamente la camicia di forza politicizzata della Nazione unita. Il poeta e la sua opera furono infatti strumentalizzati dai fascisti ed incorporati nella loro religione della nazione. Paradossalmente il ventennio promuove così una ripresa e una continuazione dell'interpretazione risorgimentale di Dante. E l'idolatria di Dante portava persino ad una vera e propria incorporazione nei ranghi fascisti: agli occhi di molti Dante *era*, letteralmente, fascista anche lui, e condivideva così tutti i valori e tutto il fanatismo dei suoi compagni fascisti novecenteschi. Nella formulazione esemplare di Pietro Jacopini questa convinzione suona così:

Dante dunque è un precursore del Fascismo e, se fosse vissuto ai giorni nostri, ci avrebbe onorato sicuramente della sua compagnia, impugnando il manganello contro tutti i socialisti e i comunisti rinnegatori e disgregatori della Nazione.¹³

Nella critica e nelle letture dantesche di quegli anni si moltiplicano e si accavallano le più inverosimili soluzioni esegetiche, che vertono in particolare anche sui passi profetici della *Commedia*. E così diventa facilmente opinione comune che le oscure visioni dantesche del 'veltro' e del 'cinquecento dieci e cinque' (DXV) si sono definitivamente avverate nella persona e nel governo del Duce. Come sosteneva Mazzini per l'Ottocento,¹⁴ così gli illuminati interpreti fascisti affermano che Dante poteva essere compreso, pienamente e definitivamente, solo e soltanto dalla loro gloriosa epoca.

Altre analogie con la 'dantificazione' risorgimentale e postunitaria della società si trovano nella riforma Gentile della scuola che rese obbligatoria la lettura dell'intera *Commedia*, ma per esempio anche nella pianificazione, restaurazione o costruzione di importanti monumenti danteschi. Interessante e significativo, soprattutto per la sua minuziosa interpretazione architettonica del canovaccio e del simbolismo numerico della *Commedia*, è il progetto di Giuseppe Terragni per la

¹¹ F.T. Marinetti, 'La «Divina Commedia» è un verminaio di glossatori', in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 228-229.

¹² Per esempio da A. Ciccarelli, 'Dante and Italian Futurism', in: *Lectura Dantis: A Forum for Dante Research and Interpretation*, 18-19 (1996), pp. 30-40.

¹³ Si vedano a questo proposito lo studio di S. Albertini, 'Dante in camicia nera: Uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista', in: *The Italianist*, 16 (1996), pp. 117-42, e quello di L. Scorrano, 'Il Dante "fascista"', in: *Il Dante "fascista". Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 89-125. Quest'ultimo autore riporta alla p. 93 la citazione di Pietro Jacopini.

¹⁴ Cfr. per esempio G. Mazzini, 'Opere minori di Dante', in *Scritti editi e inediti*, vol. XXIX, Imola, Paolo Galeati, 1919, pp. 183-282.

costruzione a Roma di un vero e proprio *Danteum*, un tempio sacro dedicato alla coppia Dante-Mussolini.¹⁵ Una coppia ideale che, stando alle minuziose indagini autoptiche di F. Frassetto, condivideva non solo un'eccezionale 'italianità', ma anche delle straordinarie capacità mentali e virili. Tali capacità erano chiaramente leggibili nelle ossa di Dante: un cranio davvero enorme e una pelvi altrettanto sensazionale.¹⁶

Diametralmente opposto a questo bombardamento di certezze ideologiche e scientifiche da parte dello stato fascista, si colloca l'inquietudine introversa ed esistenziale di Eugenio Montale, il quale negli anni del fascismo puntella le sue prime raccolte poetiche dissimulatamente di significanti barlumi danteschi.¹⁷ Quello di Montale è un Dante complesso e difficilmente interpretabile, ma comunque una voce che gli serve per esprimere il crescendo del suo straniato male di vivere dentro una società di gerarchi ed automi sempre più in preda alla barbarie. Ancora durante i decenni della più clamorosa misinterpretazione ideologica di Dante, dunque, nasce così un meno omologato ma molto più fertile *revival* che avrà echi lunghi ed importanti nel secondo dopoguerra.

La riscoperta di Dante

Dopo la fine della monopolizzazione fascista di Dante, infatti, la repressa cultura italiana lo rivendica quasi subito come una forza fresca e liberatrice, connotata di giusto impegno civile. Anche se questa ricalibratura inizia proprio nell'ambito solipsistico e poco popolare della poesia lirica, ne sprigionano lo stesso dei chiari riverberi socioculturali e popolari.

Nel saggio fondamentale *L'inferno e il limbo* del 1945 Mario Luzi¹⁸ ribadisce lo spartiacque fondamentale del momento storico - la fine della guerra, l'inizio di un'epoca nuova - e propone di ricongiungerlo al valore liberatore del magistero dantesco: al parere di Luzi è necessario che la letteratura e la cultura italiana si aprano finalmente alle sterminate possibilità tematico-espressive create già da Dante, ma insufficientemente esplorate a causa del primato attribuito per troppo tempo al modello petrarchesco. Dantescamente ispirato l'ex ermetico Luzi riscopre la poesia e la cultura come apertura, partecipazione sociale, dialogo, speranza per il futuro, responsabilità e impegno.¹⁹

¹⁵ Uno studio approfondito sulla progettazione, l'architettura e l'ideologia del *Danteum* è quello di T. L. Schumacher, *The Danteum. Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, London, Triangle Architectural Publishing, 1993.

¹⁶ Cfr. J. D. Feldman, 'The X-Ray and the Relic: Anthropology, Bones, and Bodies in Modern Italy', in: *In Corpore. Bodies in Post-Unification Italy*, a cura di L. Polezzi e C. Ross, Cranbury, NJ, Associated UP, 2007, pp. 107-126.

¹⁷ Per il dantismo di Montale si vedano i seguenti saggi, tutti della mano di Zygmunt Barański: 'A Note on Montale's presumed Dantism in Merigiare pallido e assorto', in: *Italica* LVI, 44 (1979), pp. 394-402; 'Dante and Montale: The Threads of Influence', in: E. Haywood e B. Jones (eds.), *Dante Comparisons: Comparative Studies of Dante and Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, Dublin, Irish Academic, 1985, pp. 11-48; 'The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture', in: *Strumenti Critici*, I, 3 (settembre 1986), pp. 343-376.

¹⁸ M. Luzi, 'L'inferno e il limbo', in: *Società*, 5 (1945), pp. 25-32.

¹⁹ Per il dantismo di Luzi si vedano tra gli altri S. M. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001; L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, Il Mulino, 2002 e R. de Rooy, *Il poeta che parla ai poeti. Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003, pp. 85-158.

Anche se Dante nel secondo dopoguerra non sarà più celebrato come simbolo ufficiale dell'unità nazionale - in parte ciò è dovuto forse anche alla forte connotazione fascista che sembra difficile da rimuovere -, egli continuerà nondimeno ad essere una voce autorevole, in molti casi nientemeno che il DNA della lingua, della cultura e dell'identità italiana.

Due protagonisti del maggiore cinema italiano, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini fanno rivivere Dante in uno scintillante scontro tra cultura alta e cultura popolare.²⁰ A maggior ragione la centralità dantesca vale anche per l'opera letteraria e critica dello stesso Pasolini, che a un certo punto abbozza persino una memorabile *Divina Mimesis*, il più ambizioso progetto italiano per una riscrittura novecentesca ed attualizzante dell'intera *Commedia*.²¹

Una nuova vita pubblica: la *Lectura Dantis* televisiva e popolare

La combinazione di cultura alta e cultura popolare caratterizza anche la diffusione televisiva di Dante. Anche in quest'ambito la connotazione identitaria che circonda Dante fin dal Risorgimento è attivata tutte le volte che Dante viene riproposto al popolo italiano.²² Inizialmente prevaleva qui ancora il tono solenne dell'alta cultura: per il settimo centenario della nascita di Dante si producevano per esempio vari documentari, tra cui per esempio una *Vita di Dante* (1965) con Giorgio Albertazzi come protagonista. E nel 1988 attori ed autorevoli dantisti leggevano e commentavano in televisione i cento canti della *Commedia*, creando programmi però piuttosto pesanti per il loro rigore accademico e filologico.²³ In altre occasioni di lettura pubblica, invece, Dante continua a prestarsi per tenere insieme la nazione, ad esempio in momenti di crisi e di tensione. Un esempio significativo è il 31 luglio del 1981, quando Carmelo Bene celebrò il primo anniversario della strage di Bologna proprio con una *Lectura Dantis* dalla Torre degli Asinelli.²⁴

La parabola dantesca di Roberto Benigni

Mentre all'estero e particolarmente nel mondo anglosassone il Dante postmoderno - popolare, massmediatico ed intermediale - furoreggia in modi davvero incredibili ed incontrollabili,²⁵ in Italia colpisce invece il carattere più sporadico, moderato e

²⁰ Cfr. G. P. Brunetta 'Padre Dante che sei nel cinema', in: *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, 1996, pp. 21-28, e A. Iannucci, 'From Dante's Inferno to Dante's Peak: The Influence of Dante on Film', in: *Forum Italicum*, 32, 1 (1998), pp. 5-35; M. A. Bazzocchi, 'Dante nel cinema', in: *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano: Mondadori, 2007, pp. 37-56.

²¹ Cfr. S. M. Titone, 'Dannata, dolente catabasi: l'inferno di Pier Paolo Pasolini', in: *Cantico del Novecento*, pp. 69-136. Per una discussione delle posizioni critiche sulla *Divina Mimesis* si veda D. Luglio, 'Anziché allargare, dilaterai!' Allegory and Mimesis from Dante's Comedy to Pier Paolo Pasolini's *La Divina Mimesis*, in: *Metamorphosing Dante*, pp. 339-353.

²² Cfr. R. Caputo, 'Dante by Heart and Dante Declaimed: The "Realization" of the Comedy on Italian Radio and Television', in: A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema, and Television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004 pp. 213-223, p. 213: 'the memory of the important role played by Dante's poem in national life from the early nineteenth century on, and especially throughout the period of Risorgimento, is for the Italian people the basis of both its emotional and media appeal.'

²³ Cfr. A. Iannucci, 'Dante and Film', in: Richard Lensing (ed.), *The Dante Encyclopedia*, London-New York, Routledge, 2000, pp. 246-250. Si veda anche R. Caputo, 'Dante by Heart and Dante Declaimed'.

²⁴ Cfr. *Carmelo Bene legge Dante*, a cura di R. Maenza, Venezia, Marsilio, 2007.

²⁵ Ricco e sorprendente è il panorama delle metamorfosi postmoderne ed intermediali che hanno moltiplicato le immagini straniere di Dante. Si vedano a questo proposito vari recenti studi e miscellanee come A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema, and Television*, Toronto, University of Toronto

spesso piuttosto tradizionale delle recenti attualizzazioni dantesche. Nel contesto della letteratura sono da ricordare gli interessanti gialli storico-danteschi di Giulio Leoni - *I delitti della Medusa* (2000), *I delitti del Mosaico* (2004), *I delitti della Luce* (2005), *La crociata delle tenebre* (2007) - o le originali poesie politicamente e dantescammente ispirate di Patrizia Valduga.²⁶

Ma le proposte più riuscite dal punto di vista del valore nazionale e popolare di Dante vengono ancora dal mondo del teatro e dello spettacolo. È noto che Dante fin dal Sessantotto continua a perdere terreno nelle scuole italiane,²⁷ ma le sorprendenti letture dantesche del comico Roberto Benigni hanno in qualche modo restituito al popolo italiano un Dante più accessibile e più attuale. Significativamente i suoi fortunati *one-man show* si sono tenuti sia nei luoghi della cultura popolare - in televisione, a San Remo, nelle piazze - che in quelli della cultura scolastica ed accademica - in particolare nelle università italiane e straniere.²⁸

Fin dall'inizio la parabola dantesca di Benigni è profondamente radicata nel medium televisivo. Dopo aver recitato il V dell'*Inferno* nel corso di una trasmissione di *Babele* nel 1995, alcuni anni più tardi Benigni ha divulgato il suo Dante dall'America per un pubblico di decine di milioni di telespettatori, durante la cerimonia di premiazione degli Oscar. Un estatico Benigni impreziosì la conclusione del suo discorso di ringraziamento proprio con lo stupendo verso finale della *Commedia*: 'L'amor che move 'l sole e l'altre stelle'.

Nel 2002, come ospite di un'edizione particolarmente grossolana del Festival di San Remo, il comico sbalordì ancora tutti, facendo cozzare aulico e prosaico con un'inaspettata ma plauditissima recitazione della preghiera di San Bernardo alla Vergine, a suo dire versi 'insuperati, di una scandalosa bellezza'.²⁹

Con il clamoroso successo de *L'ultimo del paradiso* su RaiUno, trasmesso alla vigilia di Natale del 2002, Benigni colloca il suo Dante pienamente sull'incrocio di filologia e divulgazione: da una parte si inserisce nella tradizione secolare della *Lectura Dantis*, dall'altra non esita a divulgare e semplificare il poema e il messaggio di Dante. Nonostante il carattere aulico e difficile dell'ultimo canto del *Paradiso*, la lettura di Benigni è leggera ('light'), a tratti comica, emotiva ed attualizzante, e cerca di raggiungere proprio tutti. Dante ne viene fuori come un riconoscibile uomo comune, donnaiolo, che ebbe una 'spettacolare', ma vera visione profetica

Press, 2004; P. S. Hawkins, *Dante. A Brief History*, Oxford, Blackwell, 2006, in particolare le pp. 159 sgg.; A. Braidà e L. Calè (eds.), *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Hampshire, Ashgate, 2007; F. Camilletti, M. Gragnolati e F. Lampart (eds.), *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Wien-Berlin, Turia & Kant, 2011.

²⁶ Per le poesie di Valduga si veda R. de Rooy, 'Identità e memoria nell'opera di Patrizia Valduga e Elena Ferrante', in: *La forma del passato. Questioni di identità in opere cinematografiche e letterarie italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, a cura di S. Gola e L. Rorato, Peter Lang, Bruxelles, 2007, pp. 159-173.

²⁷ Nonostante il recente rilancio dello studio scolastico dell'opera dantesca per mano di un pesante comitato scientifico nazionale 'Leggere Dante Oggi'. Vedi anche il sito: www.indire.it/leggeredante/

²⁸ Un suo grande predecessore, Vittorio Sermonetti, prediligeva per i suoi cicli di letture dantesche tra il 1995 e il 2007 ancora le ambientazioni sacre, cioè le chiese e basiliche di tutta l'Italia.

²⁹ Per una trascrizione dell'intero intervento di Benigni si veda 'Tutto Benigni battuta per battuta', in *Corriere della Sera*, 11 marzo 2002, a cura di F. Basso e M. Di Gregorio: www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2002/03_Marzo/11/benigni1.shtml (consultato 22/6/2011).

trasformata in un'arte altrettanto 'spettacolare' che parla di un Dio, per l'occasione, quasi ecumenico.³⁰

Secondo qualcuno è un'operazione banalizzante che fa torto a Dante, ma in fondo quella di Benigni è la tipica operazione di riduzione e semplificazione che fu inerente anche alla massiccia promozione risorgimentale e fascista del Dante nazionale, ma senza la pesante carica ideologica.

L'attualità

Nelle celebrazioni per i 150 anni dell'unità d'Italia, già compromesse dalle polemiche sulla opportunità e sulla mera memorabilità di quest'anniversario, non è stato conferito un posto di grande rilievo a Dante come poeta nazionale.³¹ Al Festival di San Remo quest'anno Roberto Benigni non ha letto Dante, ma ha fatto una lezione sull'Inno di Mameli. Una scelta dettata, forse, anche da considerazioni di carattere strategico: qualsiasi testo dantesco più o meno 'nazionale' avrebbe rischiato di evocare proprio la disunità attuale e avrebbe portato a riflettere - e a ridere - sui mali dell'Italia di oggi.

Infatti, non ci vorrebbe molto per leggere in alcune delle più famose invettive dantesche dei maliziosi accenni profetici alle attività politiche 'extraparlamentari': 'Ahi serva Italia [...] non donna di province, ma bordello!' E neppure per vedere in quella celeberrima immagine dell'Italia come un cavallo sfrenato con 'la sella [...] vòta' lo stridente contrasto con la realtà di oggi, dove il Cavaliere è così onnipresente e così fermo in sella da essere diventato proprio lui il simbolo di una nazione profondamente divisa. 'Le leggi son ma chi pon man ad esse?' Anche qui la risposta sarebbe scontata: ci pensa ancora proprio lui, quello stesso Cavaliere... il quale, anche se non lo confessa apertamente, si misurerebbe forse volentieri *anche* con il più grande poeta dell'Italia, di quel 'bel paese, là dove 'l sì suona'.³²

³⁰ Cfr. I. Serra, 'Dante on TV. Roberto Benigni's Ultimo canto del Paradiso', in: *Dante*, III (2006), pp. 129-45.

³¹ Da ricordare però una importante conferenza di Tullio De Mauro al Quirinale (il 21 febbraio 2011) dove l'eminente linguista ha discusso l'Italia linguistica e il ruolo fondamentale di Dante.

³² Quest'allusione dantesca al referendum del 12-13 giugno 2011 - che ha visto la travolgente vittoria dei quattro sì - è stata proposta dallo stesso Benigni a San Leo, in 'pieno silenzio elettorale', durante un discorso celebrativo per il conferimento della cittadinanza onoraria ad Umberto Eco: 'Come dice Dante è il paese là dove il sì suona. Speriamo che almeno i padri della patria vengano ascoltati'.

Parole chiave

Dante Alighieri, ricezione, intertestualità, identità nazionale

Ronald de Rooy insegna letteratura e cultura italiana all'Università di Amsterdam. Si è occupato prevalentemente di poesia modernista (*Il narrativo nella poesia moderna*, 1997), di Dante (*Il poeta che parla ai poeti*, 2003, e *Divine Comedies for the New Millennium*, 2003), e di narrativa contemporanea (*Romanzi di (de)formazione*, 2010, con Beniamino Mirisola e Viva Paci). Scrive regolarmente di letteratura per il quotidiano olandese Trouw.

Universiteit van Amsterdam, Opleiding Italiaanse Taal en Cultuur,
Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam
R.M.deRooij@uva.nl

SUMMARY

Dante in the straightjacket of the italian State

In this article Dante's literary and cultural reception are interpreted as being also indicative of the strength of Italy's sociopolitical unity. From the beginning of the eighteenth century Dante and his poem have been used and misused repeatedly by cultural, literary and political key figures in order to forge and reinforce a national Dante. During Risorgimento Dante soon became the symbol of Italy's political, moral and linguistic unity but he was also used, more implicitly, as a powerful antidote to the country's disunity. After a period of more liberal and creative rewritings, the fascist regime and its scholars came up with an extremely reductive political and moral image of the *Commedia* and its poet. After the end of the second World War this fascist Dante was banned from national conscience and replaced with a myriad of creative rewritings. Poets like Eugenio Montale and Mario Luzi rediscovered and exploited Dante's forgotten potential for Italian culture and literature; the work of important directors like Federico Fellini and Pier Paolo Pasolini could not exist without Dante; the venerable *Lectura Dantis* tradition was revived on television by famous actors and ultimately modernised and lightened by Roberto Benigni whose television performances also revive Dante's role as a national and unifying symbol.

Il paese mancato di Piero Gobetti

Giovanni Perazzoli

Il problema italiano a 150 anni dall'unità

Nel quadro di una giornata di studi sui 150 anni dell'unità d'Italia, Piero Gobetti non poteva mancare, soprattutto visto che il nostro scopo non è quello della retorica celebrativa. Dopo tanti anni dalla sua tragica morte, Gobetti non riesce ancora ad essere 'storicizzato': non riesce ad appartenere al passato, perché non riescono ad appartenere al passato i problemi dell'Italia da cui partiva la sua analisi. Tornare sul suo pensiero è un modo per riflettere sulla nostra identità, o, per usare la celebre espressione di Gobetti, per tornare a riflettere sull' 'autobiografia della nazione', che, oggi come allora, è contrassegnata dalla stessa debole etica pubblica che il nostro autore già criticava e che è la conseguenza della mai realizzata rivoluzione liberale.

Nadia Urbinati ha osservato che c'è qualcosa di profondo che lega l'opera di Piero Gobetti alla grande tradizione della teoria politica italiana: come per Machiavelli, Guicciardini, Beccaria, Croce, Gramsci, anche per Gobetti la teoria politica è un programma di riforma dell' 'etica pubblica'.¹ Possiamo aggiungere che la convergenza di questi aspetti si trova non solo nella teoria politica, ma anche in gran parte della letteratura italiana. L'anomalia italiana assume la forma di una 'questione' storiografica, teorica e politica. Ad avvertire l'importanza di tale questione sono però autori che hanno il carattere di dissidenti; sono intellettuali che vivono in modo doloroso un disagio morale e politico, ma che poi spesso finiscono, con apparente paradosso, ad occupare un posto preminente nella galleria nazionale dei grandi della letteratura e del pensiero.

Piero Gobetti rientra perfettamente in questo quadro. Il 'problema italiano' non lo interessa in modo accademico o per interesse di carriera politica. Quando fonda 'La rivoluzione liberale', la sua rivista più importante, ha solo 22 anni. Ma alle spalle ha già l'esperienza della direzione di 'Energie nuove'. Stupisce sempre constatare quanti autorevoli protagonisti della cultura italiana Gobetti sia riuscito a coinvolgere, a vario titolo, nelle sue iniziative culturali: Rodolfo Mondolfo, Manara

¹ N. Urbinati, *Il mondo anglosassone*, in *Cent'anni. Piero Gobetti nella storia d'Italia*, a cura di V. Pazé, Roma, Franco Angeli, 2004, pp. 159-165. Vedi anche P. Gobetti, *On Liberal Revolution*, a cura di N. Urbinati, con una prefazione di N. Bobbio, New Haven, Yale University Press, 2000.

Valgimigli, Ernesto Codignola, Francesco Severi, Giovanni Gentile, Gaetano Salvemini, Benedetto Croce, per citare solo alcuni dei nomi.²

Croce, Salvemini ed Einaudi hanno su Gobetti una particolare influenza. Da questi autori egli prende le mosse, conferendo alle loro posizioni una nuova vita. E, in effetti, Croce, Salvemini ed Einaudi sono autori molto diversi tra loro. In molti aspetti in netto contrasto l'uno con l'altro. Ma, a ben vedere, il pensiero di Gobetti trae proprio dalla sintesi di questi orientamenti diversi uno dei suoi aspetti più originali. Le ragioni del conflitto intellettuale che Gobetti riassume nel suo pensiero restano ancora oggi aperte e attuali: lo dimostra il dibattito sulla legittimità o meno di considerarlo un autore liberale, sulla valutazione del suo rapporto con Antonio Gramsci e con il movimento operaio.³ Se intorno al pensiero di Gobetti è ancora viva una battaglia esegetica è perché ancora viva l'analisi dell'Italia che il suo pensiero politico riflette.⁴

Rivoluzione liberale e significato della lotta politica

La circostanza della morte di Gobetti - a soli 25 anni, in esilio, a Parigi, in conseguenza di una spedizione punitiva voluta dallo stesso Mussolini - ha trasformato il giovane intellettuale torinese in una sorta di icona. Da venerare, ma più spesso da dissacrare. A Gobetti non sarebbe piaciuto però di essere considerato un'icona. L'unanimità della cultura e della politica italiana, infatti, è stato sempre uno dei suoi obiettivi polemici. E tra i rituali dell'unanimità sono annoverabili, senza difficoltà, sia le sacralizzazioni che le dissacrazioni.

Ma la critica che Gobetti muove all'unanimità della cultura politica italiana non è un fatto estrinseco, che si possa catalogare dentro una critica di costumi o di tradizioni culturali. Nasce invece da una teoria politica, che è largamente presente nella tradizione liberale e repubblicana. La salute civile - questa la tesi - è proporzionale alla capacità di istituzionalizzazione del conflitto. Nei termini di Gobetti la salute di uno stato è proporzionale al radicamento del conflitto come un fattore di autonomia morale, di differenziazione, di riconoscimento degli interessi reali dei cittadini che ne fanno parte.

Il sottotitolo de *La rivoluzione liberale*, ovvero *Saggio sulla lotta politica in Italia* (Gobetti lo riprende da un libro di Alfredo Oriani uscito nel 1892), individua un tema, quello della 'lotta politica', che diventa per Gobetti qualcosa di più che l'oggetto di una ricerca storiografica. La lotta politica assume il senso del metro della salute civile: tanto più c'è unanimità, assenza di conflitto, tanto minore è l'autonomia e la libertà. La civiltà politica dei grandi stati liberali si misura sul metro

² G. De Marzi, *Piero Gobetti e Benedetto Croce*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 30-31.

³ Per la tesi che il pensiero di Gobetti non possa essere incluso nella storia del liberalismo: E. Galli della Loggia, *La democrazia immaginaria. L'azionismo e l'ideologia italiana*, in *Il Mulino*, n. 346, marzo-aprile (1993), pp. 255 e sgg. Sottesa a questa tesi l'idea che esista un liberalismo vero e uno falso: G. Bedeschi, *Liberalismo vero e falso*, Firenze, Le lettere, 2008. N. Bobbio, che ha dedicato a P. Gobetti un'infinità di saggi e articoli, ha contestato questa interpretazione a più riprese. Sul dibattito che riguarda Gobetti liberale o falsificatore del liberalismo: G. De Marzi, *Piero Gobetti e Benedetto Croce*, pp. 15-22; M. Gervasoni, *L'intellettuale come eroe. Piero Gobetti e le culture del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000 e M. Revelli, *Gobettismi, pseudo-gobettismi, antigobettismi*, in: *Cent'anni*, cit.

⁴ M. Revelli, *Gobettismi, pseudo-gobettismi, antigobettismi*, in: *Cent'anni*, cit., p. 261.

della differenziazione interna, e dunque sulla lotta politica, che è il corollario della differenziazione. Titolo e sottotitolo de *La rivoluzione liberale*, ben al di là della formula editoriale, sono elementi che si tengono l'uno con l'altro. La 'rivoluzione liberale' e la capacità di 'lotta politica' rappresentano i due lati di una stessa medaglia. In modo più analitico: è il conflitto politico che crea una classe dirigente preparata; mancando il conflitto, si determina il problema che Gobetti ha sempre messo al centro della sua analisi: l'assenza di classi dirigenti preparate. In Italia, al posto della lotta politica, prevale la consorteria delle classi dirigenti nella gestione del potere. Da qui il corollario: il fine delle classi dirigenti è mantenere una rendita.

È in questa prospettiva che si devono leggere le celebri parole dalla *Rivoluzione liberale*:

Il problema italiano non è di autorità ma di autonomia: l'assenza di una vita libera fu attraverso i secoli l'ostacolo fondamentale per la creazione di una classe dirigente, per il formarsi di un'attività economica moderna di una classe tecnica progredita: che dovevano essere le condizioni e le premesse di una lotta politica coraggiosa, strumento infallibile per la scelta e il rinnovamento della classe governante.⁵

Qui bisogna fare attenzione. Gobetti individua un 'problema italiano', che si dipana, come scrive lui stesso, 'attraverso i secoli'. A ben vedere, Gobetti è un autore moderno e, al tempo stesso, antico. Egli lega la sua riflessione all'individuazione di un problema specificatamente italiano che va al di là della congiuntura politica che offre la contemporaneità, mentre assume i contorni di un tema di lungo respiro, quasi 'classico'. Il 'problema italiano' è la *questione* dei Machiavelli, dei Guicciardini, o anche degli Alfieri.

Ma qui si deve aggiungere che, nei suoi termini ricorrenti o classici, il 'problema italiano' era, nel momento in cui Gobetti scriveva, tutto sommato inattuale. Quella di Gobetti è l'epoca in cui comincia a prevalere un'altra linea critica di lettura del 'problema italiano', una linea che resterà a lungo presente nella storia politica e culturale italiana. È la linea che viene dalla tradizione marxista. Rispetto all'impostazione tradizionale del 'problema italiano', nella visione marxista tende a cadere un elemento essenziale: la particolarità *italiana*. Viene avanti invece una lettura generale, che fa dell'Italia un paese bensì malato, ma della malattia specifica degli altri paesi capitalisti. La particolarità italiana, o la particolarità del 'problema italiano', viene così diluita dentro lo schema di lettura più generale che è offerto dalla filosofia marxista.

Se però, rispetto a questa visione teorica, l'analisi di Gobetti assume un carattere di 'inattualità', essa è anche diversa dalla visione liberale della generazione legata al Risorgimento. Gobetti deve molto a Benedetto Croce. Tuttavia, a differenza di Benedetto Croce, egli non è un uomo cresciuto con gli ideali del Risorgimento. Quella di Gobetti è una visione pessimistica che caratterizzerà le nuove generazioni di liberali (un esempio lo troviamo ne 'Il Mondo' di Mario Pannunzio). Gobetti non pensa affatto che l'Italia sia avviata verso la soluzione dei

⁵ P. Gobetti, *La rivoluzione liberale*, a cura di E. Alessandrone Perona, con un saggio di P. Flores d'Arcais, Torino, Einaudi, 2008, p.12.

suoi mali antichi: il Risorgimento, infatti, non risolve il ‘problema italiano’. La differenza di prospettiva si riflette nell’interpretazione del fascismo. Mentre per Croce il fascismo può apparire una parentesi, una sorta di malattia di crescita, che presuppone un corpo sano, per Gobetti, al contrario, il fascismo è, come dirà, l’autobiografia della nazione. È il risultato di una malattia antica. Il passato che non passa.⁶

In Italia non si è mai impiantata un’etica liberale. Per questo il liberalismo si ripropone in Gobetti (e non solo in Gobetti) nella sua *forma originaria*, ovvero nella sua forma rivoluzionaria. Nel liberalismo si accentuano gli elementi critici verso la staticità delle gerarchie sociali, in nome dell’autonomia e della libertà individuale. Il carattere rivoluzionario del liberalismo di Gobetti, come giustamente nota Nadia Urbinati, non si può non ricondurre alla circostanza storico-culturale di un liberalismo che in Italia è in minoranza. Proprio perché si presenta nel suo tratto originario, il liberalismo italiano ha come fine l’apertura della società e porta con sé una rielaborazione del rapporto con la giustizia, e con la giustizia sociale in particolare. Va ricordato che, in questo stesso giro di anni, nascono il liberalismo sociale di Carlo Rosselli e il liberalsocialismo di Guido Calogero. Si tratta di elaborazioni originali che ricevono molto dal clima culturale e politico del momento, ma che vanno anche al di là di esso. La loro collocazione italiana non ne circoscrive il raggio di interesse all’Italia. Amartya Sen, ad esempio, si è richiamato esplicitamente al liberalsocialismo italiano che aveva conosciuto dal di dentro, attraverso la sua seconda moglie (figlia del filosofo antifascista Eugenio Colorni ucciso nel 1944; che poi è stata adottata da Altiero Spinelli).⁷

Il liberalismo, dice Gobetti in *Risorgimento senza eroi*, arriva in Italia dall’alto, ed è fin dall’inizio un liberalismo conservatore. Nel Risorgimento, scrive, ‘prevalse il senso cattolico dei limiti e le idee valsero come artifici di corte’. E anche: ‘In Italia la libertà era un artificio mantenuto da un tranquillo spirito di conciliazione’.⁸ Privo di una premessa in una riforma religiosa - come la riforma protestante - quello italiano è un liberalismo di pochi. Un’altra pagina di *Risorgimento senza eroi*:

sin dal Settecento si delinea l’equivoco della nostra rivoluzione nazionale. Il liberalismo non può identificarsi con la democrazia per la mancata preparazione religiosa. Invece di allearsi alle masse si fa complice delle monarchie. L’iniziativa liberale spetta ai governi, i soli che abbiano attitudini a mobilitare le forze necessarie per il trionfo delle idee pensate in solitudine dalle nuove aristocrazie laiche. Naturalmente queste idee trionfano, ma sono tradite dai nuovi alleati. Le masse cattoliche rimangono estranee alla lotta politica perché la Chiesa si è alleata all’assolutismo e tutti i tentativi di democrazia cristiana sono destinati a fallire. Anzi si ha il fenomeno di plebi recisamente antiliberale perché addomesticate dalla politica filantropica della Chiesa la quale per far prevalere il suo socialismo reazionario conta soprattutto su turbe di parassiti. Bisogna aspettare il movimento operaio per avere in Italia

⁶ Cfr. G. De Marzi, *Piero Gobetti e Benedetto Croce*, in *Cent’anni*, cit., p. 65, che riporta un giudizio di N. Bobbio.

⁷ Cfr. S. Petrucciani, *Gli azionisti del terzo millennio*, in *Micromega*, 2 (2010), pp. 167-173. Per A. Sen, *La libertà individuale come impegno sociale*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

⁸ Gobetti, *La rivoluzione liberale*, cit., p. 11.

iniziative autonome di masse popolari, che possano condurre la rivoluzione liberale alle sue ultime conseguenze.⁹

Da una parte, dunque, un liberalismo di pochi, dall'altra 'plebi' addomesticate dalla Chiesa cattolica a vedere il proprio interesse solo nella ricerca di un sussidio.

Manca, in questo quadro sociale caratterizzato dalla quiete dell'inconsapevolezza, l'elemento del conflitto: manca la dialettica liberale. Non sarà sfuggito come in questo testo emerga, con particolare chiarezza, il punto che è sempre stato al centro sia delle attenzioni che delle critiche a Gobetti. È l'idea, che è suonata spesso paradossale, che il movimento operaio potesse contribuire a realizzare la rivoluzione liberale. Ma il giudizio di Gobetti sul movimento operaio fornisce un caso dell'idea che Gobetti ha del 'conflitto' o del carattere liberale della 'lotta politica'. Il movimento operaio contribuirebbe, dal suo punto di vista, a sviluppare una coscienza politica, una coscienza dei propri interessi.

Nella sua radice teorica, la posizione di Gobetti su questo aspetto è analoga, anche se più radicale nella sua 'applicazione', a quella di Benedetto Croce. Si possono leggere in proposito gli scritti che compongono la celebre polemica tra Benedetto Croce e Luigi Einaudi, raccolti in *Liberalismo e liberismo*.¹⁰ La polemica si muove intorno a una domanda: la libertà è legata alla forma economica del liberismo, oppure ne è indipendente così che, se necessario, può essere promossa anche da forme politico-economiche diverse, e persino da quelle del comunismo? Benedetto Croce risponde, come si sa, che la libertà *non* dipende *necessariamente* dalla forma economia liberista: tra la forma economica e il liberalismo non esiste un rapporto di connessione *necessaria*. Questo significa che la forma economica liberista potrebbe, eventualmente, anche sopprimere il liberalismo; e, al tempo stesso, significa anche che il comunismo potrebbe, se se ne desse il caso, essere un sistema di promozione della libertà. La questione, dunque, è empirica, perché la forma economica è logicamente diversa dalla libertà. Viceversa, Luigi Einaudi sosteneva che il liberismo esprimesse nella sua dottrina economica la condizione non contingente della libertà liberale. Sebbene affermasse che la libertà non è coincidente con l'economia liberista, Einaudi non considerava possibile la libertà al di fuori della forma economica liberista.

Gobetti era stato allievo di Einaudi, ma era anche molto legato a Croce (va ricordato che nel momento di maggiore crisi con la dittatura fascista, Croce fu il solo a difenderlo pubblicamente). Gobetti prende molto da entrambi, ma su un punto è senz'altro più vicino a Croce che ad Einaudi, ovvero nell'idea che la libertà abbia un carattere etico prima che economico. Non ha però l'idea metafisica della libertà che ha Croce. D'altro canto, come Croce, Gobetti assume che la libertà venga prima della giustizia.¹¹ In questo senso, il liberalismo di Gobetti si distingue dal liberalsocialismo di Calogero. Viene in mente la polemica, di diversi anni successiva alla morte di Gobetti, tra Guido Calogero e Benedetto Croce, che è in qualche modo

⁹ P. Gobetti, *Risorgimento senza eroi*, in: *Opere complete di Piero Gobetti* a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1969, p. 59.

¹⁰ B. Croce, L. Einaudi, *Liberismo e liberalismo*, a cura di P. Solari, Milano-Napoli, Riccardi, 1957.

¹¹ Cfr. il saggio di P. Flores d'Arcais, in: Gobetti, *La rivoluzione liberale*, cit.

speculare a quella di Croce con Einaudi. Tra i concetti di libertà e giustizia, Croce vedeva un rapporto di subordinazione (prima la libertà poi la giustizia), mentre Calogero vi scorgeva un rapporto di coincidenza.

Ora, Gobetti vedeva nel movimento operaio un fattore di affermazione di autonomia, un fatto capace di creare differenziazione, e dunque consapevolezza di interessi distinti, rompendo la subordinazione fatalistica, rassegnata, inconsapevole e docile. Non c'è liberalismo senza interessi distinti. Ma questo non significa che egli ritenesse che il comunismo potesse realizzare la libertà liberale; significa, invece, che la *rivoluzione* liberale auspicata da Gobetti è una rivoluzione etico-politica prima che economica.

La rivoluzione liberale ha inizio, secondo Gobetti, attraverso l'affermazione dell'autonomia. La libertà non è garantita da una forma economica, sia essa il comunismo o il liberismo. Più radicalmente, non c'è 'soluzione' alla lotta politica; la soluzione coincide con la morte stessa della vita politica nell'unanimità. Il movimento operaio doveva essere, dunque, nella visione di Gobetti, un elemento di affermazione di volontà parziale e per questo di vitalità liberale politica e morale.

In questo senso, la rivoluzione liberale avrebbe dovuto svolgere nella società italiana un ruolo simile alla riforma religiosa che l'Italia non ha mai avuto. Si noti che quella della mancanza della riforma religiosa come causa di minorità o di arretratezza politica italiana è stata una tesi storiografica laica e non religiosa. Anche questo è in fondo un paradosso - non diverso da quello del liberale Gobetti che vede nel movimento operaio la possibilità di creare consapevolezza e autonomia nel paese.

Una nazione refrattaria alla rivoluzione liberale

L'Italia di Gobetti è un 'paese mancato' perché è priva di conflitto liberale. Ma non c'è solo nelle classi operaie un difetto di autonomia. Anzi, Gobetti riconduce in primo luogo la mancanza dell'etica pubblica liberale all'assenza in Italia di una vera borghesia: una borghesia come principio politico di autonomia. Gobetti, dunque, non poteva far propria né la teoria comunista di un dominio borghese né quella ottimistica e soddisfatta delle classi dirigenti liberali risorgimentali

L'inesistenza di un partito conservatore e borghese si accompagna, nella visione di Gobetti, all'inesistenza di un partito progressista o rivoluzionario (il partito socialista, era, dice Gobetti, anch'esso dedito alla condivisione del potere). Di nuovo, il quadro della 'lotta politica' indica la mancanza di interessi reali e distinti, e conseguentemente, in senso etico-politico, la mancanza di una dialettica liberale. Il 'qualunquismo', al di là del movimento politico dell'Uomo qualunque di Guglielmo Giannini che avrà una breve vita nel dopoguerra, è già implicito in queste premesse: è l'assenza del conflitto, che non è però pacificazione sociale, ma disinvolto interesse prepolitico.

Mancando questa radice di autonomia si determina, ad ogni livello della vita pubblica nazionale, una forma di dipendenza che si esplica nel 'fare sistema', o, come dice Gobetti, nel 'cooperativismo'. Il sistema protegge chi ne fa parte, chiede però in cambio fedeltà, e una cessione di autonomia.

Questo principio, che vale per la formazione delle classi dirigenti, vale anche per i ceti più umili legati al potere attraverso rapporti clientelari. Il ceto dirigente trasforma i cittadini in *clientes*. Con una frase tagliente Gobetti scrive che ‘il problema del brigantaggio in Italia [lo si è] risolto portandolo a Roma’¹². In altre parole, attraverso la burocratizzazione e l’impiego pubblico, si sono asciugate le istanze di conflitto e cambiamento. Il conflitto non ha introdotto energie nuove e così non si è prodotta crescita morale: in Italia ‘la lotta politica si confonde in una caccia all’impiego’.¹³

Oltre alla mancanza di un partito conservatore (mancanza che è espressione della mancanza di un ceto borghese) e alla mancanza di un partito progressista (perché coinvolto nella gestione del potere e svincolato dal suo riferimento sociale), Gobetti non ha dubbi nell’individuare nel condizionamento secolare dovuto alla Chiesa cattolica un altro dei tratti di non realizzata modernità dell’Italia. La Chiesa rappresenta nel miglior modo la sintesi di questo clima politico segnato dall’unanimità. Una delle tesi centrali del suo *Risorgimento senza eroi* è infatti che il liberalismo in Italia, non potendo essere una riforma religiosa, ha dovuto assorbire, con il cattolicesimo, un liberalismo *eteronomo*: un liberalismo senza libera coscienza.

Di nuovo, anche attraverso questa strada, emerge, nel ‘problema italiano’, l’assenza, più che di un’economia, di un’etica liberale.

La riforma laica

La rivoluzione liberale di Gobetti deve dunque affermare se stessa dentro un paese che la rifiuta; ma che non la rifiuta in modo improvvisato, bensì attraverso una secolare disposizione anti-liberale. Diversamente dai paesi anglo-americani, dove il liberalismo ha una progressione che si è sviluppata nei secoli e che si è saldata con la coscienza nazionale, il liberalismo in Italia resta un fatto di minoranze. E per questo assume il carattere del liberalismo delle origini, del liberalismo rivoluzionario.

Tuttavia, in un aspetto l’Italia ha avuto la sua ‘riforma religiosa’. I ‘riformatori’ italiani sono stati però dei riformatori laici. Se il liberalismo europeo ha avuto una premessa religiosa nel protestantesimo, ‘la nostra riforma - scrive Gobetti - fu Machiavelli, un teorico della politica, un isolato’.¹⁴ Il repubblicanesimo, proprio per il suo *realismo*, per il suo *immanentismo*, è una forma di affermazione di responsabilità e di autonomia morale. Se la riforma protestante, con la libera interpretazione e la distruzione delle gerarchie religiose, apre la strada alla coscienza, l’autonomia della morale *dalla* politica teorizzata da Machiavelli conduce a presupporre l’autonomia *della* morale: presuppone una visione che separa la sfera dell’etico-politico dalla trascendenza.

Gobetti mette insieme quello che nella tradizione liberale anglo-americana è diviso: repubblicanesimo e liberalismo.¹⁵ Mentre i diritti nel liberalismo anglo-americano presuppongono una visione giusnaturalistica, nella visione di Gobetti,

¹² Gobetti, *La rivoluzione liberale*, cit., p. 147.

¹³ Gobetti, *La rivoluzione liberale*, cit., p. 26.

¹⁴ Gobetti, *La rivoluzione liberale*, cit., p. 12.

¹⁵ Cfr. Urbinati, *Il mondo anglosassone*, cit.

come in Benedetto Croce, essi hanno un fondamento laico, giuspositivo. Il liberalismo di Gobetti si muove sul piano storico-politico, sull'immanenza, non sulla trascendenza. Il realismo politico è affermazione di autonomia morale. In questo contesto, poiché i diritti sono *conquiste* politiche e non diritti di natura, lo sono anche nel senso di un possesso che si può perdere; esattamente come in Machiavelli, il problema del potere è anche il problema del suo mantenimento. In questo quadro si deve leggere il famoso appello all' 'intransigenza' di Gobetti: nulla è scontato, non esiste un possesso definitivo dei diritti, delle forme politiche.

La stessa tesi di Gobetti che vede nel conflitto la radice della salute pubblica rimanda al Niccolò Machiavelli dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Secondo Machiavelli, la repubblica non corrotta è quella che si regge sul conflitto ordinato istituzionalmente. All'inverso, nei corpi politici corrotti, il conflitto diventa fattore di disgregazione. La soppressione del conflitto, ovvero la soppressione della libertà, è espressione di decadenza: è, nella storia romana, l'impero.¹⁶

Gobetti riconosce però il carattere minoritario di questa linea. Egli vede benissimo il limite di questa 'riforma' portata avanti dagli scrittori e dagli intellettuali italiani. Mentre la riforma religiosa ha un carattere spirituale generale, nazionale, l'immanentismo repubblicano è affidato, in Italia, a minoranze di intransigenti. La tradizione del repubblicanesimo italiano soffre di isolamento e risulta perdente rispetto alla prevalente nota populistica.

Il fascismo come autobiografia della nazione

In questa prospettiva, il fascismo è per Gobetti il punto di arrivo della sua analisi del 'problema italiano'. Poste le premesse, ecco le conseguenze: invece del repubblicanesimo liberale, s'impone il suo opposto: l'unanimità populistica.

Non è un caso che la denuncia del fascismo di Gobetti si sia dimostrata, alla prova dei fatti, più lucida e preveggente sia della posizione ottimistica dei liberali della destra storica, che delle opposizioni della sinistra rivoluzionaria, che quasi salutarono il fascismo con favore, considerandolo come lo smascheramento della liberaldemocrazia, e non come un fatto del tutto diverso.¹⁷

Gobetti, al contrario, non si fece scappare il punto. Subito dopo il discorso di Mussolini per la fiducia, pubblica, nella *Rivoluzione liberale*, il famoso *Elogio della ghigliottina*:

Il fascismo [...] è l'autobiografia della nazione. Una nazione che crede alla collaborazione delle classi, che rinuncia per pigrizia alla lotta politica [...] è una nazione che vale poco dovrebbe essere guardata e guidata con qualche precauzione.

E ancora:

Mussolini non è dunque nulla di nuovo: ma con Mussolini ci si offre la prova sperimentale dell'unanimità, ci si attesta l'inesistenza di minoranze eroiche, la fine provvisoria delle eresie.

¹⁶ Cfr. Urbinati, *Il mondo anglosassone*, cit., p.163; una lettura complessiva del rapporto tra i *Discorsi* e *Il Principe*, che si basa sulla questione dell'istituzionalizzazione del conflitto, si veda il classico e fondamentale studio di G. Sasso, *Niccolò Macchiavelli*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹⁷ B. Bongiovanni, *L'autobiografia della nazione*, in: *Cent'anni*, cit., pp. 174-185.

[...] A un popolo di dannunziani non si può chiedere spirito di sacrificio. [...] Privi di interessi reali, distinti, necessari gli Italiani chiedono una disciplina e uno Stato forte.¹⁸

Mussolini è l'espressione dell'unanimità che diventa una sola voce, che si rivela nella sua intrinseca disposizione alla dittatura.

A determinare il 'paese mancato' non è dunque, nella lettura di Gobetti, la mancanza di autorità o di uno stato forte. Al contrario, la ricerca dello stato forte è la conseguenza del problema, una sua declinazione. A determinare il problema italiano è, per Gobetti, la mancanza di autonomia. Nell'Italia di oggi Gobetti non si può archiviare come un autore che appartiene al passato, proprio perché è legato ad un passato che non passa. La necessità della rivoluzione liberale è, in altri termini, ancora oggi attuale e la sua mancanza definisce ancora l'autobiografia della nazione. Per questo non pochi intellettuali ancora oggi - e ultimamente Roberto Saviano, l'autore di *Gomorra* - si sono richiamati a lui come a un modello di riferimento per un impegno civile intransigente nella vita pubblica italiana.

¹⁸ P. Gobetti, *Elogio della ghigliottina*, in: *La Rivoluzione Liberale*, 1, n. 34, 23 novembre 1922, ora in: *Id., Scritti politici*, cit., pp. 431-34.

Parole chiave

Gobetti, Italia, Autobiografia della nazione, Rivoluzione liberale, Fascismo

Giovanni Perazzoli, docente di filosofia, collaboratore della rivista *MicroMega* (sul cui sito tiene un blog), ha lavorato come autore e come programmista-regista per Rai Educational. Oltre a diversi saggi su varie riviste, ha pubblicato *Benedetto Croce e il diritto positivo. Sulla 'realtà' del diritto* (Il Mulino, 2011) e, con G. Miligi, *Filosofia e laicità* (Milano, 2010); per *MicroMega* ha curato nel 2006 l'*Almanacco del cinema italiano*. Vive attualmente in Olanda.

Findsen 89 a, 1811 NE Alkmaar
giovanniperazzoli@gmail.com

SUMMARY

Piero Gobetti's 'failed nation'

The article aims to expounds the essence of Piero Gobetti's analysis of Italian politics between the Risorgimento and Fascism. According to Gobetti, Italy never had a 'liberal revolution', which is why liberalism reappears in Italy in its original form, i.e. as a revolutionary doctrine. The weakness of this liberalism is reflected in moral and political weakness. The article seeks to demonstrate how, for Gobetti, Italian politics keep returning to the same themes, as it has traditionally been perceived in Italian political literature from Machiavelli to Benedetto Croce. Gobetti is, in this sense, both classical and modern. The combination of liberalism and republicanism is a characteristic of his analysis that helps one understand the prominence of political and civil discourse in Italy, a country that has had no religious reform, but at the same time had a secular political theory. Nevertheless, this combination, which remains elitist, is powerless to effect change, alien as it is to the rest of the political corpus. Gobetti's *œuvre* typifies the idea of Italian political and moral history that divides Italy into two opposing parts. Fascism frequently represents one of the two poles.

Ludovico il Moro nell'Ottocento

Le due facce del Rinascimento nel Risorgimento*

Asker Pelgrom

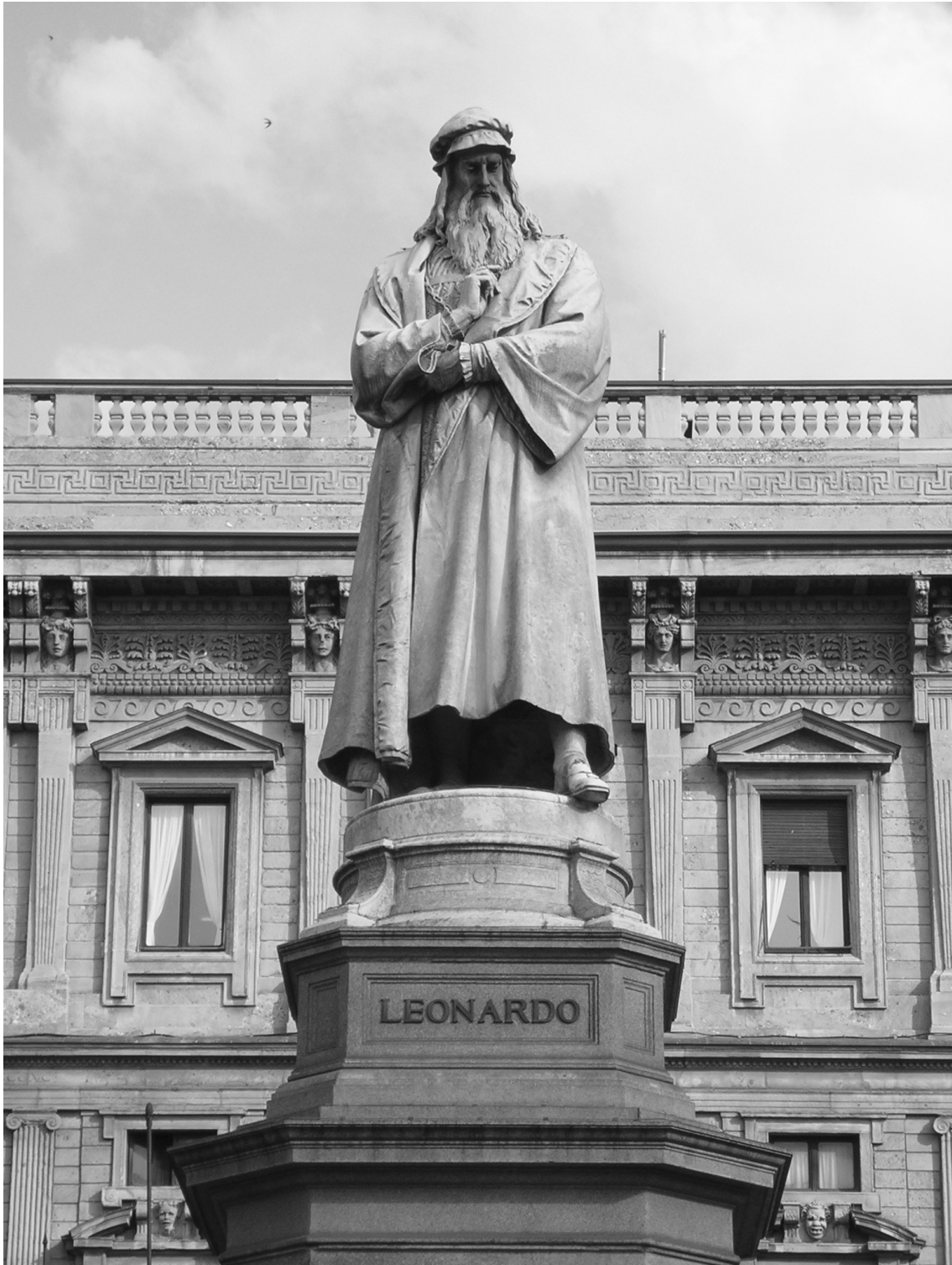
Il 20 gennaio 2011 andò in onda su Rai2 il programma televisivo *Il più grande italiano di tutti i tempi*. Diversamente dalla versione olandese, che finì con un testa a testa tra Guglielmo d'Orange e Pim Fortuyn, in Italia il televoto ebbe un vincitore incontestato: dei dieci finalisti - tra i quali i giudici Falcone e Borsellino, Galileo Galilei ma anche la cantante Laura Pausini - risultava come il più grande italiano di tutti i tempi Leonardo da Vinci.

Al contrario di alcuni dei suoi concorrenti, l'idea di collocare Leonardo tra i più grandi italiani non sorprende. Dal primo Ottocento in poi, gli è stato concesso un posto costante nelle gallerie d'onore e nei pantheon di marmo o di carta, degli uomini grandi, illustri e virtuosi. La sua fama è sempre strettamente legata a quella dell'epoca che lui rappresentava per eccellenza: era ed è considerato l'uomo del Rinascimento per antonomasia e di conseguenza - prendendo in considerazione un presunto primato italiano nella storia della civiltà - Leonardo era automaticamente anche la più alta incarnazione del genio italico. Così lo vediamo rappresentato anche nel monumento (ill. 1) in Piazza della Scala a Milano, inaugurato nel 1872 con una cerimonia di splendore nazionale, in presenza del Re Vittorio Emanuele II. E così, ancora nel 2010, Leonardo si meritava di essere in predicato per il titolo di più grande italiano di tutti i tempi, appunto perché - citando il sito web del programma - 'Meglio di chiunque altro, ha incarnato lo spirito [...] della sua epoca'.²

La centralità del concetto di Rinascimento per l'orgoglio nazionale e l'identità dell'Italia moderna sembra ancora maggiore se si considerano anche alcuni paragoni lessicali. A partire dal tardo Settecento, il termine 'Risorgimento' fu per oltre un secolo una denominazione piuttosto diffusa per quel che oggi definiamo

* Questo articolo presenta una parte del materiale analizzato più ampiamente nel sesto capitolo di A. Pelgrom, *Storie italiane. Romantische geschiedcultuur tussen stedelijke traditie en nationaal besef. Milaan en Florence, 1800-1848*, tesi di dottorato, Rijksuniversiteit Groningen, 2011 (in corso di pubblicazione).

² Citato dal sito web del programma *Il più grande Italiano di tutti i tempi*, andato in onda su Rai2 il 20 gennaio 2010: www.ilpiugrande.rai.it.



1. Pietro Magni, *Monumento a Leonardo da Vinci* (1872), Piazza della Scala, Milano.

‘Rinascimento’. Ancora nel 1878, Giosia Invernizzi intitolava la sua storia della letteratura italiana del Quattrocento e Cinquecento *Il Risorgimento*, un termine che - come scrisse - ‘si suol dare a quell’epoca della storia letteraria d’Italia che dal

cadere del secolo XIV si estende fin oltre la prima metà del secolo XVI'.³ L'uso moderno della parola 'Rinascimento' invece si diffuse gradualmente solo dopo la traduzione della *Kultur der Renaissance in Italien* di Jacob Burckhardt, nel 1876. Fino a quel momento i termini 'rinascimento' o 'rinascenza' vennero applicati anche nel significato di 'Risorgimento'; ad esempio, Vittorio Alfieri definisce l'idea di liberazione del suolo italiano dalla presenza straniera proprio un 'rinascimento nazionale'.⁴ Paragoni come questi ispirarono Benedetto Croce a supporre un 'legame ideale' tra le due epoche, ed a proporre una linea di connessione tra il Rinascimento della ragione e il Risorgimento della libertà, epoche di virtù liberali destinate a compiersi nel 'trionfo della concezione liberale'.⁵

Il legame reale o ideale tra i due concetti sembra giustificare l'approfondimento della percezione del Rinascimento nella cultura del Risorgimento, tanto più se vogliamo prestar fede al giudizio di Carlo Dionisotti, che tale percezione ha lasciato la sua impronta nella memoria collettiva italiana sul Rinascimento ben oltre i confini dell'Ottocento. In questo contributo farò un modesto tentativo in quella direzione, dedicandomi alla fortuna nella cultura storica del primo Ottocento di un personaggio storico che - meglio di Leonardo da Vinci - può spiegare e simboleggiare la complessa e contraddittoria visione ed interpretazione del Rinascimento nel Risorgimento. Lo ritroviamo in un bassorilievo sul piedistallo dello stesso monumento a Leonardo del 1872 (ill. 2): Ludovico Maria Sforza, detto Il Moro, duca di Milano dal 1494 al 1500.

Mecenate e genio artistico a confronto

Nel 1823, all'esposizione annuale dell'Accademia di Belle Arti di Milano nel palazzo di Brera, il quadro *La corte di Ludovico il Moro* (ill. 3) del pittore Cremonese Giuseppe Diotti fece grande clamore. Grazie ad un commento sulla tela, apparso nella rivista *Biblioteca Italiana* possiamo riuscire a capirne il significato.⁶ In uno scenario ricco ma quasi familiare, vediamo Ludovico Sforza rappresentato come principe civile ed illuminato, circondato dalla sua consorte Beatrice d'Este e da un numero di cortigiani, tra i quali emerge subito la figura di Leonardo da Vinci, maestoso e imponente come ce lo descrive Vasari. Pone al suo mecenate - così capiamo dalla descrizione - il disegno della sua Ultima Cena, che avrebbe più tardi eseguito nel refettorio di Santa Maria delle Grazie. Inoltre vediamo l'architetto

³ Citato in: C. Dionisotti, 'Rinascimento e Risorgimento: la questione morale' in: A. Buck e C. Vasoli (ed.), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania - Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland*, Berlino/Bologna, Il Mulino, 1989, p. 162.

⁴ Alfieri fu tra i primi ad adottare la parola 'Risorgimento' con il significato di 'rinascimento nazionale', si veda l'introduzione a G. Pécout, *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 5-6.

⁵ Oltre al già citato saggio di Dionisotti, sui concetti crociani di Rinascimento e Risorgimento rimane fondamentale C. Ossola, 'Rinascimento e Risorgimento: punti di interferenza' in: C. Mozzarelli e G. Olmi (ed.), *La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, 205-236, il passo citato è dalla p. 207.

⁶ G.A.M., 'Quadro del sig. Giuseppe Diotti rappresentante la protezione compartita da Lodovico Sforza duca di Milano alle scienze, alle lettere ed alle arti' in: *Biblioteca italiana* XXXII (1823), p. 189. Alcuni ulteriori chiarimenti sulla tela vengono forniti da R. Mangili, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra neoclassicismo e romanticismo*, Milano, Mazzotta, 1991, p. 82 e p. 152.



2. Pietro Magni, *Monumento a Leonardo da Vinci* (1872), particolare.

Bramante in conversazione con il matematico Fra Luca Pacioli, lo storico Bernardino Corio (che porta sotto il braccio la sua *Storia di Milano*), il musicista Franchino Gaffurio ed il poeta Bernardo Bellincioni. L'autore della recensione, Giovanni Antonio

Maggi, ci informa che qui non si trattava di una semplice evocazione storica della corte illustre del Moro e del suo mecenatismo, ma di un'allegoria del mecenatismo ideale e della rappresentazione di un mecenatismo ottocentesco in particolare: quello del committente del quadro, il nobile milanese Don Gian Giacomo Mellerio.⁷ Dalla sua Villa Il Gernetto in Brianza, Mellerio fungeva da protettore, tra gli altri, del compositore Johann Simon Mayr e del poeta neoclassico Vincenzo Monti, e non a caso questi due ingegni erano stati ritratti dal pittore nelle vesti del compositore Gaffurio e del poeta Bellincioni.



3. Giuseppe Diotti, *La corte di Ludovico il Moro* (1823), Museo Civico, Lodi.

Come Maggi sottolineava, l'argomento centrale del quadro era 'la protezione concessa da Ludovico il Moro alle lettere ed alle arti'.⁸ Un critico della *Gazzetta di Milano* invece avrebbe preferito una impostazione diversa: si scandalizzava per l'indifferenza degli altri cortigiani nei confronti del genio di Leonardo.⁹ Durante i decenni successivi, lo sviluppo di questa tematica e soprattutto del rapporto cruciale tra mecenate ed artista avrebbe dato ragione a questo critico romantico.

Tale sviluppo dev'essere visto alla luce del culto romantico dell'eroe e dell'uomo illustre, menzionato in precedenza. Qui l'interesse non si limitava all'opera dei grandi artefici della storia, ma si estendeva alle loro vite e personalità. Nel caso di Leonardo questo nuovo interesse si manifestava su almeno tre piani

⁷ Su di lui, si veda G. Mulazzani, 'Giacomo Mellerio collezionista e mecenate' in: *Palazzo Mellerio. Una dimora nobiliare nella Milano neoclassica*, Milano, Silvana, 1996, pp. 115-133.

⁸ Si veda la nota 5.

⁹ [F. Pezzi], 'Esposizione in Brera' in: *Gazzetta di Milano*, 13 settembre 1823.

diversi: in primo luogo in un contesto culturale internazionale che va da Séroux D'Agincourt, Roscoe a Michelet, Leonardo veniva proposto come 'le frère italien de Faust', come simbolo delle potenze illimitate dell'ingegno umano, e come precursore dell'uomo e dell'artista moderno. In secondo luogo, in un nuovo panthéon nazionale di uomini illustri delle arti e delle scienze, destinati a tenere alto l'onore nazionale e in terzo luogo, in una tradizione locale intensificata, nella quale Milano si appropriava di Leonardo, non solo come oggetto di orgoglio cittadino ma anche come fondatore della cosiddetta 'scuola lombarda' di pittura.¹⁰



4. Francesco Gonin, *Lodovico il Moro e Beatrice visitano il Cenacolo di Leonardo da Vinci* (1845), collezione privata.

Queste immagini di Leonardo dovevano inevitabilmente influire anche sulla rappresentazione ottocentesca del mecenatismo di Ludovico. L'esito più evidente ne furono due quadri dello stesso argomento, esposti entrambi all'esposizione di Brera del 1845. Il primo fu *Lodovico il Moro e Beatrice visitano il Cenacolo di Leonardo da Vinci* di Francesco Gonin (ill. 4).¹¹ L'opera fu eseguita per committenza del giovane

¹⁰ Sulla fortuna di Leonardo si veda R.P. Ciardi e C. Sisi, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Giunti, 1994, ivi in particolare l'introduzione di Ciardi, pp. 17-60.

¹¹ Si vedano soprattutto le recensioni di F. Ambrosoli, 'Lodovico il Moro e Beatrice visitano il cenacolo di Leonardo da Vinci, quadro di Francesco Gonin' in: *Album. Esposizione di belle arti in Milano*, Milano, C. Canadelli, 1845, pp. 103-108; G. Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera*, Milano, G. Rejna, 1845, pp. 21-22; (An.), 'Lodovico il Moro e Lionardo da Vinci' in: *Cosmorama pittorico* 29 (1845), p. 226.

duca Antonio Litta.¹² Nel corso degli anni quaranta dell'Ottocento, il Litta si era fatto valere come patriota convinto; più tardi avrebbe svolto un ruolo di primo piano durante le Cinque Giornate del marzo 1848. Oltre agli onori resi al *genio italico* da Milano, personificata da Ludovico, il quadro doveva essere anche un riferimento al mecenatismo sul nascere del giovane duca Litta. Questo si vantava del fatto che pure un suo avo era stato mecenate di Leonardo da Vinci, come veniva attestato dalla presenza nella collezione di famiglia di una Madonna con bambino dell'artista, la celebre Madonna Litta, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.¹³

Il gesto con il quale Gonin aveva voluto esprimere sia la grandezza di Leonardo che quella del suo committente, non piacque però a tutti i critici. Specialmente la *unseasonable gallantry* di Ludovico e - ancora di più - il portamento sottomesso di Leonardo andarono di traverso ad alcuni osservatori. Secondo critici come Giuseppe Elena e Francesco Ambrosoli, un genio sovrumano come Leonardo non doveva guardare in faccia a nessuno, soprattutto non a Ludovico (e ne vedremo tra poco il perché), piuttosto sarebbe dovuto essere il contrario.. Questa stessa idea sembra aver suggerito al Pavese Cherubino Cornienti la sua versione dell'argomento, esposta lo stesso anno a Brera (ill. 5).¹⁴ Evidentemente, in questo caso doveva essere il principe a rendere gli onori all'artista. Lo scenario della sala del trono della prima versione è sostituito dal refettorio di Santa Maria delle Grazie, per così dire la 'bottega' dell'artista. Con due evidenti anacronismi, segnalati sulla tela da un critico, cioè lo zimarra e il berretto di Leonardo - Cornienti aveva manifestato di voler rappresentare in primo luogo le aspirazioni dell'artista moderno: l'autonomia artistica ed economico-sociale, ed il riconoscimento da parte della società. Nelle vite dipinte dei grandi artisti del Rinascimento, questa tematica era molto in voga e, in seguito, fu ripresa, tra gli altri, dal caposcuola della pittura romantica Francesco Hayez, che nel 1832 aveva eseguito il significativo aneddoto *Carlo V che si abbassa per raccogliere il pennello caduto a Tiziano*.¹⁵

¹² Per alcuni brevi cenni biografici sul Litta, si veda il catalogo della mostra *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, a cura di F. della Peruta e F. Mazzocca, Milano, Skira, 1998, p. 114.

¹³ Cfr. D.A. Brown, 'The master of the Madonna Litta' in: *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio e P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 25-34.

¹⁴ Le principali recensioni del quadro: A. Piazza, 'Lodovico il Moro che visita Leonardo da Vinci nel refettorio delle Grazie in Milano, quadro ad olio di Cherubino Cornienti, dio commissione del signor Gio. Batt. Brambilla' in: *Gemme d'arti italiane II*, Milano/Venezia, P. Ripamonti Carpano, 1845, pp. 100-103; *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1846*, Milano, 1846, 8, nr. 32; G. Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera scritta dal pittore Giuseppe Elena. Anno quinto*, Milano, 1845, ivi pp. 12-13. Su Cornienti si veda il catalogo *Cherubino Cornienti pittore (1816-1860)*, Vigevano, Diakronia, 1996, con riferimenti a quest'opera alle pp. 63 e 105-106.

¹⁵ Per questo ed altri esempi, si veda il catalogo *Romanticismo storico. Celebrazioni per il Centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi e S. Pinto, Firenze, Centro Di, p. 93 e 106-111 e, per la stessa tematica, il catalogo *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, Firenze, Centro Di, 1984, e A. Auf der Heyde, 'Componenti misti di storia dell'arte e d'invenzione: gli antichi maestri nella pittura e nella novellistica italiana' in: *La pittura di storia in Italia, 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Roma, Silvana, 2008, pp. 133-143.



5. Cherubino Cornienti, *Lodovico il Moro duca di Milano che con Beatrice sua moglie ed il cardinale Ascanio suo fratello, visitano Leonardo da Vinci occupato a dipingere il famoso Cenacolo* (1845), da: Cherubino Cornienti pittore (1996).

L'ammirazione per Leonardo non necessariamente impediva la stima per Ludovico. Secondo il critico milanese Angelo Piazza, 'l'immagine del più rispettato principe d'Italia' evocava perfino 'un sentimento di stima, di ammirazione e di simpatia'. Ma anche questi sentimenti erano piuttosto la proiezione di un desiderio moderno, ottocentesco, perché - come disse Piazza - la vista di un mecenate interessato, benevolente e magnanimo era 'per noi e pel nostro secolo argomento di conforto'.¹⁶

Grazie alla fama di Leonardo anche la figura storica di Ludovico fu sollevata ad un livello meta-storico e trasformata in allegoria del mecenatismo ideale, spesso asservito al genio italico. Questo è quanto può essere dedotto da altre due pitture, eseguite per committenza di due principi italiani che erano ben propensi a questo parallelo allegorico, ma sicuramente poco disposti a paragonarsi a Ludovico il Moro. Il primo di questi principi era Leopoldo II, granduca di Toscana. Nel 1841 Leopoldo ospitò il terzo Congresso nazionale degli Scienziati.¹⁷ Per l'occasione, fece costruire a Firenze un vero e proprio tempio alla scienza, la cosiddetta Tribuna di Galileo. Il programma decorativo doveva ricordare agli scienziati italiani riuniti il primato toscano nella storia della scienza italiana; e questo valeva anche per l'affresco con il 'Toscano Meccanico' Leonardo da Vinci alla corte di Ludovico il Moro (ill. 6), la quale qui fungeva esplicitamente da specchio metastorico per la 'Toscana Munificenza' di

¹⁶ Piazza, 'Lodovico il Moro che visita Leonardo da Vinci', cit., p. 102.

¹⁷ Sui congressi, si veda M.P. Casalena, *Per lo stato, per la nazione: i congressi degli scienziati in Francia e in Italia, 1830-1914*, Roma, Carocci, 2007.

Leopoldo II.¹⁸



6. Nicola Cianfanelli, *Leonardo da Vinci alla presenza di Lodovico il Moro* (1843),
Tribuna Galileo, Museo di Storia Naturale - Zoologia 'La Specola', Firenze.

L'immagine del mecenatismo di Ludovico come un'allegoria fuori dal contesto storico originale, viene confermata anche dal quadro eseguito nel 1846 dal pittore anconitano Francesco Podesti, per volere del Re di Napoli, Ferdinando II. La tela (ill. 7) *Lodovico il Moro, che osserva il pensiero del Cenacolo, presentato da Leonardo da Vinci* manifestava in primo luogo la autoimmagine del re come raffinato amante dell'arte; rappresentava - secondo un critico - 'l'ingegno e la potenza [che] si trovano a fronte: l'uno onestamente altero di vedersi pareggiato dall'eccellenza dell'arte sua a quanto ha di più grande la terra, lieta l'altra di non essere indegna di proteggere un'eccellenza che comprende'.¹⁹

L'altra faccia di Ludovico

Un paragone storico anziché allegorico tra Ludovico il Moro e Re Ferdinando sarebbe stato assolutamente improponibile. Come sarebbe mai potuto identificarsi il principe napoletano con proprio il nemico che nel 1494 si era alleato con il Re di Francia Carlo VIII contro Napoli, dove - si noti bene - un altro Ferdinando (d'Aragona) sarebbe salito sul trono per difendere il regno contro i francesi?

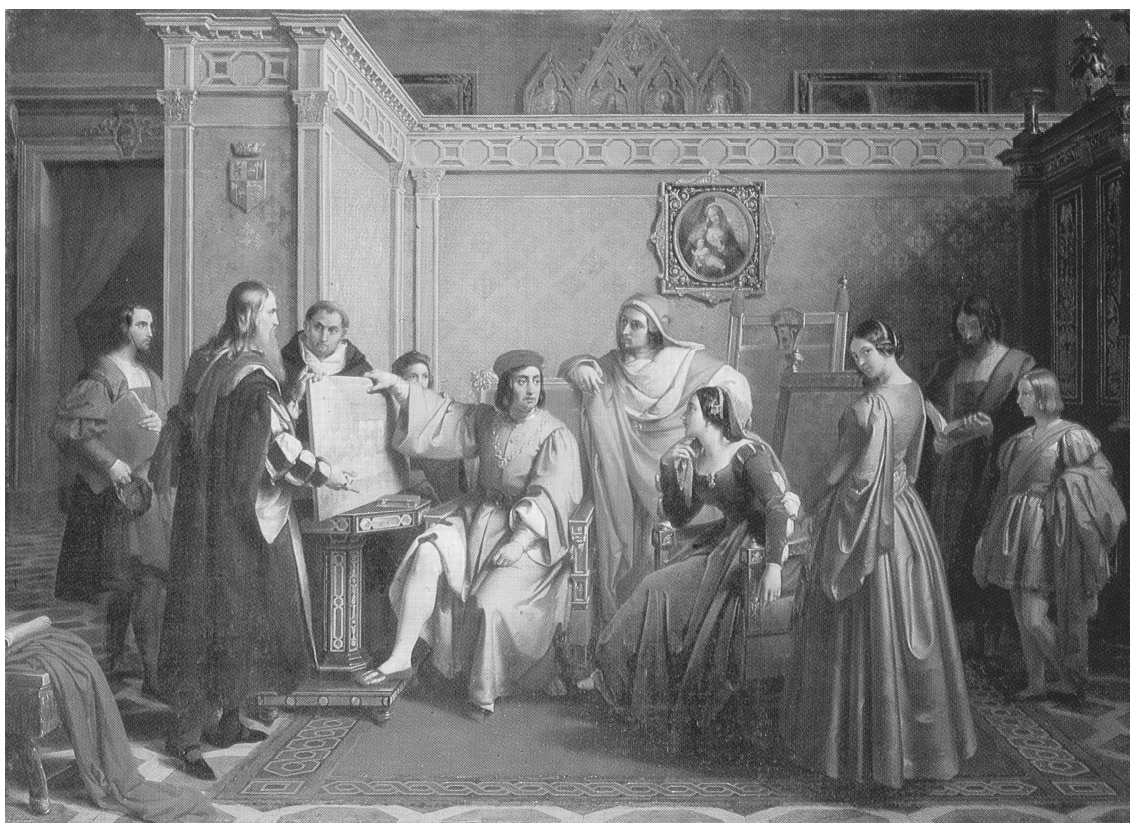
Quest'osservazione ci porta all'altra faccia di Ludovico il Moro

¹⁸ Cfr. : A. Gambuti, *La tribuna di Galileo*, Firenze, Alinea, 1990, p. 14. L'interpretazione filotoscana risuona soprattutto in G. Rosini, *Descrizione della tribuna inalzata da S.A.I.e R. Il Granduca Leopoldo II di Toscana alla memoria del Galileo*, Firenze, L. Bardi, 1841 e V. Antinori, *Guida per la Tribuna di Galileo* [1843], Firenze, Barbera, 1908 (ristampa).

¹⁹ Citato dalla recensione del quadro di A. Zoncada, 'Leonardo da Vinci e Lodovico Sforza che ragionano sul disegno dell'affresco il cenacolo dipinto di Francesco Podesti' in: *Gemme d'arti italiane IV*, Milano/Venezia, 1847, p. 129. Su Podesti si veda il catalogo *Francesco Podesti*, a cura di M. Polverari, Milano, Electa, 1996, in particolare le pp. 194-195.

nell'immaginario romantico e ottocentesco, e quindi al rovescio dell'immagine del Rinascimento nel Risorgimento, cioè al giudizio sul ruolo svolto dal duca di Milano nella storia politica italiana. Già Francesco Guicciardini nella sua *Storia d'Italia* aveva presentato Ludovico come il primo e diretto responsabile delle calamità d'Italia, avviate proprio da lui allorché decide di 'tentare ogni cosa per muovere Carlo VIII di Francia ad assaltare il regno di Napoli'. Nella visione dell'Ottocento, questa condotta sarebbe costata molto cara a Ludovico.

Questo lo si capisce da un numero di rappresentazioni letterarie e artistiche, centrate su un episodio che si era svolto nel 1494 nel Castello di Pavia: la visita del Re di Francia Carlo VIII, accompagnato dal suo nuovo alleato Ludovico il Moro, al giovane duca di Milano Gian Galeazzo Sforza, gravemente malato per misteriose circostanze, che la tradizione storiografica milanese sospettava fossero dovute ad un complotto di Ludovico il quale voleva regnare sul ducato da solo.

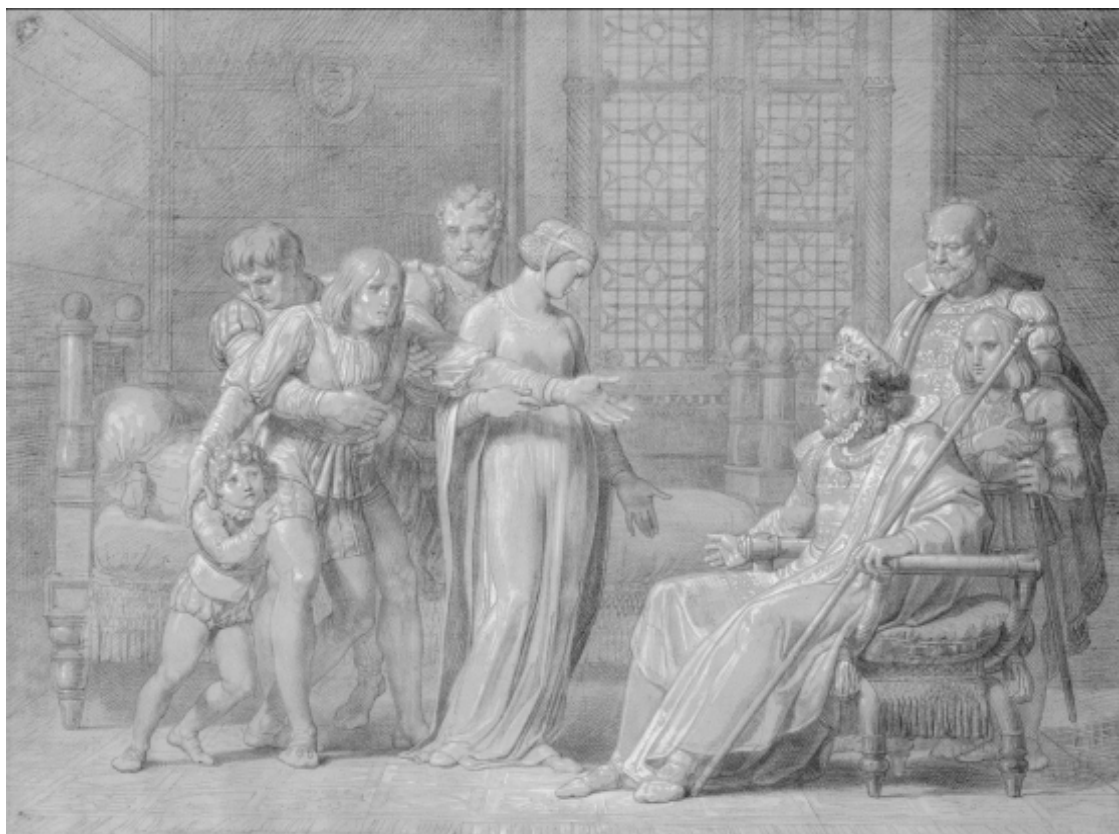


7. Francesco Podesti, *Lodovico il Moro, che osserva il pensiero del Cenacolo, presentato da Leonardo da Vinci* (1846), Palazzo Reale, Caserta.

Inizialmente il fascino di questo episodio sembrava celarsi nella drammaticità di una tragedia di famiglia, come si diceva nell'introduzione di un *Ballo eroico pantomimo Ludovico il Moro*,²⁰ andato in scena il 26 dicembre del 1785 nel Teatro alla Scala. Ma

²⁰ *Ludovico il Moro. Ballo eroico pantomimo in cinque atti composto da M.r Sebastiano Gallet* (libretto nella Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, Fondo Governativo Libretti), di seguito rappresentato al San Carlo di Napoli nel 1787 (libr. Fondo Bonamici, Biblioteca Marucelliana Firenze), nel 1790 di nuovo alla Scala di Milano, nel 1796 al Teatro della Pergola di Firenze e nel 1801 al Teatro Apollo a Roma (3 libr. in Fondo Governativo Libretti, Roma).

l'evolversi delle circostanze politiche dopo l'invasione francese del 1796 gettò ben presto una nuova luce sugli eventi del 1494. Si capisce perché lo stesso ballo a distanza di oltre un decennio, veniva nuovamente messo in scena nei teatri italiani, da Milano a Firenze a Napoli: la potenza francese, ovvero Carlo VIII, vi era rappresentato come un 'Principe di equità e giustizia decantata',²¹ che aveva salvato l'Italia dalle grinfie di Ludovico, il quale era divorato dall'ambizione di regnare a costo di qualunque delitto.



8. Pelagio Palagi, *Carlo VIII visita Gian Galeazzo Sforza morente nel Castello di Pavia* (ca. 1816), bozzetto, Metropolitan Museum of Art, New York.

All'inizio della Restaurazione, il pittore bolognese Pelagio Palagi fece una serie di quadri raffiguranti la visita di Carlo VIII a Pavia. Qui ne vediamo due esempi. In entrambi i casi si tratta di una rappresentazione allegorica della cosiddetta 'Italia languente', con evidenti allusioni all'attualità politica, ma da punti di vista completamente diversi. Nella prima versione del 1815 circa, qui presentato in versione di bozzetto (ill. 8), vediamo il giovane duca gravemente malato che rivolge una supplica al re francese. Il committente, il conte Alari, patriota e già alto funzionario nel napoleonico Regno d'Italia, invocava con quest'immagine indirettamente il soccorso francese contro il potere degli Austriaci, tornati nel Lombardo-Veneto nell'estate del 1814. La restaurazione Austriaca rappresentava agli occhi del conte Alari un potere illegittimo, ingiusto e feroce come lo era stato quello

²¹ La citazione è presa dalla prima versione del libretto (1785) sopra citato.

di Ludovico il Moro.²²

Una versione più tarda (1822) dello stesso episodio invece era una evidente risposta a questa ed altre interpretazioni precedenti uscite dal pennello di Palagi.²³ Questo giudizio traspare dal commento dato sulla tela dal critico Giovanni Antonio Maggi - il quale anche questa volta scrisse per volere del committente del quadro, di nuovo il nobile filoaustrico Don Gian Giacomo Mellerio.²⁴ Nella villa di Mellerio questa scena - dove adesso figurava anche Ludovico il Moro - fungeva da pendant dell'altra opera di sua committenza, *La corte di Ludovico il Moro* di Giuseppe Diotti. La nuova scena del letto di morte (ill. 9) doveva essere, secondo il critico, spiegata in maniera diversa: qui la figura centrale era Isabella d'Aragona, inginocchiata in disperazione davanti al superbo re. Come consorte del moribondo Gian Galeazzo Sforza, che avrebbe presto perso il ducato, come figlia del re di Napoli in procinto di entrare in guerra con la Francia, e infine come madre, Isabella raffigurava per il critico Maggi l'Italia languente. Il quadro doveva essere inteso come un riferimento terrificante alle orrende vicende piombate sulla infelice Italia dopo la rivoluzione francese e l'ascesa al potere di Napoleone.

Fortuna letteraria

Solo nel salotto di un mecenate filoaustrico le due facce contrastanti di Ludovico il Moro potevano coesistere. In altri casi, la cultura storica romantica sembra aver coltivato entrambe queste immagini, ma sempre nettamente separate. La causa ne fu il giudizio morale sempre più acceso, in un clima generale di crescente sentimento patriottico, in una cultura storica sempre più esplicita e svelata.

In una serie di scritti letterari degli anni trenta e quaranta dell'Ottocento di autori di minor fama, come Giovanni Campiglio, Pietro Turati e Giuseppe Campagna, Ludovico vi è ritratto senza riserve come uno spietato assetato di potere e di sangue.²⁵ L'uso di fantasie a volte bizzarre e lugubri sulla corte come 'cielo labirinto di delitti e frodi' vi sono molto frequenti. Con ancora maggior evidenza rispetto ai

²² Su questa versione del soggetto, si vedano R. M. Olson, 'Pelagio Palagi's works on the theme of Charles VIII and Gian Galeazzo Sforza at Pavia' in: *Antologia di belle arti* 35-38, nuova serie (1990), pp. 77-81, e R. Grandi, 'Un pittore tra Rivoluzione e Restaurazione' in: *Pelagio Palagi artista e collezionista*, a cura di R. Grandi, Bologna, Grafis, 1976, pp. 47-50. Il bozzetto può essere identificato solo in parte con la tela vista da Stendhal in casa Alari nel novembre 1816, cfr. 'Rome, Naples et Florence' [1826] in: H. Beyle de Stendhal, *Voyages en Italie*, a cura di V. del Litto, Paris, Calmann Lévy, 1973, p. 334.

²³ Prima di questa ultima versione, Palagi realizzò almeno altre due opere del medesimo soggetto, non contati i vari bozzetti: la prima per il conte Alari del novembre 1816, una seconda per il conte Luigi Porro Lambertenghi, esposta a Brera nell'autunno del 1821. L'esecuzione delle due opere del 1821 e 1822 avvenne quasi parallelamente, come suggerisce anche lo stesso artista nella sua *Autobiografia*, parzialmente pubblicata in: *Pelagio Palagi artista e collezionista*, cit., pp. 25-29.

²⁴ G.A. Maggi, 'Osservazioni (inedite) sull'articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno 8 settembre intorno ad un quadro di Pelagio Palagi', in: *Biblioteca Italiana* 28 (ottobre 1822), pp. 20-32.

²⁵ I testi in questione rappresentano solo una parte degli scritti letterari romantici sull'argomento: il romanzo di G. Campiglio, *Lodovico il Moro o condizioni, usi, costumi, singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV*, Milano, 1837 e i drammi P. Turati, *Lodovico il Moro. Dramma in tre atti*, Milano, 1841; G. Campagna, *Ludovico il Moro. Tragedia* [1834] in: *Teatro tragico italiano pubblicato sotto gli auspici di S.A.R. il principe D. Leopoldo Borbone conte di Siracusa*, a cura di L. Firraio, Napoli, Nagar, 1851, vol. V, pp. 333-369.

quadri menzionati prima, risulta lo stretto legame tra i crimini di Ludovico nella sfera privata e la sua perfida ed immorale condotta politica. La lezione storica che doveva risultare da tutto questo era la seguente: alla base delle funeste guerre del Quattro e Cinquecento, dell'intervento straniero e della dominazione straniera durata fino al tempo presente, erano state l'egoismo, la brama di potere e le intestine discordie dei principi e dei principati italiani. Ludovico ne era l'esponente più perfido e terribile. E per questo che su di lui viene proiettata la furia di Isabella d'Aragona nella tragedia *Ludovico il Moro* di Giuseppe Campagna:

'Straniero, che dico? D'oltremonte viene
L'assalitor, ma nell'Italia nacque
Il disumano che a venir l'indusse.'²⁶

La stessa visione la troviamo nella versione letteraria più nota del dramma di famiglia nel Castello di Pavia, la tragedia *Lodovico Sforza detto il Moro* (1833) di Giovanni Battista Niccolini. Sulle onde del cresciuto sentimento antifrancese ci rappresenta le truppe di Carlo VIII come un'orda di 'ladroni, tolti alle pene', che dalle Alpi abbassa lo sguardo sull'Italia, pregustando la vittoria. Ma con Isabella l'autore riserva il suo giudizio più severo a Ludovico il Moro, dicendo: 'Ah! Noi peggiori siamo de' nostri nemici', ed indica al Moro anche il giudizio implacabile dei posteri:

Hai compra
La servitù d'Italia, e quanto costa
Saper non puoi; lo sveleranno i molti
Secoli di sventura e di vergogna,
Che tu sul capo alla tua patria aduni.'²⁷

Qualche anno dopo, questo giudizio era talmente impresso nell'immaginario patriottico, che lo storico Gino Capponi - più tardi tra i fondatori dell'*Archivio storico italiano* - poteva salutare la scoperta di un vero e proprio 'testamento politico' di Ludovico nella Biblioteca Reale di Parigi, come l'ultima conferma del ritratto in versi fatto dal Niccolini: 'allora' - scrisse Capponi - 'il fatale traditore dell'Italia verrà da se a rivelarsi tutto intero'.²⁸ Le paure e preoccupazioni di Ludovico, che si manifestavano anche in alcune delle sue ultime lettere recentemente scoperte, non potevano contare su alcuna considerazione: con il suo arresto da parte dei soldati del re francese Luigi XII e la sua lenta e dolorosa morte

²⁶ Campagna, *Ludovico il Moro*, cit., p. 348.

²⁷ G.B. Niccolini, 'Lodovico Sforza' in: idem, *Opere di G.B. Niccolini. Edizione ordinata e rivista dall'autore*, Firenze, Le Monnier, 1844, vol. 2, pp. 173-187.

²⁸ Fu il professore padovano Antonio Marsand a trovare il documento, di seguito pubblicato come *Lodovico Maria Sforza, Testamento, ossia ordini intorno allo stato di Milano dopo la di lui morte nel caso delle minorita del figlio. Secondo l'originale inedito esistente nella R. Libreria di Parigi*, Firenze, Tipografia all'Insegna di Dante, 1836. Le parole di Capponi precedono la pubblicazione del testamento e furono stampate nelle sue 'Note' ad alcune lettere del Moro pubblicate nella serie di *Documenti di storia italiana copiati su gli originali autentici e per lo più autografi esistenti in Parigi da Giuseppe Molini già bibliotecario palatino*, Firenze, 1836-1837, vol. 2, num. XV e XVI.

nella prigione di Loches, abbandonato e dimenticato da tutti, lontano dal suolo nativo, Ludovico aveva ciò che si era meritato. Questa stessa immagine venne espressa nei tristi suoni di una romanza per soprano e pianoforte del 1843, del compositore Vincenzo Gabussi.²⁹



9. Pelagio Palagi, *Carlo VIII visita Gian Galeazzo Sforza morente nel Castello di Pavia* (ca. 1822), studio preparatorio, www.christies.com, lot 34, sale 2520 (27 maggio 2010).

Conclusione

Questo percorso per immagini dimostra l'ambivalenza e l'ambiguità dell'immagine di Ludovico il Moro nella cultura del primo Ottocento e con ciò, almeno in modo frammentario, dell'immagine del Rinascimento nel Risorgimento. Dopo l'unità, questa immagine duplice e paradossale non cessò di esistere, ma si complicava forse ulteriormente. La grande ammirazione nella cultura europea per il Rinascimento italiano, di vecchia data ma fortemente rinvigorita grazie alle nuove idee di Jacob Burckhardt, non poteva trovare una sua eco immediata nella cultura dell'Italia unita. Da un lato continuava la celebrazione degli eroi delle arti e delle scienze del Rinascimento, ad esempio nella promozione della cultura italiana all'estero ad opera della Società Dante Alighieri. Ma nei tentativi di una sintesi storica della cultura rinascimentale, la discrepanza tra i suoi aspetti etici ed estetici rimaneva problematica. Dalla prospettiva della lotta contrastata per la libertà e l'indipendenza, il punto di riferimento politico indiscusso rimanevano le repubbliche

²⁹ *Lodovico il Moro. Romanza per voce di soprano con accomp.to di Piano Forte, composta da M.o V. Gabussi*, Milano/Chiasso/Roma, s.a. Nei registri della Biblioteca del Conservatorio 'Giuseppe Verdi' la 'romanza' viene datata al 1840-1843 circa.

italiane del medioevo, glorificate da Sismondi e nel suo seguito da tanti altri. Nella visione di Francesco De Sanctis, da un punto di vista morale, il Rinascimento era niente più di un 'medioevo in putrefazione'.³⁰ Di conseguenza la società di corte appariva in tale ottica un mondo decaduto, un 'Italia sensuale e gaudente e letterata e retorica, contro la quale gli italiani nuovi avevano il dovere di reagire'. Troveremo l'eco di questo giudizio, fortemente influenzato dall' 'ipoteca risorgimentale' nonostante gli sforzi di conciliazione, da De Sanctis a Croce a Gramsci.³¹

Epilogo

Perfino Leonardo da Vinci non era al sicuro da questa visione. Dopo decenni che l'élite milanese si era battuta per la realizzazione di un monumento al loro eroe, pochi anni prima dell'unificazione, l'imperatore austriaco Franz Josef la anticipò e fece pubblicare un concorso per un monumento a Leonardo, la cui esecuzione fu di seguito assegnata allo scultore Pietro Magni. Poi scoppiarono le guerre d'indipendenza, si realizzò l'unificazione e il progetto venne rimandato. Quando finalmente il monumento doveva essere eseguito e collocato in Piazza della Scala, non tutti avevano mantenuto il loro iniziale entusiasmo. Uno dei testimoni dell'inaugurazione, l'ingegnere Siro Valerio, non esitava perfino a proiettare la sua pungente disapprovazione, evocata da associazioni sia storiche che contemporanee, sulla figura di Leonardo:

Leonardo uso alle mollezze della Corte del Moro, nella quale si perdeva a divertire le concubine con la cetra e con la danza; onde a lui non rimase mai tempo di rivolgere la vasta mente all'indipendenza d'Italia. [...] Giacché Leonardo fu una nullità politica, fu amico dei sovrani despotici, ligio cortigiano del Moro e nelle sventure di questo Principe si pose al soldo dello straniero che invadeva e tiranneggiava il nostro paese [...] Fu gradito al Governo Austriaco perché non destava nei popoli idee di autonomia e di indipendenza.³²

³⁰ La citazione viene da F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1965, cap. XV, 'Machiavelli', p. 455.

³¹ Cfr. Ossola, 'Rinascimento e Risorgimento: punti di interferenza', cit., il passo crociano è alla p. 205.

³² E. Verga, 'Le vincende del monumento a Leonardo da Vinci in Milano' in: *Raccolta Vinciana*, IV (1908), pp. 93-101; si veda sullo stesso argomento anche M. Petrantoni, *Memorie nel bronzo e nel marmo: monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, Milano, F. Motta, 1997, pp. 24 ss.

Parole chiave

Ludovico Sforza il Moro, Risorgimento, Rinascimento, ducato, Leonardo da Vinci, Carlo VIII, Niccolini, Palagi, Diotti, Podesti, società di corte, mecenate, genio, Milano.

Asker Pelgrom, laureato in Storia presso l'Università di Groningen, dopo aver studiato anche negli atenei di Pisa e Bologna, ha conseguito nel 2011 il dottorato di ricerca presso l'Università di Groningen con una dissertazione dal titolo *Storie italiane. Romantische geschiedcultuur tussen stedelijke traditie en nationaal besef. Milaan en Florence, 1800-1848*. In passato ha prestato servizio come direttore di ricerca presso il Nexus Institute a Tilburg, Paesi Bassi, e dal 2002 al 2011 è stato redattore della rivista *Incontri*. Attualmente fa parte del comitato direttivo del Werkgroep Italië Studies. I suoi nuovi interessi di ricerca includono la pittura olandese e italiana dell'Ottocento, la storia culturale del viaggio in Italia e l'eco internazionale del Risorgimento, specialmente nella letteratura e nell'arte.

Slotemaker de Bruinweg 254, 6531 MV Nijmegen
askerpelgrom@hotmail.com

SUMMARY

Ludovico il Moro in the Nineteenth Century

The two faces of Renaissance during the Risorgimento

This contribution aims to illustrate the ambivalent attitude towards the Renaissance that characterized Italian Romanticism. The most eloquent example of this ambiguity is the reputation of the Milanese, late sixteenth-century duke Ludovico Sforza 'Il Moro' and his court. On the one hand, the new pantheon of great Italians which began to arise in the early nineteenth century, building on older cults of uomini illustri, and a growing European interest for Renaissance culture shed a positive light on Il Moro's court. After all, he had been a most generous and sensitive patron to great artists like Leonardo da Vinci and Bramante, and could therefore serve as a timeless emblem of the ideal Maecenas through the eyes of various artists and their patrons, both in Milan as elsewhere. At the same time, however, his reign marked, as Guicciardini had already written, a turning point in Italian history, for cool calculation and sheer self interest had made him open the gates of the peninsula to the French king Charles VIII, a decision which proved fatal for Italian independence. In the increasingly black-and-white view of the Risorgimento, this behaviour would bring him the title of archtraitor. Due to the strongly politicized historical perspective that would dominate Italian historiography long after national unification, the European admiration for the Italian Renaissance following Burckhardt's ideas would never be wholly embraced and the reputation of this crucial era in national history would remain problematic until well into the twentieth century.

Gadda vertalen

Linda Pennings

Gadda's onontwarbare kluwen

'... wrakkige tafeltjes van ondefinieerbaar fabricaat, een mandje van geroest ijzer voor visitekaartjes, onbestemde houtgebrande doosjes, afgrijpselijke parelmoeren waaiers met Chinese motieven, een ogenschijnlijk barnstenen ketting, twee wit wollen schoentjes voorzien van met Ierse diamantjes bezette gespen, een gebutst borstbeeld van Napoleon, vlinders achter gebarsten glas, vruchten van veelkleurig marmer onder een ooit doorzichtige glazen stolp, kokosnoten, oude albums vol middelmatige bloemenaquarellen, een enkele ingelijste daguerreotypie...'

In Umberto Eco's dit jaar verschenen roman *De begraafplaats van Praag (Il cimitero di Praga)*¹ wordt de lezer op de eerste bladzijden meegevoerd langs de bonte verzameling bric-à-brac van een Parijs antiekwinkeltje. Geen van de opgesomde voorwerpen zal de bijzondere aandacht van de lezer weten te vangen en geen zal na het omslaan van de bladzijde door de lezer herinnerd worden. De charme van de beschrijving schuilt niet in de uitgestalde voorwerpen zelf, maar in hun willekeur, in hun door het toeval lukraak tot stand gebrachte verzameling, die zich eindeloos in alle richtingen zou kunnen uitbreiden.

Wie van Eco's wervelende opeenstapeling van dingen, gedachten en gebeurtenissen, het spoor terug volgt in de Italiaanse literatuur, komt onvermijdelijk bij Gadda uit, die als ware meester geldt van de grenzeloze beschrijving en opsomming. Als de ongrijpbare complexiteit van de wereld aan elke poging tot synthese en analyse ontsnapt, rest alleen de accumulatie van details als middel tot kennis van de wereld: 'Carlo Emilio Gadda heeft zijn hele leven geprobeerd de wereld weer te geven als een wirwar of kluwen, om haar weer te geven zonder ook maar iets af te doen aan haar onontwarbare complexiteit,' zegt Italo Calvino in zijn *Zes memo's voor het volgende millennium (Lezioni americane)*.²

In de laatste van de zes memo's, waarin Calvino de literaire waarde van veelvoudigheid aanbeveelt, is Gadda het vertrekpunt van een verhaal dat meandert

¹ Umberto Eco, *De begraafplaats van Praag*, vert. Yond Boeke en Patty Krone, Amsterdam, Prometheus, 2011.

² Italo Calvino, *Zes memo's voor het volgende millennium*, vert. Linda Pennings, Amsterdam, Bert Bakker, 1991, p. 111.

tussen Musil en Proust, Thomas Mann en James Joyce, Goethe, Flaubert, Valéry en Borges, om via de hyperromans van Calvino zelf en van Georges Perec uit te monden bij de directe lijn die Ovidius en Lucretius met de moderne roman verbindt. Een lijn die als ‘encyclopedisme’ gekenmerkt kan worden en waarin de roman wordt opgevat als een verbindend netwerk tussen de gebeurtenissen, de mensen en de dingen van de wereld:

Wat in de grote romans van de twintigste eeuw gestalte krijgt, is het idee van een *open* encyclopedie: een adjectief dat weliswaar in tegenspraak is met het substantief *encyclopedie*, dat zijn etymologische oorsprong vindt in de pretentie om de kennis van de wereld volledig te kunnen omvatten door deze in een cirkel te vangen. Maar vandaag de dag is het onmogelijk geworden te denken aan een totaliteit die niet potentieel, hypothetisch en meervoudig is.³

In Gadda's romans en verhalen manifesteert zich overal, op grote of kleine schaal, deze encyclopedie zonder grenzen, zonder logica en zonder andere pretenties dan om een miniem en schijnbaar onbetekenend fragment van de wereld aandachtig te beschouwen. Zo gebeurt het - om slechts één voorbeeld te noemen - dat wanneer de schrijver in de roman *De leerschool van het lijden* (*La cognizione del dolore*) zijn hoofdpersoon als een legendarische veelvraat presenteert, hij niet nalaat dit gegeven met een rijke opsomming van details concreet gestalte te geven:

Van het zwijn dat hij was en van zijn varkenssnuif verhaalde de legende [...] hoe hij een hele eindeloze zomer lang alleen maar geleefd had op kreeften in tartaarsaus, gepocheerde wijtingen met hele kwakken mayonaise, en twee of drie keer *peje rey*; en in de pan gebraden duifjes met rozemarijn en nieuwe aardappeltjes, die zoet waren, *ma non troppo*, en klein maar al wat overgaar, gedrenkt in de jus van die duifjes zelf; die op hun beurt volgens een Andalusisch recept gefarceerd waren met oregano, salie, basilicum, tijm, rozemarijn, watermunt, en piment, rozijnen, zeugenspekreepjes, kippenhersentjes, gember, rode peper, kruidnagel en nog meer aardappeltjes, binnenin, alsof die andere, die als garnituur buiten het kontje van de duif lagen, nog niet volstonden; die eerste waren zelf een soort vlees geworden, zozeer waren ze ermee versmolten, met dat kontje; alsof de vogel, eenmaal gebraden, ingewanden had aangenomen die beter pasten bij zijn nieuwe status van gebraden kip, maar dan kleiner en vetter dan een kip aangezien hij een duif was.⁴

Gadda's onstuitbare drang om met zijn beschrijvingen alle mogelijke details te omvatten, gaat zoals bekend gepaard met een al even onstuitbare drang tot ‘plurilinguïsme’. Met zijn grillige mengmoes van talen, dialecten, registers, jargon, woordspel, archaïsmen en neologismen wordt hij wel gekenschetst als de Italiaanse versie van James Joyce, als het jongere broertje van Folengo en Rabelais, als de verre nazaat van Dante. De ongrijpbare wanorde en eindeloze verscheidenheid van de wereld krijgt zijn uitdrukking in een taal die elke norm en elke normaliteit overstijgt.

³ Italo Calvino, *Zes memo's*, cit., p 121.

⁴ Carlo Emilio Gadda, *De leerschool van het lijden*, vert. Frans Denissen, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2011, p. 62.

Gadda in vertaling

Hoe vertaalbaar is literatuur die voortdurend de meest uiteenlopende registers en associaties aanspreekt en deze op bizarre wijze combineert en parodieert? In zijn recent verschenen vertaling van *La cognizione del dolore*, hierboven geciteerd, zegt Frans Denissen dat het voor een vertaling als deze ‘alle hens aan dek’ is; een tamelijk bescheiden weergave van wat een ware titanenklus moet zijn geweest, die hij met een uiterst overtuigend en lovenswaardig resultaat heeft geklaard.

Dat Gadda beschouwd kan worden als ‘Italy’s most untranslatable author’⁵ verklaart waarschijnlijk zijn beperkte en laat doorgedrongen bekendheid buiten Italië: ‘In tegenstelling tot een auteur als Pirandello is Carlo Emilio Gadda, een schrijver die zeker behoort tot de kleine groep van de beste Italiaanse prozaschrijvers van deze eeuw, in Nederland nauwelijks bekend. Het lijkt niet overdreven deze omstandigheid in verband te brengen met de factor vertaalbaarheid,’ zegt Dina Aristodemo in haar inleiding bij een aan Gadda gewijd nummer van *Raster* uit 1989.⁶ De bekendheid die een schrijver als Pirandello in het buitenland wist te verwerven was volgens Aristodemo mede te danken aan zijn ideaal van ‘vertaalbaarheid uit en in welke vreemde taal dan ook’; het ideaal van Gadda zou je een regelrechte tegenhanger hiervan kunnen noemen.

Toch werd ook in Nederland de weg naar een vertaalde Gadda geopend. In 1964 was een vertaling van *La cognizione del dolore* verschenen,⁷ maar die zette Gadda in Nederland nog niet onuitwisbaar op de literaire kaart. De genoemde aflevering van *Raster* betekende, vijftienvintig jaar later, een belangrijke aanzet, die in 1998 werd gevolgd door de door Serena Libri uitgebrachte bundel *Gepaard met verstand (Accoppiamenti giudiziosi)*.⁸ Met Frans Denissens vertaling, in 2000, van *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* als *Die gore klerezooi in de Via Merulana*⁹ werd Gadda’s naam ook in Nederland een begrip; en nu Gadda’s andere grootse roman daaraan is toegevoegd, kan gezegd worden dat Gadda’s onvertaalbaarste werk is vertaald.

De vertaling van een onvertaalbaar geacht werk weerlegt - mits in zekere mate geslaagd te noemen - de stelling van onvertaalbaarheid. Hier dringt zich de bekende paradox op, door Umberto Eco verzinnebeeld als de paradox van Achilles en de schildpad: in theorie zou Achilles de schildpad nooit kunnen inhalen, maar in de praktijk doet hij dat toch.¹⁰ Of, zoals Wim Bronzwaer het formuleert: ‘In beschouwingen over de kunst van het vertalen wordt vaak de paradox gedebiteerd dat vertalen onmogelijk is maar toch telkens weer mogelijk blijkt - er komen immers voortdurend vertalingen tot stand. De paradox is gemakkelijk te ontmantelen. Hij

⁵ Albert Sbragia, *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic*, 1996, geciteerd in ‘Verantwoording’ van de vertaler in: Carlo Emilio Gadda, *De leerschool*, cit., p. 261.

⁶ Dina Aristodemo, ‘Inleiding bij Carlo Emilio Gadda’, *Raster* 45 (1989), p. 7.

⁷ Carlo Emilio Gadda, *De ervaring van het verdriet*, vert. J.H. Klinkert Pötters-Vos, Amsterdam, Meulenhoff, 1964.

⁸ Carlo Emilio Gadda, *Gepaard met verstand*, vert. Frans Denissen & Charis Putseys, Patty Krone & Yond Boeke, Linda Pennings, Ronald de Rooy, Amsterdam, Serena Libri, 1998.

⁹ Carlo Emilio Gadda, *Die gore klerezooi in de Via Merulana*, vert. Frans Denissen, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2000.

¹⁰ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 18.

verwart namelijk een taalfilosofische hypothese met een empirisch feit.’ Terwijl de theorie als probleem stelt dat wat in origineel en in vertaling wordt uitgedrukt nooit identiek kan zijn, wordt datzelfde gegeven in de praktijk als uitgangspunt van elke vertaling beschouwd: ‘Om nu de paradox te ontmantelen hoeven we alleen maar te bedenken dat de betekenis die een vertaler uit een tekst abstraheert en vervolgens onder de woorden van de doeltaal gaat brengen, *niet* samenvalt met een a priori gegeven betekenis welke door de schrijver in zijn tekst is ondergebracht.’¹¹

Inderdaad heeft het cruciale begrip van de ‘equivalentie’ tussen origineel en vertaling in de vertaalwetenschap een evolutie doorgemaakt waarin steeds meer nadruk valt op zijn empirische betrekkelijkheid. Als een tekst niet in al zijn aspecten en dimensies in een andere taal kan worden overgebracht, dan toch in elk geval in voldoende mate om van een adequate vertaling te kunnen spreken. Vertaalbaarheid is ‘geen binair maar wel een polair concept’, zegt Raymond van den Broeck: teksten zijn ‘*meer of minder* vertaalbaar veeleer dan ofwel vertaalbaar ofwel onvertaalbaar’.¹²

Vanuit deze optiek kan op de onvertaalbaarheid van, bijvoorbeeld, Gadda’s *Pasticciaccio* op verschillende manieren worden afgedongen. Allereerst door het onwerkelijke ideaal van het volmaakte equivalent te laten varen, en vervolgens door de onvertaalbaarheid van de tekst te vervangen door de onvertaalbaarheid van elementen in de overigens vertaalbare tekst. Zo is het gebruik van dialect in deze roman ontegenzeggelijk als vertaalprobleem te beschouwen, maar niet als een probleem dat voor de vertaler totaal onoplosbaar blijft. Denissen reproduceert het effect van dialectelementen met behulp van een geografisch neutrale Nederlandse spreektaal, fonetisch weergegeven, hetgeen onvermijdelijk een verlies van de Romeinse couleur locale betekent. Maar deze couleur locale wordt overgebracht doordat andere elementen die ondubbelzinnig naar het volkse Rome verwijzen in al hun karakteristieken worden neergezet. Ingewikkelder wordt het echter wanneer de schrijver verschillende streektaalen met elkaar vermengt - in dit geval die van Rome, Napels, Molise, Veneto - met alle specifieke associaties die dat bij de Italiaanse lezer oproept. Hier worden de grenzen van de vertaalbaarheid bereikt en wordt de lezer uitgenodigd het verlies met zijn eigen voorstellingsvermogen aan te vullen:

Così, proprio così, avveniva dei ‘suoi’ delitti. ‘Quando me chiameno!... Già. Si me chiameno a me... può stà ssicure ch’è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà...’ diceva, contaminando napoletano, molisano, e italiano.

Zo, ja zo ging het bij ‘zijn’ misdaden. ‘As ze me oproepe... ja, as ze me oproepe, ken u d’r van op aan dat ‘r stront aan de knikker is... ‘n varkensstal om uit te meste,’ placht hij te zeggen, waarbij-ie Napolitaans, Molisaans en Italiaans door mekaar hutselde.¹³

Toch staat de vertaler ook in een dergelijk geval van onvertaalbaarheid niet geheel met lege handen. Vanuit de gedachte dat het vertalen van literatuur geen statische

¹¹ Wim Bronzwaer, ‘De onvertaalbaarheid van het poëtisch icoon’, *Armada*, 1, 3 (1996), p. 36.

¹² Raymond van den Broeck, *De vertaling als evidentie en paradox*, Antwerpen, Fantom, 1999, p. 77; vgl. van dezelfde auteur ‘The concept of equivalence in translation theory: some critical reflections’, in: J. Holmes et al. (ed.), *Literature and Translation*, Leuven, Acco, 1978, pp. 29-47.

¹³ Carlo Emilio Gadda, *Die gore klerezooi*, cit., p. 7.

woord op woord vertaling is, maar een dynamische reproductie van effecten van de tekst op de lezer, is de creatieve vertaler in staat soortgelijke effecten op andere manieren en momenten voor de Nederlandse lezer op te roepen. Bovendien is er voor het uiterste geval de mogelijkheid om verloren elementen terug te halen via voetnoten, een verklarende woordenlijst, een voor- of nawoord:¹⁴ middelen die Frans Denissen in zijn laatste vertaling uiterst effectief heeft ingezet.

Ten opzichte van onvertaalbaarheid is Denissens standpunt overigens eenduidig: 'Voor een vertaler is "onvertaalbaar" het enige woord dat in zijn woordenboek mag ontbreken.'¹⁵ Onvertaalbaarheid, hoe divers ook in haar gradaties en implicaties, is geenszins een reden tot niet vertalen. Sterker nog, ze kan beschouwd worden als 'de normale stand van zaken', 'het uitgangspunt bij het maken van een vertaling',¹⁶ of zelfs als 'de krachtigste drijfveer', 'de ware grond van het vertalen en de reflectie daarop'.¹⁷ Laat dit een uitnodiging zijn aan vertalers, om de excellente vertaling van Gadda's romans een vervolg te geven met Gadda's nog grotendeels onvertaalde verhalen.

Prullaria bij Porta Ludovica

'... bustes van Garibaldi, tweedehands raspens, pijpen zonder mondstuk, doorgezeten fietszadels, sleutels waarvan niemand de deur meer weet, claxons zonder peertje [...], doorgezakte krukjes, beddenpannen die op houtskool werken, grammofoonhoorns in art nouveau stijl, maar zonder grammofoon welteverstaan [...], een unieke gietijzeren presse-papier in de vorm van een hagedis...'

Het hier gepresenteerde verhaal van 1940, 'Carabattole a Porta Ludovica',¹⁸ behoort niet tot Gadda's meest onvertaalbare werk, maar vertoont wel alle kenmerken van wat Denissen zijn 'verbale acrobatiek' noemt. De prullaria die op de rommelmarkt van Porta Ludovica gezamenlijk hun oude dag uitzitten, met uitzicht op nieuw leven, vormen het uitgelezen materiaal voor eindeloze beschrijving maar ook voor bespiegelingen op de aard van het leven en van de mens die zich met deze prullaria omringt. Het principe van de toevallige samenkomst, maar ook een onverbreekelijke gehechtheid aan spullen alsmede een zin voor besparing en eeuwig hergebruik, zorgen hier voor ontmoetingen tussen het oude portret van tante Celestina en de vacante lijst van een ex-Giulio Carcano, tussen een verloren sleuteltje en het roestige slotje dat niemand meer open kreeg, tussen het zadel van een wielerkampioen en de fiets van leerjongen Ermenegildo. En zo komt ook voor de vioolschroef na achttien jaar 'el moment bôn', wanneer hij, tegen de somma van negentien cent, op de viool van een bedelaar zijn zinvolle bestaan hervat.

Linda Pennings

Universiteit van Amsterdam, Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam
l.n.pennings@uva.nl

¹⁴ Vgl. Peeter Torop, *La traduzione totale*, a.c.d. Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2010, pp. 75-76.

¹⁵ Frans Denissen, 'Verantwoording' bij Carlo Emilio Gadda, *De leerschool*, cit., p. 261.

¹⁶ Arthur Langeveld, 'Onvertaalbaarheid', *Armada*, 1, 3 (1996), p. 15.

¹⁷ Raymond van den Broeck (red.), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Antwerpen/Harmelen, Fantom, 1994, p. 10

¹⁸ Carlo Emilio Gadda, 'Carabattole a Porta Ludovica', in: *Le meraviglie d'Italia - Gli anni*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 183-187.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101352 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Carlo Emilio Gadda Prullaria bij Porta Ludovica^{*}

Vertaling: Klaartje De Boeck, Ina De Clercq, Annemart Pilon

Zich ontdoen van een oud en versleten voorwerp, een stoffig geval uit de bazaar van ons leven! Een psychische last die zwaarder is dan een ziekte. Ons losmaken van een nepmahoniehouten lijst bekranst met gouden pepertjes, met het portret van de eerste vrouw van de oom van de gewezen zwager van onze vader!

Afscheid nemen van de gipsen buste van Garibaldi, van de kurkentrekker met halfvergane schroef, van het draaiwiel (in geelkoper) van de oude petroleumlamp, aan gruzelementen gegaan dankzij Cesira, het dienstmeisje met de gouden handjes.

Meer dan een kwestie van sentiment lijkt het te gaan om die andere drijfveer, eigen aan de mens, sterker nog, het wezenlijke fundament van de ziel (vergeeft u me de oprechtheid): die drang om te bewaren, vast te houden, nog geen knoopje los te laten: om in elk geval niets te hoeven verliezen, om op de een of andere manier en tot op de laatste cent die eruit te halen is, gebruik te maken van wat verworven, gekocht, in huis gesleept en genoten is, misschien wel jarenlang. Het idee dat, als je afstand moet doen van een kurk, je er in elk geval de winst uit haalt die hij waard is, de grootste winst die de kurkenmarkt ervoor biedt.

Markt? Bestaat er dan een markt van doorboorde kurken, bustes van Garibaldi, tweedehands raspen, pijpen zonder mondstuk, doorgezeten fietszadels, sleutels waarvan niemand de deur meer weet, claxons zonder peertje? Wie koopt en verkoopt peertjes voor een klisteerpomp uit 1912, doorgezakte krukjes, beddenpannen die op houtskool werken, grammofoonhoorns in art nouveaustijl, maar zonder grammofoon welteverstaan? En een unieke gietijzeren presse-papier in de vorm van een hagedis? Er zijn mensen die al deze spullen kopen of verkopen: er bestaat een markt van het ondenkbare. Alles bestaat in Milaan. Milaan is de uitstalkast van al het mogelijke, van elk idee dat industrie of handel kan worden. Er is geen industrie of handel die niet in Milaan vertegenwoordigd is.

Ook de drang van de uiterste winst heeft zijn markt in Milaan; ook de laatst mogelijke ontmoeting tussen het oude portret van tante Celestina en de vacante lijst van een ex-Giulio Carcano of Filippo Carcano (want die bestonden allebei), van een

^{*} 'Carabattole a Porta Ludovica' (1940), in: *Le meraviglie d'Italia - Gli anni*, Torino, Einaudi, 1964.

ex-Zaccaria Lernasconi, heeft ruimte en tijd om zich te verwezenlijken in de kring van het overbedrijvige Milaan.

Zo ook het laatste rendez-vous tussen het laatste verloren sleuteltje en het roestige slotje dat niemand meer open kreeg. Tussen het fietszadel dat ooit van een tijdgenoot van de grote Girardengo was en de jonge kracht van Ermenegildo, de onbesuisde leerjongen die als 'el mekànik' werkt bij Dell'Argelini & Doninverni.

Dit rendez-vous heet de markt van Sinigallia en wordt elke zaterdagmiddag gehouden 'in de buurt van Porta Ludovica'. De mythe van Porta Ludovica - (dat die er is zegt iedereen, maar waar die is weet niemand) - lijkt toch, ja... er is mij verzekerd dat die wel degelijk iets voorstelt. Over alle poorten van Milaan dwalen overigens heel wat fantasieën rond, maar die hebben iets van een mythe: als waren het niet de granieten tempeltjes of de Fernandische of Napoleontische bogen die de oude tolpoorten hebben overleefd. Dit even terzijde wat de Ludovica betreft. Maar over het bestaan van de markt van Sinigallia heerst geen twijfel: er zijn zelfs foto's van. De Adriatische naam, die ons herinnert aan paus Pius IX en hoe Carducci hem oneerbiedig beschreef, alsook aan het laatste spoor van de Galliërs op het schiereiland, alsook aan de afslachting van Vitellozzo Vitelli en Oliverotto Ufредucci door die beste Valentino, tot waar genoeg van heer Machiavelli, betekent voor het goede Milanese volk, om en nabij het kanaal bij het havenbekken, niets anders dan 'Oude aluminium potjes, eierdopjes en ongelijksoortige lepels, samen met van de pan bevrijde handvatten, geelkoperen petroleumbranders zonder pit, halfgammele kapstokken en halfwankele bidets'. En je kan er hele rijen pantoffels opgesteld zien en door aftakeling uitgezakte schoenen, als bataljons van tachtigjarige kakkerlakken, en gamellen, schroeven in alle maten, kandelaars in zinklegering, bruidssuikerdoosjes en tussen alle bric-à-brac een bronzen jachthond die 'voorstaat' op de raspes.

En ook een naaimachinetafeltje, waar je natuurlijk wel zelf een naaimachine op moet zetten, als je die er zo nodig bij wilt; en een tinnen koffiemachientje à la Karel van Anjou; een picknickmand voor landelijke uitjes aan de oevers van de Naviglio Grande; en kleermakersbustes, op passende wijze zonder hoofd; fietsen, zowel compleet als in onderdelen, nagelschaartjes, tangen voor elektriciens.

De ongelofelijke wrakstukken zijn komen aanspoelen op een strand zonder golfbrekers; zoals in de verhalen van schipbreukelingen de blikken met doorweekte scheepsbeschuit aanlanden op het eiland der Wanhoop. Dit is geen schipbreuk, maar het versleten gebruik van de mens: ook het gebruik, zeg maar de 'habitus' van onze mechanische en opgelapte soort moet zich, uitgeput, neerleggen in de armen van deze goedaardige maar ontoegeeflijke uitdraagster, die het aan het eind van zijn jaren opwacht 'in de buurt van Porta Ludovica'. Zoals Petrarca als dichter gelauwerd werd op het Capitool, zo zal de kurkentrekker, op zijn oude zaterdag, uiteindelijk mogen dingen naar erkenning door de Ludovica: zo ook de ijzeren geëmailleerde po, de fietsnaaf waaraan drie balletjes (kogels, knikkers) ontbreken.

O! De mantel der menselijke beschaving is ook gemaakt van badkuipen en aardappelschillers, van messing radertjes en koekoeksklokken die kraa-kraa zeggen, als ze dat al doen; van rozetvormige kopspijkers voor de klosjes van metselaars en speciale messen voor het snijden van ham, 'el giambôn!'. Zoals er in de romans van

Raymond Roussel, zo zegt Solmi, beeldjes van negerkoningen verschijnen, gemaakt van baleinen, die voortschrijden op wielen van tandenstokers, terwijl zingende tarotfiguren de mars van de 'toreador' inzetten onder bogen van sardineblikjes en met een feestelijk gewapper van tramkaartjes, zo leeft er in onze roman van de markt van Sinigallia ook een droom van besparing en winst, een poging tot verrijzenis in extremis; de koffiemolen in ruste en het stuur van een fiets willen zich graag opnieuw in de wervelende draaikolk van het leven storten; er bestaat een verlangen - maar ook een economische besef en een geloof in combinatie - om het versletene en het nuttige samen te brengen, het deel met het geheel en het oneindige geduld met het juiste moment: 'el moment bôn!', waarop de schroef van een gebroken viool na achttien jaar te zijn uitgesteld voor negentien cent wordt doorverkocht aan de gevoelige snaren bespelende bedelaar uit de Via Mac-Mahon, die er drie dagen eerder eentje had stukgedraaid.

Diep verscholen in de bekoring van de gebruiken en de tijd zit misschien wel een bedrieglijk mechanisme, zoals diep verscholen in elk zichzelf liefhebbend huis de bekende valstrik staat, met de springveer en het verdroogde stukje kaas, om de ongrijpbare muis te vangen die uiteindelijk in de buikige oliefles zal verdrinken. Het leven is een strijd, en je moet strijden met valstrikken, met voddenmannen.

Om de lamlendigheid van een merkwaardige dag te verdrijven heb je een fles Barbaresco nodig: maar hoe moet dat in godsnaam? Daar is een kurkentrekker voor nodig, een kurkentrekker! Maar waar is die verdraaide kurkentrekker? Hij lag in het linkerlaatje, van het rechterkastje... maar als hij daar niet meer ligt! Nee, hij is verdwenen. Die dekselse Cesira!

Maar niet getreurd.

Op de markt van Sinigallia ligt de kurk, en ook de kurkentrekker.

Van 11 t/m 21 april 2011 vond aan de Universiteit Utrecht en de KU Leuven de Intensieve Cursus plaats van de Master Literair Vertalen (transnationale master in oprichting). Tijdens workshops werkten masterstudenten van verschillende universiteiten gezamenlijk aan de vertaling van literaire teksten. *Incontri* publiceert twee vertalingen uit het Italiaans, die in het kader van de cursus werden vervaardigd door Annemart Pilon (Universiteit Utrecht), Klaartje De Boeck en Ina De Clercq (KU Leuven). De vertalingen van het verhaal *Carabattole a Porta Ludovica* van Carlo Emilio Gadda en van twee delen uit *Pane e tempesta* van Stefano Benni (die hierna volgen) kwamen tot stand tijdens de workshops van respectievelijk Linda Pennings en Inge Lanslots. Beide vertalingen worden in een korte inleiding door de begeleiders gepresenteerd.

Annemart Pilon

annemartpilon@gmail.com

Klaartje De Boeck

klaartjedeboeck@gmail.com

Ina De Clercq

in.declercq@student.kuleuven.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-101353 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Tradurre il lupo

Inge Lanslots

Stefano Benni (1947, Bologna) staat geboekstaafd als een creatieve duizendpoot: journalist-columnist, polemist, performer, jazzmuzikant, theatermaker en auteur; een staalkaart van zijn talloze activiteiten is te vinden op de hyperactieve website van de auteur die zichzelf het epitheton *lupo* (wolf) aanmat.¹ Rode draad door zijn uiteenlopende productie is echter die van zijn *impegno*, het engagement waarmee Benni van leer trekt tegen de politiek-economische wantoestanden in Italië, maar ook tegen de vervlakking en de verkleutering van de westerse maatschappij in het algemeen. Zoals Benni telkens bevestigt in interviews en performances, heeft hij een behoorlijk pessimistische kijk op de wereld, die hij echter doorgaans verpakt in een komische vertelling, uitgedrukt in muziek, beelden en woorden.

In zijn romans bijvoorbeeld transponeert Benni zijn leefwereld en denkbeelden naar een sciencefictionachtige setting, een nabije of verre toekomst waarin waarden, kennis en cultuur zoveel mogelijk geneutraliseerd worden, zodat macht en geld primeren. In Benni's doemscenario's duiken onrealistische en sprookjesachtige elementen op, worden (inter)planetaire werelden bevolkt door machtswellustelingen en andere snoodaards, die worden tegengewerkt door een groep 'dissidenten' of 'rebellen'. Enkele enthousiaste kinderen of jongeren, een wijze nestorfiguur, geesten, robots en andere excentrieke creaturen, die elke poging tot categorisering ontstijgen, flankeren een heel jonge hoofdpersoon die of geniaal is of over bovennatuurlijke gaven beschikt. Samen met de andere rebellen bindt de tegen zijn wil tot held gebombardeerde protagonist de strijd aan met het kwaad. De vertelling van hun onmogelijke missie wordt onderbroken net op het ogenblik dat de rebellen de overhand lijken te hebben. Benni's romans, met slechts één vrouwelijk hoofdpersoonage, Margherita Dolcevitte (van de gelijknamige roman uit 2005), laten daarmee nog ruimte voor hoop op een betere toekomst, onze toekomst.

Een aantal critici verwijt Benni dat hij zijn romans steeds opbouwt volgens hetzelfde vertelstramien, in combinatie met een moraliserende boodschap, die - toegegeven - wat doordrammerig kan overkomen. Benni zou zich te veel laten meeslepen door het succes bij een breed en voornamelijk jong publiek. Het is vooral

¹ Stefano Benni, *Lupo presenta*, www.stefanobenni.it (01/10/2011).

door de fantastische component van zijn werk dat Benni vaak als een auteur voor niet-volwassen lezers wordt bestempeld. Hiermee gaan critici echter voorbij aan de creativiteit die ten grondslag ligt aan Benni's vertellingen, een creativiteit die vooral tot uiting komt in zijn theaterteksten en korte verhalen (en in mindere mate in zijn poëzie), omdat de moraliserende toon van de auteur hierin getemperd wordt.

Benni is een meester in het hervertellen van zowel klassiekers (zoals de ridderromans) als postmoderne meesterwerken (hij refereert meermalen aan Pynchon en Vonnegut) en slaagt er bovendien in die te mengen met citaten uit de zogenaamd populaire cultuur. De toon van de hervertelling varieert van ernstig tot komisch en tot parodiërend. Het vertelritme swingt zoals in jazzmuziek. Daarnaast goochelt Benni moeiteloos met spitsvondige neologismen, waarmee hij onder meer buitenaardse objecten en creaturen benoemt, terwijl hij op zinsniveau registers naadloos met elkaar vermengt.

Benni's spitsvondigheden gaan daarbij nooit vervelen en duiken ook op in de vele lijsten of opsommingen die zijn fictie vormgeven. De ogenschijnlijk strakke logica van die opsommingen wordt bruusk doorbroken door absurdistische elementen. Doordat Benni's teksten balanceren op de grens tussen herkenbaarheid en onvoorspelbaarheid, blijft de lezer alert, niet alleen in zijn lezing van de tekst maar ook in die van zijn realiteit. Hij stuurt beide constant bij, maar doet dat met veel leesplezier.

De volgende vertaling illustreert Benni's vertelkracht en het leesgenot dat daaruit voortvloeit. Het betreft een gedeeltelijke vertaling van *Il risveglio del Nonno Stregone* en *Il Nonno Stregone va al bar*, twee hoofdstukken uit *Pane e tempesta*, een roman die leest als een bundel korte verhalen.²

Inge Lanslots

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

² S. Benni, *Pane e tempesta*, Milano, Feltrinelli, 2009.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101354 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Stefano Benni

Opa Tovenaar wordt wakker*

Vertaling: Klaartje De Boeck, Ina De Clercq, Annemart Pilon

In de dromen van de nacht vragen slechte mensen om vergeving en plegen goede mensen moorden.

Maar achter gesloten ogen bewaart ieder zijn eigen geheim.

Daarom zullen we nooit weten wat Opa Tovenaar die nacht droomde, toen zijn neus 's ochtends wakker werd.

Het eerste wat Opa elke ochtend deed, was dan ook niet zijn ogen openen, maar zijn neus.

Dat was het bewijs dat hij weer een nacht had doorgebracht en dat hij op dat moment nog leefde.

Want als hij zijn ogen had geopend, had hij de duisternis en schaduwen in zijn kamer gezien. En dan had hij in een bedrieglijke droom of in een obscure parallelle wereld kunnen zijn.

Maar wanneer hij rook, kon hij zich niet vergissen.

Als hij zwavel en spiritus voor de barbecue zou hebben geroken, kon hij in de hel geweest zijn. De geur van brood en most, de hemel. Van het vagevuur had hij geen duidelijk beeld, maar hij dacht dat het er naar griesmeel rook.

Soms was Opa Tovenaar bang dat hij wakker zou worden in de geuren van een vervlogen leven: zo zou het scherpe aroma van soldatendekens en zweetvoeten hem teruggebracht hebben naar de kazerne. Potlood en schoolkrijt, en hij was weer een kind in de schoolbanken. Mist en de wol van zijn bivakmuts, op de fiets naar het werk. Inkt en lood, de drukkerij.

Maar als hij lavendel en groentestoofsel had geroken, dan zou Jolle naast hem in bed hebben gelegen. Want Jolle, jarenlang zijn partner, verspreidde die fascinerende en mestieze geur: haar haren, eerst blond dan wit, roken lekker naar shampoo, maar vijftig jaar stoom van groentestoofsel uit de keuken had haar haren doordrenkt en geen wasbeurt kon die verbintenis ontbinden.

* 1 'Il risveglio del Nonno Stregone' / 'Il Nonno Stregone va al bar', in: *Pane e tempesta*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Opa was ontroerd door de herinnering en uitte dit niet in tranen, maar in een scheet.

De scheet was het bewijs van zijn eenzaamheid. Jarenlang had hij deze noodzakelijke nachtelijke uitingen onderdrukt, uit eerbied voor Jolle. Soms stond hij 's nachts op, ging naar het balkon en moduleerde. Wie langskwam, dacht misschien dat er daarboven een kat of een slapeloze saxofonist zat. Soms kwam er een vriend voorbij die uit solidariteit antwoordde met een tegenmelodie.

Het kon echter gebeuren dat hem een slinkse en onstuitbare G-klank ontsnapte. Dan draaide Jolle een beetje in bed, mompelde ze iets, of deed alsof er niets gebeurd was.

Die ochtend kwam Opa's scheet vrij in de ether en niemand protesteerde.

Als een duivel hem geantwoord had met een zwavelachtig contrapunt, zou hij in de hel geweest zijn.

Als een engel de lucht verfrist had met een wierookvat, zou hij in de hemel geweest zijn.

Als een boekhouder uit Varese geprotesteerd had, zou hij net als die ene nacht in een slaapwagon gezeten hebben.

Er gebeurde niets en dus dacht Opa dat hij op dat moment nog steeds leefde, in de gewone wereld.

Maar hij wilde het bewijs.

Hij snoof nog dieper en rook geuren die hem geruststelden.

Allereerst, de geur van brood.

De heerlijke geur van brood uit de bakkerij, het bewijs van menselijke vlijt en de dagelijkse strijd om te overleven. De geur werd begeleid door de krachtige stem van bakker Selim die een Italiaans-Egyptische punkversie van 'O sole mio' inzette.

Toen snoof Opa het aroma van koffie op. In zijn neus drongen Colombia, Arabië, Maracaibo, Posillipo en de boten van piraat Morgan binnen. De bar ging open.

Zo maakte hij aanstalten om op te staan en de zevenentwintig handelingen uit te voeren die een volwassen mens moet uitvoeren om zijn eigen plek in de wereld te heroveren. Je opnieuw gedragen als tweevoeter, je wassen, je aankleden, je schoenen aantrekken, je zakken vullen met rituele voorwerpen, controleren of je niets mist enzovoort.

De oermens, dacht Opa, hoefde maar drie dingen te doen.

Voorzichtig opstaan om zijn hoofd niet aan de grot te stoten en piesen.

Soms gebeurden die twee handelingen tegelijkertijd.

Hij hoefde zijn pyjama niet uit te doen en zich aan te kleden omdat zijn nacht- en werkkleding dezelfde waren: de huid van een aap of een andere schenker.

De derde handeling was zijn hoofd krabben en de afwezigheid constateren van tandpasta, een koffiemachine, een broodrooster en andere toekomstige uitvindingen. Zo kwam hij teleurgesteld maar zorgeloos de grot uit voor een nieuwe dag.

De overgang van de drie fundamentele handelingen van de *pithecanthropus erectus* naar de zevenentwintig handelingen van de doorsnee mens noemde men beschaving.

Opa Tovenaar stapte uit bed.

Als je jong bent, spring je als een kat van je bedstede, in één beweging. Maar als je zo oud bent als Opa, sta je op als een python die zes watermeloenen heeft gegeten, treetje voor treetje.

Bovendien, eenmaal rechtop moest er nog heel wat gedaan worden.

Sommige dingen waren nogal listig, zoals bijvoorbeeld je broek aantrekken.

Broeken hebben drie zielen en drie gezichten.

IJdel, vreedzaam en goed gestreken in de etalage.

Vormeloos, lomp en slaperig als je ze op de grond laat vallen of over een stoel hangt.

Ingewikkeld, twistziek en vol tweesprongen als je ze 's ochtends moet aandoen, vooral als je haast hebt. Maar nog doortrapper zijn sokken.

Opa Tovenaar had besloten dat er op zijn leeftijd drie manieren waren om ze aan te trekken.

Eén, positie 'stripteuse', liggend op het bed met een been sensueel in de lucht. Duur van de onderneming: één minuut, behalve bij doorboring van je sok door de nagel van je grote teen.

Twee, positie 'been op de stoel'. Het enige risico, een stootje tegen het hout of door je rug gaan.

Drie, positie 'hergebruik mij': naar bed gaan met je sokken nog aan en hetzelfde paar de volgende ochtend weer gebruiken. De minst hygiënische maar wel de snelste.

En dan moest je bij het kiezen van een paar ook nog rekening houden met het bestaan van de WOS, de Wet van Ontrouw van de Sok, die als volgt luidt:

Een sok die in een lade is gelegd,

zal bijna altijd proberen een paar te vormen met een verschillende sok.

Sokken hebben dus de neiging om te ontsnappen aan banale gelijkheden en vormen eigenaardige duo's: korte zwarte met lange blauwe, katoenen geribbelde met wollen geruite, enzovoort.

Dan moest hij piesen met een geduldig berekende boog. En dan...

Maar Opa Tovenaar was nog een kwieke zeventiger. Nadat hij de zevenentwintig handelingen van de menselijke beschaving had uitgevoerd, ging hij de trap af en was hij op straat.

Opa Tovenaar gaat naar de bar

Opa sliep gewoonlijk kort, dus het was net ochtend.

De zon kwam op en verschool zich als een spion tussen de kantelen van de oude stadsmuren. Alles zweeg in het dorp dat bovenop de berg geklommen was; je

hoorde zelfs het zachte getrippel van een kat op de kinderkopjes van de oude straten niet, noch het onbekoorlijke gekras van een kraai, noch een stem of melodietje van achter de gesloten ramen. En het verstomde sijpelen van de fontein, zo bedaad dat het wel een nadere uitnodiging tot stilte leek. En bovenaan het dorp, in het verlaten kasteel van de Zevenstroom, waren de geesten net ontwaakt en glipten uit de muurspletten.

De voetstappen van Opa weerklonken en hij dacht aan het dorp waar hij was geboren, waarvan hij was weggegaan en waarnaar hij was teruggekeerd.

Ze bleven het Elfenberg noemen, of het Dorp van de Goede Wind, maar het leek niet meer op zijn naam. Het klimaat was verpest. Stormen en rukwinden wisselden elkaar af, net als hittegolven en ijstijden, zoals een uitgedoofde liefde zich voortsleept met ruzies en verzoeningen, vlagen van wrok en kortstondige vergiffenis. De misdaden die de jaargetijden van de wereld hadden verstoord, hadden ook deze mooie vallei getroffen.

Maar die septemberdag was er iets van dat gevoel teruggekomen, door de herinnering aan andere najaren. De hemel was helderblauw.

Om bij het pleintje van de bar te komen moest Opa ongeveer driehonderd stappen zetten. Hij kende dat traject steen voor steen, zo goed dat hij het vroeger graag met zijn ogen dicht deed. Maar hij nam geen risico meer sinds de dag dat de grootste koe van heel de vallei hem was voorgedaan en een onbetwist en walmend spoor had achtergelaten.

Dus was hij er na driehonderd-en-twee stappen en zag het uithangbord van Bar Sport beven in de ochtendnevel.

Het rolluik was nog half dicht, maar vanuit de bar kwamen geluiden van stoelen en geuren van allerlei gebak.

Buiten versierde de dauw stoelen en tafeltjes.

Opa ging vlak bij de balustrade van het uitzichtpunt zitten en keek naar het bos.

Toen hoorde hij dat lawaai. Een onmiskenbaar geluid, schil en wreed, ook al had het wat muzikale kracht.

Het was een boom die werd omgehakt en met een klap op de grond viel, waardoor zijn takken kraakten.

Zo begreep Opa dat iemand een pad aan het graven was. Hij hoorde de schreeuw van eekhoorns toen hun eikenwoning omviel. Hij hoorde een lawine van kastanjes en de klaagzang van wortels. Hij zag een zwerm spreuwen wegvliegen. De opperspreuw had een Kozakkenbruine kleur en een beetje een loens oog.

Opa had een arendsoog, hij merkte elk zacht geluid op, snuffelde als een speurhond, praatte met de dieren, kende de vrolijke taal van de bergstroompjes en de bange stem uit de waterput, hij voelde wat er onder de grond en boven de wolken gebeurde. En hij hoorde de piano van zijn zoon wanneer die in Amerika speelde.

Daarom noemden ze hem Toveraar.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101355 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Melanconia ariostesca

Recensione di: GIAN PAOLO GIUDICETTI, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010. ISBN: 9789052016320

Marco Dorigatti

Un Ariosto melanconico quello proposto da Gian Paolo Giudicetti, che nella parte finale dell'*Orlando furioso* coglie, illustrandolo ampiamente, l'insorgere di un sentimento nostalgico dovuto allo spegnersi degli incanti, al venir meno dei percorsi liberi e avventurosi tenuti dai cavalieri nella parte iniziale, al progressivo restringersi delle possibilità narrative, allo sciogliersi dei nodi e al convergere delle storie in un punto di fuga oltre il quale il poema cessa di esistere. Un senso di melanconia legato al processo di chiusura del poema - di cui è sintomatica la liberazione dell'ippogrifo da parte di Astolfo come ordinatogli da San Giovanni - che per il narratore equivale all'addio alla bacchetta magica di Prospero. Giudicetti, l'autore del presente saggio (che inaugura la collana *Moving texts/Testi mobili*¹), è uno studioso svizzero a lungo attivo presso l'università di Louvain-la-Neuve (dove il saggio fu scritto), che già in precedenza si era confrontato col capolavoro ariostesco in una serie di prove poi sviluppate e confluite nella presente monografia, la quale intende offrire non soltanto delle risposte concrete a degli interrogativi fin qui trascurati o elusi ma anche e soprattutto una visione del poema quantomai ampia e spaziosa. Una visione d'insieme su cui, specialmente a proposito di taluni particolari, si potrà anche dissentire, ma che non potrà essere ignorata: essa si impone come sintesi nuova di idee sia pure non sempre o del tutto nuove, ma che nondimeno, giusto quanto asserisce un passo di Croce che fa da epigrafe all'introduzione (p. 13), equivale a un'interpretazione nuova, organica, che è giunto il momento di esaminare più da vicino.

Come avverte l'autore (p. 15), 'Questo studio si fonda su due idee dominanti.

¹ Definita come 'luogo d'incontro per analisi testuali, per verifiche teoriche e per lo sviluppo di approcci interdisciplinari e intermediali' (dalla presentazione della collana posta in fondo al volume).

La prima è che il senso profondo del *Furioso* è legato alla sua struttura bipartita, alla differenza di valori tra prima e seconda parte, intese [...] come due componenti che si penetrano a vicenda, e di cui però una è tendenzialmente dominante nei primi ventisette-trenta canti del poema, l'altra preponderante nel seguito'; mentre 'Il secondo interesse alla fonte di questa monografia è per il lato metanarrativo dell'*Orlando Furioso* e più precisamente, in questo caso, per i discorsi dei personaggi e del narratore, cioè per come si svolge la comunicazione a livello dell'enunciato e della narrazione'. Si tratta di due campi d'indagine che in gran parte si intersecano e si sovrappongono e di cui, semmai, è predominante come pure più esteso ed originale il secondo, relativo all'uso parola. Rimandando per il momento la discussione di quest'ultimo e riprendendo il tema iniziale, ossia la struttura bipartita del poema (pp. 31-73), essa è stata evidenziata e discussa da più interpreti anche in passato (basti pensare a Peter Brand, Marco Praloran, Sergio Zatti e da ultimo Georges Günter); il problema sta nel localizzare e giustificare il punto di cesura tra le due parti. A parte il divario, ovvio, tra i canti XXIII e XXIV, caratterizzato dall'insorgere della pazzia di Orlando alla metà esatta del poema (fatto certamente non casuale) che, come osserva Giudicetti citando Güntert, è la ragione per cui 'scompaiono completamente o quasi alcuni personaggi (Pinabello, Atlante, Gabrina, Angelica)' (p. 44), nel poema vi sarebbe una seconda cesura, meno evidente ma più condizionante, da situarsi nella zona compresa tra i canti XXVII e XXX. Per lo studioso svizzero questa cesura rappresenterebbe un fatto fondamentale e fin qui poco apprezzato, in quanto luogo di transizione dal dominio romanzesco a quello epico, ovvero dalle imprese individuali, di prevalente natura cortese e arturiana (in cui ancora riconoscibile è la radice boiadesca), a quelle corali e collettive che contrappongono con forti tonalità chiaroscurali stirpi e religioni, dinastie e popoli e il loro destino - sebbene nella pratica questa partizione non sia da considerarsi in modo rigido, né il predominio tematico nell'una o nell'altra parte esclusivo. Cade qui a proposito la discussione sulla funzione strutturale dell'episodio di Leone e Ruggiero (pp. 53-58) che, come si sa, mancava nell'edizione del 1516, la quale procedeva verso la fine con andamento più deciso e assai meno problematico, dando all'epilogo un significato del tutto diverso. L'aggiunta del lungo segmento narrativo nell'edizione del 1532, di contro, denota l'intensificarsi della componente epica come pure genealogica che, rispetto alla forza centripeta (che spinge cioè la narrazione verso la coesione ossia conclusione), rappresenta un elemento rallentatore. Ma l'intuizione maggiore di Giudicetti consiste nel fatto che, data la natura e la funzione della parte conclusiva, le leggi narrative ivi operanti obbediscono a principi ed esigenze sostanzialmente diversi, al punto da indurre il lettore a dubitarne quasi la paternità ariostesca. 'Quanto è ariostesco per esempio - si chiede lo studioso, a cui non dispiace sollevare interrogativi anche scomodi - il comportamento di Beatrice, madre di Bradamante, che non accetta Ruggiero come genero di fronte agli argomenti di Bradamante, di Rinaldo o di Carlo Magno, che insistono sull'amore che lega i due giovani e sul valore di Ruggiero, mentre lo accoglie più tardi, quando a Ruggiero è stato offerto il trono bulgaro dal popolo che aveva aiutato in battaglia?' (p. 57). E la risposta è che 'questo tipo di atteggiamento, che nei primi canti del *Furioso* sarebbe stato satireggiato, ora s'inserisce nel testo

senza stonature e senza distanza ironica, perché è necessario all'epilogo del poema' (p. 58): epilogo che, avvicinando il matrimonio di Ruggiero ma anche la sua morte, non manca di ingenerare nel lettore, 'costretto ad abbandonare il mondo incantato del *Furioso*' (*ibid.*), quel senso di amarezza melanconica di cui si diceva. Ora, senza voler punto scalfire quanto affermato da Giudicetti come pure da altri studiosi che si sono parimenti cimentati con lo stesso problema, credo che si possa addurre una spiegazione aggiuntiva (non dunque sostitutiva), e cioè che l'impressione comunemente avvertita di trovarsi, nella parte finale, in un universo narrativo non del tutto conforme a quello della parte iniziale sia dovuto in ultima analisi anche all'autore, ovvero al percorso da lui compiuto durante l'arco della prima, fondamentale composizione durata un decennio (1505-1515) e in seguito durante il lungo processo di revisione e ampliamento protrattosi a un dipresso fino all'anno della sua morte (1533). Pertanto, fino a che punto la mano che compose l'episodio di Leone e Ruggiero possa dirsi la stessa che aveva stilato i primi canti ('caratterizzati dall'apertura a variazioni d'intreccio' a detta di Giudicetti, p. 97) resta difficile da stabilire anche se l'assunto generale pare innegabile, quello cioè di un rapporto diretto (particolarmente forte nel caso dell'Ariosto) tra la scrittura e la storia, personale come pure epocale. Ovviamente ciò non esclude la motivazione, di ordine narrativo (anzi narratologico, come si vedrà più avanti), addotta da Giudicetti: resta tuttavia che il supposto confine tra la prima parte e la seconda parte non sia, a ben vedere, un dato assoluto, bensì relativo ad un predeterminato parametro critico quale ad esempio il prevalere della componente considerata epica rispetto a quella più schiettamente romanzesca.

La seconda parte dello studio ('Come i personaggi del *Furioso* usano la parola'), quella che ne giustifica il titolo e che, come già accennato, può considerarsi maggiormente originale e innovativa, è un esame approfondito delle prese di parola da parte dei personaggi. Intendasi: di come i personaggi *usano la parola* nei discorsi diretti, quasi fosse uno strumento di cui servirsi al pari della spada, e non già di come *parlano*. Quella di Giudicetti, infatti, non è un'indagine sulla parola in senso filologico e nemmeno linguistico o retorico (di elocuzione o di eloquenza); è un'indagine sulle strutture narrative e sulle tecniche discorsive che appartiene di diritto al campo della narratologia, secondo le linee tracciate dal suo fondatore, Tzvetan Todorov, con tutti i vantaggi come pure i limiti connaturati a questa scelta metodologica. Ma non v'è dubbio che la lettura di Giudicetti, attenta a soppesare le parole pronunciate dai personaggi e a misurarne l'impatto sulla realtà, ha il pregio di forzare il lettore a guardare agli scambi verbali che intercorrono tra i personaggi del *Furioso* in una luce nuova, che a volte non mancherà di sorprenderlo. Ecco allora che, visti in quest'ottica - ossia la capacità di incidere sulla realtà tramite la parola -, anche i personaggi che si credeva di conoscere bene rivelano dei tratti inediti o inaspettati. Rinaldo, ad esempio, si dimostra pragmatico ed efficace in quanto 'coniuga parola e azione' (p. 103). Diversamente - è proprio il caso di dire - dal cugino Orlando, personaggio laconico, che soffre di una cronica insufficienza o inabilità verbale (sintomatica di quella emotiva) benché egli sia anche poliglotta, cosa che gli risulterà fatale allorché il fatto di conoscer l'arabico [...] così ben come latino' gli permetterà di decifrare l'epigramma amoroso (e fin troppo eloquente) di

Medoro (XXIII 108-109), innescando la sua pazzia. Personaggio solitamente taciturno (si direbbe melanconico) già nella tradizione precedente, Orlando in 'due sole occasioni' nell'Ariosto - scopriamo - 'prende la parola per uno spazio maggiore ai nove versi' (p. 115). Come non manca di osservare lo stesso Giudicetti, vi è però una vistosa eccezione: l'orazione funebre pronunciata da Orlando per l'amico Brandimarte caduto a Lipadusa (XLIII 170-174), sorprendente non tanto per il numero di versi insolitamente alto (40), quanto per l'intensità emotiva che si dispiega in un lamento che è pubblico e privato allo stesso tempo: tanto ci è voluto per estrarre un po' di eloquenza da Orlando, uomo anzitutto di azione. Ma questa riservatezza non è che un tratto del suo carattere, che lo distingue dal modo di esprimersi di altri personaggi. 'Rodomonte si esprime istintivamente, bestialmente, mentre Carlo Magno e Rinaldo promuovono un linguaggio didattico, religioso e allegorico [...]' (p. 147); Astolfo, di contro, sa conciliare 'rispetto della multiformità del mondo e intelligenza pragmatica' permettendogli di 'domare il caos' (p. 143), e la sua maniera di rapportarsi all'infinita varietà del reale è detta 'la soluzione più ariostesca' (p. 147). Ma *quanto* parlano i personaggi del *Furioso*? La classifica, che si può consultare a p. 219, mostra che i personaggi più loquaci sono entrambe donne: Melissa e Bradamante (692 e 635 versi rispettivamente).

Ma il personaggio che secondo Giudicetti deve considerarsi il massimo campione nell'arte di usare la parola (e non già per la sua quantità che anzi lo vede in fondo alla classifica con 149 versi) è Mandricardo, che non a caso dà il titolo al volume. Figlio di Agricane, re di Tartaria, Mandricardo era comparso dapprima nel secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* riuscendo in seguito ad impossessarsi delle armi di Ettore prima di Ruggiero, ragione della contesa che nascerà tra i due; Giudicetti lo vede come 'un avventuriero individualista che dimenticherà l'odio dinastico e di fede per apprezzare la varietà del mondo' (p. 149): una specie di esteta, verrebbe da dire. Allorché ricompare nell'*Orlando furioso* in lui 'colpisce [...] la capacità, rara tra i colleghi cavalieri, di usare la parola in maniera controllata' (p. 152); inoltre egli 'sa coniugare capacità di sentire e agire razionalmente, di commuoversi ed essere persuasivo come forse nessun altro cavaliere del *Furioso*' (p. 153). Insomma, sembra sostenere lo studioso, se guardiamo al poema ariostesco come ad un universo verbale, Mandricardo si rivela il protagonista indiscusso, colui che servendosi della parola in modo sapiente sa piegare la realtà alla sua volontà, ammaliando con la sua bravura non solo gli altri personaggi ma anche i lettori. Né il suo fascino finirebbe lì. Mentre, come già Angelica e Medoro, Mandricardo si rifugia nell'alloggio di un pastore in compagnia di Doralice (che ha sottratto con la forza a Rodomonte persuadendola ad un nuovo amore grazie alla sua loquela), 'Mandricardo sembra ormai aver sedotto anche il narratore' (p. 154). O, se non lui, di certo Giudicetti, secondo cui il tartaro è personaggio affabulatore, vivace e generoso, lontano da quello descritto dalla tradizione critica precedente: ciò che lo eleva al di sopra degli altri è dovuto 'alla propria padronanza linguistica, alla capacità di elaborare un discorso convincente' (p. 165), e con la sua morte, per mano di Ruggiero nel canto XXX, causa le armi di Ettore, 'si entra definitivamente nella seconda parte del poema' (*ibid.*).

Anche il re di Sarza, Rodomonte, in quest'ottica, appare a Giudicetti figura

diversa da quella tramandata dalla critica precedente, senz'altro ingiusta nei suoi confronti come lo è stata in quelli di Mandricardo, due personaggi che per certi versi sono assai simili: 'mentre Mandricardo rappresenta la leggerezza e la capacità di commuoversi, ed è un modello quasi unicamente positivo, Rodomonte è portatore di caos e di vivacità nel poema' (p. 168). Non a caso l'Ariosto lo dirà 'd'ogni legge nemico e d'ogni fede' (XXVIII 99,8), parole nelle quali più tardi ebbe a riconoscersi un filosofo come Giordano Bruno. Anche la sua fine, tragica o per meglio dire epica, è letta diversamente da Giudicetti in una delle pagine più lucide del libro: Rodomonte appartiene al gruppo dei 'personaggi "irriducibili" del *Furioso* [...] costretti alla morte o alla conversione, poiché si rifiutano di piegarsi al sistema di valori dominante nella seconda parte del poema, al carattere antidigressivo della narrazione' (p. 182): non sorprende che nella fase terminale della sua parabola egli si rinchiuda in ostinato 'mutismo' come a voler testimoniare con le sole azioni quei valori ai quali resterà fedele fino alla morte: e sarà proprio una questione d'onore (l'aver abbandonato il comune signore nel momento di maggior pericolo) a spingerlo a sfidare Ruggiero nel giorno delle sue nozze.

Come si avrà ormai notato, l'universo ariostesco prospettato da Giudicetti non è stabile ma in continua evoluzione, un universo in cui ogni zona del poema risponde a esigenze e leggi sue proprie. Anche il narratore, che lo studioso distingue rigorosamente dall'autore, è un'entità in evoluzione: non considerato dalla critica per quello che veramente è, vale a dire 'uno tra i tanti personaggi messi in scena, un personaggio che svolge anche la funzione di organizzatore apparente della trama' (p. 205), il narratore non rappresenta la voce definitiva del testo; egli svolge una funzione che di volta in volta può essere 'equilibrante' (p. 207) oppure di 'adesione' o 'distanza' (p. 210) rispetto al narrato.

Conclude la densa monografia di Giudicetti un 'Epilogo crociano' (pp. 231-244) che racchiude una professione di fede nell'estetica di Benedetto Croce, ovvero l'omaggio ad un maestro ideale che ha fatto da scorta all'autore influenzandone talune prese di posizione. Non si spiegherebbe altrimenti (se non partendo dalla nota dicotomia crociana in fatto di poesia e non poesia) la diffidenza qua e là manifestata da Giudicetti per la materia genealogica, da lui detta crocianamente 'didattica', in cui viene relegata gran parte dei discorsi di Melissa (cfr. ad es. pp. 75 e 82): oggi, tuttavia, dopo tanti studi autorevoli (principalmente da parte di Bruscaagli, Alberto Casadei, Albert Ascoli e Hans Honnacker) dedicati a questo argomento a lungo incompreso, tale riserva non pare più giustificabile, in quanto essa nega una delle parti più vitali (anche e proprio poeticamente) del poema ariostesco e la sua appartenenza di diritto all'orizzonte storico e politico del secolo XVI.

Ma è anche vero che questo fatto è del tutto marginale a quella che si può considerare la tematica centrale del libro come pure la sua novità. Di cui, a mo' di conclusione di questa breve rassegna, merita ricordare alcuni spunti e suggestioni particolari che, per chi scrive, rappresentano degli avanzamenti critici e degli stimoli preziosi. Tale, ad esempio, l'affermazione secondo cui 'Sono i personaggi apparentemente immorali o emarginati dalla trama a essere meglio in grado di rappresentare i valori estetici del poema' (p. 27). Oppure: 'Dal profilo della poesia va probabilmente ammesso che gli episodi più sentiti e commoventi sono quelli più

digressivi' (p. 113), ossia Orlando innamorato anziché quello rinsavito, Marfisa piuttosto che Bradamante, che per la verità Giudicetti non pare amare. O ancora, a proposito di Ippalca (la confidente di Bradamante), la constatazione che spesso 'nel *Furioso* l'abilità verbale appartiene a personaggi minori o che scompaiono presto' (p. 194). Ma questo è anche e soprattutto uno studio incentrato sui personaggi e il loro uso della parola. Di due in particolare, Mandricardo e Rodomonte, viene offerta un'immagine tanto inedita quanto stimolante; ed è la loro scomparsa e quella del loro mondo nella parte terminale del poema a lasciare nel lettore un forte sapore di nostalgica melanconia. Che non è poco. Se Giudicetti ha ragione, tanto resta ancora da rivedere e da ripensare nell'*Ariosto*.

Marco Dorigatti

Università di Oxford, Gran Bretagna.

marco.dorigatti@univ.ox.ac.uk



URN:NBN:NL:UI:10-1-101356 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Dichten in de Middeleeuwen

Recensie van: Franco Suitner, *I poeti del medio evo. Italia ed Europa (secoli XII-XIV)*, Roma, Carocci, 2010. ISBN: 9788843054046

Hedzer Uulders

Dit boek is het resultaat van een academische carrière gewijd - aan de universiteiten van Leiden, Venetië en Roma III - aan de studie van de middeleeuwse poëzie en biedt een rijke lezing van de Italiaanse literatuur van de Middeleeuwen in zijn (West)-Europese context. Het bevat na een voorwoord zestien hoofdstukken van elk ongeveer twintig pagina's, gevolgd door een bronopgave en een index van auteurs, werken en historische persoonlijkheden. De opzet van het boek is origineel: in plaats van te kiezen voor een chronologische behandeling van het materiaal of een indeling naar genres, bespreekt de auteur in ieder hoofdstuk een bepaalde categorie dichters, en wel achtereenvolgens vorsten, epische en romandichters, dichters over de kruistocht, jongleurs, dichters uit bepaalde sociale of religieuze ordes, monniken, dichters over Maria, dichters over Christus, ketteren en bekeerlingen, Joden, feestdichters, dichters als propagandisten voor een bepaalde levensstijl, vrouwen, studenten en klerken, dichters over de dood en dichters in het Italië van Dante. Vaak worden eerst enkele bekende feiten of teksten behandeld, waarna de auteur ingaat op de Europese verspreiding van de categorie in kwestie en hij tot slot hierbij zijn eigen interpretatie geeft. Hieronder volgt een tweetal voorbeelden ter verduidelijking.

In hoofdstuk vier (over jongleurpoëzie) gaat de auteur eerst in op het verschil tussen troubadours (dichters) en jongleurs (performers) aan de hand van het onderscheid dat de troubadour Guiraut Riquier maakt in zijn brief aan koning Alfons X van Castilië en door middel van een bespreking van enkele jongleurteksten uit de Galicisch-Portugese literatuur. Vanuit hier wordt ingezoomd op één veelvoorkomend motief: de gift die de jongleur voor zijn performance vraagt. Dit motief is te volgen vanaf een van de oudste gedichten in het Italiaans (het *Ritmo Laurenziano*) via de poëzie van de jongleur-trouvère Colin Muset in Noord-Frankrijk en die van de *Minnesanger* Walther von der Vogelweide in Duitsland tot in het Catalonië van Cerverí de Girona; daarbij laat de auteur tegelijk zien hoe de jongleur is gedwongen

zijn publiek, waarvan hij afhankelijk is voor zijn levensonderhoud, naar de mond te praten. In hoofdstuk tien (over Joodse dichters) bespreekt de auteur een aantal teksten van Joodse auteurs afkomstig uit verschillende gebieden in Europa (Frankrijk, Spanje, Italië, Duitsland). Hun gemeenschappelijke overeenkomst is dat zij zich allen uitdrukken in een Europese volkstaal en niet in het Hebreeuws en daarmee aansluiten bij een ander literair systeem. Dit betekent zeer waarschijnlijk ook dat zij zich richten tot een christelijk publiek. In deze teksten wordt dan ook vaak afstand genomen tot het Jodendom en wordt de auteur zelf acceptabeler gemaakt door middel van een vorm van zelfironie; niet zelden is daarbij een gevoel van onrust en onbehagen merkbaar.

Uit deze voorbeelden komt meteen een hoofdlijn in het boek naar voren, namelijk de neiging van de auteur om achter de dichter de mens te zien en achter het gedicht de historische werkelijkheid. Het is overigens ook deze interesse voor de dichter als mens die de hele indeling van het boek naar categorieën dichters verklaart (waarbij 'categorie' vaak noodzakelijkerwijs samenvalt met de gelegenheid of aanleiding voor het dichtwerk), een indeling die is gebaseerd op de vraag hoe de dichter, ook door gemeenplaatsen heen, zijn ervaring op een bepaald gebied verwoordt. Hier en daar wordt deze ogenschijnlijk positivistische insteek expliciet verwoord en verdedigd, zoals op p. 232: 'Lo scrittore medievale ricorre naturalmente ai topoi, ai luoghi comuni, anche per descrivere le realtà con cui effettivamente viene a contatto. I topoi sono una sorta di occhiali attraverso i quali la realtà viene filtrata, decifrata e organizzata quasi automaticamente, ma questo non vuol dire, al contrario di quel che pensano molti studiosi, che dietro gli occhiali non esista mai la realtà'. Uiteraard is het niet uitgesloten dat de middeleeuwse dichter ook zijn eigen gevoelens verwoordt en het is goed dit te beseffen, temeer omdat inzicht in de historische context van een dichter de interpretatie van zijn werk ten goede kan komen; de kans op misinterpretatie is echter wel minder groot bij een analyse van de formele kenmerken van deze poëzie dan bij een onderzoek naar het persoonlijke element dat erin wordt uitgedrukt.

Misschien is deze zoektocht naar de werkelijkheid achter de teksten ook het gevolg van het voorbeeld dat de auteur naar eigen zeggen (p. 10) heeft gevolgd, namelijk het werk van Erich Auerbach, en dan in de eerste plaats diens werk *Mimesis*. In ieder geval komt zijn werkwijze (analyse aan de hand van korte voorbeeldfragmenten) overeen met die van de Duitse romanist. Wat dit boek echter zijn grote meerwaarde geeft is dat de aangehaalde tekstfragmenten afkomstig zijn uit vrijwel alle taalgebieden van middeleeuws (West-)Europa. Een dergelijk breed perspectief is weliswaar niet helemaal nieuw (men denke aan Peter Dronke's *The Medieval Lyric*), maar toch nog altijd zeldzaam, hoewel er veel mee valt te winnen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de vergelijkende analyse van een Occitaanse *tenso* tussen enkele vrouwen in hoofdstuk 13 of uit die van het onomatopeïsche gedicht (*bisbidis*) van de Italiaanse Jood Immanuel Romano in hoofdstuk 11. In het eerste geval toont de vergelijking met teksten in andere talen op overtuigende wijze aan dat we hier te maken hebben met een raadgeving van een oudere non aan een jongere; in het tweede laat een dergelijke vergelijking zien hoe Immanuels ogenschijnlijk zo originele gedicht volop gebruik maakt van de literaire traditie van het epos en de

ridderroman. Dat betekent niet dat al de voorgestelde interpretaties onweerlegbaar zijn. Zo is (hoofdstuk 12) het goede leven dat in jongleurpoëzie wordt verheerlijkt waarschijnlijk minder een levensstijl die wordt geambieerd door de auteurs dan een gevolg van het komische en satirische register waarin deze poëzie vaak valt en laten de enkele overeenkomsten tussen de poëzie van de Zuid-Franse Gravin van Die en de Noord-Franse Hertogin van Lotharingen (hoofdstuk 13) zich waarschijnlijk beter verklaren doordat ze beiden binnen het genre van de *chanson d'ami* schrijven dan door bekendheid van de tweede met de poëzie van de eerste. Maar door zijn brede blik slaagt de auteur er wel in verbanden te leggen die anders verborgen zouden blijven, en doet hij tegelijkertijd vaak interessante suggesties voor verder onderzoek (zoals in de hoofdstukken 7, 14 en 16).

Het boek is, tot slot, geschreven in een toegankelijke stijl, zonder te veel voorbeelden en met weinig voetnoten. Behalve de Italiaanse fragmenten, zijn de geciteerde passages allemaal (goed) vertaald, hoewel helaas noch in de vertaling noch in het origineel versnummers worden aangegeven. Prijzenswaardig is eveneens de goede afwerking van het boek, dat vrijwel geen fouten bevat. Al met al is dit boek een nuttige, frisse inleiding op de middeleeuwse literatuur van (West-)Europa vanuit Italiaans perspectief.

Hedzer Ulders

Lippe Biesterfeldstraat 25-2, 6824 LK, Arnhem

uulders@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-101357 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Una lettura ‘proppiana’ del *Giardino dei Finzi Contini*

Recensione di: Sophie Nezri-Dufour, *Il giardino dei Finzi-Contini: una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernandel, 2011.

ISBN: 9788895865362

Raniero Speelman

Nel 2002, Sophie Nezri-Dufour pubblicò presso l'editore fiorentino Giuntina un libro molto particolare su Primo Levi, in cui mise al centro il rapporto che legò lo scrittore alla cultura ebraica ed alla sua mole di racconti che conosciamo come *Tenach* (ossia il Vecchio Testamento). Il libro è fra quanto di più profondo sia stato scritto su Levi, ma al contempo riesce a convincere il lettore della profonda ebraitudine dello scrittore che aveva perso la fede nell'Eterno. Leggendolo, me ne colpì anche la lingua sobria, elegante e senza i tanti stilemi retorici che rendono talvolta mal leggibili e poco digeribili alcune opere critiche scritte in italiano.

Recentemente la studiosa di Aix-en-Provence ha scritto un nuovo libro su un altro scrittore italoebraico che non è meno famoso di Levi: Giorgio Bassani. Devo confessare di aver letto più volte *Il giardino dei Finzi-Contini*, libro generalmente considerato il più bello del *Romanzo di Ferrara*, ma di non averlo mai letto come fosse una fiaba. Come il noto scrittore Roberto Vigevani, mi sono convinto anch'io che il saggio ci spiega come va letto e apprezzato il famoso romanzo. E spiegherebbe, aggiungerei, non poco sul dissenso tra Bassani e De Sica quando quest'ultimo ne fece il premiato film che, per quanto bello possa essere, non rende minimamente la magia che l'autore vi aveva voluto e saputo mettere.

Seguiamo il discorso di Nezri-Dufour, che attinge - inevitabilmente ed elegantemente - ai famosi studi di Vladimir Propp sulla fiaba (*Le radici storiche dei racconti di magia* (1976), Milano, Feltrinelli, 2009). Accanto allo studioso russo, sono

frequenti i rinvii a Bruno Bettelheim e alle sue idee psicanalitiche (*Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2008). È una combinazione particolarmente feconda.

Importante è già l'*incipit* del romanzo, con la visita alle tombe etrusche di Cerveteri. Ciò prepara il discorso dell'avventura dell'io narrante nel Giardino come posto magico, l'accesso al quale avviene per mezzo di una discesa agli inferi (la camera o 'budello sotterraneo' vicino al muro del giardino), ma anche all'elemento funereo, che circonda i Finzi-Contini, famiglia votata alla morte e infatti prossima ad estinguersi nella Shoah. Nella 'foresta magica' del Giardino l'eroe deve superare una serie di prove ed affrontare nemici come l'antagonista Malnate e il cane Jor-Cerberus per raggiungere la coppia Re-Principessa (Ermanno e Micòl) che lo inizierà alla vita e al sapere. La crisi identitaria implica l'abbandono della propria famiglia dell'io narrante.

Se il Giardino è al contempo foresta incantata, *locus amoenus*, Eden e selva oscura, in cui la cosiddetta *Hütte* funge da cappannuccia della strega, la casa viene descritta come il classico castello delle fiabe, completa di una torre dove dorme l'oggetto amato. Interessante la trovata che la scala ha 123 gradini, cifra che nella cabala significa 'milchamà' (guerra). Ciò sembrerebbe indicare che Bassani, come il contemporaneo Primo Levi, sapesse assai più di numerologia di quel che non si sospetterebbe. Nel suo labirintico interno, la biblioteca è il santuario dove l'eroe conosce la sua missione di salvaguardare il passato. Oltre a 'Principessa', Micòl è anche fata donatrice, che prepara strane bevande e porge allo spasimante il frutto proibito del pompelmo, a lui sconosciuto, e allo stesso tempo, ondina e donna gentile nella traduzione stilnovistica e petrarchesca. Ma si ribellerà al proprio ruolo 'da fiaba' in senso femminista, scegliendo il proprio destino e dandosi a Malnate, lo estraneo che contrariamente al protagonista non gode del favore del professor Ermanno. Quest'analisi viene accompagnata da acute osservazioni stilistiche che evidenziano come la poetica bassaniana fosse completamente al servizio della costruzione della 'fiaba' nonché da accorte interpretazioni dei simboli usati nel romanzo: dal cristallo al mangiare e all'uragano che disturba la cena in famiglia.

A differenza della classica fiaba, manca il lieto fine, per cui il racconto si definirebbe come 'fiaba moderna': Micòl non viene conquistata dal bacio dell'eroe, la incomunicabilità e solitudine dei personaggi non vengono sciolte. Si può dire che Micòl, che porta il nome della moglie ribelle di David, punita con la sterilità, viva una sua propria fiaba parallela di fiera amazzone. E la fiaba finisce con una morte (quella del personaggio) e risurrezione (come scrittore) simboliche dell'io narrante che, diventato adulto, ritorna al tetto paterno. In questo modo si rispetterebbe secondo la studiosa il 'patto fiabesco'.

Se ci permettiamo un ultimo passo sul percorso ermeneutico, ricorrendo a Dante, poeta molto amato da Bassani, ci viene da pensare a cosa ci conduce l'allegoresi dantesca, come descritta nella famosa *Epistula* a Cangrande della Scala. Dei quattro livelli interpretativi (*litteralis*, *allegoricus*, *moralis* e *anagogicus*), tre

sembrano ampiamente coperti dall'analisi di Sophie Nezri-Dufour, perché quelli allegorico e morale coincidono con il significato simbolico ed etico della fiaba. E il senso anagogico? Mi pare che ci sia da additare nella testimonianza. Il ruolo che Bassani si è assunto come missione centrale, combattere l'oblio, capire il perché, trasferire il dramma agli altri e ai posteri, presuppone, incarna e rinforza infatti tutti gli altri livelli. Come in Dante, appunto.

Il ben curato libro manca purtroppo di una bibliografia a parte: i riferimenti si devono ritrovare nelle note, sistema alquanto scomodo. È l'unica nota critica cui mi spinge il libro.

Raniero Speelman

Universiteit Utrecht, Departement Moderne Talen - Sectie Italiaans,
Trans 10, 3512 JK Utrecht
r.m.speelman@uu.nl

URN:NBN:NL:UI:10-1-101358 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Quando Roma adottava gli scrittori

Recensione di: Gandolfo Cascio, *Variazioni romane. Studi su Penna, Morante, Wilcock e Pecora*, Uitgave Stichting Volksuniversiteit Amstelland, Amstelveen, 2011.

Giuseppe Troncale

Se la geografia culturale si componesse attraverso l'anagrafe e i luoghi di nascita, il ruolo delle capitali intellettuali risulterebbe impoverito, quasi annullato. Com'è noto, una statistica più significativa, sebbene più lugubre, è quella dei luoghi in cui gli scrittori sono morti, ma anche questa non tiene conto del ruolo che alcune città hanno sulla formazione, la crescita, le possibilità di lavoro e di confronto. In Italia pochissimi scrittori e poeti sono nati a Roma, ma molti vi hanno transitato e vi si sono fermati. Si può così comporre un paesaggio di scrittori 'romani' prescindendo dal rigore dell'anagrafe. Gli autori che Gandolfo Cascio raduna nel suo volume hanno provenienze disparate: Sandro Penna nasce nell'Italia centrale, a Perugia nel 1906, Elsa Morante nasce a Roma nel 1912 da famiglia siciliana, Elio Pecora viene dalla Campania (Sant'Arsenio, 1936) mentre Wilcock giunge addirittura da Buenos Aires (1919), da famiglia appena vagamente e lontanamente di origine italiana e in nessun modo romana.

Eppure riuniti in un libro, come commensali attorno a un tavolo della città in cui hanno vissuto, i quattro autori compongono il quadro mobile e vivo di una capitale che, pur nelle sue durezza, ha attirato, accolto e adottato generazioni di artisti. Ma Roma non è una scuola, la sua popolazione culturale non ha centro né direzione. Si tratta piuttosto di una patria d'elezione, si potrebbe parlare di una casa romana, un luogo in cui gli artisti scelgono di vivere (e morire) e talvolta addirittura incontrarsi e discutere. Quando il giovane poeta argentino Juan Rodolfo Wilcock giunge a Roma negli anni Cinquanta viene introdotto a riunioni e cene in cui si affollano e si alternano (e si schivano), tra gli altri, Alberto Moravia e Elsa Morante, Sandro Penna e Pier Paolo Pasolini, Enzo Siciliano, Luigi Malerba e Vittorio Gassman.

Ma è già un crepuscolo. La società letteraria che ancora Elio Pecora scorge alcuni decenni dopo (e che tratteggia nel suo romanzo a chiave *Estate*)¹ è pronta a disgregarsi, socialmente e geograficamente. Pecora è testimone di quella stagione, vive tra i percorsi o nell'amicizia di questi e altri personaggi. Ma, significativamente, nel suo intreccio non si incontrano quasi mai tra di loro. Sostiene Roberto Deidier, in alcune pagine che Cascio ha opportunamente premesso al suo volume, che 'manca a Roma un vero motivo di aggregazione [...] gli autori raccolti nelle antologie o nelle rassegne sembrano piuttosto degli anacoreti, che si incrociano stupiti nel deserto poetico lasciato dalla letteratura sperimentale e dalla profonda crisi con cui si erano conclusi gli anni Settanta'.²

Variazioni Romane è una pubblicazione curata dall'Università Popolare di Amstelveen e quindi destinata in primo luogo (ma non solo) agli studenti dei corsi d'italiano. Gandolfo Cascio approfitta di questa collocazione per dispensare la sua analisi da approfonditi apparati bibliografici. Così come lo spazio e il tempo riuniscono coerentemente i saggi del volume, gli stessi criteri, come cronotopi bachtiniani, guidano spesso l'indagine di Cascio, concentrato sui testi e sulla loro ermeneusi al punto da voler tralasciare e trascurare talvolta i segni lasciati da altri critici, e attento a rintracciare nei demarcatori spazio-temporali i segni della dimensione mitopoietica e affettiva. 'L'attesa, la distanza, la lontananza'³ sono i caratteri che assegna alla poesia di Elio Pecora, mentre 'luoghi privilegiati sono l'orto, il recinto, il giardino. Spazi chiusi eppure aperti, che variano con le stagioni, temporali come biografiche'.⁴ Concentrandosi sul discorso amoroso, Cascio rileva come questo si associ spesso alla perdita o si svolga spesso *in absentia* dell'oggetto dell'amore. Fino all'assenza e alla perdita definitiva:

Come seguita tutto quando l'altro
È scomparso nei baratri del niente
Che chiamiamo morte.⁵

Quindi avrei lunghe ore solitarie
e visite di amici e solo per me
il bagno e il letto largo.⁶

Anche nella perdita tuttavia Pecora non perde la sua cifra costante, quella del controllo sulla materia poetica, 'una costanza di tono e d'ispirazione' che ne caratterizzano la coerente ricerca.

Cascio fa uso dei cronotopi (e della loro negazione) per addentrarsi anche nelle fucine poetiche di Sandro Penna. Nel saggio intitolato non a caso 'S.P. e la cognizione dello spazio e del tempo' la dialettica spazi aperti-spazi chiusi si allinea quella di luci e ombre, alla ricerca di una 'geometria linguistica, sia fisica che

¹ E. Pecora, *Estate*, Milano, Bompiani, 1981.

² R. Deidier, *La 'scuola romana'*, in: G. Cascio, *op. cit.*, p. 16.

³ G. Cascio, *op. cit.*, p. 98.

⁴ *Ivi*, p. 55.

⁵ E. Pecora, *Poesie 1975-1995*, Roma, Empiria, 1997, p. 183, vv. 1-3.

⁶ *Ivi*, p. 198, vv. 9-11.

temporale, che si armonizza a questi principi'.⁷ Il 'diarismo essenziale e luminoso'⁸ di Penna, secondo la definizione di Niva Lorenzini, si accende così di illuminazioni gnomiche, istanti di rivelazione che spesso esplodono tra oggetti domestici e minimi segni del secolo e del paesaggio.

Ancora luci e ombre guidano Cascio nell'analisi dello *Scialle Andalus*⁹ di Elsa Morante, in cui ritiene di individuare quella che chiama 'un'estetica dei destini', ovvero una predestinazione dei personaggi segnata nei loro caratteri fisici. Un'attenzione fisiognomica nelle descrizioni che 'anticipa - ma non determina - il destino morale e biografico'. All'analisi Cascio non disdegna di associare felici intuizioni, come quella che collega la stessa figurazione estetica degli innocenti protagonisti degli scritti di Elsa Morante alla cultura iconica rinascimentale e alle intelligenze angeliche di Dionigi Aeropagita.¹⁰

Il terzo saggio (o variazione romana) è dedicato all'argentino Juan Rodolfo Wilcock, estro maligno la cui opera non ha ancora trovato collocazione univoca negli studi della storia letteraria italiana. Cascio, prendendo spunto dall'epigrafe dell'*Italienische Liederbuch*,¹¹ purissimo canzoniere di poesia d'amore pubblicato da Wilcock nel 1974, indaga la presenza delle *Rime* di Michelangelo Buonarroti nei versi dell'argentino. La parentela è indubitabile, specie se inserita nel più ampio contesto dei processi di riappropriazione che in Wilcock coinvolgono i modelli fondativi danteschi (in questo caso soprattutto stilnovistici) e petrarcheschi. Se appare iperbolico parlare di modello costituente, non è senza ragione la comune condizione di artisti che parlano una 'lingua straniera', l'italiano per l'argentino Wilcock e, più latamente, la poesia per lo scultore Michelangelo. Poeti forestieri, dunque, impegnati entrambi a svincolarsi dagli imperativi del proprio tempo (le lusinghe delle avanguardie, le prescrizioni di Bembo). E poeti romani ambedue, nonostante le nascite agli antipodi e i cinque secoli che li separano.

Giuseppe Troncale

Università di Palermo, Via F. Speciale 69, 90129 Palermo
giuseppetroncale@gmail.com

⁷ G. Cascio, *op. cit.*, p. 35.

⁸ N. Lorenzini, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 125.

⁹ E. Morante, *Lo scialle andalus*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁰ G. Cascio, *op. cit.*, p. 54.

¹¹ J. R. Wilcock, *Italienische Liederbuch*, Milano, Rizzoli, 1974, oggi in: Id., *Poesie*, Milano, Adelphi, 1993 (1980).



URN:NBN:NL:UI:10-1-101359 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Penna, l'eterno moderno

Recensione di: Daniele Comberiati, *Tra prosa e poesia. Modernità di Sandro Penna*, Roma, Edilet, 2010. ISBN: 9788896517505

Gandolfo Cascio

In anni recenti la critica ha voluto prestare una maggiore e più accurata attenzione all'opera di Sandro Penna (Perugia 1906-Roma 1977), il poeta che Cesare Garboli aveva definito senza lasciar spazio a molti compromessi 'uno dei più grandi poeti italiani del Novecento' (in S. Penna, *Poesie*, Milano, 1989). Tra questi ultimi studi vanno certamente ricordati la voce scritta da Elio Pecora (che è anche biografo di Penna) per la *Storia generale della letteratura italiana* (a cura di W. Pedullà e N. Borsellino, Milano, 2004); la fine monografia di Daniela Marcheschi, *Sandro Penna: corpo, tempo e narrativa* (Roma, 2007); la miscellanea *L'inquietudine del vivere: Sandro Penna, la sua 'fortuna' all'estero e la poesia del XX secolo* (a cura di P. Bruni e N. De Giovanni, Cosenza, 2007), perché si presenta come il primo tentativo di un'analisi coerente attorno al tema della ricezione penniana; e poi quello di Roberto Deidier che messo insieme i propri studi sui manoscritti editi e inediti, *Le parole nascoste: le carte ritrovate di Sandro Penna* (Palermo, 2008). A questo punto si fa sempre più urgente la verifica filologica ed esegetica d'insieme dell'intero corpus penniano che si può realizzare pienamente solamente con l'edizione critica.

Questo è lo scenario odierno dove si colloca il titolo di Daniele Comberiati (Roma, 1979), ricercatore all'Université Libre de Bruxelles, di cui qui riportiamo notizia: *Tra prosa e poesia. Modernità di Sandro Penna*. Il volume è spartito in tre capitoli che - in modo quasi indipendente l'uno dall'altro - affrontano dei diversi temi di ricerca. Il primo affronta la questione che è già anticipata nel titolo, ossia l'intima relazione che esiste tra le due scritture esercitate da Penna: la prosa e la poesia. Comberiati affronta il problema con un intento che va oltre quello descrittivo della produzione nei due generi letterari. Lo studioso, difatti, presenta una serie di prove tematiche e linguistiche che cercano di superare l'idea che la stesura dei testi in prosa sia servita a Penna - e al lettore - come 'canovaccio', cioè come supporto, per la comprensione dell'opera lirica, ma che invece le due produzioni vadano lette

in una dinamica interattiva, direi simbiotica, in una struttura generativa che Comberiati indica come 'vasi comunicanti'. Le prove di tale assunto vengono offerte da una serie di relazioni tematiche e stilistiche che, a mio avviso, convincono pienamente.

In particolare è interessante il discorso svolto attorno alla lingua di Penna e alla sua scelta di utilizzare un registro medio. La *medietas* di ascendenza pascoliana (ma con deviazioni verso D'Annunzio) sarebbe una strategia lirica che permette al poeta di fare delle escursioni verso un *sermo humilis* ('gergale') o alto (anche se non sublime) in modo da far risaltare alcune parti e/o situazioni del componimento. Questa medesima flessibilità si riscontra sia nelle opere liriche che nei volumetti di prose. Il secondo capitolo è dedicato alle raccolte postume di Penna. L'analisi è svolta in modo scorrevole, e pone l'accento sul concetto di modernità che è anche il secondo tema anticipato nel titolo. Qui viene presentato il regesto di tale produzione e se ne espone il *curriculum* filologico, basandosi soprattutto sulle testimonianze di Garboli che sul tema ha già scritto, avendo lui però avuto modo di visionare molti dei documenti di prima mano (cfr. *Penna Papers*, Milano, 1984).

Più interessante, perché originale ed effettivamente necessario nella bibliografia critica penniana, è il terzo capitolo che si propone di investigare la fortuna di Penna all'estero. Dopo una breve panoramica sulle traduzioni in varie lingue, Comberiati propone uno sguardo più attento a quelle in inglese e in francese. (È bene ricordare che Comberiati ha anche curato e tradotto in francese, insieme a Etienne Dobenesque, la raccolta *Peccato di gola. (Poesie al fermo posta)*, 1989: *De la gourmandise. Poèmes poste restante*, Paris, Ypsilon, 2009). Quest'ultimo capitolo a me sembra il più importante, non solo perché l'autore contribuisce a colmare la lacuna intorno alla ricezione di Penna, ma anche, e soprattutto, perché la metodologia proposta impone l'attenzione sul fenomeno della traduzione come momento ermeneutico del testo e di comprensione del contesto. Mi spiego. Nel paragrafo in cui s'analizzano le traduzioni francesi, la lingua che Comberiati padroneggia meglio, si mette in risalto come determinate scelte traduttive contengano delle chiavi di lettura del testo di partenza. La traduzione, dunque, si presenta non solo come il mezzo per la divulgazione di un'opera in un nuovo contesto linguistico, ma anche come uno strumento utilissimo per ritornare a concentrarsi sulla poesia in italiano. Così, per fare un esempio, la verifica del mantenimento o della rinuncia della rima, delle assonanze, di una particolare struttura sintattica, porta il lettore a riflettere, ossia a interpretare con maggiore attenzione il valore e il peso di tali elementi nel testo di partenza. Altrettanto interessante è la collocazione sociologica di certe traduzioni. L'autore dimostra come avvenimenti esteriori abbiano favorito le traduzioni delle poesie penniane soprattutto negli anni Ottanta. Qui la tesi viene dimostrata citando i dati delle traduzioni e connettendoli ai movimenti di emancipazione omosessuale. Perciò, oltre al valore assoluto delle poesie, le versioni sono poste in una prospettiva ben più ampia, utile a interpretare le ragioni della fortuna di Penna all'estero.

Questi due elementi (la traduzione come momento ermeneutico e la traduzione come dato di sociologia della letteratura) pongono questo capitolo, e questo è un merito, più nell'area della comparatistica che dell'italianistica. Infatti lo

studio su Penna è un *case-study* che può servire da modello per studi del genere su altri autori. Il lavoro di Comberiati, anche per l'apparato bibliografico, presenta dunque aspetti di pregio che vanno oltre l'esposizione e il commento. Un po' meno riuscita, invece, a me pare la dimostrazione della 'modernità' penniana anticipata nel titolo. Questa fragilità dipende solo in parte dalla negligenza di una definizione dell'aggettivo, quanto piuttosto dalla labilità intrinseca al termine. L'idea di moderno è difatti particolarmente variabile e decade con estrema facilità. Dal ragionamento proposto non è chiaro se tale modernità si riferisca alla contemporaneità di Penna o alla nostra. Del resto, sostituire 'moderno' con 'contemporaneo' non avrebbe certo risolto il problema, semmai lo avrebbe ancor di più aggravato. Da ciò si capisce comunque qualcosa di interessante, ovvero che certe categorie, che implicitamente contengono un giudizio di valore (dove 'moderno' contiene qualcosa di positivo) vadano sempre evitate, almeno quando si parla di poesia che per propria vocazione è sempre *attuale* e 'fa parte di un sempre' (E. Morante, *Sul romanzo*, Roma, 1959).

Gandolfo Cascio

Universiteit Utrecht, Departement Moderne Talen - Sectie Italiaans,
Trans 10, 3512 JK Utrecht
g.cascio@uu.nl

La ricezione della Shoah in Italia: una memoria aperta

Recensione di: Emiliano Perra, *Conflicts of Memory. The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Peter Lang, 'Italian Modernities' vol. 8, Oxford-Bern, 2010. ISBN: 9783039118809.

Natalie Dupré e Monica Jansen

Il titolo del volume, in italiano 'Conflitti di memoria. La ricezione in Italia di film e programmi televisivi sulla Shoah dal 1945 al presente', nella sua precisione evidenzia in pieno le qualità critiche e oggettive dello studio di Emiliano Perra, *visiting fellow* al dipartimento di Studi Storici dell'Università di Bristol. Avendo un duplice scopo, la monografia di Perra compie un'acuta disamina delle interpretazioni conflittuali e politicizzate delle narrazioni sulla Shoah, le quali hanno ostacolato l'elaborazione di una memoria collettiva del ruolo svolto dall'Italia nella persecuzione degli ebrei. Nello stesso tempo Perra analizza la ricezione dei film e programmi televisivi dedicati alla Shoah, adottando un metodo 'meta-interpretativo' (p. 23); i film e le trasmissioni presi in esame da Perra risultano rilevanti non tanto per i loro contenuti o per i punti di vista dei singoli registi, quanto per il fatto che fanno trasparire una 'sum of meanings' (p. 23). Da questa somma di opinioni emerge una memoria della Shoah dominata da una metanarrazione volta all'innocenza e al vittimismo. I singoli casi di ricezione, presentati sia in ordine cronologico che per attinenza tematica, dimostrano come il trauma collettivo della guerra continua ad attanagliare l'Italia, paese che, secondo Perra, non sembra in grado di convertire la memoria storica in un sistema di valori che possa dare una direzione a scelte presenti e future (p. 231). In questo senso il saggio aspira non solo a compiere una ricostruzione storica, ma anche a tracciare i principi di un'etica e di una politica riguardo alla memoria della Shoah in Italia.

Risalendo agli anni Quaranta e Cinquanta, Perra dimostra come nel dopoguerra la ricezione di film popolari sulla Shoah - tra cui primeggia il

melodramma della Resistenza *L'ebreo errante* (1947-48) - è calata interamente nei paradigmi del cattolicesimo e dell'etica della Resistenza, e dunque tende a esimere gli italiani dalla loro colpa nella persecuzione degli ebrei. In seguito Perra indica come la ripresa nei primi anni Sessanta del mito della Resistenza in un contesto fortemente condizionato dalla Guerra Fredda ostacolò non solo un possibile ripensamento critico del coinvolgimento dell'Italia nella Shoah, ma anche più semplicemente l'avvio di un processo di riconoscimento della specificità storica dell'evento, che altri paesi come gli USA e la Germania Ovest avevano iniziato a partire dal processo Eichmann. Un film di successo dell'epoca come *Kapò* (1960) che esplora, a partire dalla vicenda di un'adolescente ebrea, il complesso tema dell'impatto del sistema concentrazionario sulle vittime, all'epoca è percepito prima di tutto come un dramma sulla Resistenza. Negli anni Settanta invece è il cosiddetto 'nuovo discorso' nel cinema a denunciare il chiaroscuro del fascismo, discorso che somiglia negli intenti a ciò che Primo Levi teorizza negli stessi anni come la 'zona grigia'. La Shoah diventa così una metafora di un'ambivalenza morale non specificamente legata al contesto storico italiano, metafora ulteriormente complicata dai conflitti in Medio-Oriente che dividono in quel periodo la sinistra italiana. Negli anni Settanta la tendenza all'universalizzazione della Shoah, spesso in termini di perversione capitalista e sessuale, blocca il processo che potrebbe portare l'Italia al riconoscimento di una sua colpa nella persecuzione degli ebrei. Lina Wertmüller in *Pasqualino Settebellezze*, film uscito nel 1975, adotta il genere della commedia per raccontare la storia di un sopravvissuto ambiguo, soldato italiano dell'esercito fascista rappresentato appunto come antieroe e vittima di circostanza. Nemmeno con la trasmissione della miniserie americana *Holocaust* su Rete 1 nel 1979 cambiano i parametri dell'interpretazione; anzi, la ricezione della miniserie, giocata spesso sul contrasto tra la Germania nazista e l'Italia, punta a rafforzare maggiormente l'immagine degli 'italiani brava gente'.

Solo a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta il dibattito sulla Shoah coinvolge il pubblico e gli storici italiani. Il mito antifascista deve cedere progressivamente a favore di un'attenzione più esclusiva per la Shoah che diventa la nuova chiave di lettura della guerra. Perra addirittura definisce il 1997, anno in cui esce *La vita è bella* di Benigni, come l'anno italiano della Shoah (p. 150). Nonostante la partecipazione italiana alla persecuzione e distruzione degli ebrei sia ormai unanimemente riconosciuta e commemorata in quanto crimine fascista (p. 152), in alcune pratiche di memoria selettiva rilevate da Perra si manifestano tuttora rivendicazioni revisioniste politicamente motivate (p. 186). Un capitolo a parte è inoltre dedicato alla visualizzazione del ruolo svolto da Papa Pio XII e dal Vaticano nello sterminio degli ebrei. Attraverso l'analisi della ricezione dello spettacolo teatrale *Il Vicario* di Hochhuth, e dei film *Rappresaglia* diretto da Pan Cosmatos e *Amen* di Costa-Gravas, il dibattito italiano viene ricostruito in una prospettiva transnazionale e ricollegato alla creazione di una serie di nuovi eroi 'post-ideologici' della Shoah (p. 216), come ad esempio il famoso protagonista di *Schindler's List*. Tra questi eroi post-ideologici vi è senza dubbio anche Giorgio Perlasca, fascista salvatore di ebrei e 'Giusto tra le Nazioni' incarnato sullo schermo televisivo da Luca Zingaretti nella miniserie *Perlasca: un eroe italiano*, trasmesso nel 2002 durante il

Giorno della Memoria con una *audience* di 11 milioni la prima sera e 13 milioni la seconda.

Limitando la sua analisi alla ricezione di film e programmi televisivi, Perra riesce a cogliere la storia della memoria collettiva italiana della Shoah nel pieno del dibattito pubblico e quotidiano. Anche se con il suo studio non ottiene risultati molto diversi rispetto alla letteratura esistente in materia, Perra conferisce maggiore coerenza al complesso lavoro di contestualizzazione centrandolo sulle due narrazioni di innocenza e vittimismo che per molti anni hanno dominato la memoria pubblica italiana. A p. 186 Perra afferma che ‘fully investigating Italian responsibility in the Holocaust represents a great opportunity for the country to do justice not only to the victims, but also to its own memory’ (p. 186). Lasciando aperta la risposta alla domanda di come concretamente l’Italia possa cogliere questa opportunità, Perra rileva con la sua nota etica che il dibattito sulla Shoah in Italia è sempre aperto, sollecitando il dibattito pubblico su questo e altri problematici nodi della memoria storica italiana.

Natalie Dupré

Hogeschool-Universiteit Brussel, Warmoesberg 26, 1000 Brussel, Belgio
natalie.dupre@hubrussel.be

Monica Jansen

Universiteit Utrecht, Departement Moderne Talen - Sectie Italiaans,
Trans 10, 3512 JK Utrecht
m.m.jansen@uu.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-101361 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

La ‘veste’ del romanzo italiano: uno sguardo attraverso la punteggiatura e la *mise en page* tipografica

Recensione di: Elisa Tonani, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010. ISBN: 9788876673931

Daniele Comberiatì

Da almeno quindici anni gli studi sulla punteggiatura e sull'aspetto grafico dei testi hanno iniziato ad interessare diversi critici (Mortara Garavelli 1996, *L'interpunzione nella costruzione del testo*), anche se, come afferma nell'introduzione la stessa Tonani, tali aspetti rimangono relativamente poco approfonditi 'nonostante i recenti avanzamenti negli studi di settore'. Il lavoro dell'autrice, forte anche delle recenti attenzioni all'interpunzione manifestate in ambito anglosassone da Jonathan Safran Foer e in ambito italiano dalla scuola Holden di Torino, si prefigge di analizzare il romanzo italiano dall'Ottocento fino alla narrativa contemporanea, alla quale è dedicata, in maniera specifica, la seconda parte del volume, dal titolo *Aspetti dell'interpunzione nella narrativa contemporanea* (pp. 205-290).

Nel primo paragrafo sono presi in esame i diversi impieghi degli spazi bianchi nei principali romanzi dell'Ottocento e di inizio Novecento, a partire dai *Promessi sposi* fino a *La coscienza di Zeno*. Partendo proprio dai *Promessi sposi* è opportuno rilevare, come fa appunto l'autrice, che Silvano Nigro per l'edizione critico-filologica uscita per 'I Meridiani' Mondadori ha optato per la presentazione anastatica dell'edizione del 1840 perché, a suo dire, 'l'impaginazione, [è] studiata e letteralmente misurata per la mobilitazione di parole e immagini' (Nigro, 2002, p. XVII). È questo solo un esempio, per quanto indicativo, delle potenzialità espressive del bianco tipografico, che appaiono dunque fin dal romanzo fondatore del genere in Italia. Non va inoltre dimenticato, all'interno della stessa edizione del 1840, il ruolo delle vignette, che fungono da cesure espressive analogamente alle spaziature di

paragrafo. In generale gli spazi bianchi nella seconda metà dell'Ottocento vengono utilizzati a scopo narrativo-diegetico, per accostare tra loro parti diverse di discorso (è il caso del *Piacere* di D'Annunzio) o, come accade a *I Viceré* di De Roberto, per sottolineare delle cesure, allo stesso modo della divisione in capitoli. Già con *Il fuoco* di D'Annunzio lo spazio bianco assume un valore ulteriore, poiché, a partire dalle suggestioni simboliste dello stesso autore, l'interruzione grafica (che può diventare un'ellissi spazio-temporale) assume un forte valore poetico, che dalla lirica viene riproposta nella prosa. Non è un caso che lo spazio bianco come metafora del non detto e dell'allusività sia alla base dell'impiego tipografico delle interruzioni nei romanzi di Federigo Tozzi (in particolare *Con gli occhi chiusi*) che alle suggestioni simboliste e crepuscolari si era avvicinato. Vi è inoltre un'altra tipologia di bianco concernente il trattamento tipografico del discorso diretto. Il valore semantico del bianco diventa così fondamentale per l'introduzione e la chiusura dell'intervento dialogico, elemento fondante del romanzo ottocentesco, come dimostrerà Verga nei suoi due principali romanzi anche attraverso l'impiego del discorso libero indiretto.

L'analisi cronologica di Tonani prende in seguito in esame il romanzo degli anni Trenta, a partire da *Moravia* che con *Gli indifferenti* chiude gli anni Venti, attraverso Pirandello (*Uno, nessuno e centomila*), Bernari (*Tre operai*), Palazzeschi (*Sorelle Materassi*) e Bacchelli (*Mal d'Africa*). In tali testi gli spazi bianchi si moltiplicano e, in chiave tipicamente moderna, contribuiscono ad amplificare il *pathos* in particolari situazioni narrative in cui è auspicabile la partecipazione emotiva del lettore. In contesti in cui giornali e film sono ormai mezzi di comunicazione di massa, l'attenzione all'aspetto grafico e formale del testo diventa ancora più importante: forse l'unica critica che si può fare al bel saggio di Tonani è proprio la poca contestualizzazione delle opere, che si sarebbero potute analizzare anche attraverso comparazioni con testi commerciali e di genere, al di là delle scelte di opere di singoli autori con una propria personalità letteraria, per vedere come spazi bianchi e punteggiatura venissero impiegati all'interno della letteratura di massa.

Nella seconda parte del capitolo vengono presi in esame i testi della seconda metà del Novecento, e l'autrice mostra come lo spazio bianco e in generale le scelte tipografiche e di punteggiatura siano diventati ormai strumenti espressivi veri e propri al servizio dell'autore e dell'opera, come dimostra l'impiego in vista di una 'normalità inquietante' che ne fa Buzzati ne *Il deserto dei Tartari* o quello sperimentale di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nelle conclusioni vi sono opportuni riferimenti ad analoghe esperienze europee (in particolare al *Nouveau roman* francese, per i cui autori il ricorso narrativo degli spazi bianchi si rivelò fondamentale) e anticipazioni di esperienze italiane contemporanee (Baricco e Tabucchi *in primis*) che verranno poi riprese nella seconda parte.

La seconda sezione del volume infatti è come detto dedicata alle ultime tendenze in materia di spazi bianchi e interpunzione all'interno della letteratura italiana contemporanea, ma, a differenza della prima parte, non è scandita da un ordine cronologico. Sono infatti prese in esame le principali caratteristiche della punteggiatura contemporanea (ad esempio l'uso talvolta improprio ma espressivo della virgola, la 'resistenza' del punto e virgola e dei due punti, l'impiego narrativo

del punto esclamativo e dei punti di sospensione), a partire dal neorealismo fino alle pubblicazioni più recenti (si chiude con *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa). In conclusione l'autrice mostra che gli spazi bianchi e l'interpunzione nel romanzo contemporaneo possono guidare la lettura e persino l'interpretazione di un testo, come testimoniano i numerosi esempi da lei stessa proposti nel saggio.

Ultima nota di merito per la ricca bibliografia ragionata, sicuramente utile a chi intende utilizzare anche questo approccio (relativamente) nuovo per l'analisi letteraria. Il merito principale del volume di Tonani risiede proprio nell'aver scelto un punto di vista diverso per parlare di testi già conosciuti sotto altri aspetti. E d'altra parte non è forse errato pensare che, in contemporanea con lo sviluppo della scrittura (e della lettura) per supporti e mezzi diversi (i-pad, pc, internet), l'attenzione alla forma grafica dei testi avrà un ruolo sempre più importante.

Daniele Comberati

Université Libre de Bruxelles, Département de langues et littératures, CP 175 Avenue
F.D. Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles, Belgio
dcomberi@ulb.ac.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-101362 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

L'autenticità in cerca di finzione

Recensione di: Stefania Ricciardi, *Gli artificieri della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi, Massa*, Transeuropa, 2011. ISBN: 9788875801144

Ronald de Rooy

Questo denso ed attualissimo saggio nasce dalla preoccupante ma verissima constatazione che la nostra realtà - e di conseguenza anche la sua rappresentazione giornalistica, mediatica e letteraria - è invasa da tendenze e zone irreali e finzionali, talvolta evidenti ma spesso anche sottili o addirittura impercettibili. Un processo di *finzionalizzazione* della realtà era già in corso da molti decenni, ma è stato accelerato ed intensificato dagli onnipresenti media di massa: dalla televisione - in particolare nella sua popolarissima veste *reality* - a tutta una gamma di giovani media digitali - da YouTube agli innumerevoli social network, che si configurano tutti come ambienti virtuali dove è facile costruirsi e vivere vite parallele, più o meno finzionali. La cosiddetta realtà si è man mano trasformata in un groviglio inestricabile di storie, prospettive, illusioni, finzioni.

Il carattere evanescente ed essenzialmente ibrido del reale si riflette necessariamente anche nelle opere di quei narratori e romanzieri, e sono sempre più numerosi, che costruiscono le loro narrazioni in base a fatti e persone reali partendo ad esempio dalla cronaca (spesso nera), dalle proprie indagini giornalistiche o anche dalla propria vita. Nelle loro mani, infatti, i cosiddetti fatti reali producono spesso una narrativa ibrida, con innumerevoli incroci tra realtà e fantasia, tra giornalismo e letteratura, e tra svariati generi narrativi e testuali.

Proprio questa sempre più frequente ibridazione e contaminazione tra *fiction* e *non-fiction* è al centro dello studio di Stefania Ricciardi, un libro in cui colpiscono prima di tutto la grande capacità di sintesi e l'imponente quantità di materiali esaminati: *Gli artificieri della non-fiction* è un'esplorazione a luce radente di larghe zone della narrativa italiana contemporanea - utilissima già la mera carrellata introduttiva della *non-fiction* all'italiana - e di tanta critica che si è occupata, anche se il più delle volte solo in modo superficiale, della mescolanza di fatti e finzione.

Felicemente esso colma anche una lacuna metodologica, siccome la narratologia si era occupata quasi esclusivamente della *fiction* in prosa. L'unico studio dedicato a questa zona dimenticata dalla narratologia fu infatti *Fiction et diction* (1991) di Gérard Genette. Aggiornata e scrupolosa nel metodo, Ricciardi non si limita però ai soli strumenti narratologici, ma discute ed utilizza anche le voci più importanti intorno al *New Journalism* e i più recenti *media studies*. Soprattutto questi ultimi si rivelano un terreno fertile per affrontare la 'feconda combinazione cinema-letteratura e della *visual culture* in generale', la quale si configura come 'una sorta d'*imprinting* per questa generazione di scrittori avvezza a percepire la realtà secondo i canoni della pratica visiva' (p. 192).

I processi di ibridazione e finzionalizzazione derivanti dalla mescolanza di *fiction* e *non-fiction* sono analizzati nei dettagli in tre opere recenti che sembrano allineate secondo un crescendo di notorietà. Di Edoardo Albinati è indagato *Maggio Selvaggio* (1999), peculiare diario di un anno d'insegnamento dentro la prigione romana di Rebibbia. Ricciardi mette a nudo la modalità ibrida di questo diario soffermandosi in particolare sull'uso della cosiddetta immagine-movimento alla Deleuze e naturalmente sulla finzionalizzazione del reale, che qui si rende paradossalmente necessaria, perché, come reca l'esergo del libro, 'il carcere è sinonimo di finzione', di Irrealtà (p. 74).

L'autore napoletano Antonio Franchini ha raccontato ne *L'abusivo* (2001) l'omicidio del giornalista Giancarlo Siani, avvenuto il 23 settembre 1985 per mano di due killer della camorra. Nemmeno in questo libro la narrazione si limita ai fatti di cronaca riguardo alla morte di Siani. C'entra anche la vicenda dello stesso autore, coetaneo e collega del giornalista ucciso, che ha invece lasciato la città nativa per fare una carriera editoriale e letteraria al Nord. Inizialmente Franchini struttura *L'abusivo* come una pura inchiesta riproducendo alla lettera numerose interviste e documenti, una parte dove non interviene mai personalmente. Nel seguito cambia invece profondamente il suo modo narrativo alternando alle vicende intorno al caso Siani una narrazione sulla città e sul proprio bizzarro contesto familiare. Con riferimenti alle opere di vari illustri predecessori (da Anna Maria Ortese a Raffaele La Capria) Ricciardi dimostra il carattere inedito di questo modo di narrare Napoli.

Il terzo libro è l'affascinante *Occhio per occhio* di Sandro Veronesi. Non appartenenti al filone della *fiction* di successo dell'autore fiorentino, le quattro storie sulla pena di morte che compongono questo libro si rivelano nondimeno, nella bella analisi di Ricciardi, 'un paziente lavoro di architettura letteraria, di un crescendo narrativo che parte da soluzioni formali più semplici progressivamente integrate in un paradigma espressivo ad ampio raggio, che include letteratura, cinema, e arti visive, e realizza un ponte tra il reportage descrittivo e quello narrativo' (p. 111).

È indubbiamente interessante che tutti e tre gli autori - ma più di tutti Veronesi, direi - si avvicinano spontaneamente al cinema e alle sue tecniche rappresentative. L'analisi di Ricciardi predilige fortemente l'influenza del cinema chiamando gli autori delle opere discusse addirittura 'cinereporter della letteratura' (p. 192) - qualche volta forse a scapito della funzione dei tanti altri media visivi e digitali, che vengono menzionati soprattutto nel contesto teorico.

Dopo questi esercizi di lettura, la studiosa si sofferma ulteriormente sulla componente teorica e su quelle che potremmo chiamare le basi quasi esistenziali della mescolanza di *fiction* e *non-fiction*, giungendo a conclusioni che vanno ben oltre le opere analizzate: ‘il disorientamento che mina Veronesi, Franchini e Albinati non è di ordine patologico, ma *epocale*: è l’epoca in cui vivono che complica la distinzione tra finzione e realtà.’ (p. 180). Infatti, quasi ogni settore della società odierna, regolata com’è da un ‘nuovo ordine narrativo’, si trova condizionata dalla ‘fabbrica delle storie’ (p. 186): ‘In ogni contesto, professionale, commerciale, politico, mediatico, letterario, sociale, sulla vita quotidiana cala in permanenza un velo narrativo che filtra le percezioni, stimola l’affettività, incita a raccontarsi’ (p. 187).

Inoltre, c’è un’interessante rivalutazione estetico-letteraria del genere ibrido, che si trova in una situazione apparentemente paradossale: ‘non è più il romanzo che è in cerca di autenticità, ma è l’autenticità che è in cerca di finzione’ (p. 189). Secondo questa visione, infatti, ai nostri giorni il vero deve essere finzionalizzato per acquistare credibilità: ‘è l’autenticità che è in cerca di finzione per essere credibile, la finzione dei linguaggi artistici e multimediali’ (p. 202). E così proprio genere ibrido ed indeterminato riesce a rivitalizzare la letteratura stessa: ‘Lungi dall’opporci alla narrativa, la *non-fiction* la completa, finalizzando al meglio la mobilità delle frontiere letterarie e artistiche’. E sono proprio gli artifici della *non-fiction* a restituire ‘(in)credibilità alla *fiction*’ (p. 191). Persino nelle abbondanti conclusioni l’autrice non tralascia di suggerire sempre nuovi materiali e fonti, di aprire nuovi spiragli e percorsi di ricerca, segno sicuro dell’atteggiamento scrupoloso che caratterizza tutto questo lavoro.

Ronald de Rooy

Faculteit der Geesteswetenschappen, Capaciteitsgroep Romaanse talen en culturen,
Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam
r.m.derooij@uva.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-101363 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Il viaggio con Thompson non è mai noioso

Recensione di: Carl Thompson, *Travel Writing*, London, Routledge, 2011. ISBN: 9780415444651

Silvia Gaiga

Quello della letteratura di viaggio è un filone popolare e di grande successo. L'appetito del pubblico verso questo tipo di scrittura sembra insaziabile, tanto da portare ogni anno i libri di questo genere nella top ten dei titoli più venduti. Carl Thompson, Senior Lecturer in English alla Nottingham Trent University, ci conduce in un viaggio attraverso la storia della letteratura che è nata da questo fenomeno.

È anzitutto essenziale chiedersi in cosa consista la letteratura di viaggio. Anche le guide possono godere di questo status? Thompson si sofferma sul fatto che letteratura di viaggio è unicamente quella che riflette un'esperienza personale correlata ad un popolo o ad un luogo, dove è possibile avvertire nel testo i gusti, lo stile e la sensibilità di chi scrive. Le guide di viaggio, pertanto, essendo impersonali e (spesso) contenute quanto a testo, sono escluse a priori da questa catalogazione. La letteratura di viaggio, inoltre, pur occupandosi essenzialmente di fatti vissuti e che hanno avuto realmente luogo, non riesce a trovare una distinzione a priori con la novellistica; a detta di Thompson, il dilemma della definizione di appartenenza a tutti i costi ad un genere deve essere risolto di volta in volta guardando alla singola opera.

Se nel passato la letteratura di viaggio era soprattutto occasione per una continua riflessione ed un confronto tra l'io e l'altro, tra il mondo conosciuto e quello da esplorare, Thompson si chiede che significato abbia oggi questo genere di scrittura; la nostra epoca, infatti, è quella della globalizzazione, della mobilità e dei contatti interculturali tra popoli. Il concetto di appartenenza ed alterità, tanto netto nel passato, è oggi molto più sfumato, se si pensa al fatto che le persone sono esse stesse spesso il prodotto di più culture ed etnie (italoamericano, angloindiano, etc).

Il viaggio come spostamento non ha solo fini ricreativi, ma esso talvolta si rende necessario per motivi legati al lavoro o ai fatti quotidiani della vita. Ecco allora che la letteratura di viaggio è destinata ad acquisire oggi agli occhi di Thompson nuova rilevanza e prestigio e a diventare una sorta di intercapedine, un

ponte tra realtà geografiche, etnografiche e sociologiche di un mondo oramai completamente globalizzato.

Nonostante il successo commerciale, la letteratura di viaggio ha acquistato un suo status tra critici ed addetti ai lavori solo negli ultimi decenni ed è entrata di fatto nel filone degli studi culturali, politici e storici sul postcolonialismo. In questo ambito, la letteratura di viaggio è un'immensa fonte di ricerca. Se dal XV al XX secolo questa ha avuto un suo ruolo nell'espansionismo coloniale europeo ed è stata espressione dell'ideologia occidentale nei confronti delle altre culture, essa può oggi essere utilizzata come mezzo per comprendere i movimenti sociali sempre più veloci che interessano il nostro pianeta.

Oltre agli studi postcoloniali, il movimento femminista nato attorno agli anni Settanta del secolo scorso ha dato nuovi impulsi alla ricerca sulle diverse tipologie della letteratura di viaggio ed ha aperto nuovi orizzonti relativi al viaggio vissuto secondo una prospettiva completamente diversa: quella femminile. Se nel passato il viaggio - e di conseguenza il resoconto speculare di questa avventura - è stato sempre vissuto come un rito di mascolinità (si pensi all'iniziazione sessuale che i giovani vivevano durante il loro Grand Tour o all'avventura e alle prove di pericolo che il viaggiatore doveva sostenere in itinere), a partire dal XIX secolo questa esperienza viene compiuta anche da donne che la riportano, evidentemente, con altri occhi, dando importanza a valori diversi da quelli con cui si era nutrita un'intera società per secoli.

Il testo offertoci da Carl Thompson è un excursus sul viaggio come esperienza e un'analisi della cronaca che di esso gli uomini ci hanno lasciato. Dosando sapientemente la disamina accademica del fenomeno ad un discorso di taglio più giornalistico, l'autore trascina il lettore in un viaggio attraverso la storia, i principi e le logiche che hanno mosso gli spostamenti di ogni società nel tempo. Il risultato è una lettura che induce a riflettere, ma che rimane sempre scorrevole e piacevole, mai noiosa.

Silvia Gaiga

silvia.gaiga158@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-101364 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 26, 2011 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Segnalazioni - Signalementen - Notes

Juryrapport WIS onderzoeksprijs taal- en letterkunde 2010

De Nederlands-Vlaamse Werkgroep Italië Studies reikt sedert 1996 jaarlijks een door het Istituto Italiano di Cultura ter beschikking gestelde onderzoeksprijs uit, voor de beste publicatie op een van de deelgebieden van de Italië Studies door een onderzoeker uit de Lage Landen. Aangezien we de vele relevante vakgebieden hebben verdeeld in drie clusters: taal- en letterkunde, kunstgeschiedenis, en geschiedenis en cultuur, betekent dit dat feitelijk ééns in de drie jaar deze prijs per vakgebied wordt uitgereikt. In dit jaar reiken we de prijs uit in het domein van de taal- en letterkunde. Daartoe horen ook de taal- en letterkunde van het Neolatijn voorzover deze is voortgebracht in Italië door auteurs die we als Italianen mogen beschouwen. Daartoe heeft de jury, bestaande uit het voltallige bestuur van de Werkgroep, publicaties verzameld en bestudeerd op de terreinen van de taal- en letterkunde die in de jaren 2007, 2008 en 2009 zijn gepubliceerd door onderzoekers uit de Lage Landen. Het betreft publicaties van zowel artikelen, bundels en monografieën, maar niet van dissertaties voorzover deze niet in handelseditie verspreid zijn. Graag dank ik bij deze gelegenheid de collega's in Nederland en Vlaanderen die ons werk hebben vergemakkelijkt door publicaties aan ons te signaleren.

Ook bij deze editie van de onderzoeksprijs heeft de jury kunnen constateren dat in de Lage Landen veel en hoogwaardig onderzoek wordt verricht op het gebied van de taal- en letterkunde van Italië. Dat geldt nadrukkelijk voor de hele Lage Landen, want van Brussel tot Amsterdam, van Groningen tot Gent zijn onderzoekers actief die op een verdienstelijke wijze resultaten van hun onderzoek publiceren, vaak in internationaal verband. Dat gebeurt in vele vormen, van artikelen tot congresbundels, van dissertaties tot monografieën. Deze oogst is in een periode van 3 jaar dermate groot dat bij een gelegenheid als deze, net als bij de vorige edities van de onderzoeksprijs voor taal- en letterkunde, de aandacht van collega's in den lande en ook van de jury minder hecht aan de toch zeer vele artikelen en bundels die zijn verschenen, en al snel uitgaat naar wat in deze discipline toch nog steeds geldt als de voornaamste publicatievorm, die van de monografie. Daarbij heeft de jury zich in het bijzonder gericht op een vijftal publicaties en deze beoordeeld mede aan de hand van de adviezen door collega's uit Nederland en Vlaanderen, en daarin bijgestaan door speciaal daartoe benaderde externe deskundigen. Het betreft overigens in alle gevallen publicaties uit het jaar 2009: duidelijk een topjaar voor de taal- en letterkundige Italië Studies in de Lage Landen. In alfabetische volgorde gaat het om de volgende werken, die ik beknopt aan u zal voorstellen.

Allereerst de studie van Natalie Dupré (Hogeschool-Universiteit Brussel), *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in 'Danubio' di Claudio Magris*, gepubliceerd bij Cesati te Florence (Firenze, Cesati, 2009, 211 p.), waarin de auteur de resultaten voorstelt van haar promotieonderzoek zoals dat in dissertatievorm aan de Katholieke Universiteit Leuven in 2000 is verdedigd. In haar boek geeft Dupré een uitvoerige, goed doordachte en overtuigende

analyse van het centrale thema in Magris' meesterwerk *Danubio*, dat van de grens, en slaagt er in aan te tonen dat deze thematiek niet alleen betrekking heeft op de door Magris beschreven werkelijkheid, maar ook op de in diens boek gehanteerde verteltechniek. Een beter begrip hiervan, zo maakt Dupré duidelijk, is nodig om de vernieuwende kwaliteit van Magris' boek, ook en vooral buiten de Italiaanse context, op zijn juiste waarde te schatten.

Van een heel andere aard, al was het maar in chronologische zin, is de studie die José van der Helm en Arpad Orban (Universiteit Utrecht) hebben gepubliceerd over een door hen in de British Library geïdentificeerd manuscript van een tot nog toe amper bekend tweetalig 'florilegium' uit de vijftiende eeuw, een in het Italiaans en het Latijn opgestelde verzameling van zegswijzen en spreekwoorden die naar alle waarschijnlijkheid voor praktisch gebruik, onder meer in de taalverwerving, bedoeld was. Dankzij de combinatie van hun beider expertises, als italianist en latinist, zijn de auteurs er in geslaagd niet alleen het werk te dateren en te duiden, maar ook om het erin gehanteerde Italiaans te localiseren en de meestal antieke bronnen van de erin vervatte Latijnse spreuken te identificeren: een prestatie die in vergelijkbaar onderzoek maar zelden wordt vertoond. De resultaten van hun onderzoek, de door een uitgebreid commentaar ingeleide kritische editie van de tekst, is verschenen onder de titel '*Breve opusculum: A Latin-Italian Book of Sayings from the Fifteenth Century*' in het gespecialiseerde tijdschrift *Sacris Erudiri. A Journal on the Inheritance of Early and Medieval Christianity* (XLVIII (2009)), en neemt hierin niet minder dan 150 bladzijden in beslag: een monografie in tijdschriftvorm.

Ook in de vijftiende eeuw vinden we het onderwerp van de door Lodi Nauta (Rijksuniversiteit Groningen) bij Harvard University Press gepubliceerde monografie over *In Defense of Common Sense. Lorenzo Valla's Humanist Critique of Scholastic Philosophy* (Cambridge, MA, Harvard UP, 2009 (I Tatti Studies in Italian Renaissance History), XIV-401 p.). In deze ambitieus opgezette en doorwrochte studie betoogt Nauta dat Lorenzo Valla niet alleen een humanistisch filoloog was, zoals zo vaak nog wordt aangenomen, maar ook en misschien bovenal een filosoof die met succes pogde het paradigma van de scholastiek aan te vallen en te ondergraven, niet alleen door kritiek te uiten op de conventionele autoriteiten zoals Aristoteles, maar ook door een nieuwe en geheel eigen filosofie te ontwikkelen. Centraal in dit tot nog toe amper onderkende en als zodanig bestudeerde denken van Valla staan, zo betoogt Nauta, diens opvattingen over het centrale belang van taal in onze perceptie van de wereld, een gedachte die Valla opmerkelijk genoeg een voorloper doet lijken van de moderne en zo invloedrijke taalfilosofie van denkers als Wittgenstein. In een strak opgezet en op een indrukwekkende kennis van bronnen en kritiek steunend betoog weet Nauta de lezer ook bij de vele passages uit Valla's minder bekende werk die soms voor meerdere uitleg vatbaar lijken stevig bij de les te houden en op een enthousiasmerende wijze van zijn these te doordringen en te overtuigen.

Polemieken staan eveneens centraal in de zes essays die Linda Pennings (Universiteit van Amsterdam) heeft gebundeld in haar *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica, romanzo e melodramma, prosa d'arte*, verschenen bij Cesati in Florence (Firenze, Cesati, 2009, 121 p.). Het gaat hier inderdaad, zoals de titel aankondigt, om debatten over verschillende kunstvormen, van literatuur en muziek tot theater, soms in hun onderlinge verhouding en soms afzonderlijk, debatten zoals die gedurende vele decennia van de twintigste eeuw in de Italiaanse cultuur met overtuiging en hartstocht zijn gevoerd. Met een scherp oog voor de vaak subtiele verschillen en argumentaties loodst Pennings de lezer door een wereld waarin theorie en praktijk elkaar afwisselen, en schetst daarbij, in een overigens opvallend elegant Italiaans en in een doorgaans verfrissend kort bestek, perspectieven op vaak nog onderbelichte genres of hybride kunstvormen zoals de 'prosa d'arte' of 'het romaneske' bij Calvino.

Een iets bredere maar niet minder doeltreffende toets hanteert Janis Vanacker (Universiteit Gent) in haar bij Carocci te Rome verschenen *'Non al suo amante più Diana piacque'. Atteone e Adone nella letteratura italiana*, (Roma, Carocci, 2009, 359 p.). In deze al een jaar na de verdediging aan de Universiteit van Gent verschenen handelseditie van haar proefschrift bestudeert Vanacker het motief van de jacht in de oudere Italiaanse cultuur, voornamelijk aan de hand van literaire voorstellingen van mythologische figuren als Acteon, maar zonder de beeldende kunsten en de iconografische tradities te verwaarlozen. Met een opmerkelijke rijkdom aan gepresenteerde materialen slaagt Vanacker erin het gekozen thema dermate uitvoerig te belichten dat haar boek zonder twijfel als thematisch naslagwerk een blijvende waarde zal behouden.

In een dergelijk rijk en sterk gezelschap lijkt het moeilijk nadere onderscheiden aan te brengen. Toch was de jury van mening dat binnen deze overdadige oogst aan publicaties op het gebied van de taal- en letterkunde één boek bij uitstek voor bekroning in aanmerking komt, vanwege de wetenschappelijke durf en intellectuele ambitie die hierin tot uiting komt, vanwege de even systematische als enthousiasmerende betoogtrant, vanwege de eraan ten grondslag liggende bewonderenswaardige beheersing van het vak, gekoppeld aan een aanstekelijke behoefte om ook een bredere kring te overtuigen van de relevantie van deze kennis. Het betreft een studie die geworteld is in een wetenschappelijk veld, op het grensvlak van de neo-latinistiek en de geschiedenis van de filosofie, dat niet voor niets, zo blijkt ook nu weer, internationaal en zeker ook in Italië een zeer grote reputatie geniet, en daarmee in de Lage Landen een vruchtbare voedingsbodem biedt aan zo veel excellent Italië-onderzoek. Maar het is de verdienste van de auteur dat zijn boek juist in een combinatie van degelijke vakkennis en wetenschappelijke moed een indrukwekkende balans weet te vinden. Ik doel op de jaarlijk monumentale studie van Lodi Nauta over Lorenzo Valla, die niet voor niets bij een toonaangevende uitgeverij als Harvard University Press is gepubliceerd, op zichzelf jaarlijk al een prestatie van formaat. Nauta's boek is een toonbeeld van wetenschappelijke verdienste en komt daarom naar het oordeel van de jury bij uitstek in aanmerking komt voor bekroning met de onderzoeksprijs Italië Studies.

Harald Hendrix

Voorzitter van de jury van de Onderzoeksprijs Italië Studies 2010
Universiteit Utrecht, Trans 10, 3512 JK Utrecht

∞

Een staalkaart van de werken van Cornelis Schuyt†

Camerata Trajectina bracht onlangs een CD uit met een selectie uit het oeuvre van de Leidse componist Cornelis Floriszoon Schuyt (1557-1616). Op de CD staan dertien vocale werken en zes instrumentale stukken. Na het Sweelinck Monument van het Gesualdo Consort, vraagt opnieuw een Nederlands topensemble aandacht voor de hoogstaande kunst van de muziek uit de Lage Landen. Terecht, want niet alleen bracht onze Gouden Eeuw schitterende beeldende kunst voort, ook de muziek leverde een belangrijke bijdrage aan zijn rijke cultuur.

Het oeuvre van Schuyt bestaat voor het grootste deel uit madrigalen: veelstemmige composities op wereldlijke teksten voor een klein vocaal ensemble. De herkomst van het woord 'madrigaal' is onzeker. Mogelijk is het afkomstig van 'matrix', namelijk in 'cantus matricalis', verwijzend naar het feit dat de teksten in de moedertaal zijn geschreven (dus in

* Cornelis Schuyt : *Madrigali, Padovane & Gagliarde*, door Camerata Trajectina. Uitgegeven door Globe in 2011 (GLO 6068).

het Italiaans en niet in het Latijn). Of het is afkomstig van 'cantus materialis', in tegenstelling tot 'cantus formalis' erop duidend dat de madrigaaltekst geen regels en geen vastgelegd vormschema kent. Het kan ook duiden op het wereldse karakter van de teksten, dan dus in tegenstelling tot 'cantus spiritualis'. De vroegste madrigalen vinden we in het veertiende-eeuwse Italië, het Trecento, met componisten als Francesco Landini en Jacopo da Bologna. Ruim een eeuw later, rond 1530, ontwikkelt zich een nieuw type madrigaal dat zijn hoogtepunt bereikt in de tweede helft van de zestiende eeuw en dat nog voortduurt tot in de vroege zeventiende eeuw. Typisch voor het madrigaal in de renaissance is de tekstschildering (ook wel 'madrigalisme' genoemd): de betekenis van een woord wordt in de muziek uitgebeeld. Dat kan concreet zijn, een woord als 'hoog' krijgt dan bijvoorbeeld een relatief hoge noot, maar ook overdrachtelijk, bijvoorbeeld wanneer pijn wordt uitgedrukt met scherpe dissonanten.

De madrigaalkunst vindt zijn oorsprong in Italië, maar het waren vaak componisten uit de Lage Landen die de boventoon voerden. Componisten als Jacob Arcadelt (afkomstig uit Luik), Adriaen Willaert (uit Roeselare), Cirpiaan de Rore (uit Ronse) en Orlandus Lassus (uit Mons) leverden belangrijke bijdragen aan de ontwikkeling van het madrigaal. Terwijl de meeste madrigalen zich bedienden van het Italiaans, was dat niet altijd het geval. In Engeland bestaat een geheel eigen traditie van wereldlijke composities die met de term 'madrigal' wordt aangeduid. Ook in de Nederlanden werden madrigalen gecomponeerd, soms op basis van teksten van Italiaanse dichters als Petrarca, Tasso, Guarini en Bembo, soms op in Nederland geschreven Italiaanse teksten en soms ook op teksten in de volkstaal. Bij Schuyt vinden we al deze mogelijkheden terug: hij liet drie bundels madrigalen na, twee met Italiaanse teksten en een met Nederlandse teksten: *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Leiden 1600), *Hollandsche madrigalen met vijf, ses, ende acht stemmen* (Leiden 1603) en *Hymeneo, overo Madrigali nuptiali et altri amorosi* (Leiden 1611). Daarnaast kennen we van hem nog een bundel met instrumentale composities (1611) en een Latijns motet dat onderdeel is van een kopergravure, een zogenaamd beeldmotet (ca. 1594). In zijn bundels met Italiaanse madrigalen vinden we naast teksten van Italiaanse meesters ook enkele teksten die zonder twijfel een lokale oorsprong hebben. Een mooi voorbeeld hiervan is het eerste madrigaal uit de eerste bundel, waarmee ook de CD opent: 'O LEYDA gratiosa' een loflied op de woonplaats van de componist. Helaas is de bundel met Nederlandse madrigalen incompleet bewaard gebleven. De overige werken zijn wel volledig overgeleverd. Op de CD vinden we uit al deze bundels een aantal composities; een werk uit de bundel met Nederlandse teksten is voor dit doel gereconstrueerd.

Camerata Trajectina brengt de muziek van Schuyt met verve over het voetlicht. Met name de vocalisten gebruiken voor hun vertolking een stevig palet. Dat brengt overtuigingskracht, maar het gaat soms ook ten koste van de subtiliteit. De instrumentale stukken worden met evenveel zekerheid gepresenteerd. De pavanen en gaillardes zijn respectievelijk langzame schrijddansen en vlotte springdansen, maar - zo schrijft Louis Peter Grijp in de toelichting - door het royale contrapunt hebben ze meer het karakter van fantasieën dan van dansmuziek. Dit dualisme tussen verticale oriëntatie (de metriek van de dansmuziek) en horizontalisme (het spel van de verschillende melodieën in het contrapunt) komt in de benadering van Camerata Trajectina goed tot zijn recht.

Madrigali, Padovane & Gagliarde is een fraaie CD, met een aantrekkelijke afwisseling van vocale en instrumentale muziek, die een goed beeld geeft van het nagelaten oeuvre van de Leidse componist Cornelis Floriszoon Schuyt.

Simon Groot

Billitonstraat 20, 3818 CN Amersfoort

sigro@planet.nl

Il giallo e il nero. Riflessi dell'antisemitismo nella letteratura ebraica moderna

Si è svolto a Trento dal 28 al 29 gennaio 2011, su iniziativa del Centro Studi Zygmunt Bauman, fondato presso l'università di Trento da Luca De Angelis e Ada Neiger, il quinto convegno della serie tutelata da ICOJIL (International Conferences of Jewish Italian Literature), gruppo di contatto nato in occasione del primo convegno di Amsterdam del 2006. La scelta della sede per un incontro di studi sui riflessi dell'antisemitismo nella letteratura ebraica moderna non è stata casuale, dato che la città di Trento fu teatro, durante la Pasqua del 1475, di un cruento episodio di antisemitismo: la leggenda del piccolo San Simonino, un bambino cristiano che si presunse gli ebrei avessero sacrificato per ricavarne il sangue necessario per i loro occulti riti religiosi, costò la vita a gran parte della comunità ebraica trentina del tempo ed è viva ancora oggi. Tra gli spunti di riflessione offerti dal convegno, il mito di San Simonino ha costituito una sorta di filo rosso, anche se casuale, tra diversi interventi, come quelli dedicati all'ultimo romanzo di Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, il cui protagonista antisemita si chiama Simone Simonini, e il contributo sullo scrittore Miro Silvera, che nel 1973 ideò la sceneggiatura di un film, che poi non vide mai la luce, inteso a svelare la mistificazione dell'accaduto.

Gli organizzatori hanno aperto i lavori con una espressione del poeta Brodskij: 'La letteratura è l'unica forma di assicurazione morale che una società può avere.' Ciò significa non solo che alla cultura spetta il compito di dare una forma intelligibile all'indicibile, ma anche quello di creare le condizioni morali necessarie perché all'umanità possa essere garantito un futuro. Tale compito spetta anche alla memoria cinematografica dell'olocausto in Italia, studiata da Emiliano Perra nel volume *Conflicts of Memory: The reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy* (2010). Attraverso i dibattiti pubblici generati dalle produzioni cinematografiche e televisive dei decenni del dopoguerra, è possibile ricostruire una memoria fortemente politicizzata, impernata su una dialettica dominante di vittimismo e di innocenza, nella quale gli italiani si sono sentiti vittime del nazismo al pari degli ebrei. Relegando la questione della Shoah all'est europeo, gli italiani hanno stentato dunque a riconoscere il proprio coinvolgimento nel fenomeno dell'antisemitismo e nella conseguente persecuzione degli ebrei.

Il mito di una riuscita assimilazione della comunità ebraica a partire dall'unificazione italiana, basata su uno spirito nazionalista e democratico, non sembra affatto spento: il fatto che l'ultimo romanzo di Eco abbia incontrato tanta resistenza sia presso lettori cattolici che presso la comunità ebraica - come testimonia un intervento di Anna Foa in proposito - tanto che l'autore stesso è stato accusato di antisemitismo, ne è una spia. Secondo Giovanni Palmieri ciò che ha inteso fare Eco nel *Cimitero di Praga* è stato piuttosto ricostruire le pratiche con cui nella storia si è costruito il falso, e non costruire egli stesso un monumento al falso. L'errore di lettura, che tradisce una chiara confusione tra immedesimazione nel protagonista antisemita del libro e costruzione della sua identità, è una riprova del fatto che esiste ancora un rifiuto a riconoscere nella cultura la presenza di un antisemitismo che precede il genocidio ebraico e che quindi non nasce e muore con esso.

Prospettiva storica è anche quella da cui ha osservato la questione Elena Mazzini, analizzando l'andamento dell'interesse per la memoria della Shoah nel dibattito italiano nei decenni del dopoguerra. Un dibattito che negli anni Cinquanta fu fortemente condizionato dalla politicizzazione degli schieramenti. In quel momento così poco propizio ai bilanci e alle assunzioni di colpa, tutto impregnato della tendenza all'innocentismo di cui si è detto e

* Una versione precedente della presente segnalazione è stata pubblicata in forma elettronica su BOLLETTINO '900 - Segnalazioni / A, agosto 2011.

dall'ansia di ricostruzione post-bellica, interviene però un evento che senz'altro si colloca al di fuori di ogni previsione di successo, ossia la pubblicazione del *Diario* di Anne Frank: secondo Bruno Bettelheim, la potenza di questo diario sta nella capacità dell'individuo di superare l'orrore del Lager con l'attaccamento alla sfera dell'intimità, ai ritmi quotidiani.

Diversi esempi letterari 'minori', nel senso datoci da Deleuze e Guattari, hanno portato luce su una identità ebraica che prende forma nella sua specificità e cultura già nell'Ottocento, nonostante la tendenza dominante ad omologarsi. Tra questi c'è il romanzo ottocentesco, riscoperto e ripubblicato da Stefania Segatori nel 2009, *Lia o la fanciulla ebrea* di Giovanni Battista Intra. Nonostante sia percorso da una vena di antisemitismo cristiano che spinge l'autore a raccontare una storia di conversione, il romanzo narra la raffinata cultura di una facoltosa famiglia ebrea nella sua casa del ghetto di Mantova, una città che solo nell'Ottocento iniziò a mostrare segni di intolleranza verso la scomoda ricchezza degli ebrei. Così pure avviene per le novelle dell'autore milanese Gino Racah, pubblicate per la prima e ultima volta a Firenze nel 1913, indagate da Carlo Tenuta attraverso Dante Lattes, il suo primo esecutore. Esse dimostrano come negli anni Venti, nella Milano di Racah e nella Trieste di Lattes, prendeva forma una particolarità dell'essere e sentirsi ebrei, data dai 'tristi effetti' di un doloroso ripiegamento su se stesso, come recita appunto il titolo della raccolta. Racah era sionista e studioso di temi antisemiti.

L'ideale di una città apolide forse non per caso è stato concepito già nel Cinquecento dal facoltoso marrano Marco Perez di Anversa, umanista e mecenate che ripara a Basilea e continua a supportare da lì gli esuli. Egli ha dato il suo contributo alla formazione della *Methodus apodemica* di Zwinger, uno dei primi teorici dell'arte del viaggiare, con la descrizione di quattro città esemplari per sviluppare nuove forme di governo. Silvia Gaiga così illustra i frutti intellettuali a cui portò involontariamente l'antisemitismo delle dispute religiose.

L'identità ebraica paradossalmente può passare anche attraverso sentimenti antisemiti vivi all'interno della propria comunità, come dimostra il curioso caso di Umberto Saba, il cui complesso rapporto con la propria origine ebraica è stato indagato con notevole acume critico da Fulvio Senardi. Lo studioso smonta il pregiudizio sul presunto antisemitismo di Saba - affermatosi con uno studio di Giorgio Voghera degli anni Ottanta -, non solo a partire dalla sua produzione poetica, ma anche avvalendosi di alcuni testi sabiani non destinati alla pubblicazione. Tra questi la lettera indirizzata a Mussolini in occasione delle Leggi razziali e la botta e riposta con il suo psicanalista in cui spiega le ragioni della propria severità verso certi atteggiamenti degli ebrei osservanti e dei propri traumi d'infanzia, tanto da spingere il medico a identificare in Saba l'essere ebreo con uno stato di psichismo.

Nel caso di altri poeti invece è possibile testimoniare un'identificazione con la vittima ebrea in base ad un'universalizzazione del dramma dell'Olocausto. Per Pier Paolo Pasolini, su cui si è soffermata Francesca Ricci, l'immedesimazione con il popolo perseguitato, in cui egli si identifica anche per ragioni biografiche - per la presenza di sangue ebreo nel suo albero genealogico -, causa intricati problemi ideologici che da un lato lo spingono a paragonare i *kibbutz* ai Lager nazisti e dall'altro lo portano a scrivere un delirante monologo di Pio XII (ne *L'enigma di Pio XII*) in cui questi vede in Hitler un ebreo escluso, i cui crimini vengono minimizzati e ridotti a 'semplici peccati'.

La posizione ambivalente di Pasolini, che parte dall'idea universale che l'ebreo, come il 'negro', faccia parte di ogni umanità bandita ed esclusa e che porta a trovare una logica persecutoria anche negli stessi ebrei, verrà sviluppata da altri scrittori in una 'terza' posizione ibrida, che considera l'ebreo come l'alterità che fa scattare un odio non più analizzabile con l'aiuto di opposizioni binarie o di categorie storiche. Si chiede, meravigliato, Vittorio Sereni, altro poeta trattato da Ricci, in una sua poesia: 'Cosa ci fanno qui le piccole svastiche nel Bronx?' (*Lavori in corso da Stella variabile*).

Anche il dramma teatrale *Il dio Kurt* di Alberto Moravia solleva complesse questioni morali, come ha rilevato Antonio Rosario Daniele. Nel testo emergono infatti richiami alla cultura ebraica che fanno pensare all'opera non solo come a un momento importante dell'esame condotto da Moravia sul momento storico-politico in questione (il dramma è ambientato in un Lager ed ha per protagonisti un maggiore nazista e il suo compagno ebreo) ma anche a un'occasione per fare i conti col proprio sofferto rapporto con l'ebraismo.

Si pensi poi al discusso romanzo *Le benevole* (in originale: *Les Bienveillantes*) dell'ebreo americano Jonathan Littell, che conduce il lettore nei labirinti della mente malata di un ex ufficiale SS. Gianluigi Simonetti, nella sua acuta analisi del romanzo, mostra come il binomio di registro descrittivo - definisce il protagonista uno 'scanner' - e registro visionario onirico - il protagonista è anche un narratore inaffidabile - costruisca una conoscenza che solo la finzione può dare, e cioè che l'antisemitismo non è tanto l'odio dell'altro ma l'odio del sé: in questa prospettiva laica della Shoah l'evento non è disumano ma umano e in quanto tale riguarda tutti.

Un paradosso di altro tipo si materializza nella musica concepita nei campi di sterminio. Il musicologo Alessandro Carrieri fa rientrare la musica di Victor Uhlman prodotta durante il suo soggiorno a Theresienstadt (in particolare l'opera *Kaiser von Atlantis*) nell'ambito di una produzione che nasce dai deportati come forma di protesta e resistenza. Essa infatti riprende elementi considerati dai nazisti di musica degenerata e opera, eludendo il controllo, una critica al nazismo in modo ironico e allusivo. In questo modo, Uhlman, in grado di produrre musica in condizioni estreme per una sorta di impulso radicato, quasi biologico, restituisce una dimensione umana alla vita nel campo, le restituisce - secondo le parole di Levinas - 'l'accoglienza del volto'.

I quesiti morali ed etici si complicano ulteriormente nelle diverse posizioni politiche tra filo- e anti-semitismo nel mondo arabo e occidentale come ha mostrato Raniero Speelman con vari esempi tratti dagli attuali dibattiti vivi in Olanda e Turchia, in cui le posizioni filo- o antisemite sembrano dipendere dall'appartenenza a un preciso colore politico.

La questione della colpa ci viene tramandata però prima di tutto attraverso le voci delle vittime, in primo luogo dal testimone Primo Levi che, come ha dimostrato Giuliana Cacciola, nei suoi scritti, parte dal trauma dei sopravvissuti, che consiste nell'identificare vergogna e colpa e finisce per distinguere i due sentimenti in valori separati per cui la vergogna ha una dimensione personale e la colpa invece si trasforma nella volontà di preservare il passato o, come ha detto efficacemente Ruth Kluger, di custodirlo come uno 'Zeitschaft', un 'temposaggio'.

Su Levi si sono soffermate anche Angela Guiso e Irena Prosenč Segula. La prima, con un'analisi dei personaggi giovani in *Vizio di forma*, è giunta a enucleare il paradossale desiderio dello scrittore di bandire la facoltà di nascere ebrei da un'età d'oro di vichiana memoria in cui si può rinascere privi di ogni pregiudizio e di ogni colpa; la seconda, avvalendosi della strumentazione retorica di cui Levi era maestro, e soffermandosi sul genere dell'autobiografia romanzesca, ha messo in luce come le reticenze nelle testimonianze dello scrittore contengano una forte carica emotiva e alludano all'esperienza dell'indicibile.

Un'altra testimonianza importante che si incentra sull'elaborazione del trauma è quella di Aldo Zargani, analizzata con perspicacia da Natalie Dupré. La questione di fondo al centro della sua relazione è stata quella della rappresentabilità del trauma entro l'opera letteraria. Dupré ha indicato come la voce di protesta dell'io narrante di *Per violino solo* dia forma non ad una rappresentazione, bensì ad una risposta alla paura della morte. Risposta che impiega l'impossibilità della rappresentazione come strategia discorsiva per una reinvenzione del passato e che porterà l'io narrante alla costituzione di un'identità post-traumatica.

Una tale elaborazione insieme razionale e sentimentale dell'Olocausto da parte della vittima è completamente assente nella poesia di Uri Zvi Greenberg, esaminata da Sara Ferrari, che trasforma in un certo senso l'antisemitismo in anticristianesimo. Il poeta israelita originario di Vov, che scrive in yiddish e in ebraico, con il suo ciclo *Il libro del fiume*, ha dato forma a una visione senza perdono del 'cristianesimo omicida' in cui Jesus/Gesù rappresenta il carnefice cristiano e Yeshu la vittima ebraica. Oltre alla rabbia è possibile concepire una possibilità di autoricostruzione e di rinascita del regno in terra d'Israele. Si capisce perché questo poeta sia contestato anche in Israele. Il confronto tra varie espressioni di antisemitismo nella letteratura ebraica moderna serve proprio a questo, a comprendere anche le diverse tonalità nella narrazione dell'esclusione ebraica, che non sempre coincide con il dramma della Shoah.

Altri esempi interessanti in una prospettiva comparatista sono stati l'analisi del romanzo di Saul Bellow *La vittima* (1947) da parte di Carlo De Matteis (Bellow fu l'unico scrittore ebreo americano della sua generazione a reagire nei suoi testi, quando negli USA arrivarono le memorie della deportazione e in questo romanzo mette in questione con una vena ironica e dissacrante la figura del Salvatore), e di *Sangue del cielo* di Piotr Rawicz, presentato dalla traduttrice Guia Risari, primo esempio di narrazione concentrazionaria *fictional*, scritta nel 1961 da un sopravvissuto.

La prospettiva comparatista non è servita solo a evidenziare i diversi modi di narrare l'Olocausto e le particolarità nazionali di tale narrazioni (come fa la già citata analisi storico-culturale di Perra per i film), ma mette anche in questione la separazione della letteratura ebraica dalle letterature di altre minoranze. Come ha giustamente dimostrato Silvia Marchetti con la sua analisi di Miro Silvera, che si è autodefinito in un romanzo *l'ebreo narrante*, la presa di parola negli anni Novanta degli scrittori italo-ebraici, non in quanto testimoni ma in quanto portavoce di una propria identità culturale, coincide più o meno con l'avvio della letteratura migrante in Italia. Perché allora non studiare l'una come parte integrante dell'altra?

Presentarsi in primo luogo come scrittore multietnico è anche la premessa di Moni Ovadia, autore italo-ebraico di origini bulgare, che allestisce opere teatrali e narrative all'insegna del riconoscimento dell'alterità come principio morale di base. È in tale ottica che Monica Jansen e Inge Lanslots hanno presentato due dei suoi spettacoli teatrali, *Shylock* e *Binario 21*: qui, attraverso un capovolgimento dei punti di vista e della divisione dei ruoli, egli riesce a decostruire l'antisemitismo in quanto degenerazione del precetto biblico che invita ad accogliere lo straniero. Per concludere con una bella frase proprio di Ovadia: 'I sopravvissuti non sono nostri padri, zii o nonni, ma nostri figli. Dobbiamo prenderli fra le braccia e portarli con noi per il nostro futuro, per quello dei nostri figli, i figli del "dopo", del "mai più"'.

Eleonora Conti

Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica - Via Zamboni, 32
40126 Bologna, Italia
econti@libero.it

Monica Jansen

Universiteit Utrecht, Departement Moderne Talen - Sectie Italiaans, Trans 10, 3512 JK
Utrecht
m.m.jansen@uu.nl