

Aernout van Buchel in Napels

Jan L. de Jong & Sjef Kemper

Op 18 oktober 1587 kwam Aernout van Buchel via een lange reis door Duitsland aan in Italië. Zijn doel was vooral Rome te bezoeken. Eenentwintig dagen later was hij inderdaad in de Eeuwige Stad, waar hij vier maanden lang zijn ogen de kost gaf en nauwkeurig optekende wat hij zag en wat hem interesseerde. Helaas had hij niet genoeg geld om langer te blijven. Op 7 maart 1588 moest hij Rome noodgedwongen verlaten en op 4 juli was hij in zijn vaderland terug.

Aernout van Buchel (1565-1645) was afkomstig uit Utrecht en zou vooral bekend worden door zijn geschriften over de ‘middeleeuwse’ geschiedenis van de Nederlanden. Al tijdens zijn jonge jaren had hij een grote historische belangstelling, die er onder meer toe leidde dat hij op 22-jarige leeftijd deze reis naar Italië ondernam, om daar de monumenten van de antieke Oudheid te bestuderen.¹

In de 17^{de} en 18^{de} eeuw was een dergelijke reis een min of meer verplicht onderdeel van een ‘goede’ opvoeding. In Van Buchels tijd was een bezoek aan Italië weliswaar niet ongewoon, maar nog lang geen ‘*must*’. Kunstenaars als Jan Gossaert van Mabuse (ca. 1478-1532), Jan van Scorel (1495-1562) en Maarten van Heemskerck (1498-1574) waren Van Buchel voorgegaan en kwamen terug met tekeningen van antieke en ‘moderne’ kunstwerken die zij hadden gezien. Ook geleerden zoals Stephanus Pighius (Steven Wynkens uit Kampen, 1520-1604) en Justus Lipsius (1547-1606) hadden enige tijd in Italië doorgebracht. Maar geen van hen had gedaan wat Van Buchel in 16^{de} eeuw uniek maakt: een verslag schrijven van wat zij zagen en beleefden. Voor zover wij althans kunnen nagaan, zijn er van de overige reizigers geen verslagen of dagboeken overgeleverd.

Van Buchels reisverslag is, samen met veel andere geschriften van zijn hand, bewaard gebleven in de universiteitsbibliotheek van Utrecht. Het is meer dan een eeuw geleden uitgegeven door de Italiaanse archiefvorsers Rodolfo Lanciani, op verzoek van het Historisch Genootschap van Utrecht, maar het heeft nooit de belangstelling gekregen die het verdient.² Zelfs in de recente boeken over Van Buchel van Judith Pollmann en Sandra Langereis wordt het verslag zo goed als verzwegen.³

¹ De meest volledige beschrijving van het leven van Van Buchel is nog altijd de inleiding van Lambregt van Langeraad, in: Gisbert Brom en Lambregt A. van Langeraad, (eds.), *Diarium van Arend van Buchell*. Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap, derde serie, no 21, 1907, Amsterdam, Johannes Müller, 1907, pp. 1 t/m xciii.

² Rodolfo A. Lanciani, A. Buchellius. *Iter Italicum*. Rome, R. Società romana di Storia Patria, 1901; ook verschenen in drie afleveringen, in: *Archivio della R. Società romana di Storia Patria* 23 (1900), pp. 1-66; 24 (1901), pp. 49-63; 25 (1902), pp. 103-135.

³ Judith S. Pollmann, *Een andere weg naar God. De reformatie van Arnoldus Buchelius (1565-1641)*, Amsterdam, Bert Bakker, 2000; Sandra Langereis, *Geschiedenis als Ambacht. Oudheidkunde in de*

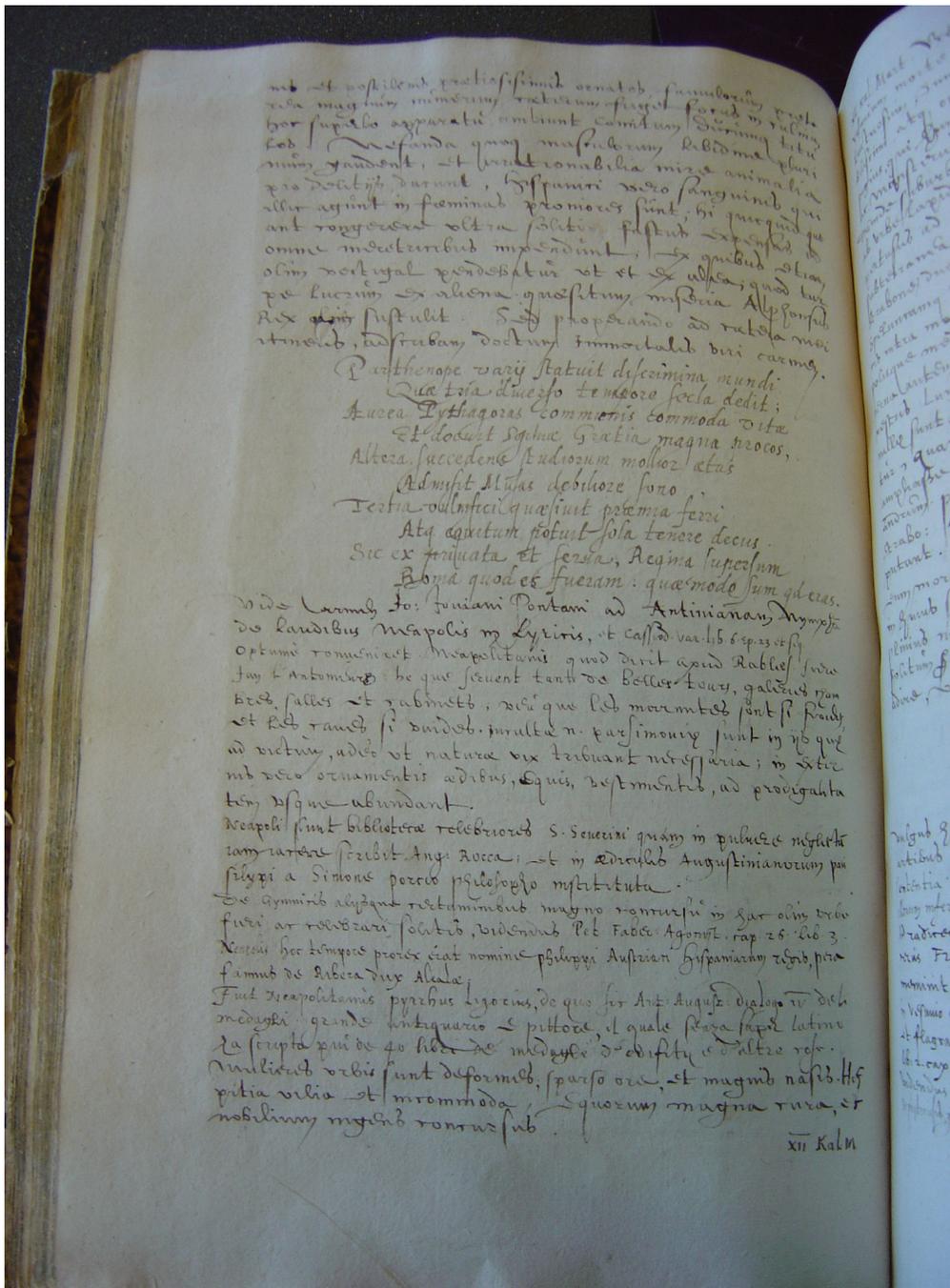


Fig. 1 © Sjef Kemper 2012.
 Pagina uit het handschrift van Arnoldus Buchellius met het gedicht Neapolis van Scaliger.

Lanciani publiceerde het relaas in het tijdschrift van de (toen nog koninklijke) Romeinse Sociëteit voor Vaderlandse Geschiedenis en liet waarschijnlijk daarom grote delen weg die niet over Rome gaan, zonder aanduiding of opgaaf van redenen. Bovendien bevat Lanciani's afschrift diverse slordigheden en fouten. Een hernieuwde, volledige uitgave van het manuscript is dus gewenst, te meer ook omdat Lanciani vrij willekeurig was in zijn aantekeningen bij de tekst en hij al helemaal geen inleiding met informatie over de context toevoegde. Eén van de zaken in Van Buchels tekst die onmiddellijk opvalt, is zijn grote belezenheid. Het verslag wemelt

Gouden Eeuw: Arnoldus Buchelius en Petrus Scriverius, Hilversum, Verloren, 2001.

van de namen van auteurs aan wier werk hij informatie ontleende. Daarbij gaat het niet alleen om schrijvers uit de Romeinse Oudheid, zoals Livius, Plinius en heel veel anderen, maar ook om latere en eigentijdse auteurs, en zelfs om geleerden wier boeken pas verschenen nadat Van Buchel uit Italië was teruggekeerd. Voorbeelden daarvan zijn het boek van Angelo Rocca Camarinus over de Vaticaanse bibliotheek, dat in 1591 verscheen, en van Giulio Cesare de Solis over het ontstaan van steden over de hele wereld, in het bijzonder in Italië, dat zelfs pas in 1593 werd gepubliceerd. Dat bewijst dat Van Buchel tot lang na zijn terugkomst uit Italië de tekst van zijn verslag heeft bijgesteld en aangepast, maar sluit natuurlijk niet uit dat Van Buchel al tijdens zijn verblijf informatie heeft nagetrokken en ter plaatse gecontroleerd. Uit de boeken die Van Buchel heeft geraadpleegd blijkt hetzelfde als uit zijn observaties ter plaatse, namelijk dat zijn belangstelling vooral uitging naar geschiedenis en inscripties. Uiteraard was hij geïnteresseerd in de antieke Oudheid, maar hij besteedde ook veel aandacht aan meer recente geschiedenis. Dat blijkt wel uit het grote aantal grafmonumenten van pausen en geleerden die hij vermeldde en waarvan hij de opschriften kopieerde. Diverse malen verwees hij daarbij naar 'mijn boekje met inscripties', waarin hij blijkbaar alleen inscripties verzamelde, naar voorbeeld van vergelijkbare inscriptie-boeken als van Martinus Smetius (Maarten de Smet van Oostwinkel, ca. 1525-ca. 1578), die hij diverse malen noemde. Naar eigentijdse kunstwerken ging zijn belangstelling niet in de allereerste plaats uit, al negeerde hij ze niet volledig. Bij zijn bezoek aan de St Pieter en het Vaticaanse paleis in Rome noteerde hij bijvoorbeeld wel eigentijdse kunstwerken als ze interessante inscripties hadden, zoals het bronzen grafmonument van Paus Paulus III (1534-1549) van de hand van Guglielmo della Porta (voltooid in 1575) en de schilderijen in de Sala Regia (1563-1572), met gebeurtenissen uit de pauselijke geschiedenis en het zeer recente verleden. Aan de Sixtijnse kapel met de schilderijen van Michelangelo ging hij echter zonder nader commentaar voorbij.

Van Buchels verslag is een waardevol document. Niet alleen is het uniek voor de Nederlanden, maar ook in breder Europees verband is het heel bijzonder. Er zijn maar weinig geschriften die een zo goed beeld geven van wat er zien was in Italië en hoe men daarnaar keek en erop reageerde.

Er is-bij ons weten-alleen nog een verslag van de Duitse jurist Johann von Fichard, die in 1536 door Italië reisde, en van de Franse schrijver Michel de Montaigne, die zeven jaar vóór Van Buchel door Italië trok en voor een groot deel dezelfde plaatsen en monumenten bezocht.⁴ Opmerkelijk is, dat Montaigne in een aantal opzichten op dezelfde manier reageerde. Zo was ook hij meer geïnteresseerd in eigentijdse kunst dan in de kunst uit het begin van de 16^{de} en de 15^{de} eeuw. Net als Van Buchel liep hij door de Sixtijnse kapel zonder er veel woorden aan te besteden en was hij meer onder de indruk van de schilderijen in de Sala Regia. De eerstvolgende Nederlander na Van Buchel die een reisverslag schreef, was de Hoornse koopman Jan Martensz. Merens (1574-1642). Hij bezocht Italië in 1600 en ook hij liep in Rome de Sixtijnse kapel door om vol bewondering stil te staan in de Sala Regia.

⁴ Wij hebben nog niet de gelegenheid gehad om in de Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel het handschrift te bestuderen van Barthold von Gadenstedt (1560-1632), die tussen september 1587 en augustus 1589 door Italië reisde en daarvan uitvoerig verslag deed. Een samenvatting is gepubliceerd door K. Steinacker, *Ostfälische Kulturbeziehungen zu Italien im 16. Jahrhundert. Barthold von Gadenstedt's Italienreise 1587-1589*, Braunschweig, E. Appelhans & co., 1941. Een goed algemeen overzicht van reizen naar Italië en beschrijvingen daarvan, biedt Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 15. Wenen / München, Schroll-Verlag, 1959.

Tot de vaste uitstapjes vanuit Rome behoorde een reis naar Napels, vanwege de rijke geschiedenis van de stad en de schoonheid van het omringende landschap.⁵ Maar het waren vooral de vele antieke monumenten die de Italië-reizigers aantrokken. Campanië was het Saint Tropez van de Romeinse Oudheid en was bezaaid met (overblijfselen van) antieke villa's, buitenhuizen aan het strand en rijkelui's steden. Bovendien waren er de plaatsen waar de voorgeschiedenis van Rome zich had afgespeeld, zoals Cumae, waar Aeneas voor het eerst voet op Italiaanse grond zette, de *Lacus Avernus* en de grot van de Sibille met wie Aeneas na zijn landing de onderwereld was binnengetreden. Met het werk van Vergilius in de hand kon men de plaatsen langsgaan die de stamvader der Romeinen had bezocht voordat hij de Tiber opvoer. Samen met Gerard Wijnberg van Montfoort, die hij in Rome had leren kennen, verliet Van Buchel op 7 februari 1588 de Eeuwige Stad voor een bezoek aan Napels.



Fig.2 Gezicht op Napels, ca. 1550. Ingekleurde houtsnede. Bron: afkomstig uit de 1572 editie van de *Cosmographia universalis* van Sebastian Münster.

Langs de Via Appia gingen zij naar het zuiden en via het antieke Capua (thans S. Maria Capua Vetere) bereikten zij Napels. Van Buchel was met de (middeleeuwse en recente) geschiedenis van de stad bekend door het dikke boek van Pandolfo Collenuccio, *Compendio de le istorie del Regno di Napoli*, dat sinds de eerste druk in

⁵ Voor bezoekers aan Napels in de 16^{de} eeuw, zie Malcolm Letts, 'Some Sixteenth-Century Travellers in Naples', *The English Historical Review* 33/130, april 1918, pp. 176-96, en Beate Stock, 'Foreign Impressions of Neapolitan Art in the Sixteenth Century', in: *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 24/4, 1988, pp. 273-90.

1539 bijna iedere drie jaar een herdruk beleefde en in 1572 ook in het Latijn verscheen. Of Van Buchel dit boek voor en tijdens zijn verblijf in Napels las of pas achteraf, toen hij terug was in Utrecht, valt uit zijn tekst overigens niet op te maken. De monumenten van Napels lijkt Van Buchel in belangrijke mate te hebben beschreven aan de hand van Pighius' *Hercules Prodicus*, maar ook hier is het niet duidelijk of hij zijn relaas wellicht niet achteraf heeft opgesteld. De *Hercules Prodicus* verscheen namelijk pas in 1587, in hetzelfde jaar waarin Van Buchel in de maand april afreisde naar Rome. Een andere belangrijke bron was de *Descrittione di tutta l'Italia* van Leandro Alberti, die Van Buchel gebruikte in de Latijnse vertaling uit 1567. Ook voor de beschrijving van andere steden maakte Van Buchel veelvuldig gebruik van dit werk, waaruit hij sommige passages letterlijk overnam. Zoals gebruikelijk ging Van Buchels belangstelling ook in Napels vooral uit naar grafmonumenten en inscripties. Voor deze laatste gebruikte hij de *Inscriptiones antiquae* van de al eerder genoemde Smetius, maar ook hier stuiten we op een probleem. Dit werk was in 1565 al wel klaar in manuscriptvorm (thans in de Universiteitsbibliotheek van Leiden; een presentatie exemplaar voor kardinaal Rodolfo Pio da Carpi bevindt zich nu in de Biblioteca Nazionale in Napels), maar een gedrukte uitgave verscheen pas in 1588 (verzorgd door Justus Lipsius). Misschien was Van Buchel bekend met een manuscript, maar waarschijnlijker lijkt toch dat hij de informatie pas achteraf vanuit een gedrukte editie in zijn aantekeningen heeft opgenomen.

Wat Van Buchel over de stad Napels te melden heeft, wijst op een kort bezoek (13-18 februari) dat onvoldoende tijd bood om rustig rond te kijken en uit te zoeken wat werkelijk de moeite van het bestuderen en beschrijven waard was. Uiteraard ontkwam hij er niet aan om de grote burchten-Castel Nuovo, Castel Capuano en Castel Sant'Elmo-te vermelden, maar de informatie die hij erover geeft is vooral van historische aard en dus grotendeels aan boeken ontleend. Men kan zich zelfs afvragen of hij het Castel Nuovo-dat toen net als nu één van de belangrijkste bezienswaardigheden van de stad was-wel goed heeft kunnen bekijken.



Fig.3 De haven van Napels met Castel Nuovo en de grote pier, zoals afgebeeld op de zgn. Tavola Strozzi (±1470) in het Museo di San Martino. Bron: Giulio Pane, *La Tavola Strozzi tra Firenze e Napoli*.

Van Buchel maakt namelijk alleen 'indirect', via een aantal versregels van Georg Fabricius (1516-1571), melding van de prachtige toegangspoort uit de 15^{de} eeuw, met de antiek aandoende sculpturen die het bewind van het huis Aragon verheerlijken, en de bronzen deuren die de daden van Ferrante I van Aragon (1458-1494) uitbeelden. Hij schijnt ze zelf niet te hebben gezien. Dat komt waarschijnlijk doordat er vanaf 1492 bastions rondom het Castel waren opgetrokken, die het bouwwerk moeilijk

zichtbaar en benaderbaar maakten (deze bastions zijn aan het begin van de 20^{ste} eeuw gesloopt).



Fig.4 © Sjef Kemper 2012. Castel Nuovo met de triomfboog van Koning Alfonso.



Fig. 5 © Sjef Kemper 2012. Het Castel dell' Ovo met op de achtergrond de Vesuvius.



Fig. 6 © Sjef Kemper 2012.
Bronzen paneel van de deuren van Guglielmo lo Monaco van Castel Nuovo.

Van Buchel lijkt zelfs geen poging te hebben ondernomen (of heeft onvoldoende tijd gehad) om persoonlijk een kijkje te nemen. Ook bij zijn vermelding van een aantal bekende kerken in het centrum van de stad kan men vermoeden dat hij ze voor de volledigheid in zijn verslag heeft opgenomen, zonder dat hij ze van binnen heeft gezien. Zo vermeldde hij zonder nadere bijzonderheden de kerken van S. Lorenzo Maggiore, S. Chiara, S. Domenico Maggiore, de Chiesa dell'Annunziata, S. Anna dei Lombardi ('*Templum Oliveti Montis*'), de Certosa di S. Martino ('*Templum Carthusianorum*') en heel terloops de dom ('*Summum*'), hoewel in al deze kerken

volop bijzondere (graf)monumenten en interessante inscripties te zien waren. In de S. Anna dei Lombardi, bijvoorbeeld, heeft hij de prachtige *Bewening van Christus* gemist, die bestaat uit een groep van acht personen rondom het lijk van Christus, uitgevoerd in terra cotta door Guido Mazzoni. In de S. Domenico Maggiore had hij zijn hart kunnen ophalen aan de grafmonumenten en inscripties in de kapel van de Carafa di Conti en de Cappelone del Crocefisso. Overigens vermeldde Van Buchel wel-geheel in de lijn van zijn belangstelling-dat de S. Domenico Maggiore was voorzien van een bibliotheek met een groot aantal boeken van Giovanni Pontano (1426-1503), maar ook hier is hij waarschijnlijk niet binnen geweest.



Fig. 7 © Sjef Kemper 2012. De gevel van de S. Paolo Maggiore met de zuilen van de Dioskourtempel.

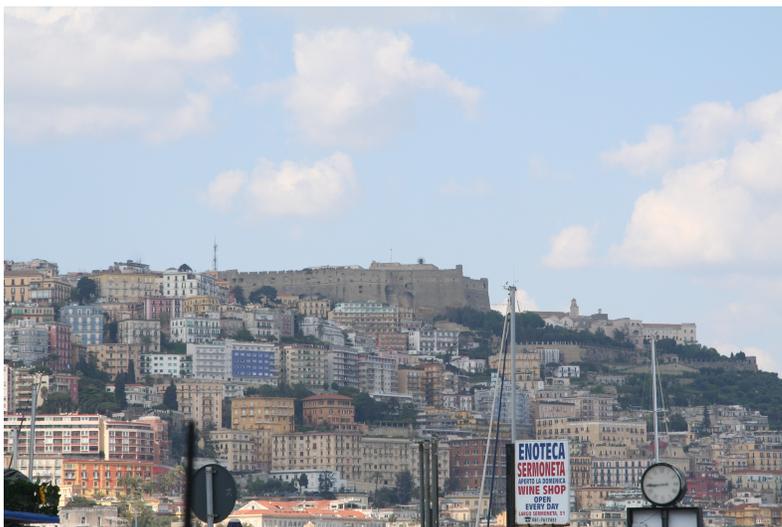


Fig. 8 © Sjef Kemper 2012. Castel Sant' Elmo torent hoog uit boven Napels.

Tegelijkertijd moet Van Buchel ook attent zijn geweest op informatie uit andere bronnen dan historische boeken, want hij wist correct te melden dat drie maanden vóór zijn bezoek de bliksem was ingeslagen in de kruitkamer van Castel Sant' Elmo. Ook had hij oog voor locale en alledaagse zaken, zoals de gewoontes van de adel, de lelijke (*deformes*) vrouwen met hun vlekkerige gezichten en grote neus, de smerige herbergen en de plaatselijke gewoonte dat men in een taveerne (*taberna*) alleen kon eten en niet overnachten. Bij de haven viel hem op dat sommige slaven in het gezicht waren gebrandmerkt en wist hij letterlijk de wet te citeren, waarmee keizer Constantijn de Grote dit had verboden, omdat het menselijke gelaat is geschapen naar Gods aangezicht.

Om een indruk te geven van Van Buchels reisverslag is zijn beschrijving van Napels – met een Nederlandse vertaling – aan dit artikel toegevoegd. Het is een korte, maar karakteristieke *pars pro toto* van zijn volledige verslag. In de komende jaren hopen de auteurs van dit artikel een complete vertaling te verzorgen, voorzien van commentaar.⁶



Fig. 9 © Sjef Kemper 2012. De beelden van de Dioskouren en een deel van de Griekse inscriptie in het Museo Nazionale Archeologico te Napels.

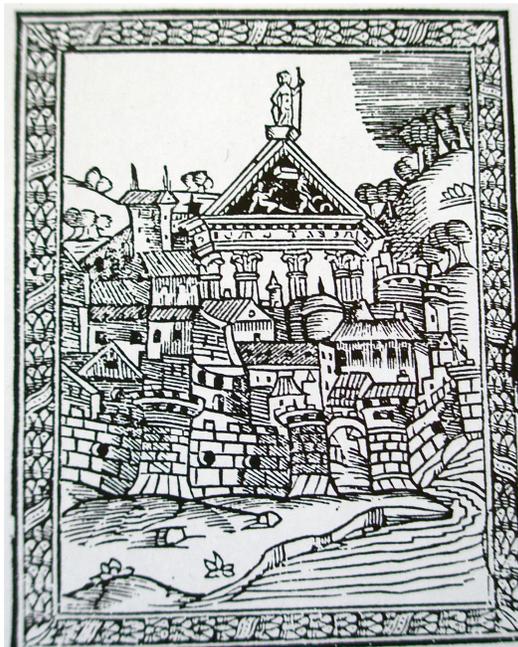
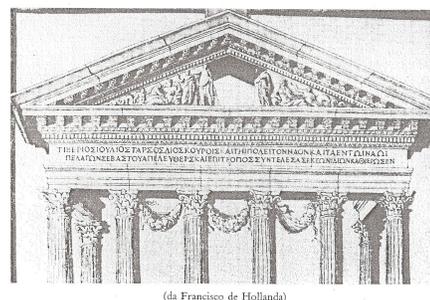


Fig. 10 De tempel van de Dioskouren, thans kerk van S. Paolo Maggiore. Houtsnede uit de zgn. *Cronaca di Partenope*, een uitgave uit 1526 van een tekst uit ca. 1380.



(da Francisco de Hollanda)

Fig. 11 Fronton van de tempel van de Dioskouren op een afbeelding van Francisco de Holanda uit het midden van de 16^e eeuw. Bron: E. Miranda, *Iscrizioni greche d'Italia*.



⁶ In het kader van een volledig becommentarieerde uitgave en vertaling van het reisverslag van Buchel hebben de auteurs al de volgende artikelen gepubliceerd: ‘Historiam hanc diu quaesitam invenire non potui: Aernout van Buchel op het Capitool en bij de Engelenburcht’, in: M. van Egmond, B. Jaski & H. Mulder (eds.), *Bijzonder onderzoek. Een ontdekkingsreis door de bijzondere collecties van de Universiteitsbibliotheek Utrecht*, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, 2009, pp. 48-55; “‘Iacet in colle...’ Siena in een beschrijving van Aernout van Buchel (1588)”, in: *Frons. Blad voor Leidse Classici* 30/3 (Lustrum editie: *De Bestendigheid van de Klassiek Oudheid*), juni 2010, pp. 41-52; ‘La visione di Roma dell’olandese Arnoldus Buchellius (dicembre 1587)’, in: *Studi Umanistici Piceni*, 31, 2011, pp. 187-198; ‘Responding to Tomb Monuments. Meditations and Irritations of Aernout van Buchel in Rome (1587 – 1588)’, in: C. Brusati, K.A.E. Enekel en W.S. Melion (eds.), *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400-1700* (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 20), Leiden / Boston, Brill Publishers, 2012, pp. 534-558. Ter perse is: “‘Where the gate drips near the Vipsanian Columns’”. Aernout van Buchel Gathering Information on the Culture and History of Rome’, in: *Fragments. Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome*.

Appendix

Iter Neapolitanum

Tum ad ipsa suburbia Neapolis properavimus, villis praetoriisque sumptuosissimis ornatissima, et ipsam hora pomeridiana tertia intravimus urbem, ingressique tabernam comedimus farcimina Neapolitana, vinumque optimum cuius ager Campanus, ut iam dixi, fertilissimus, cumque essemus saturi, iubemur more Neapolitano nobis quaerere aliud hospitium ad quiescendum.

XIV. Neapolis antiqua sane civitas et illustris. Solinus Parthenope inquit, a Parthenopes seirenis sepulcro, quam Augustus postea Neapolim esse maluit. Lycophon tamen, qui ante Augustum vixit temporibus Ptolomei Philadelphi, Neapolitanos singulis annis ad tumulum Parthenopes faces tulisse refert a Cumanis conditam, ac de Parthenopes sepulcro ibidem invento nominatam. Qui deinde veriti ne propter eius frequentiam Cumae desererentur diruerunt, sed pestilentia vexati compulsi fuere restaurare, unde eam Neapolim ut novam civitatem vocavere.

Hodie est urbs nobilis ad mare Tyrrhenum Regnique caput, quam Aeneas Silvius sic describit: 'Neapolim vidi urbem splendidam, salubritate aeris, portu, templis, aedibus' &c.⁷ (vid. lib. II ad Panorm.).

Inscriptiones in hac urbe quarum meminit Smetius .XLVI. Bibliothecae hic sunt, inter quas praecipua S. Dominici, in qua libri multi Iohannis Pontani, ab Eugenia, eius filia, dicati, ubi pulpita plena .LXV. Vide Laurentium Scradaeum De mon. Ital. lib. 2.

XV. Interea tota lustramus in urbe

Quicquid erat dignum spectatu, maxime templa,

Inter quae sacra est Laedeis fratribus aedes.

De templo Castorum marmoreo quaedam scripsit Pigijs (in Hercule Prodic.) ubi et graeca inscriptio quae indicat temporibus Tiberii exstructum. Inscriptio vero graece est facta quae popularis Neapolitanorum lingua quare et in fragmento Petroniano vocatur Graeca urbs. Est non procul templum Laurentianum, cui adstat forum, in quo famuli prostant dominumque quaerunt, veniuntque proxenetae et conquisitores famulorum et ad dominos deducunt expectantes, ac de salario agunt. Sunt praeterea templa D. Clarae, D. Dominici et Summum cum D. Mariae Annunciatae, quae ut celebriora, per Pighium sunt descripta, quemadmodum hospitium D. Mariae templo proximum amplissimum, in quo et puellae educantur expositae, quae tandem honesta cum dote nuptui collocantur, quarum ultra 900 se vidisse refert Spigelius.

Inspicimus veterum sedem et penetralia regum,

Quattuor excelsis munitam turribus arcem

Aeratasque intus inscriptas carmine valvas,

Hostem ut Troianis Fernandus fuderit arvis.

Castrum Novum ante trecentos amplius annos exstructum est, fratre D. Ludovici Francorum regis Carulo primo Neapolis rege et Andium comite. Instauravit Alphonsus Arragonius, quemadmodum ille et expurgavit fontes publicos dispersosque reduxit, vias convulsas nigra silice stravit. Hoc vero nunc inter fortissima totius Italiae propugnacula numeratur. Est et Capuanum ad portam eiusdem nominis in fine viae

⁷ Op deze manier ('&c. ') geeft Lanciani aan dat hij regels uit het manuscript heeft weggelaten. Hij laat soms echter ook zonder enige verwijzing grotere delen van het handschrift weg. De hier geboden Latijnse tekst berust op een collationering van het origineel; de fouten van Lanciani zijn stilzwijgend verbeterd. De door Lanciani weggelaten tekstgedeelten zijn niet aangevuld.

Laurentianae, nunc consiliis habendis attributum, vulgo Vicariam vocant, a Carolo, ni fallor, V imperatore, in hunc est usum translatum. Adstat carcer publicus, sed est et alius prope Castrum Novum recentior. Praeterea aliud est Ovi nominatum a forma, id scopulo cui Myagra nomen impositum olim a Guilielmo III Normanno, unde et Normannicum deinde vocatum fuit. Praeter haec castellum Santemerense, in rupe moenibus urbis imminente, a Carolo V munitum, quod superiori anno, mense decembrio, fulmine, quod pulverem tormentarium incenderat, totum conflagravit, totius civitatis ingenti metu, quod terra dehiscere videretur, absumptis non paucis praesidiariis militibus, nunc denuo restauratur. Tria haec castra perpetuo praesidio Hispanico tenentur. Cultiores ego milites si arma, si vestes moresque militares inspicias, non vidi.

XVI. Hinc concessus Neapolitanae nobilitatis, Leander curias vocat, et quattuor has enumerat: Capuanam, Nidensem, Montanam, D. Gregorii. Facius vero quinque esse refert, quo principes, duces, marchiones omnesque caeteri ordines ad consultandum communiter de rebus publicis conveniunt. Dein vidimus insignem portum, tot navibus aptum. Hic portus amplissimus, a tempestate est praemunitus aggere latissimo, per quingentos plus minus a littore passus in mare brachii incurvi forma procurrente. Per medium aggerem fons aquae dulcis ab urbe tubis subterraneis deductus, in capite molis solet erumpere: cuius crater est marmoreus. Hic naves omnis generis infinitae stabant, ubi videre erat ingens numerus nauticorum servorum a barbaris captorum. Aderant et alii qui ob maleficium ad remum damnati dicebantur, nonnulli etiam stipendio ad opus nauticum conducti erant. Servorum plerique in facie erant notati, ne fugerent, quod legibus tamen nostris per Constantinum imperatorem prohibitum, quo facies, quae ad similitudinem pulchritudinis est coelestis figurata, minime maculetur. Fugitivi etiam compedibus ferreis vinciebantur. Sed ne sim longior, tamen quae ab aliis scripta sunt monstrabo. Et Pigijs de Neapolis antiquitate, soli fertilitate, situ, erga populum Romanum fidelitate, schola philosophica, doctorum virorum concursu, restauratione, antiquis reliquiis, templis D. Clarae, D. Dominici, Oliveti Montis, Summi, D. Mariae, Carthusianorum, castris, portu, promontoriis, nauticis rebus, equiliis, hortis, suburbanis, aquis affatim, quorum etiam Leander amplam facit mentionem. Aedes prae ceteris amplissimas vidi ducis Gravinensis, palatiaque nobilium principum infinita, unde non sine ratione vocatur vulgo La gentile.

Urbem irrigat Sebethrus fluviolus, qui vicatim per urbis vias transcurrens, omnes fere usus Neapolitanis praestat. Huius meminere Virgilius, Stadius, Columella et marmor antiquum ibi repertum, quod tali notatur epigrammate:

P. Mevius Eutychijs aediculam restituit Sebetro.

Est via Toletana, larga longaque, ad cuius caput ad Castrum Novum est area planissima, ubi hisce bacchanaliis vidi summam circulatorum copiam. Hi larvati comoedias agebant, ridiculosque ludos quibus populum convocabant, ut melius suas quisquilias, pasallos, aquam odoriferam et similia nugamenta venderent.

XVII. Cum praeter aedes Carafforum ad viam Laurentianam properarem, de hac celeberrima familia quaedam addere volui. Dedit nam haec maximos viros, inter quos Paulum IV pontificem Romanum, qui Ioannes Petrus Theatinus ante pontificatum dictus, qui Marcello II successit &c.

Est hic academia celebris, ab imperatore Frederico secundo instituta.⁸
Produxit autem haec civitas omni tempore viros ingenio claros, inter quos fuere:
Stadius Pampinius, poeta nobilis, Iacobus Zannazarius &c.

De regimine urbis pauca addam; ab initio libera urbs, dein socia fidelis
Romani imperii &c.

Nunc pauca de moribus dicenda. Et inprimis Neapolitanorum praecipua est
nobilitas equis armisque dedita, at familiari victu parca; plerique nam nobilium
equos alunt praeferones antilenis et postilenis praetiosissimis ornatos, famulorum
praeterea magnum numerum, caeterum friget focus in culina, hoc superbo apparatu
ambiunt comitum ducumque titulos. Nefanda quoque masculorum libidine plurimum
gaudent, et irrationabilia mire animalia pro delitiis ducunt. Hispanici vero sanguinis
qui illic agunt in foeminas proniores sunt. Hi quicquid queant congerere ultra soliti
fastus expensas id omne meretricibus impendunt, ex quibus etiam olim vectigal
pendebatur ut ex alea, quod turpe lucrum ex aliena quaesitum miseria Alphonsus rex
olim sustulit. Sed properando ad caetera mei itineris, adscribam doctum immortalis
viri carmen:

Parthenope varii statuit discrimina mundi
Quae tria diverso tempore secla dedit;
Aurea Pythagoras communis commoda vitae
Et docuit Sophiae Graetia magna procos &c.

(Vide carmen Io. Ioviani Pontani ad Antinianam Nympham de laudibus Neapolis in
Lyricis, et Cassiod. Var. lib. 6, ep. 23 et seq.). Mulieres urbis sunt deformes, sparso
ore, et magnis nasis. Hospitia vilia et incommoda, equorum magna cura, et nobilium
ingens concursus.

XII kal. mart. Exeuntes urbem, vidimus, non procul, montem Vesuium, morte C. Plinii
celebratum, variisque incendiis luctuosum. Summanum quoque vocatum, a summa
vini nobilissimi atque optumorum fructuum abundantia, ut vult Pigius, qui hunc
plenius describit, quemadmodum et Leander ac Munsterus, et ante hos uterque
Plinius.

De reis naar Napels

13 februari 1588

Wij haastten ons toen naar de feitelijke voorsteden van Napels, rijk getooid met
villa's en dure paleizen. Tegen drie uur in de middag betraden wij de stad zelf. Wij
gingen een taverne in, waar wij Napolitaanse worstjes aten en een uitstekende wijn
dronken uit het gebied van Campanië dat, zoals ik al gezegd heb, uitermate
vruchtbaar is. Toen wij ons zat gegeten hadden, moesten wij, zoals in Napels de
gewoonte is, naar een andere herberg uitkijken waar wij konden slapen.

14 februari

Napels is een heel mooie en oude stad. Solinus⁹ zegt dat de oorspronkelijke naam
Parthenope was (naar het graf van de Sirene Parthenope), maar Augustus wilde later
dat het Neapolis werd. Lycophron¹⁰ echter, die vóór Augustus leefde ten tijde van

⁸ Tussen haakjes geeft Lanciani hierna in de tekst de volgende uitleg: (c. m. anno 1226 in odium Bononiensium).

⁹ C. Solinus, schrijver van *De mirabilibus mundi*, ca. 250 na Chr.

¹⁰ De Griekse dichter Lycophron van Chalcis leefde in de derde eeuw voor Christus. Zijn meeste werken zijn verloren gegaan, maar zijn gedicht *Alexandra* is behouden gebleven.

Ptolemaeus Philadelphus, vertelt dat de Napolitanen vroeger elk jaar fakkels droegen naar het graf van Parthenope en dat de stad door de inwoners van Cuma was gesticht. De stad zou haar naam te danken hebben aan het aldaar gevonden graf van Parthenope. De inwoners van Cuma werden vervolgens bang dat hun stad leeg zou raken door die grote toestroom naar Napels en hebben haar verwoest. Door een uitbraak van de pest waren zij gedwongen de stad weer opnieuw op te bouwen en zo komt het dat zij haar *Neapolis*, als het ware ‘Nieuwe Stad’ genoemd hebben.

Vandaag de dag is het een luxe stad die, gelegen aan de Tyrrheense zee, de hoofdstad van het rijk is. Aeneas Silvius beschrijft haar als volgt: ‘Ik heb Napels gezien, een stad die schittert door de gezonde lucht, de haven kerken, gebouwen, enz’ (zie boek 2, bij Panormita).¹¹

Smetius¹² vermeldt van deze stad 46 inscripties. Er zijn hier ook bibliotheken, waaronder die van de San Domenico [Maggiore] waarin veel boeken van Johannes Pontanus,¹³ geschonken door zijn dochter Eugenia. Vijfenzestig volle boekenkasten staan er. Zie Laurentius Scradæus, *De monumentis Italiae*, boek 2.¹⁴

15 februari

Intussen bekijken wij in de hele stad

Wat er de moeite waard is om te bekijken, kerken vooral,
Waaronder de tempel die gewijd is aan de Ledaeische broers.¹⁵

Pighius heeft (in de *Hercules Prodicus*)¹⁶ het een en ander geschreven over de in marmer opgetrokken tempel van de Castores, waarop een Griekse inscriptie staat die aangeeft dat hij ten tijde van Tiberius is opgericht.¹⁷ De inscriptie is in het Grieks gesteld omdat dat de voertaal was van de Napolitanen. Vandaar ook dat het ‘de Griekse stad’ heet in het fragment van Petronius.¹⁸ De kerk van San Lorenzo

¹¹ Enea Silvio Piccolomini (1405-1464, in 1458 gekozen tot paus Pius II.) Van Buchel verwijst naar een uitgave van gezegden en daden van koning Alfonso de Grootmoedige van Aragon, samengesteld door Antonio Panormita (1394-1471), aangevuld en becommentarieerd door Enea Silvio Piccolomini. Oorspronkelijk was dit boek verschenen te Bazel in 1538, maar er verscheen een nieuwe, uitgebreide editie in 1585: *De dictis & factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis, libri quatuor Antonii Panormitæ: cum respondentibus regum ac principum illius aetatis, Germanicorum potiss. dictis & factis similibus, ab Aenea Sylvio collectis: & scholiis Iacobi Spiegelii (...) Editæ studio Davidis Chytraei*. Waarschijnlijk is de editie die zich thans in de UB van Utrecht bevindt (uitgegeven in Wittenberg; andere exemplaren zijn echter uitgegeven in Rostock) afkomstig uit het bezit van Van Buchel.

¹² Maarten de Smet van Oostwinkel, auteur van *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber. Accessit Auctarium a Iusto Lipsio*, Leiden, 1588.

¹³ Giovanni Gioviano Pontano, Italiaans schrijver en geleerde (1426-1503) aan het hof van Alfonso de Grootmoedige en Ferrante I van Aragon in Napels.

¹⁴ Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & a Christianis posita sunt libri quattuor ...*, Helmstadt, 1592.

¹⁵ Citaat afkomstig uit Georg Fabricius, *Iter romanum secundum, ad Leonardum Badehornum*, Bazel, 1560.

¹⁶ Stephanus Vinandus Pighius (Steven Wynkens uit Kampen), *Hercules Prodicus, seu principis iuventutis vita et peregrinatio ...*, Antwerpen, 1587.

¹⁷ Deze ‘tempel van de Castores’ was ten tijde van Van Buchels bezoek in ombouw tot een kerk, S. Paolo Maggiore. De gevel van de tempel werd daarbij gehandhaafd, maar is tijdens een aardbeving in 1688 ingestort. Nu resten er alleen nog enkele zuilen van. Van Buchel veronderstelt, waarschijnlijk op grond van de eerste naam op het fries, dat de inscriptie naar keizer Tiberius verwijst. Er staat echter dat de tempel is opgericht door Tiberius Julius Tarsus, een vrijgelatene van Augustus.

¹⁸ *Satyricon* 81.3. Dat het om Napels zou gaan werd voor het eerst beweerd door Janus Dousa (Jan van der Does) uit Leiden in 1583 (*Preacidanea* 1.2.8, p. 24-25, ed. Joh. Paets). Van der Does vertelt hierbij dat hij de suggestie kreeg van Justus Lipsius, het ‘commune Academiae nostrae oraculum’, die hem wees op Tacitus, *Annales* 15.33. Keizer Nero durfde volgens Tacitus niet in Rome te beginnen met zijn optreden als zanger en koos daarom voor Napels: ‘Non tamen Romae incipere ausus, Neapolim quasi Graecam urbem delegit.’

(Maggiore) is er niet ver vandaan en ligt aan het marktplein waar de dagloners hun diensten te koop aanbieden en een meester zoeken. Er komen daar makelaars en slavenhandelaren, die de wachtende slaven aan meesters helpen en over hun vergoeding onderhandelen. Bovendien zijn er nog de kerken van S. Chiara, S. Domenico en de Dom met de S. Maria Annunziata.¹⁹ Zij zijn allemaal, omdat zij nu eenmaal wat bekender zijn, door Pighius beschreven. Daaronder valt ook het enorme weeshuis naast de S. Maria Annunziata, waar te vondeling gelegde meisjes opgevoed worden met de bedoeling dat zij later, voorzien van een bruidschat, uitgehuwd kunnen worden. Spiegel²⁰ meldt dat hij er 900 gezien heeft.

Wij bekeken de zetel der Ouden en het binnenste van het paleis,²¹
De burcht die versterkt is met vier hoge torens,
En de deuren daarbinnen van brons, met inscriptie van verzen
Hoe Ferrante de vijand van de Trojaanse velden²² verdreef.²³

Het Nieuwe Kasteel²⁴ werd meer dan driehonderd jaar geleden gebouwd onder de heerschappij van Karel I, koning van Napels en hertog van Anjou (de broer van de heilige Lodewijk, de Franse koning). Alfonso van Aragon heeft het gerestaureerd, zoals hij ook de openbare bronnen heeft gereinigd en de kapotte waterleidingen heeft hersteld. Ook heeft hij de straten die vol kuilen zaten, met zwarte steen laten bedekken. Het kasteel wordt nu tot de sterkste vestingen van heel Italië gerekend. Er is ook een Capuaans kasteel dat bij de gelijknamige poort ligt aan het eind van de Via Laurentina,²⁵ nu in gebruik voor vergaderingen. Het heet in de volksmond de 'Vicaria' en heeft zijn huidige functie gekregen, als ik mij niet vergis, van keizer Karel V. De staatsgevangenis bevindt zich ernaast, maar er staat ook nog een nieuwere bij het Nieuwe Kasteel. En dan is er nog een vesting die Kasteel van het Ei heet en deze naam te danken heeft aan zijn vorm. Het ligt op een klip die indertijd door de Normandiër Willem III²⁶ Myagra²⁷ genoemd werd. Deze heet daarom nu de Normandische. Bovendien is er dan nog de Vesting van Sant'Elmo, hoog boven de muren van de stad op een rots. Keizer Karel V heeft deze versterkt. Vorig jaar december²⁸ is de vesting totaal uitgebrand doordat de bliksem was ingeslagen in de kruitvoorraad. Er heerste grote angst in de stad omdat het leek of de aarde openscheurde en er zijn heel wat soldaten van de wacht omgekomen. De vesting wordt nu gerestaureerd. Deze drie vestingen worden bemand door een permanente

¹⁹ Tegenwoordig de Chiesa dell'Annunziata.

²⁰ Van Buchel verwijst hier naar de aantekeningen van Jacobus Spiegelius (Jakob Spiegel, Sélestat 1483-1547) bij de collectie van gezegden en daden van koning Alfonso de Grootmoedige, die was samengesteld door Antonio Panormita en Enea Silvio Piccolomini (zie hierboven, n. 11). De mededeling van Spiegel bevindt zich op p. 263.

²¹ 'Penetralia regum' is een citaat uit het tweede boek van de *Aeneis* van Vergilius (vs. 484). In dit geval slaat 'paleis' op het Nieuwe Kasteel ofwel Castel Nuovo.

²² 'Trojaanse velden' slaat niet op het Troje van Homerus, maar op het plaatsje Troia nabij Foggia in Apulië, waar Ferrante I van Aragon in 1462 een belangrijke veldslag leverde.

²³ Deze versregels zijn afkomstig uit het al eerder genoemde *Iter romanum secundum* van Georg Fabricius (zie n. 15). Ze slaan op de bronzen deuren van het Castel Nuovo, die zijn gegoten (1474-1475) door Guglielmo lo Monaco en gedecoreerd met uitbeeldingen en verklarende inscripties van de daden van Ferrante I van Aragon. De tekst op de deuren wordt gedeeltelijk door Fabricius gereproduceerd in zijn gedicht.

²⁴ Meestal Castel Nuovo genoemd.

²⁵ De huidige Via dei Tribunali.

²⁶ Van Buchel bedoelt waarschijnlijk de Normandische koning Willem I (de Slechte: 1154-1166).

²⁷ Deze klip had oorspronkelijk een Griekse naam: Megaris. Deze naam is in het Italiaans Meagro geworden en door Van Buchel blijkbaar verbasterd tot Myagra.

²⁸ 1587.

Spaanse wacht. Ik heb nergens zulke beschaafde soldaten gezien, als ik tenminste af mag gaan op de wapens, de kleding en de manieren.

16 februari

En dan nu over de bijeenkomsten van de adel van Napels. Leander noemt ze *curiae* en somt er vier op: *Capuana*, *Nidensis*, *Montana* en die van de heilige Gregorius.²⁹ Facius³⁰ zegt echter dat het er vijf zijn. De prinsen, hertogen, markiezen en alle overige standen komen allen hierheen om gemeenschappelijk over staatszaken te beraadslagen. Vervolgens zagen wij de prachtige haven die voor heel veel schepen geschikt is. Deze zeer grote haven biedt bescherming tegen stormen door een hele brede pier die zich vanaf de kust als een gekromde arm over meer dan vijfhonderd passen³¹ in zee uitstrekt. In het midden van die pier loopt vanaf de stad een ondergrondse waterleiding met drinkwater, die aan het hoofd van de pier naar boven komt: het bekken is van marmer. Hier lagen oneindig veel verschillende schepen en je kon een geweldig aantal zeelui zien die, gevangen genomen door de barbaren, in slavernij geraakt waren. Er waren ook anderen, van wie gezegd werd dat zij vanwege een misdaad tot de roerriemen veroordeeld waren, en weer anderen waren tegen betaling als zeeman geworven. Van de slaven hadden de meesten op hun voorhoofd een brandmerk om te voorkomen dat zij zouden vluchten. Bij ons is dat al verboden sinds keizer Constantijn, die wilde dat het menselijk gelaat, dat naar het voorbeeld van de hemelse schoonheid geschapen is, absoluut niet geschonden zou worden.³² Slaven die vluchtgevaarlijk waren hadden zelfs ijzeren voetboeien. Ik wil nu niet teveel uitweiden, maar wel wil ik laten zien wat door anderen beschreven is. Immers, Pighius schrijft uitpuddend over de ouderdom van Napels, de vruchtbaarheid van de grond, de locatie, de trouw jegens het Romeinse volk, de filosofenschool, de toeloop van geleerden, het herstel, de oudheden, de kerken van S. Chiara, S. Domenico (Maggiore), Monte Oliveto,³³ de Dom, S. Maria,³⁴ de Karthuizers,³⁵ en de kastelen, de haven, de kapen, scheepsaangelegenheden, ruitrijwezen, tuinen, voorsteden, en watervoorziening, zoals ook Leander uitgebreid doet. Vooral het huis van de Hertog van Gravina³⁶ maakte indruk op mij, en de overige ontelbare *palazzi* van de edelen, waarom de stad niet ten onrechte 'la gentile' genoemd wordt.

De stad wordt bevoeid door het riviertje de Sebethrus die, door de afzonderlijke wijken van de stad stromend, voor de Napolitanen bijna voor alle doeleinden geschikt is. Vergilius, Statius, Columella maken er melding van en ook een oude steen die daar gevonden is, met de volgende inscriptie:

²⁹ Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, 1550. Van Buchel heeft gebruik gemaakt van de Latijnse uitgave uit 1567 (Keulen), *Descriptio totius Italiae*. Bij het overnemen van informatie over de vier *curiae* heeft hij overigens een kleine verschrijving gemaakt: Alberti noemt de vierde *curia* St Georgius, Van Buchel heeft daarvan gemaakt: St Gregorius.

³⁰ Bartholomaeus Facius (Bartolomeo Fazio, ca. 1400-1457). Van Buchel verwijst naar diens *De rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege*, dat in 1560 (Lyon) voor de eerste maal in druk was verschenen.

³¹ Ongeveer 150 meter.

³² Dit bevel is opgenomen in de *Codex Theodosianus*, IX, 40.2. Van Buchel verwijst in de kantlijn naar een passage uit het werk van Lipsius.

³³ S. Anna dei Lombardi.

³⁴ Waarschijnlijk bedoelt Van Buchel de al eerdergenoemde S. Maria Annunziata (Chiesa dell' Annunziata).

³⁵ Certosa di S. Martino.

³⁶ Palazzo Gravina, Via di Montoliveto 3.

P[ublius] Maevius Euty chius heeft het tempeltje voor Sebetrus gerestaureerd.³⁷

Dan is er nog de Via Toledo, breed en lang, en aan het einde ervan bij het Nieuwe Kasteel is een heel groot plein waar ik voor deze feesten³⁸ een enorme menigte omstanders heb gezien. Zij voerden daar met maskers komedies op en deden komische spelletjes waarmee zij het volk lokten. Zo konden zij beter hun kleinigheden, snuisterijtjes, geurwater en dergelijke rommeltjes verkopen.

17 februari

Omdat ik op weg naar de Via Laurentina langs het huis van de Carafa-familie³⁹ liep, wil ik hier een aantal zaken over deze zeer beroemde familie toevoegen. Zij heeft namelijk mannen van groot formaat voortgebracht, zoals paus Paulus IV,⁴⁰ die voor zijn pontificaat Gianpietro van de Theatijnse Orde heette, de opvolger van Marcellus II, &c.

Er is ook een beroemde universiteit die door keizer Frederik II is gesticht (in het jaar 1226⁴¹ als concurrent voor de Universiteit van Bologna). Deze stad heeft altijd mannen voortgebracht die beroemd zijn om hun intellect, zoals de beroemde dichter Statius Pampinius,⁴² Jacobus Sannazarius⁴³ &c.

Ik voeg enkele details toe over de wijze van bestuur: vanaf het begin was het een vrije stad, vervolgens werd zij een trouwe bondgenoot van de Romeinse staat, &c.

Nu moet er nog iets over de zeden gezegd worden. De Napolitaanse adel is vooral verslingerd aan paarden en wapens en geeft verder weinig uit aan levensonderhoud. De meeste edelen houden toppaarden die versierd zijn met de kostbaarste teugels en staartriemen. Zij hebben bovendien een groot aantal dienaren, maar intussen is het fornuis in de keuken koud. Met dit trotse showgedrag jagen zij op de titels van hertog of graaf. Bovendien zijn zij vooral verzot op de afschuwelijke mannenliefde en beschouwen zij de gekste dieren als lekkernij. Degenen die daar leven en Spaans bloed hebben zijn meer gericht op de vrouwen. Zij geven alles wat zij bij elkaar kunnen schrapen, na aftrek van wat zij nodig hebben voor hun hoge levensstandaard, tot de laatste cent uit aan prostituees. Vroeger werd daar belasting op geheven, net als op het dobbelen, maar omdat dit een smerig gewin was uit de ellende van een ander heeft koning Alfonso deze al lang geleden afgeschaft. In de haast om de rest van mijn tocht te beschrijven, voeg ik nog snel een knap gedicht van een onsterfelijk man⁴⁴ toe:

³⁷ In de Oudheid heette het riviertje Sebethus (dus zonder r); tegenwoordig heet het Maddalena. De inscriptie dateert uit de vroege keizertijd: CIL X 1480. De huidige locatie van de steen met de inscriptie is onbekend.

³⁸ Op 16 februari werd in Napels het feest gevierd van S. Giuliana van Cuma, die in het gebied van Campanië grote verering genoot.

³⁹ Er stonden verscheidene paleizen van de familie Carafa in Napels. Waarschijnlijk bedoelt Van Buchel het Palazzo Carafa di Maddaloni, Via S. Biagio dei Librai 121.

⁴⁰ Paus van 1555 tot 1559.

⁴¹ De tussen haakjes gegeven tekst is een toevoeging van Lanciani. Door de Università degli Studi di Napoli Federico II wordt overigens als stichtingsdatum 1224 aangehouden (zo gedateerd volgens de *generalis lictera* van de keizer die hij 5 juni 1224 vanuit Syracuse uitvaardigde).

⁴² Dit is de Romeinse dichter C. Papinius Statius (ca. 40 - 96 na Chr.). De variant van zijn naam die Van Buchel hier hanteert komt ook voor in de werken van de Italiaanse dichter Petrarca.

⁴³ Jacopo Sannazaro, Italiaans dichter (1458-1530).

⁴⁴ Het gaat om het gedicht 'Neapolis' van Julius Caesar Scaliger uit de bundel *Urbes* (1546). Van Buchel geeft in zijn manuscript ook de verdere tekst van het gedicht met de beide andere tijdperken. Het gedicht eindigt met een vergelijking tussen Rome en Napels die duidelijk in het voordeel van Napels uitvalt: 'Rome, wat jij bent, ben ik geweest; ik ben pas sinds kort wat jij was'

Parthenope heeft verschillende tijdperken van de wereld vastgesteld:

Drie heeft zij er op verschillende tijden gegeven.

Pythagoras heeft het gouden gemak van het gemeenschappelijk leven

Onderwezen en het grote Hellas de edelen dat van de wijsheid, etc.

(Zie het gedicht van Io. Iovianus Pontanus⁴⁵ op de Nimf Antiniana in: *Over de roem van Napels* in de *Lyrische verzen* en Cassiodorus, *Variae*, boek 6, brief 23 en volgende). De vrouwen van Napels zijn lelijk, zij hebben vlekkerige gezichten⁴⁶ en grote neuzen. De herbergen zijn goedkoop en ongemakkelijk. Voor de paarden zorgen zij wel goed en er zijn ongewoon veel edelen.

18 februari

Bij het verlaten van de stad zagen wij van dichtbij de berg Vesuvius die bekend is geworden door de dood van Plinius⁴⁷ en die verschillende branden heeft veroorzaakt met noodlottige afloop. Hij heet ook wel de *Summanus* ('Top') vanwege de overvloed aan topwijn en de allerbeste vruchten. Dit beweert tenminste Pighius, die er een behoorlijk ruime beschrijving aan wijdt, net zoals Leander en Munsterus,⁴⁸ en vóór hen de beide Plinii.⁴⁹

⁴⁵ Zie hierboven, n. 13.

⁴⁶ *Sparso ore* komt in de Latijnse literatuur alleen bij Terentius voor (*Heauton Timorumenos* 1062).

⁴⁷ Zie hieronder, n. 49.

⁴⁸ De Duitse geleerde Sebastian Münster (1488-1552), auteur van *Cosmographia universalis*, Bazel, 1550.

⁴⁹ Gaius Plinius Secundus maior (ca. 23 na Chr. - 79), schrijver van de *Naturalis Historia*, omgekomen bij de uitbarsting van de Vesuvius in 79, en Gaius Plinius Caecilius Secundus minor (ca. 62 na Chr.-ca. 114), schrijver van o.a. de beroemde brieven met het verslag van de uitbarsting van de Vesuvius en de dood van zijn oom Plinius maior.

Trefwoorden: Buchel, Aernout van (1565-1645), Buchel(l)ius, Arnoldus (1565-1645), Napels, Stadsbeschrijving, *Grand Tour*, Inscripties

Jan L. de Jong studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Leiden en promoveerde daar in 1987. Hij is thans werkzaam bij de afdeling Kunst- & Architectuurgeschiedenis van de Rijksuniversiteit Groningen. Hij is gespecialiseerd in de schilderkunst van de Italiaanse Renaissance en heeft vooral gepubliceerd over onderwerpen uit de mythologie en geschiedenis van de klassieke Oudheid in de Italiaanse kunst, en over pauselijke propaganda in de 15^{de} en 16^{de} eeuw. Momenteel werkt hij samen met Sjef Kemper aan een uitgave van Aernout van Buchel's *Iter Italicum* (1587-'88).

Rijksuniversiteit Groningen: Afdeling Kunst- en Architectuurgeschiedenis
Postbus 716
9700 AS Groningen(Nederland)
tel. 050-363 6091
j.l.de.jong@rug.nl

Sjef Kemper is docent Latijn aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zijn interesse ligt vooral op het gebied van de (klassieke) retorica. Hij publiceerde over redevoeringen in het werk van Livius, de brieven van Plinius de Jongere, redevoeringen van Cicero en graffiti op de muren van Pompeii. Samen met Jan de Jong werkt hij aan een editie met vertaling en commentaar van het *Iter Italicum* van Arnoldus Buchellius.

Rijksuniversiteit Groningen: Afdeling Griekse en Latijnse Taal en Cultuur
Postbus 716
9700 AS Groningen (Nederland)
tel. 050-363 6036
j.a.r.kemper@rug.nl

SOMMARIO

Aernout van Buchel a Napoli

Il 18 ottobre 1587, dopo un viaggio in Germania, il giovane studioso olandese Aernout van Buchel (Buchellio/Arnoldus Buchellius) da Utrecht arrivò in Italia. Il suo scopo fu visitare Roma ed esaminare, con i propri occhi, i monumenti e le iscrizioni dell'Antichità.

Fin da giovane, Van Buchel raccolse notizie su ogni genere di cose che succedevano o che osservava. Il manoscritto con queste notizie, scritto in Latino ed intitolato *Commentarius rerum quotidianarum*, è oggi conservato nella biblioteca universitaria di Utrecht. Fa parte di questo manoscritto l' *Iter Italicum*.

Dopo un breve schizzo della vita e degli interessi del cittadino di Utrecht, gli autori in questo articolo presentano un' edizione di una parte del suo 'Grand Tour'. Si tratta della sua visita di Napoli (*Iter Neapolitanum*) nel 1588. Gli autori hanno fatto una nuova collazione del testo del manoscritto e presentano qui nel quadro del loro progetto di un'edizione completa, il testo latino accompagnato da una traduzione neerlandese con commento storico-letterario.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101366 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

‘Si deve amare la mamma anche se povera’ The Dante Alighieri Society, Italian emigration and the safeguarding of *italianità*, 1870-1925

Tamara van Kessel

Ironic as it might sound, an Italian emigrant on the deck of a ship heading for the United States of America around 1910 could well find him- or herself learning how to read and write Italian, possibly for the first time. This opportunity was offered by the Dante Alighieri Society, which since its creation in 1889 had been promoting the Italian language and culture at home and abroad. The Dante’s initial focus had been on the Italians in the *terre irredente*, the bordering areas ruled by the Habsburg Empire that had not been incorporated into the new Italian state. Keeping strong the ‘Italianness’ of the inhabitants in those areas was essential to maintain Italy’s territorial claim. Gradually the Dante Society extended its activities to include the care of Italian emigrants abroad and the prevention of ‘snazionalizzazione’ or the ‘denationalisation’ of the Italian diaspora. Among members of the Dante there was considerable concern about the illiteracy of many Italian emigrants and the fact that often they only spoke their local dialect. Hence the Neapolitan local committee of the Dante in 1902 launched the idea of creating libraries with Italian educational books - grammar books, dictionaries, guidebooks, history and geography manuals and other such material - to be installed on ships bringing emigrants to the United States. At the annual congress of the Dante Society held in 1903, it was suggested that primary school teachers who were traveling could be asked to teach Italian writing and reading on board in exchange for a discount on their travel expenses.¹

Here we see that emigration and the shaping of national identity were intertwined processes. The concern among the Dante Society members was that these emigrants spoke only their local dialect and had in many ways not yet been turned into Italian citizens. Why was the loss of Italian national identity perceived as problematic? Through the analysis of two documents produced for Italian emigrants, some general motives underlying this concern will be explained and some recurring themes in the debate presented. This will be done against the background of the major developments in Italy’s emigration policy.

Italian emigration: desirable or not?

If in July 1871 the proclamation of Rome as capital of Italy appeared to be the coronation of the Risorgimento endeavour, the existence of large Italian communities

¹ P. Salvetti, *Immagine nazionale ed emigrazione nella Società Dante Alighieri*, Roma, Bonacci Editore, 1995, pp. 86-87, 110 and 122-123.

just beyond the Italian borders continued to remind patriots that there was still more to be achieved. These severed Italian communities were living in the so-called *terre irredente* under Austro-Hungarian imperial rule: mainly the Julian March, Trentino, Dalmatia and Fiume. It was to make sure that these could one day be made part of the nation that eighteen years later the Dante Alighieri Society was created. Through schools, lectures and libraries the Dante aimed to keep the Italian language and culture alive in those areas. However, while efforts were made to maintain cultural ties with the *terre irredente*, there was a rapidly growing part of the Italian population that was leaving the newly formed nation-state, seeking a means of living elsewhere in Europe or even as far away as North and South America. These co-nationals were leaving the country even before they had been changed from 'peasants into Italians'.² In 1876 a total of 100,000 Italians emigrated, by 1895 the number had grown to 293,000 and it continued to do so exponentially to reach 872,000 in 1913.³ Altogether, between 1880 and 1915, thirteen million Italians emigrated to other countries in Europe, North-Africa, and North and South America.⁴

Across the political spectrum, the attitudes to emigration in Italian society were mixed. Not all Italians going abroad for work left for good. Hence this phenomenon was not far removed from the seasonal migration that had been taking place for centuries between different Italian regions, with workers coming back to their home region after their manpower was no longer needed. It is therefore not surprising that many liberal politicians saw (e)migration of a part of Italy's population to other countries as a natural regulatory measure and one which the government need not feel responsible for. Among Catholics, however, there was the fear that those leaving might be corrupted by the Protestant faith, whilst landowners in the South were concerned about wage prices rising if too great a part of the labour force left the country. Socialists saw in this wave of emigration a desertion from the cause of building a fairer society in Italy itself. Imperialists, who relished in Italy's first colonial ventures beginning to take shape in Eritrea, were in favour of encouraging these wandering Italians to seek their future in the colonies rather than emigrate to other countries. Under the first centrist coalition government led by the left-wing politician Depretis, Italy's foreign minister Pasquale Mancini – in office from 1881 to 1885 – launched a more active colonial policy based on the premise that emigration flows made this necessary.

In May 1888 Italy's first emigration act was passed. Francesco Crispi, who was then both Prime Minister and Minister of the Interior, proposed this legislative act not only as a measure to regulate the number of emigrants but also to offer them more protection against the risks involved, such as being duped by fraudulent travel agencies. Crispi's policy marked a turn towards considering the emigration of Italians as a new form of colonization across the world and as an asset for the Italian state.⁵ Plans for the conquest of more African territory that could then be populated and exploited by emigrants were resolutely abandoned after the dramatic defeat of the Italian army at Adwa in February 1896. All attention now went to South America as a

² With this expression I am deliberately referring to Eugen Weber's classic study on processes of national identity-building, *Peasants into Frenchman. The Modernization of Rural France 1870-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1976.

³ R.J.B. Bosworth, *Italy and the Wider World 1860-1960*, London and New York, Routledge, 1996, pp. 118-121.

⁴ M.I. Choate, *Emigrant Nation. The Making of Italy Abroad*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Cambridge University Press, 2008, p. 1.

⁵ D. Cinel, *The National Integration of Italian Return Migration 1870-1929*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid and Cape Town, Cambridge University Press, 2002, pp. 85-86; Choate, *Emigrant Nation*, cit., p. 29 and p. 32.

promising destination for the emigrants.⁶ By the beginning of the twentieth century, emigration was recognized as a major resource for the country, in the form of money transfers from abroad and savings brought back by return migration. The Italians abroad were regarded as outposts of one large nation that stretched beyond the geographical borders, which further encouraged thinking in terms of an almost 'spiritual' concept of *italianità*. However, renewed imperial ambitions, incited by the Italian Nationalist Association of Enrico Corradini, reintroduced the link with colonialism. Obtaining Tripolitania and Cyrenaica after the Italo-Turkish War (1911-1912) was part of the quest for a Greater Italy to be populated by Italian emigrants.

In 1901 a new law on emigration for the first time put emphasis on government protection of emigrants rather than on curtailing the phenomenon or combatting the cases of fraud that often took place. A Commissariat for Emigration was created in Rome to centralize all emigration measures and whereas emigration issues had so far fallen under the Ministry of Interior, they were now handed over to the Ministry of Foreign Affairs. Independent emigration agencies were banned. Government inspectors were to ensure that emigrants could travel safely, were not duped by fraudulent travel and financial services, and were properly supported upon arrival. Another law made it possible for emigrants to transfer money to Italy through a reliable channel: the Banco di Napoli. Remarkably, all speakers of the Italian language – including those coming from the Austro-Hungarian territories – were officially considered Italians abroad and as such could make use of Italy's consular services.⁷ Despite the linguistic approach to nationality the territorial claims remained no less present.

The Dante Alighieri Society began to provide assistance for emigrants during the period in which Pasquale Villari was its president, between 1896 and 1901. Villari had been Minister of Public Education (February 1891 - May 1892) and thereafter continued to be member of the Italian Senate (since November 1884). He was also Professor of History at the University of Pisa, making him the prototype of the active Dante member of those days: quite often men with a background as civil servant either involved in education or political administration. Villari's concern for emigration was intrinsically connected to the *questione meridionale*, which he saw as an essential part of Italy's social question. The originally Neapolitan scholar in 1872 published 'La scuola e la questione sociale in Italia' in the review *Nuova Antologia*. Here Villari put forward the question how Italian identity was to be formed while two such divided Italies existed. In his *Lettere meridionali* (1875) he denounced the economic and social deprivation in which the Southern part of Italy was trapped. The government's failure to control the area had left the once feudally controlled people in the hands of the mafia, the camorra and the brigands. This, according to Villari, had prevented the emergence of a middle class and of industrial entrepreneurship. The state was therefore to bring moral reform and to help civilize this part of Italy. Hence Villari turned this issue into a topic of public debate, a process that we see reflected in the activities for emigrants that the Dante started to develop.

One of the initiatives of the Dante Alighieri Society was the so-called 'Decalogue of the Emigrants'.⁸ This was a document intended to provide the Italian emigrant with a number of moral tenets, structured in a format that would have been familiar to most Italians: that of the Ten Commandments. The 'Decalogue' was an initiative of the Dante Committee in Varese and was reprinted in the Dante Society's internal

⁶ Choate, *Emigrant Nation*, cit., p. 53.

⁷ Choate, *Emigrant Nation*, cit., p. 65.

⁸ 'Il Decalogo degli Emigranti', in: *Pagine della Dante* 3 (1925), pp. 55-56.

newsletter in 1925. While Villari presided over the Dante, emigration was still approached as a negative matter, a symptom of economic and social grievances. Together with the general changes in emigration policy, in the following decades a more triumphant tone was set in matters regarding emigration. The nationalist imperialist rhetoric about Italy's expansion through emigration would also influence the Dante.

By the time this 'Decalogue' was compiled, Mussolini had become head of government. Initially the National Fascist Party had largely taken over the glorified representation of Italy's diaspora. But a change of policy in the countries receiving Italian and other emigrants gave Mussolini a new factor to deal with. In 1917 the United States of America had introduced a Literacy Act, in 1921 a Quota Act and 1924 a National Origins Act, all measures intended to limit the number of immigrants that could come, including those coming from Italy. Emigrants soon faced similar restrictions in Canada, Brazil and Australia.⁹ This somewhat hostile development as well as the desire to keep Italian citizens under closer control of the National Fascist Party led to a shift in Mussolini's emigration policy towards curtailing emigration and stimulating a population growth that was meant to strengthen Italy's own Empire only. In 1925, the year in which the 'Decalogue for the Emigrant' was printed in the Dante newsletter, this shift was only just taking shape.

The Decalogue of the Emigrants

1. Ricorda sempre che di patrie ve n'è una sola. E la tua è l'Italia, la più bella di tutte le terre. E la tua regione varesina è fra le terre più belle d'Italia. Nessun altro paese deve da te essere amato come l'Italia e come la tua regione.
2. Non imprecare alla tua Patria se hai dovuto lasciarla in cerca del lavoro che essa non poteva darti. Si deve amare la mamma anche se povera.

The first article of the 'Decalogue' reminded the emigrant to remain true to his country as well as to his region, with a love that would surpass that for any other country or region. If we take into consideration the objections to *campanilismo* present among many who called for a greater allegiance to the nation, it is remarkable that here region and nation are in fact presented as two mutually reinforcing sources of identification. It may have been a certain realism that made the Dante of Varese aware that love for the nation would have to go through the love for the region. In the second article a personification of the Italian nation tackles the spite emigrants might feel against their Fatherland because it had failed to provide them with subsistence. A mother was to be loved even if she was poor, and so too the Italian emigrant was to continue cherishing his nation.¹⁰

3. Ricorda e celebra le Feste Nazionali del tuo Paese. Lo straniero ti stimerà di più se vedrà che tu onori apertamente la tua Patria e le sue Istituzioni.
4. Rispetta il Console e gli altri rappresentanti del tuo Paese. Offendendoli, offendi la Patria. Aiutala e facilita il loro compito nel limite delle tue forze.

How to manifest this respect for the nation was made clear in the third article, urging emigrants to remember and rejoice in the Italian national celebrations. Rather than alienate the emigrant from the new surroundings, it was argued in Article 3 that the host country's citizen would show appreciation for the fact that the Italian

⁹ Bosworth, *Italy and the Wider World*, cit., p. 123.

¹⁰ Here we are reminded of the fact that the Italian term for Fatherland can contain the dual image of the mother and the father: *la madrepatria*.

emigrants were honouring their own Fatherland and the institutions. In Article 4 the emigrant was also encouraged to respect the Italian consuls and other official representatives, cooperating with them as much as possible. This was presented as being synonymous with respect for one's own country. The fact that this article was thought necessary suggests that in reality such deference towards Italian official representatives was not commonplace, be it because the emigrant had never counted on assistance from the state or because among some emigrant communities Mussolini's government and the National Fascist Party were viewed with distrust or even hatred.

5. Rimani sempre cittadino italiano. Se per forza maggiore tu dovessi farti straniero, conserva nel cuore l'amore della tua Patria d'origine. Non esimeri dal servizio militare. Osserva e rispetta in qualunque tempo e luogo la Religione, gli usi e i costumi, le credenze e le abitudini della Patria, senza però offendere quelli del Paese che ti ospita.

It is likely that as host countries began to introduce ever more restrictions to emigration, a greater understanding was shown for the emigrant who chose to renounce his Italian citizenship and take on the citizenship of the country that he had emigrated to. It is therefore not surprising that Article 5 takes into account the possibility that the emigrant might take on a foreign citizenship. This was declared acceptable, as long as the emigrant would keep in his heart his love for Italy. As if this love was naturally expressed in the willingness to defend the country, the article continues by stating that the emigrant must not evade his military service. There was no reason to hide that one of the Italian state's prime interests in maintaining the bond with its distant citizens was the need for recruits in case of war. Just as in Article 3 the national celebrations are pointed out as expressions of patriotic love, Article 5 closes with the call to uphold – always and wherever – the religion, the traditions, the beliefs and the customs of the Fatherland, providing that these would not offend the host country. Here for the first time religion is mentioned. By now the Dante Alighieri Society, while having anti-clerical roots and still maintaining strong ties with the Freemasons, had pragmatically accepted Christianity as a component of Italian national identity.

6. Uno dei vanti degli Italiani è la sobrietà. Mantieni sano e forte, bevendo poco vino, poca birra e mai liquori. L'alcool è una veleno che uccide, lentamente ma sicuramente. Il maggior numero degli ospiti delle prigioni e dei manicomi è dato dai bevitori.

7. Non privare la tua Patria dei suoi cittadini col lasciare che i tuoi figli diventino stranieri. Educa i tuoi figlioli ed i tuoi nipoti nell'amore all'Italia. Appena puoi, mandali a studiare o a imparare il mestiere in Italia. E prima che abbiano compiuto i 18 anni fa in modo che essi possano vivere qualche tempo in Italia, affinché siano in grado di comprendere cosa sia la Patria dei loro padre.

8. Se hai lasciato in Patria la sposa, i genitori ed i figli, pensa continuamente a loro ed adempi al tuo dovere di mantenerli e di aiutarli in tutti i modi. E tieni sempre una condotta seria ed onesta, ricordando che la buona condotta tua all'estero vorrà dire la pace e la tranquillità assicurate per la tua famiglia in Italia.

Abiding to the traditional Italian customs was part of maintaining Italian prestige abroad. Article 6 seems to further elucidate this. To defend what is said to be the Italians' reputation for sobriety, the emigrant is told to remain strong and healthy, drink only small portions of beer or wine, and no liquor at all. Alcohol is classified as poison and it is threateningly claimed that most people in prisons and madhouses are drinkers. Proper behaviour had to be transmitted to the next generation as well. According to Article 7, the children of emigrants have to be raised with love for Italy, so as to be sure that they too feel they belong to Italy. Children and grandchildren

were to be sent to Italy to study or to learn a trade, and for them to be able to understand what the Fatherland of their fathers was it was best if they could spend some time in Italy before the age of eighteen. Because of the reference to studying and professional training, and since it mentions only the fathers, this article must apply to the male children. Presumably their bond with Italy was considered more important because of their potential role as soldiers, although we know that there was concern about Italian women in American factories conforming to local ways too quickly.¹¹ The moral reputation as representatives of Italy was underlying Article 8 as well. If the emigrant had left wife, parents and children behind in Italy, he was to keep to his duty to provide for them and to help them. By behaving seriously and honestly abroad, the emigrant was securing the peace and tranquillity of his family in Italy. What is left unsaid is that helping the family back home also meant sending money, which was in Italy's interest.

9. In ogni occasione e di fronte a chiunque, non rinnegare mai la tua Patria. Rammenta che nei secoli lontani, quando l'Europa ed il mondo erano ancora in preda alle barbarie, gli Italiani dettavano già quelle leggi che oggi ancora sono dovunque applicate. Rammenta che Roma, capitale d'Italia, è la sede della religione di Cristo. Sii sempre orgoglioso della tua Patria.

Never was an emigrant to deny his Fatherland, as Article 9 stated. The emigrant was to bear in mind that in distant centuries, when Europe and the world were still in a barbaric state, the Italians compiled the laws that until this day were applied. Once again Christendom is brought to the fore as an essential element of Italian identity, for the emigrant had to realize that Rome, the capital city, was the seat of the religion of Christ. These combined legacies made it imperative to always be proud of the Fatherland.

10. Tutte le volte che puoi, procura di comperare e di far comperare, di consumare e di far consumare, generi e merci prodotti e lavorati in Italia. In tal modo tu aiuti i tuoi compagni lavoratori che risiedono in Italia e concorri a formare la ricchezza del tuo Paese. Cerca di leggere e di far leggere scritti in italiano e con il cuore italiano. Se non ne hai, scrivi al Comitato della Dante Alighieri di Varese che te li spedirà gratuitamente.

Whereas Article 9 emphasized the intellectual and spiritual legacy, the tenth and final article returned to the material aspects of national identity. At all times, the emigrant was to buy and consume or make others buy and consume products that had been made and processed in Italy. This was presented as an act of solidarity towards the fellow workers in Italy and a contribution to Italy's wealth. But as was to be expected from the Dante, the final request was to read and let people read in Italian and 'with an Italian heart'. The Dante committee of Varese was prepared to send reading material for free if needed.

Why was the Varese committee intent on disseminating this 'Decalogue'? To find an answer, it is worth noting that in the first decades of the twentieth century a large number of stone-workers living in the valley surrounding Varese emigrated to New England, especially Vermont. Emigration was therefore a phenomenon the Varese community was familiar with.¹² An illuminating background to the compilation of the 'Decalogue' is provided by a document written by the lawyer Giulio Moroni in

¹¹ M. Tirabassi, *Ripensare la patria grande. Gli scritti di Amy Allemande Bernardy sulle migrazioni italiane (1900-1930)*, Isernia, Cosimo Iannone Editore, 2005, p. 36.

¹² C. Brusa & R. Ghiringhelli (eds.), *Emigrazione e territorio: tra bisogno e ideale*, Varese, Edizioni Lativa, 1995.

1923.¹³ Giulio Moroni also happened to be the President of the Dante committee in Varese. The document in question is a plea presented to Mussolini by the representatives of political and syndicate institutions and associations of Varese. They advocate the creation of a new province with Varese as capital should an administrative reorganization of Lombardy be considered. If this is impossible, they ask for Varese at least to be maintained as *sottoprefettura* and to be aggregated to the province of Milan. Historical, political, economic and geographical motives are summed up to demonstrate what importance Varese has already acquired and to justify the request for it to be made the centre of a separate province. One argument points towards the strategic significance of Varese given the necessity to remain vigilant in the areas near to the political border of the Kingdom. Beyond the area of Varese lies what is described as an opening in the Alps, a dangerous portal whose keys are not in hands of the Italian government: this is a reference to Trentino. In another bordering territory, Canton Ticino, lives a majority of patriotic and faithful Italians, yet close to them is the ‘rodent remorse of the foreign dominator’ (‘il tarlo roditore della dominatrice straniera’), meaning the Austro-Hungarian Empire, and among them the presence of plotting renegades. This makes it vital for the Italian state to have a strong foothold in the Varese area. Another argument is the large temporary migration from the Varese area, estimated at two thousand workers a year. These migrants are regarded as susceptible to propaganda, to discouragement and anger. The supporters of the request for Varese to become a province argue that it is vital to keep these returning migrants under close government control, which is why they plead for more administrative recognition. The document also mentions that those same migrants provide tens of millions of foreign currency, which has enabled local industry and work in the area around Varese to develop.

Among the representatives of Varese requesting the area’s recognition as a province was the local branch of the National Fascist Party, which suggests that Moroni had no objections to cooperating with the regime. Consequently, we can see this document as evidence supporting what has been concluded about the ‘Decalogue’ elsewhere; namely, that it is an example of how the Dante members’ nationalist ideals fitted congenially in the new Fascist propaganda, embracing the universal significance now attributed to *italianità*.¹⁴ If instead we set aside the question of convergence between between the ideals of the Dante committee and of the National Fascist Party, the document can reveal other issues that are echoed in the ‘Decalogue of the Emigrants’ two years later. We here have an example of how irredentism, a major driving force for the Dante, was accompanied by concern for (temporary) migration. We know that many of the migrants from this area headed for the United States. As the plea points out, there were considerable financial benefits to be gained from maintaining ties with the emigrating population, making it understandable why Moroni together with the Dante committee of Varese was so keen to offer guidance to Italians abroad.

Lineage, language, sentiment and commerce

In May 1913, well before the rise of Fascism in Italy, a document that was very similar to the ‘Decalogue for the Emigrants’ was published in a leading Italian newspaper in Argentina. This text was called the ‘New Ten Commandments of Italian

¹³ G. Moroni, ‘Il memoriale inviato a Mussolini per la costituzione di Varese in provincia’, in: M. Botti and M. Lodi, *Giovanni Bagaini. Giornalista a Varese*, Varese, Edizioni Lativa, 1987, pp. 120-130.

¹⁴ Salvetti, *Immagine nazionale*, cit., pp. 236-237.

Emigrants'.¹⁵ How does it compare with the later 'Decalogue'? Does the comparison give reasons to believe that the document from 1925 contains typically 'Fascist' characteristics? The commandments are listed as follows:

1. There is only one Fatherland, and your Fatherland is Italy. You shall love no other country as much as Italy.
2. You shall never name your Fatherland without reverence. Exalt the glories of your Italy, which is one of the most ancient and noble nations in the world.
3. Remember the national holidays, wherever you might be. On these occasions, at least, forget your political party and religious faith; remember only that you are Italian.
4. Honour the official representative [consul] of your Fatherland, and respect him as a symbol of the faraway Fatherland, even if sometimes he displeases you.
5. You shall not kill a citizen of the Fatherland by erasing in yourself the Italian consciousness, feeling, and citizenship. You shall not disguise your name and surname with a barbaric transcription.
6. You shall not attack out of envy the authority and prestige of your compatriots who hold honorary appointments.
7. You shall not steal citizens from your fatherland, letting your children squander their *italianità* to become absorbed by the people among whom they have emigrated.
8. Be proud to declare yourself always, everywhere, and on every occasion, Italian in origin and in sentiment, and be not servile, be not despised by those who host you.
9. You shall always buy and sell, consume and distribute goods and merchandise from your Fatherland.
10. You shall marry only an Italian woman. Only with this and by this woman shall you be able to preserve in your children the blood, language, and feelings of your fathers and of your Italy.¹⁶

To begin with, this version remains closer to the original biblical Ten Commandments, even though it does not follow the same order. Some elements of these 'New Ten Commandments' - the imperative not to change name, not to envy compatriots or to marry only Italian women - cannot be found in the 'Decalogue'. However, by and large the portent of the instructions does not change. The love of the Fatherland comes first, although in the text of 1913 it is explicitly said that this should stand above party allegiance or religion. The compilers of the text in 1925 saw no need for this distinction.

In both texts emphasis is put on the exclusive consumption of Italian products, which remains a strikingly 'earthly' imperative amidst the other more 'spiritual' ones. By placing the Italian commercial interests in the final Commandment and expanding on it, the 'Decalogue' gave this aspect additional weight. This was no coincidence but part of a recognizable strategy. Indeed, in several forms of cultural promotion abroad that were developing in the early twentieth century, an underlying commercial interest can be easily found.¹⁷ An analysis of these admonitory documents raises another issue too. It shows how Christian models, such as the Ten Commandments, served to build Italian national identity despite the still existing antagonism between the Italian state and the Roman Catholic Church. Clearly even the originally anti-clerical Masonic Dante Alighieri Society while creating a secular faith in the Italian nation had to recognize the instrumental use this religious

¹⁵ 'New Ten Commandments of Italian Emigrants', in: *La Patria degli italiani* (May 1913). See: A. Filipuzzi (ed.), *Il dibattito sull'emigrazione*, Florence, Le Monnier, 1976, pp. 397-398; Choate, *Emigrant Nation*, cit., 73.

¹⁶ Translation by Choate in: idem, *Emigrant Nation*, cit., 73.

¹⁷ T.M.C. van Kessel, *Cultural Promotion and Imperialism. The Dante Alighieri Society and the British Council Contesting the Mediterranean in the 1930s*, PhD dissertation University of Amsterdam, 2011, pp. 17-59.

heritage.¹⁸ Altogether, these documents illustrate how studying Italian emigration policies in the nineteenth and twentieth can enrich our view of Italy's nation-building process.

Key words: cultural nationalism, cultural promotion, irredentism, emigration, Dante Alighieri Society

Tamara van Kessel is currently assistant professor at the Department of Art, Religion and Cultural Sciences of the University of Amsterdam. In 2011 she completed her Ph.D. dissertation on the cultural policies of the Dante Alighieri Society and the British Council in the Mediterranean area during the 1930s. Previously, she has been working for the European heritage organization Europa Nostra. Her non-academic work experience together with her MA studies in Modern and Contemporary History laid the basis for her research into international cultural politics and cultural nationalism.

University of Amsterdam, Faculty of Humanities, Department of Art, Religion and Cultural Studies, Oude Turfmarkt 141, 1012 CG Amsterdam (The Netherlands)
t.m.c.vankessel@uva.nl

RIASSUNTO

'Si deve amare la mamma anche se povera'

La Società Dante Alighieri, l'emigrazione italiana e la protezione dell'italianità all'estero, 1870-1925

L'attività della Società Dante Alighieri per la tutela degli emigrati italiani agli inizi del Novecento dimostra quanto erano intrecciati la costruzione dell'identità nazionale ed il desiderio di mantenere i legami con gli italiani all'estero. Benché nell'Italia unita ci fossero state diverse opinioni sul fenomeno dell'emigrazione di massa, il governo cominciò a vedere questi concittadini sparsi per il mondo non come segno di povertà, ma come un veicolo per comprovare all'estero le doti attribuite al proprio paese. In un simile spirito nazionalista, la Dante si occupò di fare dell'emigrato un degno rappresentante della cultura e società italiane. Un esempio di come cercarono di guidare l'emigrato è 'Il Decalogo degli Emigranti': un documento divulgato tramite il bollettino della Dante nel 1925. Si direbbe che le raccomandazioni di questo 'Decalogo' si inseriscono armoniosamente nella propaganda fascista di quell'epoca. Un documento simile del 1913 fa vedere invece come già allora era invocata una forte lealtà alla nazione. Ciò che colpisce nelle due fonti è che l'italiano all'estero veniva incoraggiato a consumare prodotti esclusivamente italiani. Questo motivo economico era parte integrante di molta della politica culturale internazionale di quel periodo. Infine, la forma scelta - quella del decalogo - è emblematica per il modo in cui si dovette ricorrere ai modelli religiosi per consolidare l'identità italiana laica.

¹⁸ Choate, 'For Religion and for the Fatherland', in: idem, *Emigrant Nation*, cit., pp. 129-146.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101367 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

‘Io nacqui Veneziano... e morirò per la grazia di Dio Italiano’. Centri e periferie nella narrativa di Ippolito Nievo

Stefania Segatori

Nel corso degli anni Settanta gli studi della critica letteraria in età moderna e contemporanea si sono arricchiti di notevoli contributi sul piano analitico ed interpretativo, ponendo sempre più l'accento sull'articolazione e sulle differenziazioni regionali e sub-regionali della letteratura italiana. Nello specifico sono state riesaminate alcune categorie interpretative, quali testo-contesto, spazio-forma, centro-periferia e si è ridefinito il concetto di opera letteraria, considerata come risultato dell'interazione tra proprietà intellettuale dell'autore e geografia umana. Ciò che sostanzialmente deve essere riconsiderato, quindi, è il rapporto tra il 'centro' e le 'periferie', dal momento che la storia della marginalità reca un contributo essenziale alla storia totale in costruzione e rimanda lo studioso senza tregua dal centro alla periferia e dalla periferia al centro.

In questo articolo si analizza la produzione letteraria di Ippolito Nievo (1831-1861), poeta, narratore, traduttore e garibaldino, attraverso il binomio centro-periferie al fine di evidenziare come nella narrativa nieviana il discorso nazionale e la questione contadina procedano in *tandem*, senza mai urtarsi, realizzandosi ognuno nella forma che più li rappresenta: il *locus* nelle novelle, nei racconti, nei frammenti; il dilatarsi degli orizzonti fisici e mentali nei romanzi. *Le Confessioni d'un Italiano* rappresentano l'ultima tappa di un processo problematico al quale Nievo si affezionò fin da adolescente, ovvero quello di contribuire alla costruzione di un'idea di patria e di Nazione che fosse ben riconoscibile da tutti, dalla classe dirigente e dai contadini, dai letterati e dagli analfabeti, dai centri e dalle periferie.

Biografia e geografia di Ippolito Nievo

Leggendo le biografie nieviane,¹ colpiscono subito l'attenzione del lettore le numerose città che possono vantare diritti di cittadinanza sullo scrittore: Padova dove nacque e si laureò nel 1855; Udine città dell'infanzia; Verona per i sei anni del ginnasio; Venezia nodo affettivo, letterario e politico; Mantova dove visse negli anni di Belfiore;² Milano che lo accolse tra i protagonisti della prima, seppur breve,

¹ Cfr. D. Mantovani, *Il poeta soldato. Ippolito Nievo (1831-1861). Da documenti inediti*, Milano, Treves, 1900; G. Solitro, *Ippolito Nievo. Studio biografico con documenti inediti*, Padova, Tipografia del Seminario, 1936 e E. Chaarani-Lesourd, *Ippolito Nievo. Uno scrittore politico*, Venezia, Marsilio, 2011.

² Sostiene Marcella Gorra che Nievo non amasse affatto Mantova: 'gli può succedere di contemplarla affascinato da certi colori e luci [...] Ma generalmente la tratta molto male' (M. Gorra, *Ritratto di Nievo*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 38).

stagione veramente moderna d'Italia. E assieme alle città, emergono sulla scena civile e politica, nella loro diversità, le campagne, l'altra Italia, che per la prima volta, negli anni di Nievo, diventano veri e propri soggetti narrativi: Sabbioneta, Fossato di Rodigo, Colloredo di Monte Albano, Teglio, Portogruaro.

Il binomio centro-periferie caratterizza l'intera vicenda biografica del giovane Ippolito dal momento che fin dall'infanzia egli fu praticamente 'obbligato' a spostarsi da un luogo ad un altro sia per la professione del padre Antonio (magistrato) sia per i soggiorni, durante i mesi primaverili ed autunnali, presso le dimore in campagna di proprietà dell'amata madre Adele Marin. Qui lo scrittore stimolava continuamente la fantasia attraverso lunghe camminate insieme al fratello Carlo e, di ritorno a casa, registrava le sue emozioni su quaderni rilegati o taccuini da note, che riempiva di caratteri fittissimi, scrivendo sempre di getto. In particolare, gli anni milanesi (dal 1855 al 1858) lo costrinsero a continui spostamenti facendo sì che la maggior parte delle sue opere venisse ideata *en plein air*. Un posto rilevante nell'immaginazione nieviana occupa la casa di Fossato di Rodigo,³ dove la madre aveva organizzato le colture e messo in piedi un vasto allevamento di bachi da seta. Ippolito collaborava con la madre all'azienda agricola e Fossato rappresentava il laboratorio della sua passione per la campagna e, contestualmente, uno dei luoghi più proficui per scrivere.

È indubbio che alla vita cittadina Nievo prediligesse gli ambienti agresti friulani.⁴ Proprio tra l'inverno del 1855 e la primavera del 1856, avvenne nello scrittore un ulteriore mutamento ideologico. L'amore per la campagna lo portò allo studio della vita rusticana, ma con le dovute differenze rispetto a Carcano e alla Percoto. Tra le mete più amate, Colloredo di Montalbano, borgo situato su un'altura vicino Udine, considerato dal Nievo l'amato nido d'*antichi sparvieri*, dove torreggia un vasto castello feudale. È nel castello di Colloredo che va collocata la smisurata, tenebrosa e fantasmagorica cucina delle prime pagine delle *Confessioni d'un Italiano*.⁵ Dunque, Nievo scriveva avendo davanti agli occhi il vasto panorama delle terre friulane,⁶ così come alcuni paesaggi veneti: Arra, Muscletto, Grado, Trigesimo, Gorizzo, Buia, Ragogna, Pinzano, Tarcento, Magagna, San Martino al Tagliamento, le terre di Casarsa, Cordovado, Venchieredo, Portogruaro. La sua formazione avvenne, dunque, in un ambito provinciale, ma singolarmente ampio e vario: Nievo non fu mai mentalmente circoscritto dai confini di un paese o di una città, ma piuttosto di una vasta regione coincidente con quasi tutta l'Italia settentrionale di dominio austriaco; una simile esistenza interprovinciale, continuamente migrante fra il Veneto e la Lombardia, gli evitò i pericoli di ogni municipalismo mentale, 'dandogli anzi piena libertà di scelta di ideali paese-patria, quali il Friuli per la fantasia e la memoria, Venezia per la sua foscoliana passione storico-politica, l'Italia tutta per i propositi

³ Secondo Grimaldi nella lettura di Fossato di Rodigo tre sono gli ambienti descritti dal Nievo: 'la campagna o la *religio*, la zona anfibia tra la campagna e la valla del Mincio o la *pietas*, la valle del Mincio o il *sacro*', dove la *religio* è il controllo spirituale del gruppo egemone, che non permette il mutamento se non in relazione ai suoi obiettivi; la *pietas* è il cambiamento; il *sacro* è la valle con la sua natura incontaminata. G. Grimaldi, 'Uno scrittore, una località, un territorio', in: id., *Ippolito Nievo e il mantovano*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 339.

⁴ Rimando, per inciso, alla piccola autobiografia *Poesia d'un'anima. Brani del giornale d'un poeta*, dove si legge la storia di un poeta contadino ed orfano. Cfr. I. Nievo, *Poesie*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1970, pp. 169-257.

⁵ Tutte le citazioni da questo romanzo sono tratte dalla seguente edizione: I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 2003.

⁶ Nel castello Nievo occupa una stanza situata al secondo piano del corpo centrale, attigua alla torre maestra: 'è il contenitore ideale per lavorare di fantasia e concentrarsi sulla scrittura; così come, per altro, il resto della casa' (P. Ruffilli, *Ippolito Nievo. Orfeo tra gli Argonauti*, Milano, Camunia, 1991, p. 67).

dell'operosa virilità'.⁷

Il riscontro reale, oggettivo, fisico accompagna ogni trascrizione nieviana, tanto in relazione ai luoghi quanto alle persone. Basta ricordare i titoli delle opere che indicano il luogo dove l'azione si svolge: *La Santa di Arra*, *La pazza del Segrino*, *Il Varmo*, *Le Maghe di Grado*, *Il Barone di Nicastro*, *I fondatori di Treppo* ed altri ancora. Da un lato, il *Novelliere campagnuolo* e il regionalismo narrativo, dall'altro le *Confessioni*, ovvero gli ideali di italianità, la coscienza della Nazione, la chiusura del cerchio. Nievo scelse il Friuli, 'piccolo compendio dell'universo', come il palcoscenico privilegiato dei suoi scritti: un paesaggio riscoperto con vena nostalgica nella sua verità geografica e sentimentale, all'interno del quale è possibile analizzare nella consistenza spaziale un profondo significato morale e collettivo.

Venezia: il centro culturale dell'immaginario nieviano

Il centro culturale per eccellenza dell'immaginario nieviano fu la patria degli avi materni, del nonno Carlo Marin, la millenaria Serenissima con la sua tradizione di saggezza e di civiltà. Così la Venezia del 1749 rappresentata nell'*Angelo di bontà. Storia del secolo passato* (1855), dove la città lagunare, decadente e consunta, è ritratta in un lungo ed inesorabile crepuscolo. Venezia colpiva lo scrittore soprattutto per il contrasto tra l'antico splendore e l'attuale disfacimento del suo popolo. In questo testo, si ravvisano già i segnali di un Nievo politico, capace di guardare a lungo termine l'ormai inarrestabile processo dell'Unificazione nazionale.⁸

Sotto la sorveglianza del nodaro Chirichillo, notaio bizzarro e sostenitore della metempsicosi, la Morosina e il cavaliere Celio Terni trascorrono insieme la fanciullezza a Caneva di Salice (motivo replicato nella novella *Il Varmo* e poi nelle *Confessioni*). Chirichillo, il quale seguì la famiglia Valiner da una podesteria all'altra (Caneva a Torcello, Monselice, Monfalcone, Castelfranco, Muggia, Pirano nell'Istria, Lonigo, Asolo), fece da madre all'orfanella finché ella non fu mandata in convento, per volere del vecchio Inquisitore Niccolò Formiani, protettore della famiglia. Il Formiani sembra essere il solo ad avere realmente a cuore le sorti della Repubblica, ma sdraiato sul letto (metafora fin troppo evidente del capezzale di morte di uno spirito pienamente consapevole della sua fine) interpreta il ruolo dell'uomo reggitore di un potere ormai indebolito⁹ e lontano dai sentimenti rivoluzionari che abitano l'ampia periferia. Eppure, è proprio da queste pianure che la Venezia futura, vale a dire l'Italia unita, dovrà trarre le proprie risorse. Solo aprendosi al territorio che la circonda, la forza ideale della tradizione veneziana può ritornare, secondo Nievo, protagonista decisiva del processo di riunificazione. È proprio la memoria della grandezza e dell'indipendenza veneziana, secondo De Michelis, 'a costituire il centro delle identità nieviane, costrette a misurarsi con le ragioni di una progressiva decadenza e di un definitivo tracollo, ma anche con la forza che ancora da essa promana'.¹⁰ Il giudizio che Nievo elabora su Venezia è duro¹¹ quanto quello che

⁷ Ruffilli, *Ippolito Nievo*, cit., p. 26.

⁸ Tutte le citazioni da questo romanzo sono tratte dalla seguente edizione: I. Nievo, *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, a cura di A. Zangrandi, Venezia, Marsilio, 2007.

⁹ Si rimanda all'interessante analisi del romanzo di Marco Marangoni, 'Rileggere Angelo di bontà oggi', *Bibliomanie.it*, www.bibliomanie.it/angelo_bonta_nievo_marangoni.htm (29 giugno 2011).

¹⁰ C. De Michelis, 'La geografia di Nievo', in: *Ippolito Nievo e il mantovano*, a cura di G. Grimaldi, cit., p. 28.

¹¹ Il giudizio storico di condanna sull'antica Repubblica, che di fatto legittimava la sua scomparsa, aveva origini e intendimenti talora molto diversi. Ricordo il giudizio dei *philosophes* francesi, l'*Histoire de la Republique de Venise* di Pierre Daru, già consigliere di Napoleone, le opinioni negative di Cuoco e Balbo, e l'opera di Girolamo Tentori che avrà il suo ultimo erede in Giuseppe Cappeletti. Gli intellettuali appena citati condannavano la 'decrepitezza' della vita civile a cui era giunta la Repubblica veneziana nel suo ultimo secolo di vita, stanca di se stessa e, allo stesso tempo, incapace di qualsiasi forma di

pronuncerà qualche anno dopo nelle *Confessioni*¹²

Convien sapere, che molto tempo addietro alcuni uomini di gran cuore e di poco cervello, avendo misurato lo spaventoso decadimento della Repubblica, e volendo opporvi valido riparo, per quella impazienza naturale a noi mortali, la quale vorrebbe tor via i mali colla verga d'Alcina, aveano proposto, come sovrano rimedio, di cancellare tutti i segni di codesto scadimento, fra' quali non ultimo il lusso smodato di ogni ordine cittadino. Havvi il proverbio che: la crepa dell'intonaco palesa che crolla il muro... E quegli egregi architetti credettero saldare il muro impiastricciando di qualche loro pomata il carpaccio - Si sa che i provvedimenti suntuarii o non ottengono effetto, o se l'ottengono colpiscono di paralisi irreparabile quella parte di società che s'è tanto accostumata a vivere sugli spendii per essi vietati; e tutti e due i mali apparvero nella Repubblica di Venezia, dove tali leggi, promulgate appena, finirono di soffocare le moribonde industrie e i negozii profittevoli (*Angelo di bontà*, pp. 175-176).

La fierezza del carattere impediva a Nievo di mostrare indulgenza verso quella società che non era riuscita a sopravvivere all'urto dei tempi moderni, dopo un passato millenario:

- Che vi pare di Venezia? cosa avete fatto di bello quest'oggi? - mi domandò Spiro per intavolar il discorso in qualche maniera.
- Venezia mi pare un sepolcro dove ci frugano i becchini per ispogliare un cadavere - gli risposi io (*Confessioni*, p. 610).

Lo scrittore puntava il dito contro la debolezza del governo veneziano, per lungo tempo lontano dall'amministrazione delle province della terraferma:

Era singolarissima la maniera d'impero tenuta dalla signoria veneta sui diversi domini di terraferma e delle isole, né tale maniera può esser significata complessivamente, avvegnaché mutasse col mutar dei paesi, e non tanto per differenze intrinseche, quanto per la somma arrendevolezza degli ordini politici alle consuetudini de' sudditi, alle signorili prepotenze, alle usurpazioni d'ogni fatta (*Angelo di bontà*, p. 223).

Allo stesso modo, nelle *Confessioni*, l'isolamento fisico della piccola giurisdizione feudale di Fratta, dovuto all'incuria delle strade, riassumeva visivamente la distanza, o meglio, l'assenza del governo centrale. I progetti di ricostruzione socio-economica della città, dopo il 1866, erano già la dimostrazione di quanto Venezia rappresentasse un problema serio per lo Stato italiano. L'incapacità di adattarsi ad una nuova strategia economica italiana e ad una realtà internazionale profondamente mutata erano per Nievo gli ostacoli che la storica Dominante non riusciva a superare, vivendo ancorata nel ricordo del suo glorioso passato. Un concetto di *venezianità*, inteso, quindi, come un lento ma evidente consumarsi delle architetture culturali, degli onnicomprensivi e dominanti sistemi di riferimento. Il palcoscenico veneziano è un 'torvo lombricaio', dove 'ogni oscena laidezza' si fa alla vista di tutti

apertura. Nievo si allineò a questo giudizio, criticando, in particolar modo, l'amministrazione parassitaria e l'angusta politica municipale della Serenissima.

¹² Prima con Lucilio ('per me gli orizzonti si allargano sempre più; dall'Alpi alla Sicilia, è tutta una casa' - *Confessioni*, p. 577), successivamente con Carlino, il lettore arriva a comprendere quale sia stato il grande errore politico di Venezia, ovvero la sua scelta di stare fuori rispetto ai processi storici dell'Italia: 'se la Repubblica di San Marco fosse entrata a parte vigorosamente e costantemente nella vita italiana durante il Medio Evo, forse allo scadere de' suoi commerci avrebbe trovato nell'allargamento in terraferma un nuovo fomite di prosperità' (*Confessioni*, p. 950).

Le buone anime veneziane s'erano per vero molto incarnate nell'ultimo secolo. L'opulenza aveva menato all'ozio, alla frivolezza; questi di pari passo al mal costume, il quale se in ogni società è necessaria, immedicabile malattia d'alcune parti, lì invece era contagio universale; a talché le vergogne private correvano apertamente sulle bocche del volgo, né il pudore pubblico andava salvo in questo rovescio d'ogni ordine morale (*Angelo di bontà*, p. 89).

Ma il giovane Nievo, speranzoso ed ottimista, coglieva nel momento di massima crisi della Serenissima i flebili segnali di una rigenerazione, i sintomi di una guarigione, possibile solo se i valori del passato venivano traghettati nel presente e nel futuro: solo dalla morte della Repubblica di Venezia poteva nascere la Venezia italiana.

I microcosmi friulani e le 'piccole mille patrie': le periferie nelle novelle nieviane

Le riflessioni più interessanti sulle periferie vengono dal *Novelliere campagnuolo*,¹³ attraverso il quale Nievo si rende conto di essere già fuori dal Romanticismo.¹⁴ L'elemento popolare permette allo scrittore di superare la polemica tra classicisti e romantici e di diventare l'interprete di una realtà troppo a lungo segregata dalla cultura.

Il primo incontro col Friuli si ha con *La santa di Arra*, dove Nievo descrive la vita degli *umili*. La vicenda si svolge ad Arra, paesino friulano, ma l'orizzonte si allarga quando Santa, la protagonista, compie un viaggio in vapore verso Brescia per rintracciare il fratello militare, malato di colera. L'arco geografico è abbastanza vasto ma l'autore descrive con precisione città e luoghi veneti: sullo sfondo, il dolore della povera gente che coltiva queste terre nella lotta per la sopravvivenza in contrasto con il mondo borghese del vecchio e solitario conte Orazio. Il credo al quale lo scrittore restò fedele nella stesura di tutte le novelle è qui accennato, per essere poi enunciato chiaramente in un altro racconto: 'in una storia, se c'entra come sfondo quella bellezza naturale e prospettica che ne è quasi l'aria e il colore, ci devono anche entrare le persone, quasi anima e favella del paesaggio' (*Novelliere campagnuolo*, p. 387).

L'ambiente rurale del *Novelliere* è un mondo moralmente intatto, dove la natura non ha ancora rotto il suo patto con l'uomo. *La pazza del Segrino* è, invece, una novella che supera i limiti di un disegno elementare e spesso ingenuo, come nel caso precedente. Il paesaggio non è solo scenario, ma personaggio e con esso i protagonisti vivono in comunione. Secondo De Luca, nell'idillio lacustre Nievo sembra scoprire alcune zone segrete del suo animo, 'una sottile malinconia che dell'idillio è la condizione prima e necessaria' (*Novelliere campagnuolo*, p. XLII). *La pazza del Segrino* si apre con la descrizione del paesaggio, che incalza da subito l'attenzione del lettore con un tono antilirico e leggermente inquieto. Il Segrino, seppur 'serrato quasi d'ogni parte da monti acuti e cenerognoli, de' quali l'altezza non è nemmeno tale da toccare il bello del sublime' (*Novelliere campagnuolo*, p. 108), è il custode di emozioni privilegiate, di segreti che si svelano solo a chi lo sa osservare con occhi profondi. Nievo propone con gli scritti campagnoli un universo di valori direttamente catturato dal presente, osservato e poi registrato per offrire un esempio al lettore.¹⁵

Il 1856 è considerato l'anno friulano, l'anno della maggior parte delle novelle rusticali, oltre che della revisione del romanzo *Il Conte Pecorajo*. Ed è anche l'anno

¹³ Tutte le citazioni da questo romanzo sono tratte dalla seguente edizione: I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1956.

¹⁴ Sul Romanticismo in Nievo, rinvio a F. Ulivi, *Il Romanticismo di Ippolito Nievo*, Roma, Veritas, 1947.

¹⁵ La raccolta del *Novelliere campagnuolo* colloca Nievo nella 'linea lombarda', che aveva già in Parini, Giusti, Manzoni e Porta i suoi protagonisti, ovvero intellettuali impegnati ad offrire ad altri uomini una lezione sul presente.

dell'*Avvocato*¹⁶ e della *Viola di San Bastiano*. Queste due novelle, insieme col *Milione del bifolco*, fanno gruppo a parte, perché si fingono raccontate da uno stesso personaggio, Carlone, alla stessa comitiva di donne, all'interno di una stalla in una veglia d'inverno. Nell'*Avvocato* Nievo rappresenta un quadretto di puro sapore bucolico, in cui la natura rispecchia l'armonia interiore del personaggio femminile, Colomba, e diventa simbolo esplicito dell'ideale edenico, tradotto in linguaggio accessibile al carattere 'campagnuolo' della vicenda e dei personaggi. Anche se i luoghi dell'*Avvocato* sono mantovani, l'atmosfera è la stessa del Friuli. È un intreccio di esperienze che si uniscono nello scrittore dopo il lungo soggiorno a Colloredo e, sempre nel 1856, nelle campagne di Mantova; la contaminazione non compromette, anzi amplia, i risultati dell'indagine sulla realtà. I fatti della *Viola di San Bastiano* si svolgono tutti in Friuli; la storia si sviluppa seguendo una trama avventurosa, densa di casi straordinari, sulla quale aleggia un senso di lontananza e di favola.

Nella *Corsa di prova* (1858) Nievo mette in scena un matrimonio borghese decisamente contemporaneo. Piena di spunti da commedia, la novella mostra come una coppia di giovani sposi, Gabriele e Leopoldina, lui 'tourista' nato, lei tutto l'opposto, parta per un *grand tour* di due o tre anni, mettendo a repentaglio un matrimonio d'amore che sembrava solidissimo: la vacua attività ammirativa del turista non è fatta per Leopoldina. La piccola patria è, infatti, l'unico luogo nel quale le virtù della classe agiata possono manifestarsi: altrove, nella città cosmopolita per antonomasia, Parigi, queste stesse virtù sono fuori posto e si disgregano. I personaggi attraversano l'esperienza del viaggio senza modificarsi profondamente, ma semplicemente esibendo i lati peggiori della loro indole, il rovescio della medaglia delle loro identità. Se la piccola patria fa un buon matrimonio, la grande città lo distrugge. È dunque vero che 'l'uomo fa il luogo e il luogo fa l'uomo', come recita il proverbio posto in epigrafe alla novella.

Nella narrativa nieviana, le periferie, rappresentate dall'erranza, dalla campagna, dai microcosmi sono contrapposte alla stasi e alla corruzione delle città, dei centri. Eppure vicino e lontano convivono simbioticamente nel *Novelliere*: all'attenzione per il minuto, il piccolo, il locale Nievo alterna lo sguardo planetario, il palpito nazionale e tende ad una visione geografica complessiva e correlata: 'paese, città, nazione non sono enti isolati e autosufficienti, ma si rimandano l'un l'altro, così come sono reciprocamente implicate geografia e storia'.¹⁷

Le Confessioni d'un Italiano, ovvero la coscienza della Nazione

È storia maggiormente nota quella della composizione delle *Confessioni d'un Italiano*, scritte tra il dicembre 1857 e l'agosto 1858. La progressiva acquisizione di italianità, incarnata nella vicenda individuale ma esemplare di Carlino Altoviti che nasce 'Veneziano' per morire 'Italiano', passa inevitabilmente attraverso la lotta ferma, costante ed aliena da pericolose illusioni.¹⁸ Il progresso di una vita è il

¹⁶ La novella *L'Avvocato* fu pubblicata sul giornale *Panorama universale* di Milano. Per la novella Nievo subì un processo che durò fino ai primi mesi del 1858; lo scrittore veniva citato in Tribunale per 'lesione d'onore al corpo dell'I.R. Gendarmeria mediante stampato' (C. Jorio, 'Ippolito Nievo e il processo dell'Avvocato', *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CV/315 (1935), pp. 221-304).

¹⁷ Falcetto, 'Mondo, città, paesi', cit., p. 55.

¹⁸ La crescita sentimentale e ideologica del giovane Altoviti si accompagna nel romanzo all'incedere inesorabile della grande Storia e alla dilatazione crescente degli spazi, con un procedimento dall'*interno* verso l'*esterno* e secondo una progressione geografica i cui significati sono palesemente allusivi: Fratta, Portogruaro, Venezia, il Veneto e infine l'Europa si configurano come tappe successive di un cammino di conoscenza e di riscatto che trascende senz'altro la semplice vicenda del protagonista. Le sue conquiste politiche e territoriali pronosticano una conquista politica che dovrà essere collettiva e caricano il protagonista di una valenza fortemente esemplare. Non a caso Comisso

progresso della Storia. Messaggio racchiuso già nelle primissime pagine del romanzo, quando il protagonista così spiega la decisione di raccontare i 'casi' della sua vita:

Mi sbaglierò forse forse, ma meditando dietro essi potranno alcuni giovani sbaldanzirsi dalle pericolose lusinghe, e taluni anche infervorarsi nell'opera lentamente ma durevolmente avviata, e molti poi fermare in non mutabili credenze quelle vaghe aspirazioni che fanno lor tentar cento vie prima di trovare quell'una che li conduca nella vera pratica del ministero civile. (*Confessioni*, p. 5)

Si tratta, ancora una volta, di un invito all'azione per portare a termine l'opera di rinascita della nazione italiana cominciata mezzo secolo prima. La speranza nutrita dal ventisettenne scrittore nasceva da un'intelligenza storica capace di andare oltre la mera esperienza. Tutta la sua produzione letteraria, sia narrativa che storico-politica, si basava su questa fede, che non era semplicemente attesa o fiducia, ma uno slancio ideale interiore che si concretizzava nell'urgenza di veder completato quanto prima il processo di Unificazione. La letteratura era per Nievo uno strumento non solo educativo, ma di comprensione diretta e di rigenerazione del popolo. Ciò che Nievo proponeva era una 'prospettiva idealistica' che andava applicata alla realtà e che doveva essere imposta come concreta. Le *Confessioni* sono interamente costruite su questa prospettiva, si basano sul tempo lungo delle generazioni, su uno storicismo che solo guardando al futuro può assumere un carattere nuovo. Nella continuità generazionale nasce e si muove la Nazione:

Al limitare della tomba, già omai solo nel mondo, abbandonato così dagli amici che dai nemici, senza timori e senza speranze che non siano eterne, libero per l'età da quelle passioni che sovente pur troppo deviarono dal retto sentiero i miei giudizi, e dalle caduche lusinghe della mia non temeraria ambizione, un solo frutto raccolsi della mia vita, la pace dell'animo. In questa vivo contento, in questa mi affido; questa io addito ai miei fratelli più giovani come il più invidiabile tesoro, e l'unico scudo per difendersi contro gli adescamenti dei falsi amici, le frodi dei vili e le soperchierie dei potenti. (*Confessioni*, pp. 5-6)

L'ottuagenario, in una posizione di superiorità di consapevolezza storica, deve ridefinire la propria identità in funzione di una collettività: 'Ho misurato coi brevi miei giorni il passo d'un gran popolo' (*Confessioni*, p. 1072). Il capolavoro nieviano racconta, come ha ben evidenziato Sergio Romagnoli, 'la faticosa e avventurosa affermazione di italianità di un uomo nato in un lembo italiano quando ancora l'Italia non era'. Il romanzo del Risorgimento, scritto prima che esso sia avvenuto, è un'opera pedagogica e progettuale. L'Italia che non c'è, la Nazione che ha fallito nella rivoluzione quarantottesca, resiste nell'orizzonte degli ideali.¹⁹ Il futuro lo si intravede nel passato squarciando il presente: Nievo volge indietro lo sguardo per vedere specchiata nella storia la sorte della Nazione.

parlò delle *Confessioni* come del 'primo romanzo unitario italiano' (G. Comisso, 'Ritorno di Nievo', in: *L'Italia letteraria*, III/51 (1931), p. 3).

¹⁹ C. De Michelis, 'L'uomo che vide il paese che non c'era', in: *Il Sole24Ore* (11 marzo 2011), p. 21.

Parole chiave

Ippolito Nievo, Unità d'Italia, Nazione, centro e periferie

Stefania Segatori è dottore di ricerca in *Culture dell'area adriatica e del Mediterraneo orientale* con una tesi sulla narrativa di Ippolito Nievo (Premio 'Fondazione Nievo 2011'). Si è laureata in Lingue e Letterature straniere e ha frequentato il Corso di Alta Formazione in Civiltà italiana presso la Fondazione Cini a Venezia. Ha relazionato a convegni nazionali ed internazionali e presenta regolarmente i risultati delle sue ricerche ai congressi annuali ADI, MOD ed AAIS. Ha pubblicato molti saggi nieviani, il romanzo inedito *Lia o la fanciulla ebrea* di Giovanni Battista Intra (Bologna, Millennium, 2009), uno studio su *Salvatore Di Giacomo traduttore dei Goncourt* (pref. di Piero Pieri, Roma, Aracne, 2011) e *Forme, temi e motivi nella narrativa di Ippolito Nievo* (Firenze, Olschki, 2011).

Via Marche, 15
01010 Monte Romano (VT) (Italia)
stefaniasegatori@libero.it

SUMMARY

'I was born in Venice ... and will die Italian by God's grace' Centers and peripheries in Ippolito Nievo's narrative

The occasion of the 150 year anniversary of the unification of Italy and of the loss of the writer Ippolito Nievo Garibaldi (1831-1861) suggests a reading of the Nievian narrative, retracing the path advocated by Carlo Dionisotti and his investigatory method, which is without a doubt among the most innovative to be found in the last forty years of literary criticism. The application of the 'center-periphery', interpretative category - as expressed in a concise but effective style in the incipit of *Confessioni d'un Italiano* ('lo nacqui Veneziano... e morirò per la grazia di Dio Italiano') - has also permitted the recovery of Nievo's lesser-known texts. Examples of these are the novel *Angelo di bontà*, which is set in Venice (which stands as a center of excellence in the writer's literary-symbolic imagination) as well as stories of the *Novelliere campagnuolo*, in which Nievo portrays his beloved Friulian countryside. In Nievian fiction, visiting idealized places offers the reader not only stories of literary value, but also of informative value regarding civic Italy. Investigation into the function of landscape in the writer's symbolic-narrative logic allows a grasp of the distinctive features of Italian identity occurring at the time. It is in Nievo's masterpiece that he shows how the specific *locus* and the national dimension are indispensable to each other in the construction of a united fatherland.

Terracina – terra di briganti, tappa prediletta dai (grand-)turisti

Clemens Arts

Odeporica e immagologia

È fatto noto che l'odeporica, ovvero la letteratura di viaggio, è in larga misura indebitata all'apodemica, vale a dire la letteratura dei consigli di viaggio.¹ Come noi tutti sappiamo, il viaggiatore che segue le guide turistiche, nelle quali questo insieme di consigli per il saper viaggiare ha trovato ampio spazio, tende a vedere e a vivere inevitabilmente ciò che esse gli descrivono (prescrivono). In senso più lato si potrebbe affermare che piuttosto che alla sua immediata esperienza egli attinge, non solo tramite le guide di viaggio ma anche tramite tutte le sue letture e tutto ciò che gli viene comunicato, detto e raccontato, alla tradizione, ai pregiudizi e agli stereotipi da sempre tramandati e sempre ripetuti.

L'immagologia è la scienza che studia tali stereotipi e immagini culturali, meccanismi o 'imaginated discourse' - ovviamente ben noti e riconoscibili ancora oggi - che consistono essenzialmente nell'isolare una nazione o una categoria dal resto dell'umanità in quanto 'diversa' o 'tipica' e a costruire una motivazione collettiva-psicologica per determinate caratteristiche sociali o nazionali, una spiegazione caratteriologica di differenze culturali.²

Questo tramandare e ripetere di immagini, questo viaggiare dentro la tradizione non è soltanto un fattore negativo di stagnazione ma può anche essere fonte di rassicurazione e persino di rallegramento per il viaggiatore: così Goethe di fronte alle colonne corinzie di Santa Maria sopra Minerva ad Assisi, prova la massima gioia nel vedere confermati i suoi principi e i suoi preconcetti.³ D'altra parte, ciò può essere anche all'origine del carattere spesso ripetitivo e non sempre molto originale dei resoconti dei vari *Grands tours* in Italia. Come attestano autorevolmente gli studi di Attilio Brilli, 'il viaggio in Italia è sempre uguale a se stesso nell'itinerario, nelle locande, nelle stazioni di posta, nelle soste e nei percorsi urbani [...]'.⁴ Ma lo svolgimento invariabile degli stessi elementi e il susseguirsi immutevolmente degli stessi avvenimenti non può certo dirsi privo di un certo incanto. Infatti è sempre un

¹ Cfr. S. Gaiga, 'L'apodemica. Un'arte nata in seno all'Umanesimo di area germanica', di prossima pubblicazione, in cui l'apodemica viene definita come 'l'insieme delle norme stilistiche e dei parametri cui si doveva attenere chi intendeva intraprendere un viaggio'.

² Cfr. J. Leerssen, 'Imagology: History and method' in: M. Beller & J. Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 28.

³ J.W. von Goethe, *Italianische Reise*, a cura di H. von Einem, Monaco di Baviera, C.H. Beck, 1981, pp. 116-118.

⁴ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 265.

piacere vedere comprovate le idee che ci si erano formate sugli altri (stranieri) e su se stessi; perché il viaggiare serve almeno parzialmente a gestire attraverso la percezione selettiva l'interazione dinamica tra auto-immagine e etero-immagine, che funzionano come vasi comunicanti.

La letteratura di viaggio, che per il suo carattere epico si colloca alla base stessa dell'arte del narrare e del genere del romanzo, sia a livello strutturale che tematico, è un *medium* particolarmente adatto a contribuire alla formazione di tali immagini o idee. In primo luogo perché grazie alla sua apparenza puramente referenziale, la relazione di viaggio intrinsecamente ha forti probabilità di provocare la 'sospensione del dubbio' nel lettore, il quale, subendo un *quiproquo* tra *fiction* e *non-fiction*, tende a recepire ingenuamente la narrazione come un riflesso immediato della realtà.

In secondo luogo perché il viaggiatore-relatore, avendo avuto esperienza di *due* mondi (il proprio e quello alieno), occupa nei confronti del lettore una posizione epistemica superiore, e quindi autorevole. In questo modo, costruendo uno squilibrio di autorità con il lettore, la letteratura di viaggio si dota del grande potenziale di tramandare, costruire, modificare o negare concetti dell'altro mondo e dell'altro in base a questo corpo autonomo e autorevole di convenzioni immaginate, essa si impossessa addirittura del potere di preprogrammare o cambiare la percezione cosiddetta empirica di viaggiatori susseguenti.⁵

Tra gli stereotipi preprogrammati e ripetuti perpetuamente, che sono determinati ancor oggi fino in un certo qual modo dalla scrittura di viaggio del diciottesimo e diciannovesimo secolo, uno dei più buffi è quello che -giocando sul contrasto tra bellezza estetica e immoralità- fa dell'Italia un bel paese abitato da gente depravata, un paradiso terrestre popolato da diavoli.⁶

A questo proposito è significativa la ricorrenza del personaggio del 'brigante' che viene immancabilmente descritto 'con la sua giacchetta ricamata e dai colori smaglianti, il suo cappello a cono ornato di piume di gallo e di nastri, la sua alta cintura piena zeppa di pistole e di coltelli, senza contare lo schioppo buttato in spalla'.⁷ Da un lato egli è un esponente di quel popolo immorale e violento e, dall'altro, ingrediente succulento che serve a insaporire il racconto. Come nota



Fig. 1 Acquafornte di Bartolomeo Pinelli (1781-1835) che raffigura briganti sorpresi da un turbine. B. Pinelli, *Nuova raccolta di cinquanta costumi de' contorni di Roma, compresi diversi fatti di briganti, disegnati ed incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli. Cominciati l'anno 1819. Compiti nel 1822*, Roma, Gio. Scudellari, 1823, tavola 41, 'Briganti sorpresi da un turbine'.

⁵ Cfr. Meier, 'Travel Writing' in: *Imagology*, cit., pp. 446-449.

⁶ Beller, 'Italians' in: *Imagology*, cit., p. 197.

⁷ Brillì, *Il viaggio in Italia*, cit., p. 157.

Brilli,⁸ l'incontro coi briganti non viene quasi mai narrato in prima persona o in presa diretta, ma quasi sempre per sentito dire e si riveste così, in mezzo al contesto referenziale, di tratti favolosi o romanzeschi.

Così per i viaggiatori stranieri l'Italia è sempre un museo e per renderne più verosimile la funzione calcherebbero volentieri sulla testa degli italiani un largo cappello da brigante e fascerebbero loro i piedi con i lacci e i sandali dei ciociari: tutto questo per farli ancora più italiani, cioè pittoreschi. Un contadino che ballasse la tarantella con una trasteverina, in una gondola, alla musica di un piffero: ecco il loro ideale di scena italiana.⁹

Considerare il banditismo o il brigantaggio un fenomeno tipicamente e esclusivamente italiano sarebbe ovviamente un'assurdità, non fosse altro per il semplice fatto che i due termini usati hanno un'etimologia straniera: gotica per 'bandito' e francese per 'brigante', termine che tra l'altro non si afferma che con l'arrivo dei francesi in Italia all'inizio dell'Ottocento.¹⁰

TERRACINA, TAPPA D'OBBLIGO DEL *GRAND TOUR*



Fig. 2 Acquatinta di Antoine Laurent Castellan (1772-1838) che raffigura il Pisco Montano e la famosa locanda di Terracina, distrutta nei bombardamenti dell'ultima guerra. Fonte: A.L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, II, Parigi, Nepveu Libraires, 1819, tavola 17, 'Pescio Montano'.

Questo amalgama di stereotipi e di meccanismi frutto del 'tourismo' in Italia negli ultimi secoli può essere analizzato più dettagliatamente e in modo più concentrato, mettendo in luce una tappa obbligatoria nell'itinerario del *Grand Tour*, in particolare sul tragitto Roma-Napoli: Terracina. Infatti, chi lasciava la città eterna per andare a sud lungo la Via Appia trovava, una volta superate le paludi pontine, attraversate preferibilmente di notte e rimanendo svegli fumando sigari in continuazione - tutto ciò per scansare la pericolosissima malaria¹¹ - giungeva nella ridente cittadina portuale e balneare (che per lunghi secoli era anche città di frontiera tra lo Stato Pontificio e il Regno di Napoli, in questo senso idoneo luogo di passaggio per giungere nel meridione con tutte le sue promesse di bontà e felicità).

Innumerevoli viaggiatori famosi e meno si entusiasmarono quando, giunti a Terracina dopo la faticosa traversata dell'Agro Pontino, si trovavano finalmente davanti una vegetazione opulenta e un paesaggio veramente mediterraneo. Chi, come

⁸ Brilli, *Il viaggio in Italia*, cit., p. 155.

⁹ Brilli, *Il viaggio in Italia*, cit., p. 277; A. Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 2003, illustrazione n° 9.

¹⁰ Per tutte queste indicazioni, cfr. E. Cicone, *Banditi e briganti. Rivolta continua dal Cinquecento all'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 23-25.

¹¹ Per un interessante studio sulla storia della grande bonifica dell'Agro Pontino in era fascista, cfr. E. van der Plicht, 'De verovering van de aarde. Mussolini's battaglia della natura op de Pontijnse vlakte', in: *Incontri*, 1, 2011, pp. 27-39.

Goethe, esultava davanti ai fichi d'India, ai melograni e agli aranci,¹² chi, come Johann Gottfried Seume, davanti alle palme e agli albicocchi,¹³ e chi, come Chateaubriand¹⁴ e Hans Christian Andersen, davanti al mare, al cielo blu e alla spettacolare luce dell'aurora sopra le montagne.¹⁵

Se non bastassero questi doni naturali a sottolineare il carattere privilegiato di Terracina come tappa irrinunciabile del *Tour*, si potrebbe ricordare inoltre che leggendariamente in questa striscia di terra, con il vicino Monte Circeo che domina il panorama, la maga Circe esercitò il suo incanto e essendo dunque un luogo di azione dell'*Odissea* questa 'Riviera di Ulisse', come l'ha battezzata il settore turistico locale, si colloca per forza all'origine stessa della letteratura odeporea occidentale. E la città di Terracina - 'Tarracina', come dicevano gli etruschi e i romani, o 'Anxur', nella lingua dei volschi - vi si trova a maggior ragione perché occupa una posizione eminente ('subimus / impositum saxi late candentibus Anxur')¹⁶ anche nel famoso resoconto che Orazio fece del suo viaggio a Brindisi, vero e proprio diario di viaggio che secondo Luigi Monga avvia la letteratura di viaggio moderna se non postmoderna in quanto non soltanto costituisce 'one of the earliest first-person narratives of an actual journey recorded by a real traveler',¹⁷ ma identifica nel suo ultimo verso il testo scritto ('charta') con il viaggio stesso ('via'):¹⁸ 'Brundisium longae finis chartae viaeque est'.¹⁹

Ma non è tutto oro quello che luce e lo statuto di cittadina di frontiera conferisce a Terracina, località decrepita e puzzolente di acqua stagna, anche un carattere più cupo, fatto di letargia provinciale e di lungaggini burocratiche. La sua posizione tra le paludi pontine da un lato e foreste e montagne dall'altro ne fa un luogo ideale di sosta quasi obbligatoria. Il suo ruvido retroterra, specie lungo la

¹² 'Desto erfreulicher und erwünschter war uns die felsanlage von Terracina, und kaum hatten wir uns daran vergnügt, als wir das Meer gleich davor erblickten. Kurz darauf ließ uns die andere Seite des Stadtberges ein Schauspiel neuer Vegetation sehen. Indianische Feigen trieben ihre großen, fetten Blätterkörper zwischen niedrigen, graulichgrünen Myrten, unter gelbgrünen Granatbäumen unf fahlgrünen Olivenzweigen', J.W. von Goethe, *Italienische Reise*, cit., pp. 180-181.

¹³ 'Wie ich heraus war, ward der Himmel hell, und ich sah den Berg der Circe in der Abendsonne zu meiner Rechten und zu meiner Linken die Felsen von Terracina glänzen. [...] Ich [...] weidete mich an der unter mir liegenden schönen Gegend, den herrlichen Orangengärten, die ich hie zuerst ganz im Freien ausgezeichnet schön fand, under der üppigen Vegetation aller Art. Auch mehrere Palmbäume traf ich hier schon [...]. Von der letzten Station führt eine herrliche Allee der schönsten und größten Aprikosenbäume in die Stadt', J.G. Seume, *Spaziergang nach Syrakus*, a cura di J. Drews, Francoforte s.M., Inset, 2001, p. 145.

¹⁴ 'Terracine, 31 décembre [1803] [...] Dix heures du soir. J'ai ouvert ma fenêtre : les flots venoient expirer au pied des murs de l'auberge. Je ne revois jamais la mer sans un mouvement de joie et presque de tendresse', F.-R. de Chateaubriand, *Voyage en Italie*, a cura di J.-M. Gautier, Ginevra, Droz, 1969, p. 102.

¹⁵ 'Torsdag den 13.[2.1834] Nu sidder jeg i Terracina. Nyet skinner paa den blanke Søe, der tordner. Det er Chr: Voigt Geburtsdag den kjære, kjære Ven! Hvorledes har jeg ikke seet mig om i Dag. Det frøs særdeles imorges; Himlen var saa uendelig blaae, i Dagningen blev den rosenrød og Bjergene stode ganske som lyseblaat Fløiel, et Blus brændte paa dem og det saae ud som en Stjerne', H.Chr. Andersen, *Dagbøger*, a cura di K. Olsen & H. Topsøe-Jensen, Copenaghen, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, G.E.C. Gads Forlag, 1971, p. 309, I (1825-1834), 1-7, p. 309. Cfr. anche il suo romanzo *Improvisatoren* (*L'improvvisatore*) del 1835, in cui il protagonista scoppia in lacrime davanti al panorama di Terracina.

¹⁶ Quintus Horatius Flaccus, *Sermones*, I, 5, 26, ca. 41/40 a.Ch.n., [http://la.wikisource.org/wiki/Sermones_\(Horatius\)/Liber_prior/Sermo_V_-_Egressum_magna_me_accepit_Aricia_Roma](http://la.wikisource.org/wiki/Sermones_(Horatius)/Liber_prior/Sermo_V_-_Egressum_magna_me_accepit_Aricia_Roma) (26 gennaio 2012); traduzione italiana di L.A Pagnini, 1814: 'Giugnemmo a Terracina alto locata / Su bianchi massi',

[http://it.wikisource.org/wiki/Satire_\(Orazio\)/Libro_I/Satira_V](http://it.wikisource.org/wiki/Satire_(Orazio)/Libro_I/Satira_V) (26 gennaio 2012).

¹⁷ L. Monga, 'The Unavoidable "Snare of Narrative": Fiction and Creativity in Hodoeporics', in: *Annali d'Italianistica*, 21, 2003, p. 11.

¹⁸ L. Monga, 'The Unavoidable "Snare of Narrative"', cit., pp. 11-12.

¹⁹ Quintus Horatius Flaccus, *Sermones*, cit., I, 5, 104; traduzione italiana di L.A Pagnini: 'A Brindisi, ov'io sono, / Finisce il lungo mio viaggio e 'l foglio'

strada verso Napoli passando per Fondi e Itri, era famigerato per essere infestato da bande di contrabbandieri e di briganti, i cui capi in epoche diverse erano divenuti molto noti, ad esempio Giuseppe Mastrilli (prima metà del Settecento), Michele Pezza, alias Fra Diavolo (fine Settecento), Alessandro Massaroni (inizio Ottocento) e Antonio Gasbarrone o Gasparoni, che tutti vantavano, chi più chi meno, la fama di 'rubare ai ricchi per dare ai poveri'.²⁰ A parte l'effettivo pericolo che essi potevano comportare per i grand-turisti, le storie di briganti esercitavano anche un particolare fascino sui viaggiatori, che durante le lunghe serate nelle locande avevano ampiamente occasione di scambiarsi esperienze dirette o riportate di questo tipo di incontri.



Fig. 3 Acquaforte di Bartolomeo Pinelli (1781-1835) che raffigura briganti presso un abbeveratoio. Fonte: B. Pinelli, *Nuova raccolta di cinquanta costumi de' contorni di Roma*, cit., Roma, Gio. Scudellari, 1823, tavola 38, 'Briganti assetati, ad un Fontanile'.

Uno dei campionari più famosi e più comici di avventure di briganti è quello che lo scrittore statunitense Washington Irving incluse nei suoi *Racconti di un viaggiatore* (*Tales of a Traveller*) del 1824 sotto il titolo 'The Italian Banditti'²¹ la cui cornice narrativa è costituita da una tale scena di viaggiatori radunati per raccontarsi storie nella grande sala un po' sporca della locanda di posta a Terracina.

²⁰ Per questi dati, cfr. E. Selvaggi, 'I briganti di Terracina e dintorni', *Terrapontina.it*, <http://www.terrapontina.it/abitanti/briganti/index.htm> (26 gennaio 2012).

²¹ W. Irving, *Tales of a Traveller*, a cura di A.B. Myers, New York, The Library of America, 1987; traduzione italiana: *Storie di briganti italiani*, a cura di A. Brillì, Palermo, Sellerio, 1989.

L'umorismo di questi racconti sta nel gioco sottile con le immagini preconcepite cui ho accennato prima, come quella del viaggiatore inglese diffidente, brontolone, 'profoundly ignorant of the country and the people, and devoutly certain that every thing not English must be wrong'²² e soprattutto quella del brigante, violento, raccapricciante, ma nel contempo pittoresco e romantico. Così, nel racconto dedicato alla famiglia Popkins, la cui carrozza viene brutalmente saccheggiata da una banda di rapinatori:

A sad ransacking took place. Trunks were turned inside out, and all the finery and frippery of the Popkins family scattered about the road. Such a chaos of Venice beads and Roman mosaics; and Paris bonnets of the young ladies, mingled with the alderman's night caps and lamb's wool stockings, and the dandy's hair brushes, stays, and starched cravats.

The gentlemen were eased of their purses and their watches; the ladies of their jewels, and the whole party were on the point of being carried up into the mountain, when fortunately the appearance of soldiery at a distance obliged the robbers to make off with the spoils they had secured, and leave the Popkins family to gather together the remnants of their effects, and make the best of their way to Fondi.²³

Mentre il padre all'arrivo fa una terribile scenata minacciando di fare reclamo ufficiale all'ambasciatore inglese a Napoli, le sorelle Popkins hanno un apprezzamento ben diverso della loro avventura:

As to the Misses Popkins, they were quite delighted with the adventure, and were occupied the whole evening in writing it in their journals. They declared the captain of the band to be a most romantic looking man; they dared to say some unfortunate lover, or exiled nobleman: and several of the band to be very handsome young men - 'quite picturesque'.²⁴

Oppure nel racconto del pittore, che dopo essere caduto tra le mani di temibili briganti offre al loro capobanda di fargli il ritratto e quest'ultimo, lusingato, da feroce e cattivo si trasforma in un galantuomo del tutto affabile, un uomo in fondo buono che per i fatti della vita si è visto costretto a darsi alla macchia, o come dice Irving, usando il termine a suo dire 'tecnico' italiano 'andare in Campagna'.²⁵ Con Irving prende forse inizio il ricco filone comico nell'odeporica, in cui per esempio si inserirà subito per esempio anche Heinrich Heine, con i suoi spesso esilaranti *Quadri di viaggio (Reisebilder)*. Infine, per quel che riguarda più specificamente Terracina in questo filone comico va assolutamente menzionata l'opéra-comique in 3 atti di Daniel-François-Esprit Auber su libretto di Eugène Scribe, creata il 28 gennaio 1830 a Parigi con il titolo di *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine* che riprende quello di un capitolo di Washington Irving ('The Inn at Terracina').²⁶

Stendhal, il primo turista 'moderno'

Un altro scrittore, grande viaggiatore e conoscitore dell'Italia, che fu particolarmente affascinato dal mito dei briganti, fu Stendhal, autore tra l'altro di

²² W. Irving, *Tales of a Traveller*, cit., pp. 603-604.

²³ W. Irving, *Tales of a Traveller*, cit., p. 606.

²⁴ W. Irving, *Tales of a Traveller*, cit., p. 606. Per il richiamo erotico della figura del bandito si veda anche il racconto 'L'amante di Gramigna' di Giovanni Verga: G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, Meridiani, 1979, pp. 202-210.

²⁵ W. Irving, *Tales of a Traveller*, cit., p. 615.

²⁶ Non resistiamo alla tentazione di ricordare a questo proposito il film da risate del 1933 che è stato tratto dall'opera di Auber, *The Devil's brother* ('Fra Diavolo'), diretto da Hal Roach e in cui Laurel e Hardy figurano come 'Stanlio e Olìo', dedicati servitori del gentiluomo-brigante Fra Diavolo. Cfr. Raffaele Nigro, 'Briganti che fanno ridere e cantare', in: *Giustiziateli sul campo. Letteratura e banditismo da Robin Hood ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 138-141.

guide turistiche che sono tra le prime propriamente moderne: *Roma, Napoli e Firenze e Passeggiate Romane*. Infatti, come ha anche plausibilmente azzardato Roberto Calasso,²⁷ in quanto ‘non pretend[e] di dire come le cose sono [ma] raccont[a] la sensazione che [gl]i hanno dato’²⁸ ponendosi dunque volutamente e coscientemente come istanza soggettiva, Stendhal arriva a relativizzare e a rodere dall’interno i vari stereotipi e pregiudizi e così facendo a inventarsi immagologo *ante litteram*.

I riferimenti a Terracina non mancano nell’opera di Stendhal, né nella parte narrativa che in quella più strettamente odepórica. Nella maggior parte dei casi il contesto è quello del brigantaggio per cui la zona era, come si è detto, infaustamente reputata. La già menzionata locanda di Terracina fu però anche il teatro di un incontro fortuito o forse anche solo immaginario tra il 1816 e il 1817 fra Henri Beyle, il vero nome di Stendhal, e Gioacchino Rossini, già allora acclamato genio della musica. I due uomini, che non si erano mai ritrovati insieme, vanno d’accordo e passano una bella serata che Stendhal non esita a descrivere nei termini più esaltati eppur intrisi di malinconia:

Nous restons à prendre du thé jusqu’à minuit passé : c’est la plus aimable de mes soirées d’Italie, c’est la gaieté d’un homme heureux. Je me sépare enfin de ce grand compositeur, avec un sentiment de mélancolie. Canova et lui, voilà pourtant, grâce aux gouvernants, tout ce que possède aujourd’hui la terre du génie. Je me répète, avec une joie triste, l’exclamation de Falstaff: ‘*There live not three great men in England; and one of them is poor and grows old.*’²⁹

Da questo suggestivo avvenimento Frédéric Vitoux ha tratto un romanzo, *La comédie de Terracina*,³⁰ pubblicato nel 1994 e premiato nel quale si trovano presenti tutti gli elementi di cui stiamo parlando e che sono peraltro comuni ai resoconti dei viaggi e delle soste nella zona; tutta la rievocazione storica del periodo post-napoleonico, la vita laboriosa alle stazioni di posta e nelle locande di un luogo di tappa del *Grand Tour* contemporaneamente al clima stantío e provinciale di un posto sperduto di frontiera. Senza dimenticare la presenza ominosa di briganti, nella fattispecie ex-soldati rimasti fedeli all’ormai deposto (e di seguito fucilato) Re di Napoli dei tempi di Napoleone, Gioacchino Murat. Il libro è di piacevole lettura ma forse gli manca un pizzico di bravura perché rimane interamente dentro l’universo immaginario e persino idiomatico di Stendhal.

Dal canto suo, lo scrittore originario di Grenoble, ma milanese di adozione, di tale bravura non ha mai fatto difetto. Così, per quanto riguarda il trattamento del tema del brigantaggio, invece di ripetere e di ripercuotere nelle sue opere le solite immagini tramandate dalla tradizione, le fa sue trasformandone i costituenti e caricandole di connotazioni e qualità che fanno parte del suo sistema di valori, e cioè contrassegnati di energia e vitalità. Con Stendhal il brigante è un personaggio positivo che può contare sull’indulgenza e la simpatia del popolo. Per esempio, davanti a un atroce criminale che viene trascinato in galera, è facile sentire la gente esclamare: ‘Poverino! ha ammazzato un uomo’.³¹ La *cronaca italiana* ‘La badessa di

²⁷ R. Calasso, ‘Stendhal in Italia. Viaggio nel paese dove puoi incontrare la felicità e Rossini’, in: *Corriere della Sera*, 25 marzo 2007.

²⁸ ‘Je ne prétends pas dire ce que sont les choses, je raconte la sensation qu’elles me firent’, Stendhal, *Rome, Naples et Florence* (1826), in: *Voyage en Italie*, a cura di V. del Litto, Parigi, Gallimard, Pléiade, 1973, p. 360.

²⁹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence* (1826), cit., p. 510.

³⁰ F. Vitoux, *La comédie de Terracina*, Parigi, Seuil, 1994.

³¹ Stendhal, ‘Les brigands en Italie’, capitolo di *Rome, Naples et Florence* (1826) ceduto al cugino R. Colomb, in: idem, *Voyage en Italie*, cit., p. 1246 (in italiano nel testo).

Castro' apre con un intervento diretto del narratore in cui egli spiega al suo pubblico francese come

le cœur du peuple était pour eux [cioè i briganti]; et [que] les filles du village préféraient à tous les autres le jeune garçon qui, une fois dans la vie, avait été forcé d'*andar alla macchia*', c'est-à-dire de fuire dans les bois et de prendre refuge auprès des brigands à la suite de quelque action trop imprudente.³²

E aggiunge, con una non dissimulata ammirazione: 'Si les brigands ne réussissaient pas toujours à punir [l]es petits gouverneurs despotes, du moins ils se moquaient d'eux et les bravaient, ce qui n'est pas peu de chose aux yeux de ce peuple spirituel'.³³ Dopo di che il racconto vero e proprio si avvia e presenta come protagonista Giulio Branciforte, brigante e figlio di brigante - e oltre ad essere eroe stendhaliano.

Briganti: amati da tutti o nemici di tutti?

L'opinione favorevole che, agli occhi fervidi di Stendhal un popolo intelligente come l'italiano poteva nutrire per i briganti era probabilmente fondata in larga misura sulla stima di cui gli stessi godevano presso le popolazioni da cui provenivano. È questa infatti una delle condizioni necessarie perché un 'bandito' possa chiamarsi tale, almeno secondo la famosa definizione formulata da Eric Hobsbawm. Nel suo saggio fondamentale sul fenomeno, egli ribadisce che non solo il bandito 'simultaneously challenges the economic, social and political order by challenging those who hold or lay claim to power, law and the control of resources'.³⁴ Inoltre il bandito, per potersi qualificare come 'sociale' - essendo il banditismo sociale l'oggetto dichiarato dello studio di Hobsbawm - deve essere stimato o anzi ammirato dai suoi compaesani:

The point about social bandits is that they are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported.³⁵

A questo proposito gli strumenti interpretativi dell'immagologia ci possono servire per chiarire che il punto di vista che prende Hobsbawm è quello della popolazione per così dire indigena, mentre i punti di vista individuati all'inizio erano quelli dei viaggiatori partecipanti al *Grand Tour*. Le immagini prese da 'fuori' potranno così essere controbilanciate da quelle raccolte ovvero costruite da 'dentro'. Una presa di posizione ancora diversa è quella dello studioso americano Daniel Heller-Roazen: il suo saggio *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*³⁶ costituisce un tentativo di ripensare la figura del pirata, dichiarato da Cicerone 'communis hostis omnium' (il nemico di tutti), attraverso una genealogia del concetto e dei modi in cui diverse civiltà e società lo hanno usato per affrontare l'Altro e per contendersi il diritto a e l'uso legittimo della violenza. Ponendo il pirata come problematica terza categoria accanto al nemico istituzionale, con il quale dopo la guerra si può trattare la pace, e accanto al criminale, Heller-Roazen sottolinea il suo ruolo come nemico dell'umanità

³² Stendhal, 'L'Abesse de Castro', in *Romans et nouvelles*, a cura di H. Martineau, Parigi, Gallimard, Pléiade, II, 1948, p. 562.

³³ Stendhal, 'L'Abesse de Castro', cit., p. 563.

³⁴ E. Hobsbawm, *Bandits*, edizione riveduta e ampliata, New York, The New Press, 2000, p. 7.

³⁵ E. Hobsbawm, *Bandits*, cit., p. 20.

³⁶ D. Heller-Roazen, *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*, New York, Zone Books, 2009.

con il quale la guerra è perpetua e la pace impossibile visto che si trovano fuori dal sistema legale.

Se è vero che i pirati e i briganti sono esseri di razza e umore assai diversi, tra cui in realtà 'non c'è alcuna parentela, neanche lontana'³⁷, è altrettanto vero che certe analogie fortissime sono comunque tracciabili: come ad esempio il terreno di azione, l'alto mare, che per entrambe le categorie è costituito dal nulla, vale a dire uno spazio che per i pirati si trova oltre i limiti della giurisdizione territoriale ed equivale per i briganti a foreste e montagne selvagge nonché ad instabili zone di confine tra stati che se li contendono. In secondo luogo, come ricorda acutamente Enzo Cicone, citando l'epocale saggio *La Méditerranée* di Fernand Braudel, sia i corsari che i banditi, a parte il fatto che da sempre sono stati perseguitati dalle autorità in alto mare o su terraferma, sono anche da sempre stati guidati e persino strumentalizzati o manipolati da signori se non addirittura da attori statali: 'dietro la pirateria marittima, c'erano le città, gli stati cittadini; dietro al banditismo, pirateria terrestre, c'era egualmente, a sostegno dell'avventura l'aiuto dei signori'³⁸. La terza caratteristica che accomuna i pirati ai briganti è il mito che li circonda, cioè il fatto - fondamentale per Hobsbawm - che sono stimati dal popolo minuto, ammirati e sognati dalle donne e immaginati e celebrati da scrittori e poeti, almeno dal Romanticismo in poi.³⁹

Quello che interessa a Heller-Roazen è che nella figura del pirata - e, aggiungiamo noi, del 'forban de terre' che è il brigante - si verifica un collasso o quanto meno uno smorzamento della distinzione tra categorie criminali e politiche; di conseguenza assistiamo ad una trasformazione del concetto di guerra. In quest'ottica la pirateria così come il brigantaggio, presentano perlomeno zone di contatto con fenomeni come i movimenti di resistenza, le lotte per la libertà, e il terrorismo avverso i cosiddetti stati canaglia. Così, la figura del brigante nei racconti di viaggio rimane un'affascinante e problematica categoria a metà strada tra il semplice criminale e l'apparizione mitica, tra il nemico di stato e l'amico del popolo, tra l'eroe romanzesco e la comparsa folcloristica.

Briganti: ragazzi di vita

Ma forse è ora di tornare alla concreta 'terra di briganti' che è Terracina: dopo tutti questi tentativi di avvicinarsi alla figura del brigante mediante concezioni astratte ed 'etero-immagini', vale la pena volgere l'attenzione ad un testo di Pier Paolo Pasolini, intitolato 'Terracina'⁴⁰ per l'appunto, che anche se data dagli inizi degli anni Cinquanta e quindi si colloca un po' fuori dal canone stabilitosi in questo articolo, ha il pregio di fornirci una curiosa sorta di auto-immagine di due 'briganti', come li chiamano gli abitanti di Terracina, o 'ragazzi di vita', diventati a loro volta turisti.

Come dimostrano gli studi di Giorgio Nisini⁴¹ questo testo doveva inizialmente far parte dei *Ragazzi di vita* ma fu scartato dall'autore e quindi rimase inedito durante la sua vita per poi trovare spazio nelle *Storie della città di Dio*, raccolta di prose pasoliniane uscita postuma a cura di Walter Siti nel 1995, poi ripresa nel primo volume dei *Romanzi e racconti*. Si tratta di un delizioso racconto di due adolescenti, Luciano e Marcello, che con un sotterfugio si procurano due biciclette e

³⁷ E. Cicone, *Banditi e briganti*, cit., p. 11.

³⁸ E. Cicone, *Banditi e briganti*, cit., p. 11.

³⁹ Per la fortuna della figura del brigante nel Romanticismo europeo a partire da Schiller, cfr. R. Nigro, *Giustiziateli sul campo*, cit., pp. 84-155.

⁴⁰ P.P. Pasolini, 'Terracina' in: idem, *Romanzi e racconti - 1946-1961*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, Meridiani, 1998, pp. 775-797.

⁴¹ G. Nisini, 'Tracce di un racconto marino. Per una lettura di *Terracina* di Pier Paolo Pasolini', in: idem, *Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 235-242.

letteralmente scappano da Roma per andare ad abitare presso lo zio Zocculitte e lavorare come pescatori. Il loro atteggiamento franco, totalmente libero e per così dire ‘corsaro’ fa sì che dagli altri vengano percepiti come ‘briganti’; è divertente leggere il passaggio in cui arrivano dalla zia di Marcello, ma trovano la casa vuota:

‘C’ho na fame che non ce vedo’ disse Lucià. ‘E a me lo venghi a di?’ rispose Marcè, di ritorno al suo giro intorno alla casa vuota. Lucià lo guardò: ‘Me fai rabbia me fai’ disse. ‘Toh’ rispose Marcè ‘attacchete a questo’ ‘C’ho na fame che non ce vedo’ ripeté Lucià. Scese pure lui dalla bicicletta e andò a ispezionare intorno alla casa. Dopo cinque minuti erano sul tetto.

Così, adesso, non restava che scalzare le tegole e andar dentro. Lo fecero e si calarono nel granaio che era tutto ingombro di patate e di grano: scesero giù per le scale e andarono dritti a cercare la cucina.

Intanto, però, mentre lavoravano sopra il tetto, alcune donne del paese li avevano visti, ed erano corse dalla zia Maria in cooperativa gridando: ‘A casa vostra ce stanno li briganti’. Lei era venuta spaventata con tre o quattro giovanotti, solo, naturalmente, per cucinare ai briganti quattro uova al burro. Non aveva però riconosciuto Marcè, che era divenuto grande in quegli anni: quanto a Lucià, il nipote le aveva detto, gridando, perché era quasi sorda: ‘Questo è n’amico mio. Suo padre e sua madre so’ morti in guerra’.⁴²

Il vero motivo che spingse i due ragazzi a Terracina era una gran voglia di mare; in fin dei conti ‘Terracina’ è la storia di un idillio marino, che attraverso un’attenta descrizione degli attrezzi e delle varie procedure esprime una grande stima per il mestiere del pescatore, e rende soprattutto conto della tremenda forza di attrazione del Mare Mediterraneo e dell’incanto che ne prova in primo luogo Luciano, il personaggio che nei *Ragazzi di vita* sarebbe diventato il Riccetto. Secondo Nisini, ‘quella di Luciano è una pulsione intensa, forse innervata di carica autolesionista, forse di misantropia, ma comunque cesellata su uno sfondo cupo di presagismo’.⁴³ Uno sfondo cupo di presagismo, senza dubbio, che lascia filtrare anche un senso fortissimo di euforia e di vertigine liberatoria che spingeranno il ‘brigante’ ad unirsi col mare:

Marcello stava quasi per addormentarsi. Il tetto era alto, e la villa era posta sopra una gobba del terreno coperta dalle piccole viti come da una ragnatela: così da lassù, benché la posizione non fosse molto comoda, lo sguardo poteva spaziare liberamente. Era questo che dava soddisfazione a Luciano. Senza che Marcè se ne accorgesse egli accarezzava con lo sguardo la parte più lontana dell’orizzonte, dove il mare era solo mare, puro mare, senza legami con la terra, senza niente vicino.⁴⁴

⁴² P.P. Pasolini, ‘Terracina’, cit., pp. 781-782.

⁴³ G. Nisini, ‘Tracce di un racconto marino’, cit., p. 238.

⁴⁴ P.P. Pasolini, ‘Terracina’, cit., p. 776.

Parole chiave

Briganti, Terracina, scrittura di viaggio, immagologia, *Grand Tour*, Stendhal, Pasolini

Clemens Arts lavora come traduttore presso il Consiglio dell'Unione Europea e come docente freelance di traduzione presso la Hogeschool Universiteit Brussel. Nel 1999 si è dottorato all'Università di Leiden con un saggio sui gruppi letterari francesi Oulipo e Tel Quel. Si occupa di traduzione letteraria (Stanisław Lem, 'De machine van Trurl', 2006; Stendhal, *De Cenci's*, 2008) e ha pubblicato articoli su autori come Thomas Mann, Erich Auerbach, Gustaw Herling-Grudziński, Italo Calvino e Georges Perec. Recensisce regolarmente opere letterarie di scrittori francesi e italiani per la rivista *De Leeswolf*.

Clemens Arts, Léon Frédéricstraat 25, B-1030 Bruxelles (Belgio)

SUMMARY

Terracina: bandit territory and resort cherished by (grand-) tourists

For travellers who left the Eternal City, Terracina was one of the first stages, and almost an obligatory one, on their way to Naples and further south. The charming fishing town on the Tyrrhenian Sea situated on the Via Appia offered to those who had crossed the boring and bothersome Pontine Marshes a glimpse of the lushest Mediterranean vegetation and views. Yet another aspect of Terracina's historical background is the protracted terrifying presence of notorious bandits such as Fra Diavolo and Gasbarrone.

This article questions the imagological implications of these mytho-cultural assets of Terracina in literature, with a focus on 'Romantic' early Nineteen Century travel literature at large (Irving Washington, Stendhal), in which the point of view is mostly from a visitor's perspective, whereas authoritative studies, e.g. by Eric Hobsbawm, have rightly stressed the crucial importance of the insiders' point of view as well.

As an excursus from this cultural and historical context Pier Paolo Pasolini's delicious 'Terracina' comes in to offer just such an insider's point of view, telling the story of two Roman 'ragazzi di vita' - or 'briganti', as the villagers call them - who become tourists themselves and get fatally attracted by the idyllic Terracina seascape.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101369 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Le copertine di Pitigrilli Un fenomeno editoriale tra testo e paratesto

Sarah Bonciarelli

*'Lei ha scritto per il gran pubblico
che non avendo tempo da perdere,
vuole delle sensazioni immediate'*

Pitigrilli, *I vegetariani dell'amore* (1931)

Introduzione

Una carriera divisa tra giornalismo e narrativa, tra Torino e Parigi, Pitigrilli, pseudonimo di Dino Segre, è stato uno degli scrittori più famosi, più popolari e più letti in Italia prima della seconda guerra mondiale. I suoi romanzi sono entrati nelle case della media e piccola borghesia italiana, portando un po' di trasgressione, di allusioni, di giochi linguistici e scandalizzando, ma allo stesso tempo affascinando, un pubblico di lettori con una bassa scolarità ed abituato a contenuti di stampo molto più tradizionale. Questo enorme successo editoriale rende Pitigrilli un interessante oggetto di studio, anche in considerazione del fatto che una analisi approfondita e distaccata delle sue opere e dei suoi incredibili risultati di vendita, è stata resa difficile per lungo tempo a causa dei suoi controversi rapporti con il regime fascista.

Obiiettivo dell'articolo è quello di approfondire un particolare aspetto del 'fenomeno' Pitigrilli: le copertine dei suoi romanzi. Le sue copertine sono interessanti soprattutto perché possono costituire un punto di partenza per sviluppare alcune riflessioni più ampie: 1) sulle strette relazioni tra letteratura di massa e sperimentazioni ed avanguardie artistiche nei primi decenni del XX secolo, 2) sulla contaminazione tra tecniche, linguaggi ed atmosfere letterarie e pubblicitarie negli anni Trenta, 3) sul ruolo svolto dalla paratestualità nella definizione e ridefinizione dei generi letterari e nella individuazione e delimitazione del pubblico di lettori.

Le copertine nel *media system*

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta del XX secolo una crescente tendenza alla pubblicizzazione e commercializzazione dei prodotti di tipo culturale, compresi quelli letterari, convive con un ampio processo di contaminazione ed autentico scambio con le avanguardie artistiche. Queste relazioni e l'importanza crescente del ruolo dell'immagine, cambiano la natura stessa del testo letterario. Jim Collins,

sostiene l'importanza di studiare la letteratura da un nuovo punto di vista.¹ Dopo la diffusione dei media audiovisivi la letteratura è cambiata profondamente ed è necessario riconsiderare il potere delle immagini e la loro capacità di influire sulle caratteristiche strutturali del testo letterario e sul modo in cui il pubblico apprezza la letteratura. Lo status del libro e la natura di ciò che è letterario, si è modificata all'inizio del secolo, poiché la letteratura ha inglobato in sé le novità comunicative portate da altri media. Come dice Julian Murphet:

Literature's sudden self-recognition as a medium – which I will be pursuing in more depth below – had more to do with its metaphoric ability to absorb material qualities from the more substantial media around it; and this is really what we mean when we say that the modernist text is medially self-aware.²

Murphet porta molti efficaci esempi a proposito del processo remediativo in letteratura, iniziando dalla fotografia. Con l'invenzione della fotografia aumenta in modo incredibile la quantità di illustrazioni nei periodici e nei libri.³ Il lettore, abituato a confrontarsi con una quantità crescente di immagini nel proprio vissuto quotidiano, inizia a sentire l'esigenza di poterne fruire anche nel testo letterario, e presta una maggiore attenzione alle copertine che, da semplici elementi di protezione del libro, diventano strumenti di selezione, di scelta e di definizione del genere letterario, anche e soprattutto grazie all'espressività delle immagini. Oltre ad aumentare la quantità di immagini, cambia anche la qualità perché gli editori, con l'applicazione dei nuovi processi fotomeccanici all'industria tipografica, trovano dei nuovi modi per illustrare i libri. Contemporaneamente, come vedremo nel caso del cinema dei telefoni bianchi, il linguaggio audiovisivo e cinematografico entra in campo e condiziona la composizione e le scelte visive degli editori. Si devono fare i conti con un lettore che sta diventando *media reader*⁴ e che inizia a muoversi con naturalezza all'interno di una realtà comunicativa multiforme. Murphet adotta la categoria di 'media system', come sistema privilegiato di mediazione di tutto il mondo moderno. L'introduzione di ogni nuovo media o di ogni novità tecnologica implica sempre una riflessione ed un autoesame della cultura che lo deve assorbire. L'avvento di un nuovo media è un'occasione per la società di cambiare qualcosa e di avviare una riflessione su se stessa. Ecco allora che anche le copertine vivono un processo di cambiamento e di inglobamento degli altri media. Il loro compito diventa quello di attrarre, guidare e orientare il lettore/acquirente, attraverso la potenza espressiva delle immagini e il loro combinarsi con le potenzialità comunicative della lingua (titoli). Nel processo di lettura le immagini sono integrate con l'uso della lingua per dare ai lettori finali alcuni strumenti aggiuntivi di accesso al testo e le copertine, soglia semantica oltre la quale si trova il testo letterario, sono il luogo deputato ad un primo incontro con il lettore. Gli elementi plastici quali il cromatismo e gli aspetti grafici, sono il primo gradino del percorso di significazione e della percezione visiva e cognitiva ed accompagnano il lettore, facilitandolo nella lettura.

¹ J. Collins, *Bring on the books for everybody. How literary culture became popular culture*, Durham, Duke University press, 2010.

² J. Murphet, *Multimedia Modernism: Literature and the Anglo-American Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 5.

³ Murphet, *Multimedia*, cit.

⁴ M. Rak, *La letteratura di Mediopolis, divertimento, devianza, simulazione, gioco, fuga, evasione, divieti, conflitto, impulso, piacere*, Bologna, Fausto Lupetti, 2010.

Seguono poi gli elementi figurativi che aggiungono ulteriori elementi ed informazioni nel processo interpretativo del testo.⁵

Uno scrittore francese che scrive in italiano

Umberto Eco, nella prefazione che ha dedicato ad uno dei romanzi di Pitigrilli (*Cocaina*), riporta una espressione di Mussolini, con cui lo scrittore aveva un rapporto complicato ed ambivalente. L'espressione che sembra descriverlo in maniera molto efficace è la seguente: 'Mi piacciono i vostri libri, ma voi non siete uno scrittore italiano: voi siete uno scrittore francese che scrive in italiano. Subito però si corresse: francese è mal detto: uno scrittore europeo. Non dico che i vostri libri siano immorali, ma indubbiamente non sono fatti per i ragazzi'.⁶ Mussolini 'piccolo borghese con un'infarinatura di cultura oltremontana, rappresenta il lettore medio italiano dell'epoca, il quale avvertiva in Pitigrilli, qualcosa che non era di casa'.⁷ Il pubblico era affascinato da questo scrittore che descriveva scenari nuovi ed attraenti, quasi esotici, ed allo stesso tempo faceva riferimento ad un patrimonio di conoscenze e di punti di riferimento o, per citare Eco, ad una enciclopedia intesa come insieme condiviso delle conoscenze di una cultura, o di una sottocultura, che fossero assolutamente rassicuranti e che facessero parte del quotidiano dei lettori.

Il caso letterario Pitigrilli è di particolare interesse per la sua capacità di simboleggiare la, soltanto apparente, contraddizione tra una letteratura di ampia diffusione e un prodotto letterario di qualità, e le contaminazioni tra letteratura di massa ed avanguardie. Pitigrilli è uno di quegli autori grazie al quale il romanzo popolare acquista dignità, e costituisce probabilmente uno dei tanti tasselli che avvia un processo di demolizione delle rigide barriere tra una cultura alta e una cultura bassa, tra una cultura di élite e una cultura di massa nei primi decenni del Novecento.

Le copertine dei suoi libri vengono illustrate da artisti che in quel periodo si muovono in maniera indistinta tra mondo dell'arte, mondo dell'editoria e mondo della pubblicità. Questo movimento delle persone tra i vari settori, corrisponde ad un continuo spostamento del baricentro dei confini tra i diversi settori artistici e letterari. I libri di Pitigrilli hanno un bacino di utenza molto ampio e variegato, direi popolare, che compra volentieri libri con copertine piuttosto raffinate. Una letteratura di diffusione ampissima e considerata come popolare e di consumo, presenta intorno agli anni Trenta, elementi paratestuali colti, e ispirati dal mondo delle avanguardie artistiche. Per questo motivo è importante partire dalle copertine. L'analisi di un genere o dell'opera di un autore non può prescindere dal considerarne gli elementi tipografici e paratestuali che costituiscono una parte integrante nella costruzione del processo di lettura e nell'approccio del lettore con il libro, con la collana editoriale, con la casa editrice.

La forma in cui un libro si presenta sul mercato non suggerisce solo un percorso di lettura, ma prefigura un lettore. Qualsiasi editore lavora pensando non solo di sapere da chi è composto il proprio pubblico, ma ritenendo di offrire un oggetto che a quel pubblico si adatta, anzi che lo seduce, che in alcuni casi, addirittura lo crea.⁸

⁵ A. J. Greimas, 'Sémiotique figurative e sémiotique plastique', in: *Actes sémiotiques. Documents*, 1984, p. 60 (trad. it. 'Semiotica figurativa e semiotica plastica', in: L. Corrain, L. Valenti, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991).

⁶ U. Eco, *Pitigrilli. L'uomo che fece arrossire la mamma*, Milano, Sonzogno, 1976, p. 8.

⁷ Eco, *Pitigrilli*, cit.

⁸ C. Demaria, R. Fedriga, *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 10.

Il libro è un oggetto multilaterale e complesso, composto, oltre che dai suoi contenuti, da un importante numero di elementi paratestuali, come le copertine, gli ornamenti tipografici, le illustrazioni, i frontespizi, le fascette, i formati. Un approccio completo allo studio di un settore editoriale e dei suoi prodotti deve tener conto dall'analisi di questi aspetti. È proprio la forma dei libri ad essere frutto di usi e necessità sociali che comprendono sia le fasi produttive, sia l'uso che di questi oggetti viene fatto. In questa relazione di interdipendenza tra significato sociale di un testo e forma dei libri, trova spazio la definizione del libro come oggetto culturale.⁹

Copertine, pubblicità, avanguardie

Pitigrilli fornisce lo spunto per riflettere su un primo punto, ovvero sulla importanza delle copertine come luogo privilegiato di incontri, giochi e rimandi stilistici e contenutistici tra una letteratura rivolta prevalentemente ad un pubblico popolare e le raffinate sperimentazioni delle avanguardie artistiche dei primi del Novecento. Partiamo da due esempi, le copertine di *L'esperimento di Pott* (1929, Fig. 1) e *I vegetariani dell'amore* (1930, Fig. 2), ricche di rimandi di tipo extra-letterario ed extratestuale. Entrambe vengono realizzate in un periodo in cui è in atto un cambiamento del *design*, dell'uso di standard grafici, in cui si fanno sperimentazione su caratteri e fascette, ed è presente un passaggio da una tradizione tipografica, dove la grafica delle collane e delle copertine è realizzata dall'editore tipografo, ad una tradizione dove c'è un complesso progetto visuale dell'oggetto libro. Il mutare delle tecniche grafiche ha una valenza comunicativa ed estetica, perché le illustrazioni, le foto, le immagini sono la prima soglia di presentazione del prodotto libro al lettore finale. Possiamo dire che la copertina del libro inizia a diventare sempre più simile al packaging di un prodotto, consentendone la riconoscibilità all'interno di uno spazio espositivo e guidando in questo modo l'atto d'acquisto del libro. Il lettore non deve più soffermarsi dubbioso all'interno di una libreria senza sapere cosa comprare, perché è la copertina con i suoi elementi riconoscibili a suggerire un determinato comportamento d'acquisto. Una copertina che inizia a parlare un linguaggio visuale sempre più familiare e riconoscibile per il lettore, perché sempre più vicino al linguaggio degli altri media come fotoromanzi, cinema ed infine televisione.

Le copertine, illustrate rispettivamente da Sergio Tofano e Paolo Garretto, presentano una struttura simile. In primo piano ci sono il nome dell'autore e i titoli dei romanzi. Nel caso de *L'esperimento di Pott* viene specificata la natura del testo che il lettore sta comprando o leggendo. Si specifica, con un procedimento di ridondanza comunicativa che ricorre all'uso di differenti codici, che il lettore si trova tra le mani un romanzo. Da un lato si usa una strategia definitoria attraverso l'attribuzione di una specifica etichetta (in copertina sotto al titolo viene scritto 'romanzo'), dall'altro l'elemento testuale stesso consente al lettore di individuare la tipologia e il genere letterario di riferimento attraverso la sua lettura.

Se osserviamo le due copertine dal punto di vista plastico, facendo attenzione alle linee, alle forme, ai colori, alle organizzazioni spaziali, ai font scelti, notiamo alcuni primi elementi. Dal punto di vista delle categorie topologiche, a cui spetta il compito di orientare gli spazi, la copertina è costruita in modo tale da esaltare ed incorniciare il titolo, guidando il percorso di lettura in modo tale che l'attenzione si concentri innanzi tutto su di esso. Dal punto di vista cromatico si nota la prevalenza di colori vivaci, quali il giallo e il rosso che, come vedremo, richiamano alcuni quadri e manifesti futuristi e di avanguardia, nonché gli annunci pubblicitari degli anni

⁹ Demaria, Fedriga, *Il paratesto*, cit.

Trenta, così come per quanto riguarda le categorie eidetiche notiamo la presenza di una raffigurazione molto stilizzata della donna e dell'enfatizzazione dell'elemento del vestiario femminile, tipiche di alcune rappresentazioni futuriste.

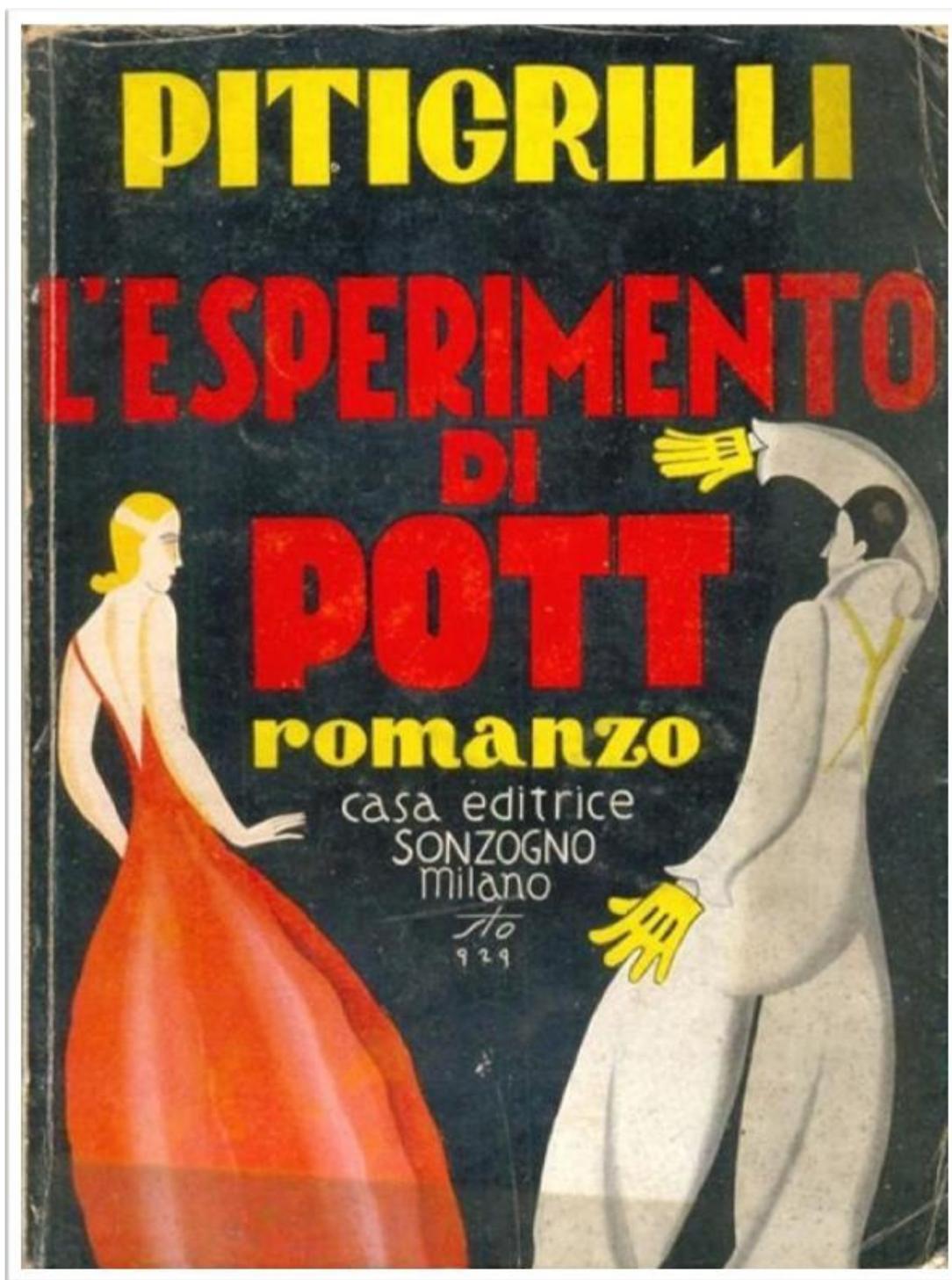


Fig. 1 Pitigrilli, *L'esperimento di Pott*, Milano, Sonzogno 1929

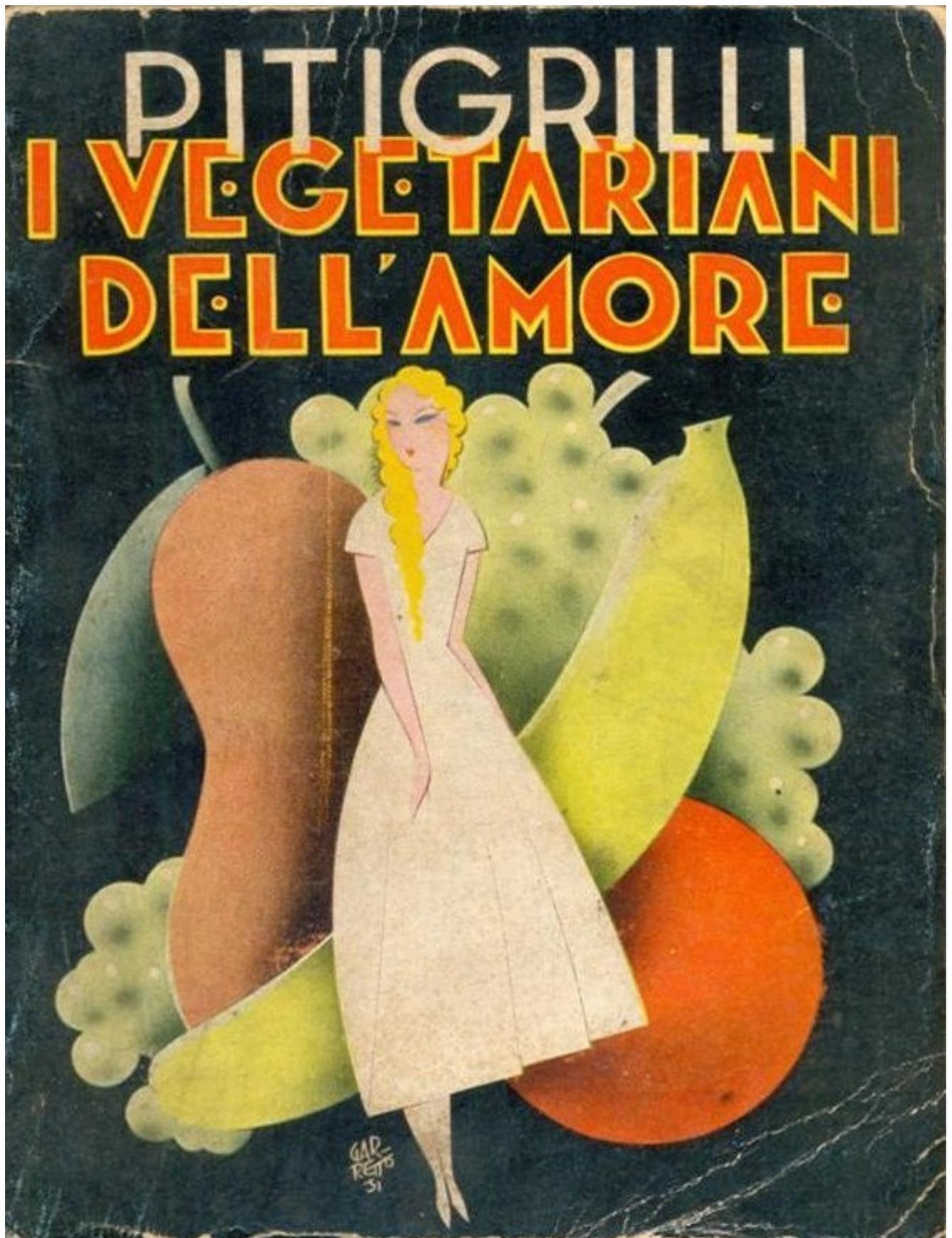


Fig. 2 Pitigrilli, *I vegetariani dell'amore*, Milano, Sonzogno 1931

Il primo collegamento è quello con gli annunci e i manifesti Campari degli anni Venti-Trenta, che rappresentano una testimonianza di grande interesse delle commistioni che investono arte e pubblicità all'inizio del secolo (Fig. 3 e 4). A realizzare una gran parte delle pubblicità Campari è Fortunato Depero che negli anni Venti costituisce, nella sua duplice veste di pubblicitario ed artista, un simbolo della rottura delle barriere esistenti tra le due arti. I suoi manifesti sono come quadri e i suoi quadri sono trattati allo stesso modo dei manifesti pubblicitari. È Depero a dire: 'L'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria [...] tutta l'arte dei secoli scorsi è improntata a scopo pubblicitario'.¹⁰



Fig. 3 Fortunato Depero *Bitter Campari*.
Manifesto 1940-1950, ideazione 1928



Fig. 4 Fortunato Depero *Bitter Campari*.
Manifesto anni Trenta

Non solo viene riconosciuta una dignità testuale alla pubblicità e al suo stile, ma nel suo *Manifesto* Depero predice uno scenario futuro in cui l'arte sarà accostata alla pubblicità. Il 1926 è una data simbolica, perché il manifesto pubblicitario di Depero *Squisito al Selz* (Fig. 5), commissionato all'artista dalla Campari, viene esposto alla Biennale di Venezia.

¹⁰ F. Depero, *Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista*, 1932.



Fig. 5 Fortunato Depero- *Squisito al Selz*, 1926



Fig. 6 Fortunato Depero Copertina di *Vanity fair Condè Nast*, 1929

Al manifesto pubblicitario viene in questo modo riconosciuto lo status di opera d'arte e l'accesso alla Biennale che ne costituisce uno dei templi. L'artista lavora anche nel mondo dell'editoria giornalistica ed infatti la figura numero 6 mostra una copertina di «Vanity Fair» realizzata nel 1929, testimonianza di una continuità stilistica tra pubblicità, editoria libraria ed editoria giornalistica. Attraverso le scelte cromatiche e l'organizzazione eidetica, le copertine di Pitigrilli sembrano ispirarsi a questi manifesti pubblicitari. Ma non sono soltanto gli elementi paratestuali ad essere impregnati di spirito pubblicitario. I contenuti stessi delle opere di Pitigrilli sono influenzati ed impregnati di aspetti commerciali e pubblicitari:

le ragioni pubblicitarie inerenti alle tecniche di montaggio dei suoi testi sono trasparenti e lo sono intenzionalmente. L'autore sottolinea continuamente il fatto che le materiali procedure adottate per confezionare il bestseller rovesciano in totale arbitrio valori letterari quali il trattamento psicologico della vicenda e dei personaggi, l'autenticità e la sincerità dell'ispirazione.¹¹

Torniamo alla copertina del libro *L'esperienza di Pott* di Pitigrilli che, come detto, presenta un stile chiaramente futurista. L'illustratore è Sergio Tofano. La sua fama è legata soprattutto al Corriere dei Piccoli e alla realizzazione del personaggio del Signor Bonaventura, ma è stato anche un grafico, un

¹¹ T. Achilli, 'Le maschere dell'eros', in *I bestseller del ventennio. Il regime e il libro di massa*, a cura di G. De Donato, V. Gazzola, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 11.

caricaturista, uno scrittore, un poeta, un regista, uno scenografo. Sono noti i suoi contatti con il movimento Futurista anche se Mario Verdone,¹² autore di un saggio dal titolo *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, ricorda di aver posto direttamente a Sergio Tofano, incontrandolo per strada, la domanda: 'Lei è stato futurista?'. Tofano rispose semplicemente dicendo: 'Non mi ricordo', prendendo le distanze dal movimento. In realtà Tofano pubblica poesie futuriste come *Lasciatemi divertire* e *Passeggiata* nelle riviste futuriste degli anni Dieci e nelle sue illustrazioni sono evidenti richiami alle scelte cromatiche e alle invenzioni grafiche ispirate da Depero e Balla, salvo poi farsi coinvolgere soprattutto dal liberty e dall'art deco.¹³

Il Signor Bonaventura (Fig. 7), primo personaggio da *comic strip* interamente italiano,¹⁴ è una rappresentazione fumettistica delle scelte estetiche del Futurismo. Le figure sono stilizzate come nelle copertine realizzate per Pitigrilli e come nei manifesti pubblicitari. Il vestiario, le scelte e gli accostamenti cromatici, le movenze, sembrano una realizzazione concreta di un progetto di moda futurista. Va notato come il personaggio maschile presente nella copertina de *L'esperimento di Pott*, abbia le stesse caratteristiche del Signor Bonaventura, in termini di stilizzazione dei tratti somatici, di postura, di scelte cromatiche, di abbigliamento.



Fig. 7 Sergio Tofano - Signor Bonaventura

Paolo Garretto, illustratore de *I vegetariani dell'amore* e pittore, fotografo e caricaturista famosissimo, intrattiene contatti con il movimento futurista ed in particolare con artisti come Giacomo Balla, Fortunato Depero, Enrico Prampolini e Boccioni. Il suo interesse e la sua vicinanza con il movimento sono provati, tra le altre cose, dalla realizzazione di una celebre caricatura di Filippo Tommaso Marinetti che viene definito: 'Scrittore italiano, inventore del Futurismo'(Fig. 8).¹⁵

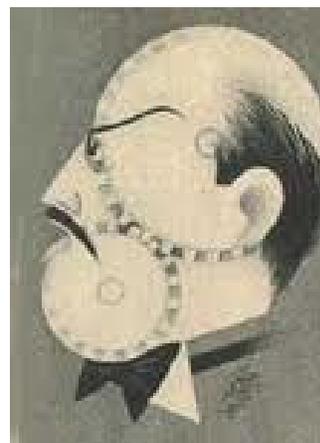


Fig. 8 . Paolo Garretto, Caricatura di Filippo Tommaso Marinetti

Si trova negli elementi paratestuali di Pitigrilli, una tendenza futurista anche se, come ricorda Umberto Eco, lo scrittore ha un atteggiamento apparentemente sospettoso nei confronti di Marinetti e del Futurismo, ritenendo che il movimento di avanguardia sia 'l'ultimo

¹² M. Verdone, *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Catanzaro, Rubettino editore, 2005.

¹³ Verdone, *Drammaturgia e arte totale*, cit.

¹⁴ La data del debutto del Signor Bonaventura è il 28 ottobre 1917.

¹⁵ Testo e immagini tratti da *I protagonisti del ventesimo secolo*, Palazzi editore, realizzato per *Il Tempo*.

rifugio degli incapaci e degli sgrammaticati (la pittura astratta dipinta con la coda dell'asino)'.¹⁶ In realtà Pitigrilli nutre nei confronti di Marinetti soprattutto un atteggiamento di timore per la sua capacità di penetrare nell'*establishment* culturale dell'epoca. A questa apparente ostilità non corrisponde un reale comportamento, se si pensa che Marinetti è uno degli autori ospitati nella rivista diretta da Pitigrilli e che l'autore prende parte regolarmente anche ai concorsi letterari organizzati all'interno della rivista. Questo apparente contrapporsi all'*establishment* intellettuale è dovuto probabilmente alla sua natura di scrittore popolare. C'è da dire però che pur essendo uno scrittore apprezzato da una larga parte della popolazione, Pitigrilli è comunque anche vicino al mondo intellettuale dell'epoca. Molti scrittori importanti come Pirandello, Deledda, Marinetti, pubblicano in maniera regolare nella rivista da lui diretta.

I due casi presi in considerazione, offrono l'occasione per dire come il fenomeno editoriale Pitigrilli, sia un esempio di particolare efficacia, di come nei primi decenni del Novecento ci sia un rimescolamento di generi e livelli di lettura. Ci si può chiedere allora se presentare dei romanzi di natura popolare attraverso copertine 'avanguardiste' e chiaramente ispirate al mondo, agli stili, ai linguaggi, alle atmosfere della pubblicità sia stato uno dei tanti tasselli che ha contribuito in qualche modo a rimettere in discussione le rigide barriere tra una cultura highbrow e una cultura *lowbrow*. Queste contaminazioni tra l'altro partono dalle copertine, ma ben presto, in particolare a partire dagli anni Trenta, coinvolgono anche i contenuti. Si assiste ad una crescente capacità e densità figurativa del linguaggio verbale e ad una sempre maggiore resa visiva al testo. Una delle ragioni per cui questo periodo storico è particolarmente ricco di esempi di narrazione visiva può essere individuata nella competizione dovuta ad una forzata convivenza che il testo letterario ha mantenuto con un sistema dei media sempre più complesso. La letteratura ha iniziato lentamente, ma in modo inesorabile, ad appropriarsi dei linguaggi del mondo dell'arte e del mondo della pubblicità per potersi rinnovare e poter convivere con essa.

Copertine, generi, pubblico

La combinazione di titoli e immagini in copertina ha giocato un ruolo fondamentale nella definizione dei generi e nella definizione della relazione con il lettore soprattutto a partire dagli anni Trenta. Alcuni elementi figurativi iniziano a comunicare in maniera diretta ed efficace al lettore se si trova di fronte ad un giallo, ad un western, ad un libro per ragazzi o per adulti, ad un romanzo rosa o ad un libro di fantascienza. Alcuni colori, alcune illustrazioni, alcuni decori in copertina permettono l'incasellamento del libro all'interno di un genere. Le configurazioni cromatiche sono in grado di produrre effetti di senso in prima istanza, indipendentemente dal contenuto figurativo e poi le illustrazioni, come la rappresentazione di un omicidio, di un'inchiesta, di un'attività investigativa (genere giallo) la presentazione di una scena amorosa (romanzo rosa), o la rappresentazione di una scena di coraggio (romanzo d'avventura) servono a definirlo in maniera più precisa e specifica.

Allo stesso tempo attraverso la copertina si sceglie di parlare ad un determinato pubblico. La letteratura middlebrow si rivolge ad un pubblico con un grado di scolarizzazione medio cercando di attrarre anche chi è uscito da poco da una condizione di analfabetismo. Si rappresenta in copertina la società borghese rivolgendosi ad essa, ma anche o forse soprattutto a chi aspira e farne parte. David Forgacs, parlando della costruzione di un'industria culturale in Italia, sottolinea

¹⁶ Eco, *Pitigrilli*, cit., p. 8.

come alla fine del XIX secolo, con l'urbanizzazione e l'alfabetizzazione, editori e librai iniziano a sviluppare un approccio commerciale al mercato librario ed editoriale, cercando di catturare un nuovo tipo di audience che molto raramente era stata presa in considerazione prima di quel momento.¹⁷ Si tratta di un pubblico più ampio e variegato e con un grado di scolarizzazione medio-basso. Proprio per la sua ampiezza però, costituiva un target molto appetibile per un'editoria che stava sperimentando in quel momento regole di tipo industriale e che voleva veder crescere i propri fatturati. Per rivolgersi a questo tipo di pubblico diventava fondamentale costruire delle copertine ben curate ed accattivanti, in cui le immagini siano fortemente comunicative e di facile comprensione, i titoli provocatori e soprattutto sia presente un messaggio diretto al pubblico di riferimento. Uno dei romanzi di Pitigrilli, *Mammiferi di lusso* (1920, Fig. 9), rappresenta un efficace esempio di questa tendenza.

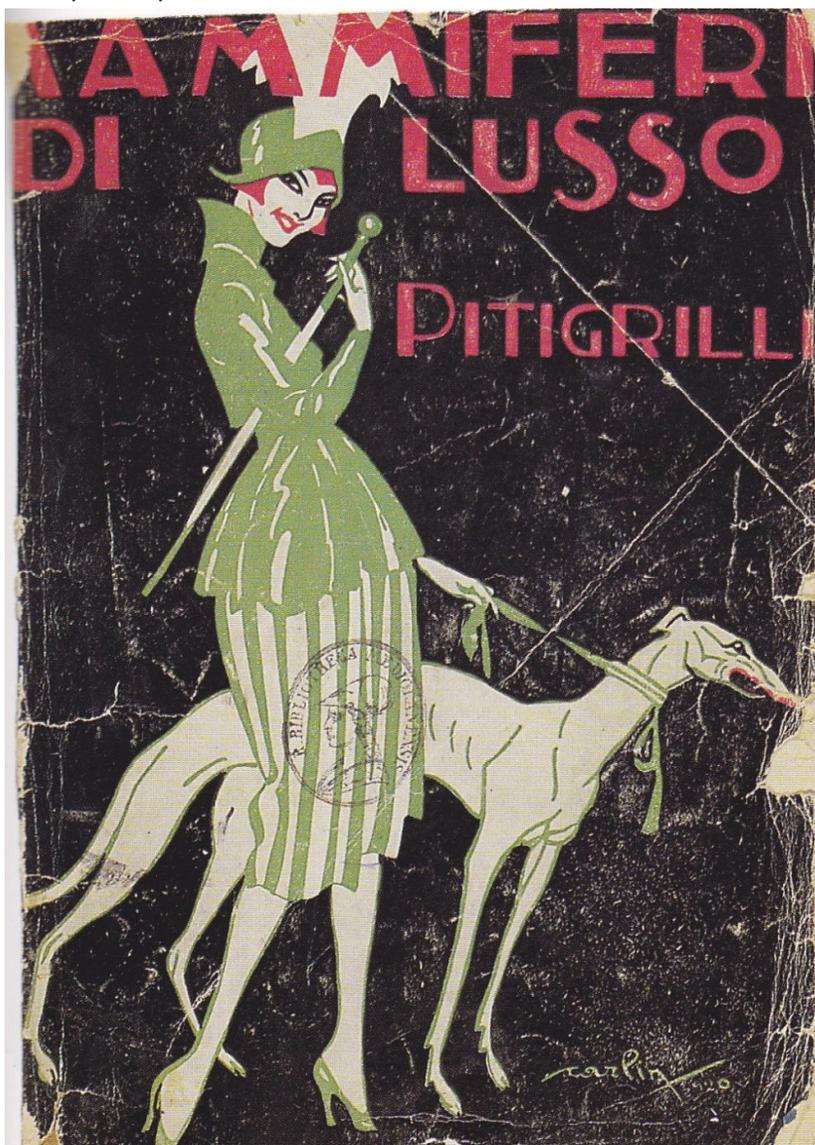


Fig. 9 Pitigrilli, *Mammiferi di lusso*, Milano, Sonzogno, 1920

¹⁷ D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Concentrandosi sugli elementi figurativi della copertina possiamo osservare come venga rappresentata la nuova figura di donna e, attraverso essa, la nuova società borghese. Quella presente in copertina è una donna elegante, che veste abiti di lusso e che sembra esibire uno status economico elevato. È uno dei tanti casi presenti nel periodo preso in considerazione, di rappresentazione dell'immaginario¹⁸ della società borghese negli elementi paratestuali. Leggere libri di letteratura e osservarne le copertine significa in primo luogo cogliere la morfologia dell'immaginario di una cultura, nel modo in cui le immagini continuano e mutano, riaffiorano e si trasformano e nel modo in cui una società si autorappresenta. Le copertine, nelle loro scelte di comunicazione visuale, trasmettono l'immagine della società che le ha prodotte, principalmente perché è quella società che ne costituisce il potenziale pubblico di acquirenti.

Dal punto di vista della comunicazione editoriale, il mondo della *middle class* costituisce un pubblico nuovo e ancora in gran parte da esplorare. Si sta formando una identità borghese che si autolegittima attraverso la costruzione e il rafforzamento di elementi simbolici. Le copertine di Pitigrilli, come quella presa ad esempio, ci restituiscono l'immagine di una borghesia che si sta consolidando in quel periodo storico e che inizia ad aver accesso, o sogna di poterlo avere, a beni di consumo e anche di lusso. Il lettore comune spera di poter entrare a far parte di questa borghesia, e nell'arco di un ventennio, questa diventerà per molti una concreta possibilità. Il lettore del romanzo middlebrow è anche e soprattutto un nuovo consumatore che si affaccia al mercato. I libri che circolano in un determinato periodo storico ci dicono molto sui gusti degli italiani, sulle loro abitudini, le loro scelte di consumo, i modelli di riferimento, il sistema di valori dominante. Osservando la copertina presa in analisi nello specifico possiamo notare come la donna rappresentata ci rimandi allo stereotipo della borghese elegante che ritroviamo nei film del *Cinema dei telefoni bianchi* (1936-1943). Questo nome si deve alla presenza di telefoni bianchi nelle sequenze di alcuni film prodotti tra gli anni Trenta e Quaranta, a simboleggiare una situazione di benessere sociale. I telefoni bianchi costituiscono uno *status symbol* che serve a marcare la differenza con i telefoni neri, molto più diffusi. In generale, le ambientazioni art-deco e le case piene di oggetti di arredamento di moda simboleggiano una società dei consumi in divenire ed in espansione. È un tipo di cinema, indirizzato soprattutto ad un pubblico popolare, che propone una descrizione della borghesia tale da suscitare desiderio di emulazione.

Ecco che la donna dei romanzi di Pitigrilli e delle sue copertine, è anche la donna rappresentata al cinema a cui ogni lettrice assomiglia o forse aspira ad assomigliare. Il look della donna, il suo elegante completo verde, il suo essere filiforme, e persino la razza del cane che porta al guinzaglio, tutto rimanda alle ambientazioni e ai costumi del Cinema dei telefoni bianchi.

A determinare l'efficacia di questa copertina è anche il titolo. Un buon titolo può determinare la fortuna di un libro, e una certa abilità nel comunicarlo può moltiplicarne il successo editoriale. Tendenzialmente ha una funzione di rimando interno all'opera (anticipazione, informazioni generali sulla trama, sullo stile), e una funzione di rimando esterno (informazioni sul sistema dell'opera, sull'orizzonte culturale nel quale è calata, sulle relazioni intertestuali con altri testi). La capacità di Pitigrilli, e della casa editrice Sonzogno, è stata quella di scegliere dei titoli che presentassero sempre qualche elemento di trasgressione, di allusione, di provocazione e che si riferissero al mondo circostante, puntando sulla capacità di

¹⁸ Qui l'immaginario è inteso come quel gruppo di immagini, credenze, stili di vita che costituisce l'universo di valori di riferimento di una determinata società o di un determinato gruppo.

rimando esterno e cogliendo alcune parole chiave, alcune mode, alcune tendenze messe in circolazione dai mezzi di comunicazione di massa ed in grado di suscitare l'interesse della collettività. Il titolo:

da un lato anticipa l'opera fornendo informazioni sui suoi contenuti; dall'altro ha la capacità di generare emozioni entro una precisa area culturale grazie ad una particolare autonomia estetica e un ordine precedentemente stabilito. Questo ultimo elemento pone il titolo come particolare atteggiamento dell'autore/editore nei confronti del pubblico.¹⁹

Se il testo è un oggetto di lettura, il titolo come d'altra parte il nome dell'autore, è un oggetto di circolazione - o, se si preferisce - un 'soggetto di conversazione'.²⁰ Ed è proprio questo l'effetto che i libri di Pitigrilli sono riusciti a suscitare, avvicinando al testo letterario un nuovo pubblico. La scelta di un titolo come *Mammiferi di lusso*, viene spiegata dallo stesso editore nel momento della presentazione del libro che ne precede l'uscita di alcuni mesi:

mammiferi sono le donne profumate, eleganti, viziose, viziate che si offrono e si vendono per cercare per il piacere proprio e il piacere altrui; le donne che cercano disperatamente l'avventura, perché hanno compreso che la cosa più vera della vita è l'emozione dei sensi. Il resto è passatempo per chi non è giovane e per chi non lo è mai stato.²¹

La presentazione, giocando su una rete isotopica che ruota intorno ai concetti di piacere, vizio, eleganza, avventure, emozione, crea l'equazione mammiferi = donne. Le donne più viziose e viziate, quelle che cercano emozioni fanno prevalere il proprio lato animalesco, puntano tutto sui propri sensi e non sul proprio lato razionale. Queste donne sono allo stesso tempo, il pubblico a cui i romanzi di Pitigrilli si rivolgono e l'oggetto del desiderio e degli interessi del pubblico maschile, anch'esso potenziale target dei suoi libri. Ecco che una campagna pubblicitaria di *teaser* che precede l'uscita del volume e punta in gran parte sul titolo, contribuisce a determinarne la fortuna. Ci si rivolge infatti ad un pubblico di lettori che è allo stesso tempo un pubblico di consumatori alla ricerca di piaceri, di emozioni e di evasioni, anche attraverso la forma della lettura.

¹⁹ M. Di Fazio Alberti, *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Torino, ERI, 1984, p. 113.

²⁰ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 75.

²¹ E. Magrì, *Pitigrilli un italiano vero*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999, p. 51.

Parole chiave

Pitigrilli, copertine, Futurismo, pubblicità, middlebrow

Sarah Bonciarelli è *postdoc Research Fellow* presso l'Università per Stranieri di Perugia e Visiting postdoc alla Katholieke Universiteit Leuven. È dottore di ricerca in Scienze del testo (Università di Siena) ed è membro dell'Osservatorio Permanente Europeo sulla lettura. I suoi principali interessi sono la letteratura italiana, la semiotica e la storia del libro. Ha insegnato all'Universidad de Cantabria, Università di Viterbo, Università di Siena, Università di Perugia e Università per Stranieri di Perugia. Pubblicazioni recenti: 'Reading between text and image' in: *Alabe*, n. 3 (2011); *Vent'anni di comunicazione del libro* (2011), in: AA.VV. *Comunicare il libro*, a cura di Michele Rak; *Comunicare il libro. Dai media tradizionali al Web.2* (2010).

Rue Belliard, 141 - 1040 Etterbeek - Bruxelles (Belgio)
bonciarellisarah@hotmail.com

SUMMARY

The book covers of Pitigrilli. An editorial phenomenon between text and paratext

The subject of the article is the analysis of the literary case of Pitigrilli, one of the most important authors of the middlebrow literature in Italy between the two world wars. Pitigrilli is particularly interesting for his capacity to represent the apparent contrast between a popular and broadly diffused literature and a quality literary product. His work also shows the contaminations between the popular literature and the artistic avant-gardes, between the advertising world and the world of literature, between textual and iconic aspects. Thanks to Pitigrilli the popular novel acquired a specific standing, kicking off a process of demolition of the rigid borders between the high standing culture and the popular culture, between the élite culture and the mass culture. The objective of this article is to analyze a particular aspect of the literary case of Pitigrilli: the covers of the novels where the images are integrated with the use of language, in order to give to the final readers some additional instruments to have access to the text.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101370 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Anna Negri, una regista in cerca d'identità

Tiziana Jacoponi

Premessa

Anna Negri, attiva nel settore cinematografico e televisivo da più di un decennio, non è stata sinora oggetto di saggio critico che si occupi della sua produzione, né sono state ancora messe in risalto le sue qualità di regista fuori dagli schemi convenzionali in quanto esponente della 'cineletteratura'. Con il termine cineletteratura¹ definiamo quei romanzi che hanno innestato nella scrittura letteraria italiana contemporanea procedimenti e stili tratti dal linguaggio cinematografico e denotano l'influenza del cinema nella scrittura e non l'inverso.

Facciamo coincidere la nascita della cineletteratura in Italia con la data del 1994 e della Seconda Repubblica che ridefinisce il mondo politico italiano, ridisegna i confini del territorio. Il 1994 segna anche la ripresa del cinema italiano. È l'anno in cui la legge 153,² rinnovando la legislazione sugli aiuti al cinema, favorisce il debutto dei giovani autori, introduce il finanziamento dei film da parte della RAI. Spesso questi romanzi sono stati scelti dai registi (esordienti e non) come sceneggiature per richiamare il pubblico in sala. Lino Micciché ha definito come 'seconda pelle'³ la formazione dei cineasti contemporanei che devono costantemente confrontarsi con un mondo in cui i film rappresentano quello che le illustrazioni erano nei romanzi nel XIX secolo assieme ad altre immagini, fotografie, rappresentazioni teatrali; le illustrazioni sono il riferimento per costruire il mondo dei personaggi. Le forme narrative del romanzo e del film si sono trasformate col cambiare del contesto storico e non solo attraverso i desideri o le intenzioni degli autori. A partire da questa data (1994) diventano sempre più evidenti anche le connessioni e le ibridazioni rispetto al linguaggio televisivo della fiction, che in quegli anni conosce un rinnovamento e si impone sul mercato. Un'altra caratteristica della cineletteratura è anche il delinearsi di una narrativa femminile che vede le donne non solo protagoniste passive in quanto lettrici, ma anche attive in quanto scrittrici e sceneggiatrici. Le donne costituiscono circa un terzo del *corpus* della produzione romanzesca. E questa loro presenza nell'ambito dell'industria culturale rende conto del percorso compiuto dalle donne per la conquista di un ruolo e di un'autonomia all'interno della società italiana.

¹ Il termine cineletteratura è stato da me coniato ed utilizzato nell'ambito della mia tesi di dottorato. Cfr. T. Jacoponi, *Cristina Comencini: cinécritures femmes*, p.301. <http://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2010PA100103-2.pdf>. [consultato il 16/02/2012].

² E. Natta, 'Aspetti legislativi e strategici del cinema italiano', in: *France et Italie au miroir Du nouveau cinéma italien (1975-1999)*, numero speciale di *Franco-Italica*, 14 (2000), pp. 8-9.

³ *Schermi opachi, il cinema italiano degli anni '80*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1998, p. 11.

Questa breve carrellata ci permette di sottolineare che i narratori italiani contemporanei non operano una rottura con il passato, ma si appropriano del presente e ne usano tutti gli strumenti. Anna Negri dapprima mette in scena un film che si avvale di questi autori (Rossana Campo), poi dopo aver lavorato per la fiction in televisione (transduzione di una novella di Gianrico Carofiglio), produce un suo film di cui è regista e sceneggiatrice e si impone al pubblico italiano e straniero.

Formazione

Anna Negri nasce a Venezia nel 1964, vive tra Venezia Milano Parigi e Londra prima di impiantarsi a Roma. Formatasi in un ambiente non comune e variopinto di cui ci racconta vizi e virtù nel suo romanzo autobiografico *Con un piede impigliato nella storia*, è la testimone privilegiata di un periodo ancora caldo nella storia contemporanea italiana. Lei stessa sul suo blog sul sito della Feltrinelli si definisce 'una regista che si ritrova per caso scrittrice'. Cronologicamente fa parte della generazione definita degli 'sfiorati',⁴ si porta dietro il passato ed è alla ricerca di una sua identità. Anna Negri infatti fin da giovanissima si è interessata di cinema e come lei stessa dice 'A sedici anni frequentavo un liceo sperimentale dove c'era un indirizzo di cinema e ho realizzato il mio primo cortometraggio'.⁵ Anna Negri, dopo aver vissuto ed essersi formata tra Londra e Parigi filmando dei corti e vincendo dei premi nei festival internazionali, torna in Italia nel 1998 e decide di esordire come regista di lungometraggi filmando il romanzo di esordio di Rossana Campo *In principio erano le mutande*.⁶ Questo esordio italiano attraverso la scelta di un'opera letteraria contemporanea le serve, perché '*In principio erano le mutande* aveva una scrittura molto simile al gergo con cui parlavo da ragazzina e raccontava storie simili a quelle vissute da me e dalle mie amiche'.⁷ In questa sede ci occupiamo in modo particolare di Anna Negri come esponente della cineletteratura al femminile che ben illustra i diversi percorsi dell'ibridismo', e cioè il necessario, ma non sempre indolore, incrocio di tradizioni, culture e supporti diversi. La regista-scrittrice privilegia il rapporto che passa attraverso lo scambio verbale che è spesso scambio narrativo, e diventa così fondamentale per la costruzione dell'intreccio. A ciò aggiunge la tecnica della regia, ossia l'uso dei piani sequenza, dei rumori, delle voci off e delle panoramiche. Anna Negri sottolinea che:

La differenza che esiste tra cinema e romanzo è un po' come la differenza esistente tra cinema e televisione. La televisione si rivolge, è convenzionale, nel senso che deve rispettare un genere ben definito, quello che è importante è il materiale su cui si lavora [...] Bisogna in ogni caso far passare l'essenza del testo originale e condensare questa essenza ed è per questo che la prima sequenza è importante: in essa c'è l'essenza del film.⁸

Ne risulta un prodotto ibrido che viene visto come un'aggiunta di senso, un arricchimento, un'apertura.

⁴ S. Veronesi, *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori, 1990. Si tratta dell'affresco della generazione nata tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, che ha avuto ogni cosa senza possederla veramente, che ha visto tutto senza capire nulla: troppo giovane per il '68, adolescente negli anni di piombo e troppo adulta per il movimento del 1985. Da questo romanzo nel 2001 Matteo Rovere ha tratto un film distribuito nel marzo 2012.

⁵ Anna Negri ci ha concesso via mail un'intervista nel maggio 2007. Tutte le citazioni si riferiscono a questo scambio mail.

⁶ R. Campo, *In principio erano le mutande*, Milano, Feltrinelli [1992], 1999.

⁷ Campo, *In principio erano le mutande*, Milano, cit.

⁸ Anna Negri ci ha concesso in data 05/01/2010 un'intervista telefonica che riassume le domande contenute nella mail a lei inviata in data 18/12/2010.

In principio erano le mutande

Il romanzo d'esordio di Rossana Campo, *In principio erano le mutande*⁹ narra in forma dialogica le avventure della protagonista - a cui non viene volutamente dato il nome - utilizzando un linguaggio comico e carnale. Le sue storie d'amore sfortunate, definite da lei stessa 'sfighe', producono grandi sofferenze ma anche dei modi assolutamente innovativi per fuggire le malinconie e tirare avanti. Al lettore si offre un campionario di passioni e tipologie sociali più diverse: dal panettiere un po' fuori di testa, al ginecologo donnaiolo, allo psicologo mammone e all'archeologo depresso sino all'incontro fulminante con 'l'infame numero tre'¹⁰ che riconcilia con l'amore e i sentimenti. La protagonista, voce narrante del romanzo, vive da sola con il gatto Ulisse in una casa dei vicoli di Genova che cade a pezzi, con donne africane come vicine, con l'eterno problema di sfuggire alla padrona di casa e ad altri creditori. La sua amica del cuore, Giovanna, si innamora solo di uomini neri e passa il tempo a raccontarle le sue notti d'amore senza omettere alcun particolare. Il romanzo è scritto sotto forma di diario, ha venticinque capitoli tutti con un titolo che sembra parafrasare in maniera ironica i pensierini delle elementari, come 'Il primo capitolo dove introduco la mia vita di grandi miserie e presento anche l'amica Giovanna'.¹¹ Rossana Campo si serve del linguaggio parlato, ne riproduce il ritmo veloce e intramezzato da parolacce e *slang* giovanile, abbonda di onomatopee. Rispetto all'asse temporale della narrazione sono continui e costanti i *flashback* nel passato alternati a ellissi violente sul presente. Con questo romanzo Rossana Campo si affaccia sulla scena letteraria inventando un genere comico surreale e grottesco in cui le sue eroine sono donne precarie nel lavoro e nei sentimenti, ha il pregio di mettere per prima in luce le difficoltà del vivere quotidiano delle giovani trentenni istruite e senza un lavoro fisso. Rossana Campo descrive inoltre il desiderio di vita romantica e scatenata delle sue coetanee: le avventure, le loro fantasie erotiche, il desiderio di maternità, gli inganni, le speranze, le difficoltà, gli innamoramenti, le paure, i matrimoni, le felicità, gli errori. Le sue eroine non si arrendono mai, hanno sempre voglia di ricominciare, di conoscere qualcosa su se stesse al di là di quello che la cultura o la società benpensante aveva ideato e immaginato per loro. Secondo Anna Negri:

Le donne italiane sono molto più succubi della tradizione. Possiamo dire che da un punto di vista lavorativo sono emancipate ma questa emancipazione non si riflette in nessun modello culturale. Non a caso in Italia c'è la crescita zero, cioè nascono pochi bambini, perché le donne che lavorano sono poco aiutate, sia in termini di aiuti statali sia in termini culturali: ci si aspetta che una donna che lavora mandi comunque avanti la famiglia.¹²

Anna Negri decide nel 1999 di fare un film¹³ da questo romanzo atipico per personaggi e situazione, mostrare come il mondo possibile del romanzo diventi mondo possibile del film con un *cast* al femminile. *In Principio erano le mutande* è un film che racconta l'esperienza al femminile della realizzazione del sé, che passa

⁹ Campo, *In principio*, cit. È il romanzo che la lancia nel panorama letterario e diventa un long seller. In questo romanzo si delineano le caratteristiche del suo stile, disavventure esistenziali di eroine anticonvenzionali in cerca di affermazione nella società.

¹⁰ 'Capitolo fondamentale dove vi presento l'infame numero tre vi racconto di come finiamo l'uno nelle braccia dell'altro'. Campo, *In principio*, cit., p. 55.

¹¹ Campo, *In principio*, cit., p. 11.

¹² Intervista ad Anna Negri, cit.

¹³ *In Principio Erano Le Mutande*, Italia, 1998, Genere: Commedia, Regia: Anna Negri, soggetto Rossana Campo; sceneggiatura: Anna Negri, Rossana Campo, Dorian Leondeff, Ivan Cotroneo, Davide Ferrario, personaggi e interpreti: Teresa Saponangelo (Irma), Stefania Rocca (Gina), Bebo Storti (Michele), Filippo Timi (Tasca), Fotografia Chiara Vitali, Montaggio: Massimo Fiocchi, Musica: Dominik Scherrer, Produzione: Mastrofilm.

attraverso l'emancipazione di una ragazza dalla famiglia, alla ricerca del partner che le faccia da spalla e occasionalmente la tragga d'impiccio, e la nascita di un figlio. Filmare questo romanzo, già di per sé impiantato come i dialoghi di una sceneggiatura, si rivela troppo avveniristico per il pubblico italiano, non abituato in quegli anni a una presenza femminile dominante e a scelte innovative e surrealiste. Il tentativo di Anna Negri di rappresentare il precariato emotivo e sentimentale, piuttosto che quello professionale, non riguarda solo la messa in scena delle trentenni ma, e soprattutto, l'instabilità emotiva che le investe. E in questo continuo ondeggiare tra cose acquisite e da cercare, che i rapporti sentimentali vengono visti come ideali quasi irrealizzabili per non restare imprigionate in un ingranaggio dal quale cercano di fuggire. Genova fa da sfondo alle loro storie. Le case di Imma (la protagonista del romanzo) e Gina (la sua amica Giovanna), sono nel centro storico, filmato come quartiere multirazziale, con neri, marocchini e sudamericani che si mescolano ai vecchi genovesi dall'accento cantilenante. Per le scale dei palazzi, si sentono canzoni arabe, si incontrano bambini africani che giocano a palla e donne nere dai costumi colorati che leggono il futuro nelle conchiglie. Nessun regista finora aveva provato a descrivere una città italiana come una comunità multi-etnica. Il film si contraddistingue per scelte di regia personali e innovative, ad esempio filmare la città in piena trasformazione, usare colori forti e violenti, primi piani alternati a piani sequenza e misti a *flashback*. Il film permette quindi, una riflessione in più: quella che oggi consideriamo una novità sociologica, cioè la precarietà e la continua mobilità, in realtà appartiene all'uomo da sempre. È questa la vera novità davanti alla quale ci troviamo impreparati e disorientati.

Transduzione

Anna Negri realizza la transduzione o trasformazione su supporto filmico dei materiali del supporto cartaceo. Il termine trasduzione è stato introdotto da Dolezel¹⁴ nel saggio *Heterocosmica*. In ambito scientifico indica la trasformazione di una grandezza fisica in un'altra, come per esempio la temperatura in corrente elettrica. Dolezel applica questo concetto al passaggio tra vari mezzi espressivi dalla pittura alla fotografia e soprattutto dal romanzo al film. L'originalità della produzione di Anna Negri, applicata all'adattamento-transduzione del romanzo attraverso la sceneggiatura, consiste nel cercare di pensare alla differenza tra testo scritto e filmico come momento creativo e significativo e non di vederlo come tradimento del testo originale. Il termine transduzione serve ad illustrare un tipo di approccio metodologico innovativo e flessibile che permette di studiare le interazioni attraverso le quali passa il testo *source* per diventare testo *cible*. La prospettiva metodologica offerta dalla transduzione ci porta ad affermare che qualsiasi testo, sia esso letterario o cinematografico, distribuisce discorsi e rappresentazioni come interdiscorso: nel caso di Anna Negri la transduzione permette di fare un inventario delle mediazioni in opera nel film che, rispetto al romanzo, è il testo *cible*. La scelta di questo termine transduzione come cambiamento di supporto e non di contenuto, evita di addentrarci nel dibattito ancora in corso e non risolto tra le parole adattamento e traduzione. In effetti la teoria della transduzione rientra nel caso più ampio dei *possible worlds* e potrebbe essere considerata il suo campo applicativo. A nostro avviso la teoria dei *possible worlds* si adatta perfettamente all'analisi di un testo contemporaneo e permette di evitare di chiudere queste opere in canoni e definizioni non propriamente attinenti al loro statuto. La produzione filmica e il testo letterario, pur presentando caratteristiche diverse, mostrano numerosi punti in

¹⁴ Usiamo il termine di *fictional universe* e di *possible worlds* secondo le definizioni di L. Dolezel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, London, Longman, 1997 (traduzione in italiano a cura di M. Botto, *Heterocosmica, fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999).

comune. Per esempio, sia la parola (nel testo scritto) che l'immagine (nel film), denotano e connotano: denotano perché descrivono o mostrano un pezzo di realtà; connotano perché evocano, sul piano semantico, nel lettore e nello spettatore, mondi, sensazioni, emozioni connessi al vissuto di entrambi. In quanto simboli poi, permettono al lettore-spettatore di individuare il significato oltre il significante, perché sia l'immagine che la parola, nei loro esiti artistici, riassumono e trasformano il reale e l'immaginario. Anna Negri possiede gli strumenti di conoscenza necessari per decodificare il linguaggio narrativo di Rossana Campo. Anna Negri applica inoltre alcune regole della sceneggiatura:

1. La soppressione: Anna Negri elimina i dati relativi all'*infame numero 3* o *infame futurista* e alla famiglia di Imma.
2. Mantenimento e prestito romanzesco: Negri ha conservato i personaggi, i dialoghi, l'intreccio anche se sono costruiti diversamente e il loro ordine cambia.
3. Condensazione amalgama: questa operazione si lega alla rubrica precedente. Situato a Genova (nel romanzo e nella sceneggiatura), la sequenza iniziale è un'amalgama del secondo e del primo capitolo del romanzo.
4. La modulazione tra le diverse parti del film: la regista si serve costantemente del *flashback* tra passato e presente e tra sogno e realtà e lo fa fin dalle prime sequenze, alle immagini iniziali delle bambine che giocano si contrappongono quelle finali del pompiere che arriva sulla scala dei pompieri e sale fino al suo piano. Queste scene costituiscono una modulazione non solo visiva ma anche cinematografica e metaforica concernente i ricordi di Imma.
5. Esplicitazione o arricchimento: si tratta della recitazione delle attrici che precisano e definiscono ciò che il romanzo evoca: Stefania Rocca incarna Gina passionale e inquieta, Teresa Saponangelo dà a Imma una sensibilità e impegno che il romanzo non sottolinea, evoca.
6. L'aggiunta: è qui che Anna Negri, unendo il romanzo alla sua visione del mondo ha veramente lavorato a livello del film introducendo il pompiere, al posto dell'*infame numero 3*, dandogli una collocazione più sensibile e attenta, facendolo apparire come colui che salva la protagonista conducendola in un mondo altro grazie all'invenzione della scala dei pompieri su cui Imma è trasportata alla fine del film.

La doppia vita di Natalia Blum

Dopo aver realizzato questo lungometraggio che la segnala come regista esordiente dalle scelte innovative e per il *cast* al femminile, Anna Negri si dedica per lungo tempo alla televisione. Lavorare per la televisione secondo Anna Negri non è 'non un male in sé. È un male come viene usata in Italia adesso, come strumento di creazione di consenso e di mercificazione della cultura'.¹⁵ Collabora come autrice per la trasmissione *Blob* (RaiTre), come regista per la soap *Un Posto al Sole* (RaiTre) e il film TV *L'Altra Donna* (RaiUno). Nel 2003 firma la regia di *Fragile*, una fiction tv ideata e scritta con Marco Videtta, Chiara Cremaschi e Anna Mittone, produzione Publispei per Mediatrade e nel 2006 la regia de *L'Amore Proibito*, film tv in concorso al Roma Fiction Fest 2007.

Tra i lavori per la televisione segnaliamo *La doppia vita di Natalia Blum*:¹⁶ è il titolo che apre la nuova serie di *Crimini* curata da Giancarlo De Cataldo. Il soggetto è dello scrittore Gianrico Carofiglio, sceneggiatura di Silvia Napolitano.

La doppia vita di Natalia Blum narra le vicende in prima persona di Marco Blasetti, un editor brillante che conduce una vita comoda e appagata. Ha scritto un libro che si chiama *Come scrivere un romanzo e farselo pubblicare* e va in giro per l'Italia a presentarlo. A Bari incontra una donna. Anzi, una ragazza dai lunghi capelli

¹⁵ Corrispondenza tra me e la regista in data 2007.

¹⁶ G. Carofiglio, *Non esiste la saggezza*, Milano, Rizzoli, 2010. Il racconto era stato pubblicato dapprima nella raccolta collettiva curata da G. De Cataldo, *Crimini italiani*, Einaudi, Milano, 2008.

castani, strana e molto bella. La ragazza ha scritto un libro, anzi metà. È, insomma, una giovane esordiente. E, come tanti giovani esordienti, consegna il suo manoscritto a Marco, alla fine della sua presentazione. Marco è colpito dalla bellezza di questa ragazza diversa da quelle che incontra di solito. In realtà le prime parole del romanzo lo trascinano in un vortice da cui sarà difficile uscire.

‘Da quasi un anno faccio la puttana. Sono laureata in giurisprudenza, e mio padre pensa che studi per diventare magistrato’. Questo l’incipit. Marco legge il manoscritto d’un fiato, rapito dalle pagine. Il libro è molto bello, un vero colpo editoriale, ne è sicuro. Le propone allora un contratto di pubblicazione, sogno proibito di ogni esordiente. Ma, come nel romanzo, l’autrice sembra sparita, scomparsa nel nulla. Marco torna a Bari, a cercarla. Dov’è Natalia? E, soprattutto, chi è? Marco lo scoprirà solo alla fine. E scoprirà di essere cambiato, in modo irreversibile e imprevisto. I romanzi, in fondo, servono anche a questo, aiutano a cambiare. Lo aveva scritto proprio lui, alla fine del suo manuale, e se ne era completamente dimenticato.

È una storia di doppi, la cifra che predilige Carofiglio, come anche il gioco di specchi in cui si mischiano e si confondono, quasi in sovrimpressioni, le componenti di altri suoi romanzi. Anna Negri invece osa, mette in campo passioni cinematografiche e non solo.¹⁷ Anna Negri si serve a Bari dell’orizzonte, del mare, la spiaggia diventa una zona di confine. La città si deforma, mentre il protagonista corre nei vicoli notturni della città vecchia, sulle parole di Natalia/Gloria, scritte nella realtà dolorosa dell’altra Natalia. Desiderio, paura, fantasmi maschili riflessi e stravolti dal femminile. Una vertigine di specchi dove è facile perdersi. Il genere giallo come altra possibilità registica che le permette di usare la transduzione, di lavorare sul tema del doppio e del confine, che saranno poi ripresi e sviluppati nel lungometraggio che la impone agli occhi della critica.

Riprendimi

Riprendimi,¹⁸ secondo lungometraggio diretto da Anna Negri nel 2008, dopo otto anni di assenza dal set cinematografico, vuol riflettere dal punto di vista femminile, su una separazione coniugale.

Giovanni, attore, e Lucia, montatrice, giovane coppia romana di piazza Vittorio, hanno un bimbo e fanno un film per Internet sul precariato con due amici (il grasso e lo smilzo, ognuno è fonico e operatore insieme) che non li abbandonano mai, sul lavoro (quando c’è), in casa, in camera da letto, mentre litigano, mentre parlano di politica, vedono gli amici, passeggiano, e mentre non fanno ciò che fecero i colleghi francesi (le lotte contro il precariato, per il salario garantito ai lavoratori interinali dello spettacolo). Persino quando si lasciano. Giovanni e Lucia ci indicano la felicità e la sofferenza di essere oggi flessibili e mobili, produttivi e liberi, ma anche perseguitati. Il titolo *Riprendimi* allude sia al narcisismo della messa in posa e in scena (‘parliamo tanto di me’) che alla disperazione dell’abbandono (‘e dei miei amici, dei miei amori, dei miei odii’).

La precarietà del lavoro comporta instabilità affettiva, produce un mondo di eterni adolescenti privi di coscienza collettiva, malati d’un malessere sociale che si

¹⁷ C’è una somiglianza con *I segreti di Twin Peaks*, il titolo della serie tv creata da David Lynch alla fine degli anni Ottanta e trasmessa in Italia nel 1991. La prima serie trasmessa da Canale 5 ebbe 8 episodi e fu seguita da 11 milioni di spettatori.

¹⁸ *Riprendimi*, Italia, 2008, 93 min, Produzione: Claudio Amendola, Francesca Neri; Regia: Anna Negri; Sceneggiatura: Anna Negri, Giovanna Mori; Fotografia: Gian Enrico Bianchi; Musica: Dominik Scherrer; Montaggio: Ilaria Fraioli; Personaggi e interpreti: Lucia (Alba Rohrwacher), Giovanni (Marco Foschi), Michela (Valentina Lodovini), Giorgio (Stefano Fresi), Eros (Alessandro Averone), Tiziana (Marina Rocco), Mara (Cristina Odasso).

esprime nella ossessione della riuscita personale. Il film di Anna Negri, usa in maniera efficace il finto documentario. Sotto l'obiettivo di Eros e Giorgio (i bravi Alessandro Averone e Stefano Fresi) che girano un film sui precari dello spettacolo scoppia la coppia formata da Lucia (Alba Rohrwacher) e Giovanni (Marco Foschi), uniti da un figlio e un amore apparentemente solido. Anna Negri gioca a depistare lo spettatore, un racconto di progressivi incenerimenti, caratteristiche della società dove a regnare è l'ipercommercio (purché precario) di corpi ed anime.

Un discorso a parte merita la direzione degli attori e il rapporto che Anna Negri instaura con le attrici.

Lavorare con le attrici su temi intimistici e personali permette di creare un'atmosfera di assoluta libertà e fiducia e le attrici si sono sentite in sinergia totale con me e si sono sentite libere di dare il meglio di loro stesse anche perché esisteva una reale comprensione e condivisione dei problemi affrontati nel film.¹⁹

Anna Negri sceglie il doppio registro del gioco tra teatro e documentario, progetto e imprevisto, forma e deformazione, narcisismo celibe e responsabilità politica, definito come *mockumentary* che va oltre la storia che narra, concentrandosi sulle coloriture intimiste. E la Negri, riprendendo il paradigma della precarietà, dimostra un'irresistibile vitalità espressiva (tanto da essere selezionato per partecipare al Sundance Film Festival di Robert Redford). Inoltre Anna Negri riesce ad imporre, attraverso un controllato virtuosismo da prodotto indipendente, come si possa fare cinema con la tecnica digitale che asseconda la fluidità narrativa, conducendoci nel frastagliato territorio della quotidianità.

Con un piede impigliato nella storia

Nel 2009 il passaggio al formato romanzo-autobiografia è l'illustrazione in formato cartaceo della storia personale ed intima: Anna Negri racconta l'infanzia e l'adolescenza di figlia, insieme alle vicende familiari fra gli anni Settanta e Ottanta. Soprattutto le vicende del padre. La giovane Anna, dal maggio 1977, con la prima irruzione delle forze dell'ordine in casa, viene buttata suo malgrado nella Storia:

Il suono insistente del campanello mi ha svegliata. Ho dodici anni [...] sono le sette meno un quarto, continuano a suonare. Vado alla porta mezza addormentata e quando la apro ho una vertigine. Davanti a me c'è un muro di divise imbottite blu scuro, imbracciano delle armi [...] stanno zitti, fermi, poi uno mi appoggia la canna della mitraglietta sulla pancia: sento il freddo del metallo e ho un brivido, un senso di nausea misto a paura, non riesco a parlare.²⁰

Anna racconta: della scuola delle suore a Padova, a Milano, al liceo Manzoni, poi all'Istituto Itos, frequentato da artisti come lei. L'ambiente e il movimento, culturale prima che politico della sinistra extraparlamentare; l'autrice si affaccia alla politica attiva negli anni del liceo quando ormai l'onda lunga della contestazione si sta ripiegando ormai sconfitta. La regista-scrittrice narra, in modo personale, la difficoltà di crescere, con ragazzi che non ricambiano il suo amore, con le sigarette, con un'alimentazione sregolata e vorace, con la difficoltà di un corpo che aumenta ed anche con una violenza subita e mai denunciata. La ragazza adolescente non è una figlia qualunque, il suo cognome pesa su di lei, come sul fratello e la madre, come una sorta di segno indelebile; è costretta a cambiare città, scuola, amici, assiste a riunioni lunghissime casalinghe di militanti, intellettuali, docenti universitari e lei sogna la normalità di una famiglia in cui i ruoli siano chiari,

¹⁹ Anna Negri, intervista telefonica del 05/01/2011.

²⁰ A. Negri, *Con un piede impigliato nella storia*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 7.

semplici. Invece l'adolescente è costretta a fare i conti con un padre sfuggente, spesso assente e con una madre, vanamente impegnata a tenere unita la famiglia. Sono ferite che non si rimarginano tanto facilmente. La scrittura di Anna Negri riflette il suo modo di essere regista: offre immagini in successione, una specie di ricordo fotografico degli avvenimenti, una lunga carrellata di persone luoghi e fatti e attraverso la scrittura ha ritrovato un senso storico, una riconciliazione con il suo passato. Anna Negri si è

servita della scrittura del romanzo per farci un film. Era troppo complicato per me lavorare solo sulla stesura del soggetto così ho pensato di scrivere un libro, per poter poi estrarre dal libro l'essenza e farne un film. La sceneggiatura l'ho scritta insieme a Federica Pontremoli. Ora siamo alla ricerca di un produttore, impresa non facile in questi tempi in Italia.²¹

Un romanzo in cui autobiografia e politica si intrecciano inestricabilmente per ribadire che, come recitava un famoso *slogan* di quegli anni, 'il privato è politico'.²² In queste pagine segnate da uno stile incisivo ed essenziale, empatia affettiva e giudizi pungenti ed arguti si susseguono, per riflettere sulla propria storia personale, su quella collettiva, sulla difficoltà del confronto con figure genitoriali tutt'altro che ordinarie.

Conclusione

L'idea di analizzare il funzionamento della cinescrittura in quanto tensione esistente tra ciò che è romanzesco e ciò che è filmico ci ha permesso di analizzare il lavoro di Anna Negri e ha condotto la nostra analisi su un doppio binario: a livello dei romanzi (testi *source*), con il seguire i personaggi e le loro interazioni, e a livello filmico per cercare di comprendere quali meccanismi sono stati privilegiati per attualizzare il testo *cible*. I *possible worlds* sono gli universi inventati basati sull'immaginario collettivo che, grazie al trattamento come fiction, sembrano *possible* o reali. Si tratta in sostanza per Anna Negri di una pratica costante, investire nelle relazioni con gli altri per ampliare il gioco combinatorio dei suoi *plot*.

Questa dinamica tra transduzione filmica e romanzo si applica all'integralità dell'opera di Anna Negri, in cui romanzi e film interagiscono tra di loro e con i *possible worlds* dei personaggi letterari e/o cinematografici. La scelta del *corpus* di Anna Negri corrisponde, da un lato, a un percorso ben definito della regista dal punto di vista stilistico e, dall'altra, riflettono il contesto politico e sociale di questi anni. Siamo certi che studiare sotto questa ottica la produzione di Anna Negri serve a poter creare una cartografia del passaggio del testimone tra la generazione delle cineaste affermate ed illustri e quella delle registe della nostra generazione che lo stanno diventando.

²¹ Conversazione telefonica con la regista in data 05/01/2011.

²² Era lo *slogan* urlato durante le manifestazioni studentesche degli anni Settanta contro lo stato borghese e questo *slogan* ha caratterizzato il modo di vita di quegli anni.

Parole chiave

cinescrittura, Anna Negri, donne, transduzione, *possible worlds*

Tiziana Jacoponi vive a Parigi, collabora con l'Università di Paris 1-Pantheon Sorbonne. È stata referente per il progetto europeo Leonardo e Glottodrama. Diretta da Christophe Mileschi e Giorgio De Vincenti ha discusso una tesi di dottorato in cotutela Paris Ouest e Roma Tre su *Cristina Comencini: cinécritures-femmes*. Ha al suo attivo alcune pubblicazioni e numerose partecipazioni a convegni internazionali di letteratura italiana. È redattrice della rivista degli italiani in Francia *Focus in*. È cavaliere della Repubblica Italiana.

Université Paris 1 Pantheon Sorbonne
c/o Centre Pierre Mendès France
service SGEL 7 étage
90 rue de Tolbiac, 75013 Paris (Francia)
Tiziana.Jacoponi@univ-paris1.fr

SUMMARY**Anna Negri, a Director in Search of an Identity**

The transition to an autobiographical novel format in 2009 is the illustration, on paper, of a personal and intimate narrative that offers the reader a definition of *cinescrittura* (*cinematic writing*). Moreover, this evolution illustrates how the language of television and film has influenced Anna Negri's narrative and stylistic choices in prose. The reading of the filmic image demands, as in the reading of a textual passage, a fundamental decoding of linguistic, ethical, aesthetic, and narrative processes. Additionally and above all, one must also analyse the emotional system at work in the narrative, as it is the emotional area that is most stressed when both watching a film, and when reading a book (for instance when reading a book so compelling that one cannot put it aside until done). That is to say, the narrative's emotional system emotionally involves the reader or viewer, causing him or her to interact with images and stories. Negri's literary-cinematic production favors an abundance of dialogue, fast beats, contamination between different genres such as autobiography and mockumentary, the use of musical and film vocabulary, intermixed with dialect. When directly confronted with this array of aspects, the viewer-reader's task is to decode and interpret. In *Con un piede impigliato nella storia* Anna Negri succeeds in condensing the wish to offer a space to dream, by using cinematic writing as a means of making concrete references, in private or collective memory, to the personal and social history of her country. The stylistic choice of dialect, or of a 'foreign' cadence, serves to render the text/film more accessible. The viewer/reader both imagines the film when reading the book, and reads textually while watching the film.



URN:NBN:NL:UI:10-1-101371 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

L'opera di Tito Marrone all'interno del cenacolo romano di Sergio Corazzini

Daniele Comberati

Gli esordi e le relazioni all'interno del movimento crepuscolare

Il percorso letterario di Tito Marrone è noto soprattutto per il suo ruolo all'interno del cenacolo romano di Sergio Corazzini.¹ Nel romanzo *Si sbarca a New York* di Fausto Maria Martini,² biografia ufficiosa del gruppo, di Marrone non si fa cenno. In realtà la sua assenza è comprensibile se si considerano i rapporti tra i due scrittori all'interno del cenacolo, deterioratisi dopo la morte di Corazzini nel 1907.

Il ruolo di Marrone non era di scarso rilievo. Nato a Trapani nel 1882, egli è il più anziano del gruppo, e come tale si comporta; assume infatti un atteggiamento paterno soprattutto nei confronti di Corazzini, meno inserito nell'ambiente letterario romano. Marrone invece era solito riunirsi al caffè Aragno, dove partecipava ad incontri con Pirandello e Rosso di San Secondo e frequentava Soffici, Ardenghi e Marinetti.

Le sue funzioni principali all'interno della cerchia crepuscolare furono due: in primo luogo contribuì a far conoscere ai giovani poeti parte dell'opera dei simbolisti francesi e belgi; inoltre, grazie all'intensa attività giornalistica,³ si erse a 'recensore' delle opere del gruppo.

Marrone aveva esordito nel 1899 con la pubblicazione del singolo componimento *A Carlo Alberto. Ode*.⁴ Il primo libretto, *Cesellature*,⁵ risale ugualmente al 1899 e si rivela piuttosto originale. L'opera, pur presentando ancora toni tardo-ottocenteschi, rappresenta un deciso passo in avanti verso un registro

¹ Per i riferimenti biografici su Tito Marrone, cfr. D. Breschi, 'Notizia bio-bibliografica' in: T. Marrone, *Antologia poetica*, a cura di D. Breschi, Napoli, Guida, 1974, pp. 195-198; R. Lo Schiavo, 'Padri e figli: Francesco e Tito Marrone, Tommaso e Giuseppe Piazza al Liceo Ximenes', in: *Tito Marrone, poeta e commediografo trapanese fra crepuscolarismo e futurismo*, a cura di S. Mugno, Palermo, ISSPE, 1993, pp. 15-54. Le ulteriori notizie provengono da ricerche personali; notizie su Marrone sono contenute anche in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, cap. XV, 'Poeti, scrittori e movimenti letterari del primo Novecento', a cura di M. Guglielminetti, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 1039-1040. Indispensabile è inoltre il riferimento al volume di G. Farinelli, *Vent'anni o poco più. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, pp. 39-45. Non compare la voce 'Marrone', invece, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

² F. M. Martini, *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930; nuova edizione a cura di G. Baldassarri, Roma, Salerno Editrice, 2008.

³ Parte delle opere critiche di Marrone sono ora consultabili in T. Marrone, *Saggi di critica letteraria e teatrale*, a cura di S. Mugno, Palermo, ISSPE, 2006.

⁴ T. Marrone, *A Carlo Alberto. Ode*, Trapani, Tipografia Fratelli Messina, 1899.

⁵ T. Marrone, *Cesellature*, Trapani, Tipografia Fratelli Messina, 1899.

personale. Uno dei componimenti, non casualmente, si intitola *Crepuscolo*, come notò Alberto Frattini:

È certo singolare che già nel libretto d'esordio del Marrone, *Cesellature* (1899), si avvertano percorrimenti 'crepuscolari', sia nel senso di una attenuazione e quasi estenuazione della tradizione alta, dal Petrarca al D'Annunzio, sia nel senso di registri più sommessi, di più smorte modalità, a specchio di un accorato e desolato sentimento della realtà e dell'esistenza. [...] Il problema dei rapporti Marrone-Corazzini è, del resto, assai complesso; secondo una testimonianza di Goffredo Bellonci, proprio il Marrone avrebbe in quel tempo fatto conoscere il Laforgue al Corazzini, come riferisce Filippo Donini.⁶

Si ha ragione di credere alla veridicità dell'affermazione di Donini.⁷ D'altra parte il padre di Marrone, Francesco, si era trasferito nel 1902 da Trapani a Roma con il figlio, dopo la morte della moglie, per insegnare Lingua e Letteratura francese all'università La Sapienza. Marrone quindi aveva avuto la possibilità di leggere in lingua originale i maggiori poeti di espressione francese del tempo. Inoltre lo stesso autore aveva ottenuto nel 1916 il diploma di abilitazione di primo grado per insegnare francese. Diversi interventi, fra i quali spiccano quelli di Pasquale Tuscano, Francesco Sgroi e Umberto Marvardi,⁸ fanno risalire a Marrone la paternità del crepuscolarismo italiano.

Non è importante qui indagare tale questione, tanto più che fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento un particolare clima rendeva propizie esperienze poetiche del genere.⁹ Nel primo periodo di Marrone, l'opera di maggior spessore risulta *Poemi provinciali (1903-1907)*, rimasta in parte inedita. La poesia 'Le piccole cose' è di aiuto per comprenderne i riferimenti:

Talvolta
(la notte è scesa
con la paura
e il vipistrello sventola
l'ali sue di spettro
che non fanno strepito)
dentro la nostra casa solitaria
sentiamo brevi rumori nell'aria...

Sono le piccole cose che tremano.

Talvolta
(entrando nella stanza
dove l'ombra ha dormito in una bara)
sentiamo una lima
lontanissima limare,
stridere un tarlo...

Sono le piccole cose che gemono.

⁶ A. Frattini, 'Alle origini della poesia crepuscolare. Tito Marrone', in: *Nuova Antologia*, LIII/ 4 (novembre 1969), pp. 366 e ss.

⁷ F. Donini, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, prefazione di A. Palazzeschi, Torino, De Silva, 1949, p. 59.

⁸ P. Tuscano, 'Gozzano e i crepuscolari nella critica dell'ultimo decennio', in: *Cultura e scuola*, XV/12 (1981), pp. 30 e 46. F. Sgroi, 'Tito Marrone, un poeta galantuomo', in: *La Fardelliana*, I/1 (1983), pp. 85 e ss. Marvardi, 'Un precursore: Tito Marrone', in: *Persona*, numero speciale, IV (ottobre 1967), pp. 25-26.

⁹ Cfr. a tale proposito A. I. Villa, *Neoidealismo e rinascenza latina fra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini: poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, Led, 1999.

Talvolta
(l'anima nostra è in pace
e l'occhio svara
dalla finestra aperta
su la campagna che giace
quieta e solitaria
sotto la luna deserta)
sentiamo nell'aria...

Sono le piccole cose che cantano.¹⁰

La tematica riguardante un limbo fra la vita e la morte, può senz'altro far pensare al Rodenbach di *Bruges-la-morte*, romanzo tradotto per la prima volta in italiano da Fausto Maria Martini, e fonte di ispirazione continua per i crepuscolari romani.¹¹ Anche autori minori come Giulio Gianelli (in particolare nella raccolta *Mentre l'esilio dura*)¹² e Guido Ruberti (per esempio nei versi di 'I rimpianti', contenuti in *Le fiaccole*)¹³ riprendono le atmosfere cupe e crepuscolari care a Marrone. Da notare è inoltre, in un componimento giovanile quale è 'Le piccole cose', il lessico già 'crepuscolare', diversi anni prima che Borgese coniasse la definizione di 'crepuscolarismo': termini come 'notte', 'ombra', 'quieta', 'solitaria' ritorneranno nei versi, fra gli altri, di Corazzini e di Fausto Maria Martini. Il termine 'vipistrello' si trova anche in d'Annunzio e Carducci, molto letti in gioventù da Marrone, mentre il tema degli oggetti agonizzanti è presente in poeti vicini alla sua sensibilità quali Marchese, Govoni, Civinini e Auro d'Alba. La campagna notturna, la casa deserta e abbandonata, la sera che sommerge con il buio gli oggetti e le stanze vuote e inquietanti sono alcuni dei motivi dominanti della raccolta corazziniana *Libro della sera della domenica*.¹⁴ In generale si può affermare che, fin dagli esordi, la poesia di Marrone si presenta non priva di qualche sorpresa per chi la ascrivesse immediatamente al simbolismo dannunziano.¹⁵

L'attività critica e i rapporti con i futuristi

Il lungo silenzio poetico durato più di quarant'anni ha contribuito ad enfatizzare il 'mito' di Marrone. Dal 1907 al 1950 egli si eclissa dalla vita sociale romana e non pubblica più nulla. Continua tuttavia a scrivere in privato, come emerge dall'attribuzione, nel 1947, del premio Fusinato per il *corpus* inedito di *Carnascialate, Poemi provinciali e Favole e fiabe*. Il silenzio era dovuto a ragioni personali: nel 1906 aveva perso il padre, con cui viveva a Roma, e l'anno seguente era venuta a mancare la sua giovane fidanzata. A tali lutti si aggiunse, sempre nel 1907, la morte dell'amico Corazzini. Nel 1950, con la pubblicazione della raccolta poetica *Esilio della mia vita*,¹⁶ Marrone ottiene il premio Siracusa e la sua figura letteraria riemerge nel panorama nazionale.

¹⁰ La poesia, inizialmente contenuta in *Poemi provinciali (1903-1907)*, è ora raccolta in Marrone, *Antologia poetica*, cit., p. 128.

¹¹ Cfr. C. Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1892; trad. italiana a cura di F. M. Martini, Roma, Voghera, 1907.

¹² G. Gianelli, *Mentre l'esilio dura*, Torino, Streglio, 1904.

¹³ G. Ruberti, *Le fiaccole*, Roma, Casa Editrice Nazionale, 1905.

¹⁴ Cfr. S. Solmi, 'Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea (1959)', in: Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 263-267.

¹⁵ Cfr., in favore di tale tesi 'Poeti, scrittori e movimenti letterari del primo Novecento', cit., p. 1039.

¹⁶ T. Marrone, *Esilio della mia vita (1945-1948)*, Roma, Pagine Nuove, 1950.

I suoi testi critici possono aiutare a ricostruire le relazioni letterarie che aveva costruito.¹⁷ A tale proposito, le recensioni di opere pre-futuriste di Marinetti e Palazzeschi sono illuminanti. Marrone parla dei due scrittori sul periodico *La Vita Letteraria*, di cui era divenuto direttore, anche se la sua direzione, durata poco più di un anno, fu soprattutto formale. Nell'articolo su Palazzeschi, egli illustra la *Lanterna*:

Respiriamo. Aldo Palazzeschi mi manda da Firenze la sua *Lanterna*; al lume della quale egli fa passare le immagini che la sua vivida fantasia gli suggerisce. Non forse veramente poesia è questa ch'egli fa: son più che altro impressioni pittoriche, rese con mezzi ritmici d'una musicalità volutamente monotona, ma che s'accorda spesso mirabilmente con l'immagine evocata.

Egli non trasforma la sua visione e non la commenta, ma la rende così come l'ha ricevuta: sforzandosi con ogni mezzo che il lettore la riceva con la medesima intensità. E il più delle volte ci riesce.¹⁸

Palazzeschi aveva allora ventuno anni e non era ancora noto negli ambienti letterari: la sensibilità critica di Marrone si rivela nell'intravederne *in nuce* le qualità poetiche. Di Marinetti invece Marrone recensisce *Le Roi Bombance, tragédie satirique en 4 acts, en prose*:¹⁹

La quale è veramente una bella tragedia, non solo per la coraggiosa ed energica satira d'una teoria che va guadagnando malauguratamente terreno, il che è opera di pensatore; ma per l'eleganza e la sveltezza del dialogo, per il ricco maneggio della lingua, per la novità delle forme, per l'onda di poesia che vi corre dentro, il che è opera insieme di poeta e d'artista. E se questo ci era già ben noto, per i suoi libri antecedenti, non si può dir che non abbia acquistato, con quello di cui ci siamo occupati, un maggior diritto alla nostra stima e alla nostra aspettazione.

Se Marrone con l'arrivo a Roma allargò il proprio giro di conoscenze, non interruppe mai del tutto i contatti con l'ambiente siciliano. Di notevole importanza è il carteggio con Federico De Maria, di cui si dispone solamente delle sue lettere.²⁰ Tale corrispondenza è fondamentale perché, al contrario di altri carteggi dell'autore, nelle missive a De Maria egli si pone in un ruolo di forza, vista la maggiore età ed esperienza. Essendo più 'libero' da questioni di opportunità, Marrone esprime in modo più esplicito i propri gusti. Ne sono validi esempi due lettere del 1949. Nella prima, datata 3 ottobre 1949, lo scrittore ritorna ad uno dei suoi argomenti critici prediletti: il rapporto fra antichi e moderni:

Non dico cose nuove, ma pare che, benché ovvie, gli artisti contemporanei non le tengano presenti: niente scuole, di nessun genere: il Petrarca, e non i petrarchisti; il Manzoni e non i manzoniani; il Carducci, il D'Annunzio, il Pascoli, ma non i loro pallidissimi copierecchiatori. [...] Credono, codesti signori, di essere nuovi e sono invece terribilmente vecchi: della vecchiaia delle mondane disfatte che celano le rughe antiche sotto i recenti belletti: senza ricordare che tali pretese novità risalgono a Mallarmé e a Rimbaud, e, più oltre, a certi alessandrini (trascurando la scuola di Lione = secoli XVI-XVII = con Maurice Scève e seguaci). Si può ancora aggiungere che, quanto più si vuol indulgere alla moda di un tempo, tanto più si

¹⁷ Sugli anni romani di Tito Marrone, cfr. G. Farinelli, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005.

¹⁸ T. Marrone, 'Note di poesia', in: *Rivista di Roma* (24 maggio 1907), p. 3.

¹⁹ Id., 'Nota drammatica. F.T. Marinetti, *Le Roi Bombance, tragédie satirique en 4 acts, en prose* (Paris, Société Mercure de France, MCMV)', in: *Rivista di Roma* 12 novembre 1905), p. 4.

²⁰ Cfr. S. Mugno, 'Corrispondenza di Tito Marrone a Federico De Maria', in: *Tito Marrone, poeta e commediografo trapanese*, cit., pp. 91-158.

rischia di essere contingenti, trascorso quel tempo e le sue forme caduche: o che impressione farebbero oggi le neoclassiche alcaiche barbare, che parvero, allora, il *non plus ultra* della modernità?²¹

Il tono polemico ricorda uno dei suoi articoli più noti, 'Alessandrinismo moderno',²² in cui Marrone criticava con fervore la 'moda' del verso libero. Il contenuto della lettera del 17 ottobre 1949 è ancora più esplicito. Lo spunto nasce dall'invito a Siracusa che De Maria gli aveva formulato per assistere alla serata finale del locale premio di poesia, del quale Marrone era risultato vincitore *ex aequo* con il poeta belga Geo Libbrecht. La lettera è accompagnata dal titolo 'Riservatissima', seguito dall'appunto fra parentesi 'da lacerare':

Ancora: tutta, dico tutta, la poesia crepuscolare nasce da me e prestissimo ne avranno la prova documentata, benché ormai siano in molti a scriverlo; terzo: premi (primi) nella mia cinquantennale carriera ne ho già vinti cinque, e in taluno di essi è stato sonoramente bocciato proprio taluno che si fa dire ora poeta. Ultimo: per questo e per molte altre ragioni che taccio, anch'io ho da difendere il mio nome e il giudizio che di me diede Pirandello chiamandomi onore della nostra Letteratura.

Quindi, verrò soltanto a Siracusa se, senza accomodamenti, il mio nome potrà fregiarsi esplicitamente del titolo di vincitore vero del premio internazionale in questione. E sia anche appaiato a me il poeta belga, ma non mi preceda.²³

L'amicizia con Luigi Pirandello e il romanzo *Suo marito*

Nella lettera inviata a De Maria, di rilievo si rivela l'allusione a Pirandello. Marrone aveva recensito la raccolta di novelle *Erma bifronte*, soffermandosi sull'accezione pirandelliana dell'umorismo:

L'umorismo del Pirandello - e un fortissimo esempio ce n'è dato in quest'ultimo suo libro - non consiste già in una lente attraverso la quale egli guardi uomini e cose, lente che gli renda le une e gli altri dissimili dalla realtà, foggiate secondo il suo modo di vedere, per servire a' suoi disegni; ma sì nella visione del mondo com'è, o meglio dalla parte che in esso rappresenta l'uomo in contrasto col caso; che gli antichi, forse per un pietoso inganno verso se stessi, chiamano fato, indipendenti dagli uomini, superiore agli dei medesimi; ma che noi, con un concetto più scientifico ma anche più desolante, sappiamo il più delle volte figlio della nostra azione, legato indissolubilmente a tutto l'essere nostro.²⁴

Notizie sull'amicizia che legò i due sono contenute anche in un articolo di Cesare Giulio Viola:

I giovani letterati romani fondarono una *Società dei Poeti*, che aveva sede al Caffè Marini, in via Venti Settembre n. 21, e diffondevano un invito per tutta Italia che si concludeva così: *Caro Poeta, volete anche voi, sebbene lontano, far parte dell'Associazione? Se sì, non dovrete fare altro che mandarci per ora la vostra adesione. E se in una sera di martedì o di venerdì, capitando a Roma, vorrete venire a trovarci, saremmo lieti di offrirvi una fraterna tazza di onesto caffè. (Oh! Bei tempi!) Vi salutiamo cordialmente.* Per la *Società dei Poeti* firmavano: Diego Angeli, Carlo Basilici, Antonio Cippico, Guelfo Civinini, Giovanni Diotallevi, Tito Marrone, Giuseppe Piazza, Luigi Pirandello, Salvator Rujū. [...] Tito Marrone aveva molto frequentato Luigi Pirandello; aveva partecipato a quel primo gruppo che si riuniva intorno allo scrittore siciliano, quando Pirandello ancora non era passato dalla novellistica al teatro. Primi anni di Roma, nella casa in via S. Martino al Macao.²⁵

²¹ Mugno, 'Corrispondenza di Tito Marrone', cit., p. 125.

²² T. Marrone, 'Alessandrinismo moderno', in: *La Vita Letteraria* (15 marzo 1907), p. 3.

²³ Cfr. Mugno, 'Corrispondenza di Tito Marrone', cit., p. 127.

²⁴ T. Marrone, 'Erma bifronte di Luigi Pirandello', in: *La Vita Letteraria* (1 febbraio 1907), p. 3.

²⁵ C. G. Viola, 'Tito Marrone scrittore segreto', in: *Scenario* (10 novembre 1943), p. 31.

In un manoscritto inedito di Carlo Basilici, conservato tra le carte di Marrone a Roma, si leggono alcune informazioni supplementari: 'Nel 1904 fu insieme con Pirandello e Civinini uno dei firmatari del manifesto della Fondazione della Società dei Pochi, che si radunava nel romano Caffè Marini in via XX settembre'.²⁶

Anche Alfredo Barbina riporta, riprendendola dalla monografia di Luigi Ferrante,²⁷ una tessera nella ricostruzione di tale amicizia; si tratta di una lettera del 29 dicembre 1916 di Luigi Pirandello al figlio Stefano, al tempo prigioniero di guerra:

Stefanuccio mio, abbiamo ricevuto la tua del c.m. con insolita sollecitudine e con la lietissima sorpresa della tua fotografia inclusa, che puoi bene immaginarti quale e quanta gioia ci abbia arrecato! Ci siamo messi a studiare in tutti i modi e in tutti i sensi il tuo aspetto, e chi ha manifestato un parere e chi un altro; ma ci è parso infine di poter convenire almeno in questo: che non sei molto dimagrito, come si temeva. [...] C'erano con noi, al momento dell'arrivo della lettera, Nino Martoglio, Tito Marrone e San Secondo, venuto da Venezia per ragioni di servizio (riparte stasera); e tutti e tre si son mostrati molto contenti di rivederti in effigie e m'hanno incaricato di salutarti affettuosamente.²⁸

Nello stesso volume viene riprodotta dall'autore una cartolina, non datata ma risalente molto probabilmente agli inizi del Novecento, scritta da Rosso di San Secondo e indirizzata a Tito Marrone, con in calce due righe autografe di Pirandello. Ripropongo il breve testo perché contiene un elemento degno di nota, ovvero il riferimento a *Cola Berretta*, un testo teatrale scritto a quattro mani da Rosso di San Secondo e Marrone, rimasto inedito e oggi disperso, poiché non è contenuto né presso il 'Fondo Pier Maria Rosso di San Secondo' (non ancora del tutto riordinato, per la verità), conservato alla Biblioteca Comunale di Camaiore, in provincia di Lucca (dove tra l'altro è possibile leggere alcune lettere inviate da Marrone a Rosso e a sua moglie, Inge Reidlich), né fra le carte di Marrone, che ho avuto la possibilità di visionare a Roma presso gli eredi.

Soriano del Cimino, 23. Caro Tito, al Valle viene la compagnia Guasti e C. i che fa per noi e per Cola. Preparalo dunque. Bisogna farlo leggere. Io sono qui da un mese, il 10 ottobre sarò a Roma. Bisogna pensarci seriamente. Ciao tuo S. Secondo. Saluti affettuosissimi dal suo Luigi Pirandello.²⁹

Diventa utile comprendere come il sodalizio con Marrone abbia lasciato traccia nelle opere di Pirandello e Rosso di San Secondo. Egli entra in due testi dei suoi più noti amici. Indicativo dei rapporti con i due scrittori, inoltre, è il 'tu' colloquiale utilizzato da Rosso di San Secondo, indice di una certa familiarità con il collega, mentre Pirandello si firma 'suo', a dimostrazione di un legame meno stretto.

Luigi Pirandello pubblica nel 1911 *Suo marito*,³⁰ romanzo sul quale lavora almeno dal 1909 e che ha una particolare storia editoriale poiché, com'è noto, l'autore lavorerà per anni ad una nuova versione destinata a rimanere incompleta. Le due versioni sono oggi confrontabili nel volume I dell'edizione di *Tutti i romanzi*, curata da Giovanni Macchia e Mario Costanzo.³¹

²⁶ C. Basilici, *L'arte di Tito Marrone*, manoscritto inedito corretto dallo stesso Marrone.

²⁷ L. Ferrante, *Pirandello*, Firenze, Parenti, 1955.

²⁸ A. Barbina, *Elegie ad Amaranta. Ricerche e documenti su Rosso di San Secondo*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 12.

²⁹ A. Barbina, *Elegie ad Amaranta. Ricerche e documenti su Rosso di San Secondo*, cit., p. 64.

³⁰ L. Pirandello, *Suo marito*, Firenze, Quattrini, 1911.

³¹ L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Vol. I, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1973.

Uno degli aspetti più singolari del romanzo risulta la descrizione dell'ambiente letterario romano di inizio secolo. Man mano che, all'interno della relazione matrimoniale fra Silvia e Giustino, emerge la progressiva affermazione letteraria della moglie che di fondo logora il rapporto fra i due fino al culmine simbolico della morte del loro unico figlio, l'attenzione del lettore si concentra sull'affresco della cerchia intellettuale (o pseudo-intellettuale) che ruota attorno alla coppia. Pirandello si prende gioco della frivolezza di un mondo al quale, sia pure in maniera conflittuale, egli stesso appartiene. La sua Roma ha l'aria di una 'città morta', chiusa nel suo passato ma incapace di vivere il presente.³² I luoghi dove l'azione si svolge sono quelli della Roma umbertina: via Alessandria e i quartieri della stazione ferroviaria, oltre a Prati e Macao. Così descrive la città Silvia Roncella, catapultata da Taranto in un contesto a lei sconosciuto:

Bastava soltanto proferire questo nome - Roma - perché tanti e tanti si sentissero obbligati all'ammirazione, all'entusiasmo. Sì, aveva ammirato anche lei; ma con senso d'infinita tristezza: aveva ammirato le ville solitarie, vegliate dai cipressi; gli orti silenziosi del Celio e dell'Aventino, la tragica solennità delle rovine e di certe vie antiche come l'Appia, la chiara freschezza del Tevere... Poco la seduceva tutto ciò che gli uomini avevano fatto e detto per fabbricare innanzi ai loro stessi occhi la propria grandezza. E Roma... sì, una prigioniera un po' più grande, dove i prigionieri apparivano un po' più piccoli e tanto più goffi, quanto più gonfiavano la voce e si sbracciavano a far più larghi gesti.³³

Il riferimento alla Via Appia non è forse casuale. La via Appia, soprattutto nella sua parte più rurale, che dalla catacombe di San Sebastiano andava verso l'esterno, lungo la strada che oggi porta all'aeroporto di Ciampino, è stata una delle vie più amate dai crepuscolari romani. Pirandello fa apparire Marrone in una delle principali scene iniziali. I tratti della sua descrizione sono esplicitamente caricaturali: Attilio Raceni, direttore della rivista femminile *Le Muse*, organizza un banchetto in onore di Silvia Roncella, appena giunta insieme al marito da Taranto. Durante il banchetto, che vede la scrittrice fortemente a disagio in mezzo ai vari protagonisti del 'circolo letterario' della capitale, viene presentato un giovane scrittore dall'aspetto vagamente comico:

Sopravvenne, saltellando secondo il solito suo, il giovine giornalista tirocinante Tito Lampini, Ciceroncino come lo chiamavano, autore anche lui d'un volumetto di versi; smilzo, dalla testa secca, su un collo da cicogna, riparato da un solino alto per lo meno otto dita.³⁴

Vi sono in tale descrizione, come ha notato per primo Wolfgang Sahlfeld,³⁵ alcuni elementi reali della biografia di Marrone: innanzitutto il nome, Tito (anche se va ricordato che Tito era un nome d'arte, poiché il nome di battesimo di Marrone era Sebastiano Amedeo); in secondo luogo la menzione del 'volumetto di versi' (Marrone aveva pubblicato nel 1907 la raccolta *Le gemme e gli spettri*); in ultima istanza l'allusione all'attività giornalistica (Marrone era diventato condirettore della rivista *La vita letteraria* nel 1907). Accanto a questi elementi 'reali', ve ne sono altri di pura invenzione: la descrizione fisica, per esempio, non corrisponde affatto alla

³² Cfr. a tale proposito N. Borsellino, *La morte di Roma*, in: Id., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 185-197. Cfr. inoltre G. Macchia, 'Luigi Pirandello', in: *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. I, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, nuova edizione diretta da N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, p. 498.

³³ L. Pirandello, *Suo marito*, in: *Tutti i romanzi*, vol. I, cit., pp. 645-646.

³⁴ Pirandello, *Suo marito*, cit., p. 606.

³⁵ Cfr. W. Sahlfeld, *Già un siciliano complicato... La sfera pubblica letteraria nel romanzo del primo Novecento*, Bern, Peter Lang, 2001.

persona di Marrone, ma ne è piuttosto una caricatura, a cominciare dal carattere fanciullesco del personaggio fino all'eccessivo realismo del corpo e del capo.

Si potrebbe pensare ad una descrizione irriverente da parte di Pirandello, ma così non è, per una serie di ragioni. La prima si lega allo specifico impiego delle metafore animalesche, che nell'autore siciliano rivestono un'importanza particolare.³⁶ Il bestiario pirandelliano crea infatti una 'zoologia fantastica' in cui la figura dell'animale spesso si presenta per raffigurare temi e argomenti con un simbolismo non facile da decifrare. In tal senso la metafora della cicogna e le altre con animali presenti in *Suo marito* sono ambigue, poiché rivelano al tempo stesso delle verità, ma ne nascondono altrettante.

La seconda motivazione può essere riferita alle modalità di messa in scena, all'interno del testo, dei personaggi della Roma letteraria del tempo. Prendiamo un altro esempio nel romanzo, il già citato Attilio Raceni, che certamente nell'economia dell'opera riveste un'importanza maggiore di Tito Lampini. Nel giornalista Raceni, Sahlfeld ha creduto di ritrovare Giovanni Cena, all'epoca molto amico di Pirandello. Ebbene, anche in questo caso l'autore inserisce reali elementi biografici (sia Cena che Raceni sono direttori di una rivista) accanto ad altri di pura invenzione (la rivista femminile di cui Raceni è direttore non ha davvero nulla a che vedere con *La Nuova Antologia* che Cena dirigeva all'epoca); inoltre Cena al tempo era un caro amico di Pirandello, mentre in *Suo marito* Raceni è un personaggio piuttosto negativo, del tutto immerso nel mondo frivolo e mondano. Pirandello inserisce elementi reali e fittizi nella costruzione dei personaggi, che diventano così 'maschere' adatte a illustrare l'ambiente su cui l'autore vuole porre l'attenzione.

L'autore nel romanzo descrive in modo accurato anche i luoghi in cui i letterati erano soliti riunirsi. La scena del banchetto contiene un altro elemento decisivo per comprendere i riferimenti al movimento crepuscolare. I convitati infatti si riuniscono al ristorante Castello di Costantino, che viene così descritto:

Aspettate: al Castello di Costantino. Ecco. Delizioso. Nella sala vetrata, con tutta la campagna davanti... i monti Albani... i Castelli... e poi, di fronte, il Palatino... sì, sì, là... è un incanto! Senz'altro.³⁷

Inizialmente in tale riferimento Sahlfeld aveva visto il Castello dei Cesari, in via Santa Prisca, che è collocato sull'Aventino (dunque al tempo davvero con la campagna davanti) e che era un luogo di ritrovo abbastanza consueto per Corazzini e il suo gruppo. In realtà però Pirandello ha in mente un altro locale, utilizzato dai commediografi e dalle loro *troupes* per festeggiare le prime dei loro spettacoli. Tale locale, dal nome Castello di Costantino, fu 'inaugurato' proprio da Tito Marrone, che vi andò dopo la rappresentazione della sua traduzione dell'*Aulularia* di Plauto, nel 1903.³⁸ Per la creazione della scena del banchetto, oltre ad avere in mente alcuni banchetti celebri fra i suoi colleghi ed amici (in particolare un banchetto in onore di Fogazzaro), Pirandello ha utilizzato il luogo in cui l'azione si svolge alla stregua di un personaggio: come nel caso di Marrone/Lampini e di Cena/Raceni (ma anche di Roncella/Deledda), il nome del ristorante, Il Castello di Costantino, si rifà al luogo in cui si festeggiavano le prime teatrali, ma assume caratteristiche di un altro luogo, il Castello dei Cesari caro ai crepuscolari.

***Incontri di uomini e di angeli* di Pier Maria Rosso di San Secondo**

³⁶ Cfr. a tale proposito F. Zangrilli, 'Bestiario pirandelliano', in: *Campi immaginabili* 23 (dicembre 2000), p. 133.

³⁷ Pirandello, *Suo marito*, cit., p. 601.

³⁸ Cfr. N. Porzio, 'Il poeta che fermò l'orologio', in: *Iniziativa* VII/4 (1958), p. 25.

Il caso di Rosso di San Secondo è ancora più eclatante. Il rapporto con Marrone era molto stretto, tanto che l'amico si era offerto di aiutarlo a terminare un paio di drammi che Marrone non riusciva a concludere. Non deve stupire quindi che il romanzo *Incontri di uomini e di angeli*,³⁹ pubblicato in prima edizione nel 1946, sia totalmente imperniato sulla figura di Marrone, come hanno notato sia Sahlfeld che Giuseppe Savoca nella Prefazione all'edizione del romanzo da lui curata. Nel libro viene narrata la storia d'amore fra Vittorio Mesoni, giunto da Trapani a Roma insieme al padre, il professor Giacomo Mesoni, e la giovane Valeria Bellaria. Anche dai pochi cenni biografici apposti in apertura è possibile dedurre la perfetta simbiosi con il personaggio creato da Rosso. Ciò avvalorava l'ipotesi che *Incontri di uomini e di angeli* sia anche un omaggio per una sensibilità poetica che non era riuscita ad emergere dalla cerchia degli addetti ai lavori. In *Incontri di uomini e di angeli* l'autore svela la motivazione del lungo silenzio di Marrone, che al tempo non era nota. La fidanzata (che nel romanzo diventa Valeria Bellaria) era morta molto giovane e il poeta aveva impiegato diverso tempo per riprendersi dal lutto. Poiché tale romanzo è il primo dopo la conversione di Rosso, nel testo il dolore viene in un certo senso 'rielaborato' dal protagonista in vista di una vita edulcorata in un aldilà che appartiene di diritto ai due amanti, vista l'assoluta purezza del loro amore. Ma più che la trama, interessano qui le descrizioni di Marrone e i rimandi alla citata opera pirandelliana. Scrive Rosso:

Tu, caro Mesoni, sei poeta. Forbitissimo letterato, sei poeta, nel senso che esprimi pienamente quel che senti profondamente, e quel che senti non è comune, è personalissimo, perciò assolutamente originale.⁴⁰

Come si può vedere, Rosso si sofferma maggiormente sulle capacità poetiche dell'amico, esulando dalla descrizione fisica e da qualsiasi aspetto caricaturale. Oltre al cenacolo del giovane Mesoni, in cui è possibile vedere il gruppo crepuscolare di Corazzini, Rosso descrive un gruppo di autori più affermati. In tale cerchia si ritrova il cenacolo del caffè Bussi al quale partecipava Pirandello. Inoltre nel libro viene descritta l'ascesa professionale del giovane editore Aurelio Boldrini, mutuato sulla figura di Attilio Quattrini. Uno degli episodi narrati fa riferimento alle vicissitudini della pubblicazione del romanzo pirandelliano, dovute al risentimento della Deledda.

Tale gioco di rimandi è costante e tra l'altro non sembra un azzardo asserire che una delle fonti per il romanzo possa essere stata proprio *Suo marito*, che nel 1941 era stato ristampato con un titolo differente e che probabilmente Rosso aveva riletto. L'amicizia di entrambi nei confronti di Marrone ha fatto il resto: oggi *Incontri di uomini e di angeli* rimane una delle testimonianze più preziose sulle sue vicende biografiche.

Per una conclusione

Le vicissitudini letterarie di Tito Marrone meritano senza dubbio attenzione, poiché si tratta di uno scrittore che ha collaborato con alcune fra le maggiori personalità del nostro Novecento. Risultano di particolare urgenza due operazioni: la prima è la pubblicazione completa e commentata delle sue poesie. L'edizione della Breschi del 1974⁴¹ è solo un'antologia che, pur valida e ancora utile, necessita oggi di un aggiornamento soprattutto in seguito agli studi di Angela Ida Villa e Giuseppe

³⁹ P. M. Rosso di San Secondo, *Incontri di uomini e di angeli*, Milano, Garzanti, 1946; seconda edizione a cura di G. Savoca, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1993.

⁴⁰ Rosso di San Secondo, *Incontri di uomini*, cit., p. 31.

⁴¹ T. Marrone, *Antologia poetica*, cit., 1974.

Farinelli.⁴² Per il teatro di Marrone sono state recentemente pubblicati, con una breve introduzione critica, tutti gli atti e i drammi scritti o rappresentati:⁴³ occorrerebbe un lavoro del genere anche per la poesia.

La seconda operazione è legata alla prima: si tratta di recuperare i non pochi inediti e gli scritti autografi di Marrone, nella quasi totalità (tranne i pochi citati nell'archivio di Rosso di San Secondo e qualche lettera privata presente presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani) custoditi dall'erede a Roma. L'acquisizione degli autografi risulterebbe di grande importanza anche per l'analisi del movimento crepuscolare, visto che gli scritti originali dei vari Corazzini, Tarchiani e Martini sono rari e anche l'edizione commentata dalla Villa delle opere di Corazzini è basata esclusivamente sui testi pubblicati.⁴⁴ Una ragione ulteriore per continuare ad approfondire i testi di Tito Marrone.

⁴² A. I. Villa, *Neoidealismo e rinascenza latina fra Otto e Novecento*, cit., 1999; G. Farinelli, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., 2005.

⁴³ Cfr. T. Marrone, *Teatro*, saggio introduttivo di S. Mugno, Palermo, ISSPE, 2001.

⁴⁴ S. Corazzini, *Opere. Poesie e prose*, a cura di A. I. Villa, Roma-Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

Parole chiave

Crepuscolarismo, Marrone, Pirandello, Rosso di San Secondo, Futurismo

Daniele Comberiati è *chargé de Recherches Frs-Fnrs* all'Université Libre de Bruxelles, presso cui ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2008. Ha pubblicato la raccolta di interviste *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi* (Roma, Caravan, 2009), i saggi *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)* (Bruxelles, Peter Lang, 2010) e *Tra prosa e poesia. Modernità di Sandro Penna* (Roma, Edilet, 2010); nel 2010 ha curato per le edizioni Nerosubianco di Cuneo la raccolta di racconti postcoloniali *Roma d'Abissinia. Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba: cronache dai resti dell'impero*. Si occupa di letteratura italiana moderna e contemporanea.

Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de langues et littératures
Avenue F.D. Roosevelt 50
B-1050 Bruxelles (Belgio)
dcomberi@ulb.ac.be

SUMMARY

Tito Marrone's Work Inside Sergio Corazzini's Roman Club

The poetic work of Tito Marrone, forgotten for years due to his prolonged creative silence, reveals itself to be key to understanding how the Crepuscolar Roman related to the Francophone Symbolist poets. Marrone, slightly more senior than his associates, was the only one to possess a solid grasp of French culture and command of its language. His association with Rosso di San Secondo and with Pirandello, additionally, shows an author needlessly excluded from the cultural context of the time: his presence as a character in Pirandello's novel *Suo marito* and as a protagonist in Rosso di San Secondo's *Storie di uomini e di angeli* is testimony to the bond he had with these two authors, who were, inter alia, his contemporaries. Moreover, Marrone was in contact with different proponents of Sicilian Futurism, and so Crepuscolar and Futurist influences also characterized his use of language and poetic style. Ultimately of interest are Marrone's reviews and critical writing, that show a fine analytic eye and capacity to gather and interpret the authentic elements of his contemporary literary and theatrical milieu. And so, for these reasons, it would now be beneficial to shed light on and critically anthologize Marrone's ample texts, which themselves would also come to be important in the Crepuscolar Roman movement.



URN:NBN:NL:UI:10-1-112990 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

La bellezza del male nella poesia di Fausta Squatriti

Matteo Brera

Fausta Squatriti, se volessimo ridurre il tutto a un'etichetta, è un'artista affermata nel senso più ampio del termine: disegna, dipinge, scolpisce, scrive prosa e versi. Lo fa con una forte vocazione combinatoria e mostrando una chiara predilezione per la commistione di registri e linguaggi artistici diversi.

Fausta Squatriti nasce a Milano nel 1941, città in cui a tutt'oggi vive e insegna (all'Accademia di Belle Arti di Brera). Ha inoltre ricoperto – e ricopre – incarichi prestigiosi presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara e di Venezia, alla University of Manoa (Honolulu), all'Académie des Beaux Arts di Mons. Ha curato, in occasione della Biennale di Venezia del 1986, la mostra intitolata *Arte e scienza, colore*.

All'attività di artista visiva ha affiancato un'infaticabile opera di produzione editoriale, critica e, soprattutto poetica. Ha composto le prime liriche all'inizio degli anni Sessanta e tra le sue raccolte ricordiamo *Temperatura ambiente* (Milano, Il laboratorio delle arti, 1975), *Si deve pur mangiare* (Milano, Ex libris, 1983), *La natura del desiderio* (Milano, Scheiwiller, 1988), *Male al male* (Lecce, Manni, 1999), *Gesto azzurro alla mia sinistra. Poesie e disegni 1960-62* (Castel Maggiore, Book Editore, 2003), *Carnazzzeria. Poesie Collages* (Milano, Testuale, 2004), *Filo a piombo* (Pescara, Tracce, 2010). Squatriti ha vinto, con quest'ultima raccolta, il Premio Letterario Nazionale 'Scriveredonna 2009'. Nel 1988 ha invece ottenuto il premio Eugenio Montale per l'inedito. Dirige la rivista pluridisciplinare *Kiliagono*, fondata insieme con Gaetano Delli Santi, con il quale ha pure co-fondato, nel 1992, il gruppo interdisciplinare DEE ZEE BEEEE.

Espongono le sue opere d'arte dai primissimi anni Sessanta, in Italia e all'Estero, a tutto campo, tra personali e mostre di gruppo. Ha collaborato con i grandi maestri delle avanguardie storiche europee (tra cui Man Ray e Max Ernst) e con i maggiori esponenti della ricerca artistica degli anni Sessanta e Settanta (Enrico Baj, Lucio Fontana, Richard Hamilton, Joe Tilson e molti altri).

Esiste, nell'opera di Squatriti, un rapporto osmotico tra il materiale plastico delle sue sculture e i versi della sua poesia, in particolare quelli dell'ultima raccolta (*Filo a piombo*, 2010). Sono lavori che suscitano nell'osservatore lo stesso sinistro sgomento provato di fronte a uno di quei brutti telegiornali, quelli in cui non si trova una notizia che apra il cuore neppure a pagarla. Solo una pila di notizie dolorose che il mondo contemporaneo ti rovescia in faccia 'ore pasti' e alla quale è pressoché impossibile sottrarsi. La lirica di Squatriti il germe del dolore e del male ce l'ha dentro fin dalle poesie degli esordi, come osserva Marosia Cataldi:

Come Baudelaire vedeva attraverso il corpo di una donna l'intrico di visceri che sottostanno alla pelle, lo scheletro nascosto della bellezza, così Squatriti nei fiori nelle piante negli animali vede le tracce del male fisico e psichico che li corrode e stende sul mondo un sudario di allarmi, pericoli, fili spinati.¹

La poetessa, nel comporre i suoi versi, prende le mosse dal male dell'attualità e lo rappresenta attraverso l'accostamento di immagini e parole spesso afferenti a registri e contesti non affini. Il procedimento è solo superficialmente simile a quello baudelairiano: il simbolo non è più, infatti, il punto d'arrivo, ma il medium per ricondurre l'astratto alla realtà.

Tra le rappresentazioni scultoree e i componimenti poetici di Fausta Squatriti è chiaro l'apparentamento costituito dalla centralità dell'immagine, dalla quale si snoda il procedimento compositivo. Nelle poesie di *Filo a piombo* il velame esistenziale è squarciato proprio a partire da una serie di rappresentazioni assolutizzate – attraverso l'eliminazione dell'articolo determinativo, dei deittici e di qualsiasi riferimento a un tempo e a un luogo – spesso costituite dall'accostamento di lessemi sinesteticamente associati o, comunque, ingaggiati in uno stridente corpo a corpo semantico.



Fig. 1 ©
2012 Fausta
Squatriti,
fotografia
di Ivan
Sarfatti.

*Casa molto
vecchia in
una non
identificata
città
tedesca,
anni Trenta
circa. Foto,
acquarello
su cartone
Hammer,
legno, zolla
di terra,
resina,
gesso, cm
150 x 150 x
30*

¹ M. Cataldi, *La forma del caos*, in: Fausta Squatriti, *Gesto azzurro alla mia sinistra. Poesie e disegni 1960-62*, Castel Maggiore, Book Editore, 2003, p. 7.

L'immagine, nella poesia come nell'arte di Squatriti, è il reperto bioptico di una realtà malata,² la cui rappresentazione poetica o plastica è attuata attraverso la commistione di materiali e registri. È la stessa autrice a confermarcelo:

Nella mia ricerca [...] mi interessa lavorare sulle associazioni incongrue, sull'equilibrio/disequilibrio tra positivo e negativo, sull'ambiguità del concetto di realtà e quello di verità.³

Nell'opera in figura, recentemente esibita a Milano,⁴ la rappresentazione del reale prende spunto da una fotografia (qui d'epoca) ed è letta – e quindi ricondotta – a un 'pezzo' di realtà (la zolla di terra) attraverso il simbolo, la sua sintesi geometrica. Si tratta dello stesso procedimento attuato da Squatriti nella sua poesia: osservazione, analisi, sintesi e riproduzione di un reale sclerotizzato e desolante, in cui sono scomparse le presenze vitali, incluso l'uomo.

Se leggiamo i primi versi di 'Coazione a ripetere', lirica evocata da un'immagine dura, di quelle, appunto, da tragica edizione del TG,⁵ osserviamo come il procedimento di rappresentazione del male – nella fattispecie una 'catasta d'olocausto' (v. 7) – sia esplicitato per accumulazione progressiva. I due significativi sintagmi sinestetici al v. 3 ('pastella di sangue e prato di cenci') sono racchiusi in un doppio senario; segue, sotto forma di lunga accumulazione, l'elenco dei *leftovers* di vita.⁶ Il corpo, anzi, 'i corpi' sono invece separati dal mucchio degli scarti e confinati in un versicolo. In un impianto sintattico reso congestionato dalla coesistenza di misure lunghe e brevi, la poetessa conferisce notevole peso semantico alle immagini, svincolandole dalle norme metrico-sintattiche e incastonandole in un contesto espressivo teso e rigonfio di segni. Così la quotidianità – i cui elementi, dissociati da ogni intento cronachistico, sono preponderanti nella costituzione dell'immaginario poetico di Squatriti – è rappresentata attraverso una serie di 'fermi-immagine'. Ha ragione Gilberto Finzi quando afferma che le poesie di *Filo a piombo* sono costituite da un tessuto retorico di parole-materia che 'presentano la forza barbarica di una protesta che nessuno, né psicologicamente, né socialmente, riesce a fermare'.⁷ E ci rendiamo conto della veemenza rabbiosa delle immagini evocate dalla poesia di Fausta Squatriti soprattutto leggendo versi come questi, da 'Facciamo a metà' (vv. 17-24):

In questo caso i potenti piangono
digressione
anagrammando conoscenza allargata
additano del giorno
l'incontinenza.

² Nella poesia di Squatriti non sono infrequenti i ricorsi a un immaginario 'ospedaliero', a partire dai titoli delle liriche. Tra esse spicca *Profilassi*, qui tradotta, e *variatio* sugli stessi stilemi già impiegati nella poesia omonima inclusa in *Della discordia e del suo credo* (1994). Nella stessa raccolta, mostra un certo grado di affinità pure *Ospedale dei poveri* (p. 31). Nella versione di *Profilassi* proposta e tradotta in questa sede, il tessuto retorico è costituito principalmente da un lessico fortemente contaminato da voci mediche, in cui la 'diagnosi' è spesso sbagliata, a fronte dell' 'infezione delle idee' (vv. 4 e 2).

³ Così Fausta Squatriti nella sua *Nota teorica* alla silloge *Male al Male* (1999), p. 65.

⁴ In occasione della mostra *Ascolta il tuo cuore*, città (Milano, Assab One, 28 ottobre 2011-2 dicembre 2011).

⁵ Non è questo l'unico caso nella raccolta. *Lago proibito*, infatti, trae spunto da un reportage giornalistico realizzato nel 1996 dalla compianta giornalista Marcella De Palma.

⁶ Quello accumulativo è il procedimento retorico prediletto da Squatriti e si costituisce spesso quale strumento di rappresentazione 'plastica' del reale. Al contempo, la furiosa successione asindetica ha la funzione di 'annichilire' i soggetti in un caleidoscopio di immagini.

⁷ Gilberto Finzi, *Fausta Squatriti e la sua arte*, in Fausta Squatriti, *Filo a piombo*, Pescara, Tracce, 2010, p. 5.

Con quei bellissimi segni alfabetici
non hanno saputo scrivere
altro che conti.

I registri linguistici sono ancora una volta sovrapposti, la sintassi è franta e ricca di spezzature. E sono tutti caratteri ben mantenuti nella traduzione di Heather Scott e Jack Arbib – che seguono questa breve introduzione e che coniugano con eleganza le esigenze della nuova lingua e il rispetto della volontà autoriale.

I versi sopra riportati, da cui promana forte e chiara la critica ai ‘potenti’, la cui incontinenza verbale è rappresentata fin troppo bene da una logorrea metrica, in cui *rejet* e *contre-rejet* dei forti *enjambement* mescolano elementi semanticamente stridenti: ‘piangono / digressione’ e ‘additano / incontinenza’. I ‘potenti’, coloro che in ‘Lago proibito’ sono assimilati a ‘Caino’, incarnano dunque altri emblemi del male che caratterizza nel profondo la vita dell’uomo. Squatriti ne osserva ‘la perversa logica, che vuole il trionfo dell’ipocrisia, del dolore, del male’⁸ e la contaminazione della natura, modificata dagli errori – e dagli orrori – dell’essere umano. Perfino il sole ‘pallido’ de ‘Il conto del rimorso’ perde il proprio intrinseco valore vitale ed è solo uno dei tanti pretesti che generano il male (vv. 1-6):

Pallido sole
spela linguaggio al colore
e dal colore si
passa a peso di parole
slogate di senso
inculcando appartenenza a malasorte.

La soggettività, nella poesia di Fausta Squatriti è generalmente annullata dalle immagini e dai suoni. È il caso di questi versi, caratterizzati da un gioco fonico insistito sulle vocali aperte e dall’andatura cantilenante del metro, quasi a sottolineare la mollezza e la rassegnazione dell’esistenza. Anche i cattivi pensieri sono invischiati in questa inerte nenia, da cui la poetessa tenta di riscuoterli, essenzialmente attraverso il ricorso all’invettiva e all’ironia.

Nei versi di Squatriti i luoghi dell’uomo, le ‘città e i villaggi’, ci sono mostrati come ‘inzuppati d’innaturali radiazioni’ (*Lago proibito*, vv. 18-19) e anche l’‘orto’, una delle immagini più intimisticamente connotate del canone poetico, perde la propria ingenuità e si contamina di male (*Respiro*, vv. 1-4):

Arroganza scovata nell’orto
in mancanza di luoghi più adatti
smantella lemme lemme
pratica d’ordine e buonsenso e amore

L’unico ordine rimasto nella vita dell’uomo è quello dell’ostentato vocabolario giuridico (‘acclarare il fatto [...] il delitto’) e una sfilza di rimasugli d’esistenza, gli ‘scheletri in bell’ordine / esibiti al soldo di falsi conteggi’ (vv. 18-19). Anche il male, come molte delle immagini a esso riferite nella poesia e nell’arte di Squatriti, ‘perde identità e vigore’ al cospetto dello sguardo, dell’‘occhio edotto a violare il sigillio’ (*Spazio chiuso*, v. 23 e v. 9). Insieme alle canoniche allitterazioni, in quest’ultimo verso spicca l’insolito uso dell’articolo determinativo, caricato di un profondo valore semantico. La dimensione del reale e quella del male, si compenetrano e sono parallele a una terza dimensione, di cui l’artista – e, più in generale, l’uomo – non

⁸ Fausta Squatriti, *Nota teorica* cit., p. 65.

può fare a meno. Rompendo quel sigillo – in alcune minime suggestioni, ‘la gocciolina d’acqua rugiada e stilla’, anch’esse, come le immagini del male, espresse attraverso un’accumulazione asindetica – ci si può pure imbattere nella bellezza.



Fig. 2 © 2012 Fausta Squatriti, fotografia di Ivan Sarfatti. *Per amore dell'ordine*. Foto, pigmenti su Fabriano, cm 70 x 70

La nostra breve ‘autopsia poetica’, condotta sulle liriche di Fausta Squatriti, si può concludere qui. Con la presa d’atto che non c’è ottimismo in questa poesia asciutta, che secca le immagini con lo sguardo meduseo di chi ha vissuto, nella sua esperienza di donna e di artista, il dolore e che, come i suoi contemporanei, con il male è abituata a convivere. Ma se la natura è sorda, l’uomo inesistente, il soggetto alienato, è pur vero che l’artista/poeta deve prendere una posizione (*Esteticamente parlando*, vv. 13-18):

Non rimane che stringersi attorno allo stile
separato a forza
sbiancato liscio
in punta di piedi in punta di stilo
penetrare la casetta
scambiare feritina per salasso.

È una deliberazione scorbutica, pervasa da una strisciante vena ironica: attraverso la poesia, il male è esso stesso essiccato dall'occhio d'artista. È ridotto a mera immagine, diventa una questione di stile. Il fiotto di dolore si rimargina, non più salasso ma feritina. Le piastrine dell'arte richiudono la piaga del male, di cui non possiamo tuttavia eliminare le profonde cicatrici, i resti insopportabili e spesso indelebili. Ma sta forse proprio in questo, secondo la 'patopoesia' di Fausta Squatriti, la vera bellezza del male.



Fig. 3 © 2012 Fausta Squatriti, fotografia di Ivan Sarfatti. *A sua immagine e somiglianza*. Matita su Fabriano, fotografia, specchio su alluminio, un oggetto, cm 42 x 40 x 28

Matteo Brera si occupa di numerosi aspetti della letteratura italiana, con particolare attenzione alla poesia per musica (librettistica, musica popolare e d'autore). All'interesse per la poesia contemporanea coniuga quello per gli studi su Dante, decadentismo e futurismo. Ha pubblicato numerosi saggi: su Italo Calvino, sull'ideologia della traduzione in italiano (da Sidney, Shakespeare e Milton) e sul rapporto tra censura vaticana e autorship (Milton e D'Annunzio).

University of Edinburgh - Division of European Languages and Cultures
Italian Studies
David Hume Tower, George Square
Edinburgh EH8 9JX, (UK)
m.brera@ed.ac.uk



URN:NBN:NL:UI:10-1-112991 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Fausta Squatriti *Plumb-line* (2010)

Versioni in inglese: Heather Scott e Jack Arbib

COAZIONE A RIPETERE

*Per i prigionieri degli U.S.A. in Irak
torturati da una soldatessa che si
trovava in stato interessante*

Riassunti
in polvere da forno
pastella di sangue e prato di cenci
orologi anelli denti e altri metalli
valigie cinture cappotti
meticolosamente separati
dai corpi
svettano ancora catasta d'olocausto.

Assolo d'urla per ordini e colpi
copre pianto introflesso di voci
azzerate
mentre nel campo del mondo
si sdottrina
elogio d'ordine e progetto.

E non erano pazzi.

Rimane l'immondo amplesso
alla scientifica bisogna
di maldestri chirurghi
nella conta del debito risolto in
politica:
criminando sbrigativo processo
i vegliardi
in lustre cassette ricusano la colpa
si godono la pensione.

Dopo mezzo secolo e un lustro

REPETITION COMPULSION

*For the Iraqi prisoners tortured by a pregnant
American soldier*

Reduced
to oven dust
a batter of blood and lawns of rags
watches rings teeth and other metals
suitcases belts
overcoats
meticulously separated
from the corpses
they tower still: a heap of holocaust.

A screaming solo for orders and abuse
covers inward sob of silenced voices
while in the camp of the world
they de-indoctrinate
praise of orderliness and plans.

And they were not mad.

There remains the foul embracing
of scientific need
by clumsy surgeons
in the reckoning of debt resolved in
politics:
criminally hurried trial
venerable old men
in their cosy homes deny all guilt
enjoy their pension.

After half a century and five more years

di umanitarie imprese
i vincitori
alla tortura s'ingegnano
scattano souvenir fanno la doccia
onorano padre e madre.
Procreano.

E non sono pazzi.

Incappucciato non meglio
identificato
dipana dilemma:
se questo è un uomo.

LAGO PROIBITO

Tardiva esclamazione lamenta
esoso pedaggio
sgualcendo al pianeta della crosta il
rigoglio
e amore potrebbe
regolare il creato affidato agli umani
e
bello sarebbe
senza danno
cogliere immeritato frutto
allevando della stupidità l'amplesso.

Caino
svende della materia il peso:
prosciuga belle intenzioni
sul limitare del cosmo
con giovanile ardore.

Cortocircuito di futuro
al soldo del presente.

Focolari orti boschi funghi feste
nuziali cimiteri
città e villaggi
inzuppati d'innaturali radiazioni
indisturbate mandrie
nel cratere fattosi lago
leccano acqua e contagio.

Nani ciechi sbilenchi mutilati
bevono il tè nell'acqua di sempre.
I mostri
mangiano della terra i doni

of humanitarian projects
the victors
engineer torture
click souvenirs take showers
honour father and mother.
Procreate.

And they are not mad.

A hooded man without a name
unwinds dilemma:
if this is a man.

FORBIDDEN LAKE

A belated cry bemoans
rapacious toll
shrivelling the bloom from the crust of
the planet
and love could
govern the Creation entrusted to
mankind and
it would be beautiful
and not harmful
to gather undeserved fruit
nursing the embrace of stupidity.

Cain
cheapens the weight of matter
dries up good intentions
to the limits of the cosmos
with juvenile ardour.

Short circuit of the future
on the payroll of the present.

Hearths orchards woods mushrooms
wedding feasts graveyards
towns and villages
soaked in unnatural radiation
untroubled cattle
licking water and contagion
in the crater now a lake.

Blind dwarfs crippled maimed
drink tea in eternal water.
Monsters

procreano a due teste e Dio Morte chiude l'occhio sul tema della prassi sballando energia.

Rimangono troppe sbavature.

N.B. Nella città segreta di Kurchatov, in Kazakistan, neppure segnata sulle carte geografiche, si sono prodotte per anni armi nucleari. In concomitanza con le esplosioni segrete, quattrocentosessanta, capaci ognuna di produrre energia sufficiente ad illuminare per trent'anni una città intera, si raccomandava alla popolazione di rimanere in casa; in altri momenti invece si chiedeva alla gente di uscire di casa, con la raccomandazione, in questo caso, di indossare occhiali da sole, che nessuno possedeva. Al crollo dell'Unione Sovietica, l'ospedale locale che studiava le malattie conseguenti alle radiazioni, è stato smobilitato, i medici sovietici tornati a casa con le cartelle cliniche, i protocolli di cura.

La giornalista italiana Marcella De Palma che si era recata in quei luoghi per un reportage, ha accettato di bere il tè che le è stato offerto, temendo di offendere quelle ospitali popolazioni, pur sapendo che l'acqua era fortemente radioattiva. Marcella è poi prematuramente morta di un brutto male.

eating gifts of the earth
breeding two-headed offspring and the God of Death closes the eye to the topic of the praxisover-exploiting energy.

Too many smears remain.

N.B. In the secret city of Kurchatov, in Kazakistan, which is not even represented on maps, nuclear weapons have been manufactured for many years. When each of the four hundred and sixty secret explosions would take place - each one capable of producing sufficient energy to light an entire city for thirty years - the residents were advised to remain indoors; at other times, however the people were asked to leave their homes, recommending that in this case they don sunglasses, which nobody possessed. Upon the collapse of the Soviet Union, the local hospital, that had been studying the illnesses caused by radiation, was closed down. The Soviet doctors went back home, taking with them the clinical files and the reports of methods of treatment.

The Italian journalist Marcella De Palma who had gone to this location to write a report, rather than offend the hospitable local people by refusal, drank tea which was offered to her, although aware that the water was highly radioactive. Marcella subsequently died prematurely of a cruel disease.

RESPIRO

Arroganza scovata nell'orto
in mancanza di luoghi più adatti
smantella lemme lemme
pratica d'ordine e buonsenso e
amore
scacciato da Kronos
sviolina quel bene stridulo
diligato nel residuo canto.

Dissapore di respiro
scala l'estremo fiato.

Meglio sarebbe acciuffare
smagliante malasorte diniego
pian piano covato in clausura.

Privi di lume
nessuna favorevole circostanza
sorprenda
(protetti) nella casetta
intasata (per acclarare il fatto)
scheletri in bel ordine
esibiti al soldo di scaltri conteggi
e dileguati amplessi.

Smemorato consenso
anticipa (tremante)
allarme ragione e sviluppo di
zuccherina bugia.
Tracce in discorso di garantiti
monosillabi
tacciono il pericolo
fin dentro al recinto.

Ostentare
delle opinioni il delitto
addobbato senza festa.

BREATH

Arrogance uncovered in the orchard
for lack of better places
breaks down little by little
practices of order and common sense
and love
driven out by Kronos
flatters the strident goodness
lingering in the residual song.

Discord in respiration
softens the final breath.

It would be better to tackle
blinding ill-fated denial
slowly nursed in enclosure.

Deprived of light
no favourable circumstance
surprises
(protected) in the cluttered
hut (to ascertain the fact)
orderly skeletons
exhibited at the expense of cunning
calculations
and vanished embraces.

Unremembered consent
anticipates (trembling)
alarm reason and growth of
saccharine lies.
Hints voiced in hackneyed monosyllables
hush the danger
inside the fence.

Flaunt
the crime of opinions,
decorated without gaiety.

PROFILASSI

Piega stizzita conduce
all'infezione delle idee?
Si può supplicare la vista di chiudere
un occhio
per dare tempo alla diagnosi di
sbagliare
all'ectoplasma di svignarsela
dal dolciastro dissapore?

Padrone d'anime morte
condanna i viandanti alla trappola:
non essere ancora morti e tuttavia
neppure tanto vivi.
Toccarsi e non riconoscersi.

Tonfo d'urlo smorzato
corpo in odor di consunzione
patetico sforzo
riconciliata voce al canto
senza altra ragione che stare a
vedere
il labirinto di un orecchio
piano piano
accogliere il grido.

Volto supino all'immagine
raccolge pieghe
sviluppa granello di sabbia sfuggito
alla conchiglia
tesse tela a rammarico e
ammorba i paraggi.

In primo luogo ci vuole distanza.

PROPHYLAXIS

Does a peevish wrinkle lead
to infection of ideas?
Could one implore sight to close an eye
to give time for the diagnosis to be
wrong
for the ectoplasm to ooze away
from the sweetish distaste?

Master of dead souls
condemns the ramblers to the trap:
not yet dead and yet
not quite living either.
To touch and not to recognise oneself.

Throb of a muffled scream
body in odour of decay
pathetic effort
voice reconciled to song
for no other reason but to stay and
watch
the labyrinth of an ear
gently gently
accepting the cry.

Face supine to the image
gathers wrinkles
develops grain of sand escaped from the
shell
weaves fabric to distress and
pollutes environment.

First of all one needs distance.

SPAZIO CHIUSO

Tenersi a distanza.

Sia d'obbligo
boccheggiare nel cerchio
smarrire l'entrata
guardare negli angoli
prima di riguadagnare l'uscita.
Compiere il viaggio solo per bisogno.

Occhio edotto a violare il sigillo
andrebbe lasciato cavo
spazio da riempire per sempre:
entra lasciami il seme e vattene.

Spazio di un granello
gocciolina acqua rugiada e stilla
riparata da luce riversa
stanca dentro la sua conchiglia
e poi grotta e poi volta e
interno e poi rovescio a rovescio
tutto a rovescio
fino a tornare dritto.

Giragli intorno stordiscilo guarda
ruba e scappa.
Seccalo con lo sguardo.

Anche il male perde identità e vigore
nella brodaglia delle ragioni.

ENCLOSED SPACE

Keep your distance.

Be compelled
to gasp within the circle
lose the entrance
look into corners
before you reach the exit.
Make the journey only if you have to.

Eye trained to break the seal
should be left a hollow
space to be filled forever:
enter leave the seed with me and go
away.

The space of a grain
water droplet dew and bead
sheltered from the light
upturned wearily within its shell
now cave now vault and
interior and then turns over and over
all turns over
until it straightens again.

Whirl around it make it dizzy watch grab
and run.
Dry it with a glance.

Even evil loses its identity and strength
in the sludge of reasons.

ESTETICAMENTE PARLANDO

Eccomi
presa da furore di bellezza
che mi percorre dalla parte dei piedi.
Piede levato di poco
lascia il passo al suo stesso caso.

Tutta la bellezza si è divaricata qui?
tra i piedi?
Striminzita speranza nega
fulgore al male
e neppure quello rigoglia
al cappio avvinto per affetto.

Stringi lascia molla prendi togli metti
togliti dai piedi.

Non rimane che stringersi attorno allo
stile
separato a forza
sbiancato lisciato
in punta di piedi in punta di stilo
penetrare la casetta
scambiare feritina per salasso.

Colpo basso o premonizione?
Pregare per ricevere il laccio
guinzaglio dorato guinzaglio molle
guinzaglio.
Con passo chiodato
s'assolda delazione sull'uscio di casa
e figurine eroiche
cadono nell'ombra
propiziano passeggiata di piedini
malati
sui rovi della temperanza.

AESTHETICALLY SPEAKING

Here I am
caught by frenzy of beauty
that runs through me from my feet.
A foot slightly raised
leaves the step to take its chance.

Is all beauty spread here? Between my
feet?
Scrawny hope denies
splendour to evil
and not even that blossoms
on the noose bound by affection.

Squeeze loosen take up take off put on
cast aside.

Nothing remains but a gripping of style
forced apart
whitened polished
tip of toe tip of stylus
break into the hut
mistake a little scratch for heavy
bleeding.

Low blow or premonition?
Pray to receive the shoe-lace
golden leash soft leash
leash.
With clicking steps
informers are recruited on the
threshold
of the house and heroic figurines
tumble in the shadow
propitiate the promenade of little sore
feet
over the thorns of temperance.

FACCIAMO A METÀ

Sola
con la metafora del cerchio
la mezza verità in sfatto compromesso
s'aggira dentro al cerchio.

Si può sempre dare la colpa al cane
che si mangia la coda.

Guizzo barlume teso a corda
d'impiccato
strazio in bellezza ingerisce
amorfa sostanza inetta alla mistura.

Meglio corrersi dietro in cerchio.

Competenza sfinita assottiglia distanza
rivela sfregio
tenta una pace.

Arroganza supplisce giustizia:
dice che lo stagno
è stato convocato dallo specchio.

In questo caso i potenti piangono
digressione
anagrammando conoscenza allargata
additano del giorno
l'incontinenza.

Con quei bellissimi segni alfabetici
non hanno saputo scrivere
altro che conti.

LET'S SPLIT IT

Alone
with the metaphor of the circle
the half-truth in worn-out compromise
wanders inside the circle

One can always blame the dog
eating its own tail.

A glimmer of light held taut on a
hangman's rope
torment swallows in beauty
amorphous substance unsuited to the
mixture.

Better to run around in circles.

Ability exhausted diminishes distance
reveals a scar
attempts peace.

Arrogance replaces justice:
says that the pond
has been summoned by the mirror.

In this case the powerful grieve over
digression
anagramming widened knowledge
they point out
the incontinence of the day.

With those most splendid alphabetic
symbols
they could not write
anything but bills.

IL CONTO DEL RIMORSO

Pallido sole
spela linguaggio al colore
e dal colore si
passa a peso di parole
slogate di senso
inculcando appartenenza a malasorte.

Allunga valore alle virgole
insisti sull'incertezza del punto
e aroma di mirra
snaturi eccellenza tra spezie di cucina.

Chi conta il resto?

Pietruzze dimezzate allo spasimo
rotolano nel tempo residuo
poi galleggiano senza nome
tra mancamenti
e numeri accoppiati a casaccio
in attesa d'inventario
dirottando
flagranza di rumore senza moto.

Rimane a bocca asciutta
del sangue la spesa.

In fondo alla platea
s'agita
ogni plausibile conclusione
e l'interprete sommo
paga la claque
imbrogliando anche i cattivi pensieri.

THE ACCOUNT OF REMORSE

Pale sun
peels language of colour
and from colour
one shifts to the weight of words
dislocated from meaning
inculcating its belonging to doom.

Lengthen value of commas
insist on the uncertainty of the full
stop
and the scent of myrrh
may spoil excellence among kitchen
spices.

Who's counting what's left over?

Pebbles split in spasm
roll in the remaining time
then float nameless
among the losses
and numbers coupled at random
waiting for an inventory
diverting
flagrancy of motionless noise.

The expense of blood
goes empty-handed.

Down in the stalls
frets
any plausible conclusion
and the leading actor
bribes the claque
swindling even wicked thoughts.

Heather Scott was born in London in 1935. She studied and worked in Paris for two years before attending Edinburgh University, where she met and married Scottish poet Tom Scott.

Poet and translator herself, Heather has contributed articles and original poetry to several magazines and literary journals over the years: *Chapman*, *Scotia Review*, *Cenchrastus* and *The Scotsman* among others.

6/1 Darlymple Crescent
Edinburgh EH9 2NU, (UK)

Jack Arbib, *ingénieur sans frontières*, is a translator of Hebrew and Italian poetry and a researcher of Mediterranean popular culture. His translation in Italian of the biblical Song of Songs, published by Zona Editors, has been adopted for the movie directed by Fernando Maraghini. His book on Italian colonial architecture in Libya (*Note su Umberto Di Segni, architetto*) was published by *Il Laboratorio* (Nola, Italy 2011). Arbib is also the organizer of poetry events related to the European Day of Jewish Culture in Monte San Savino.

jackarbib@bezeqint.net

Discorsi recenti sul noir italiano

Recensione di:

- *Noir de Noir: Un'indagine pluridisciplinare*, a cura di Dieter Vermandere, Monica Jansen & Inge Lanslots, Bruxelles etc., PIE Peter Lang, 270 p., 2010, ISBN: 978-90-5201-630-6, € 32,50.
- *Il romanzo poliziesco: La storia, la memoria*, a cura di Claudio Milanese, Bologna, Astræa, 618 p., 2009, ISBN: 978-88-95649-27-6, € 39,50.
- *L'Italie en jaune et noir: la littérature policière de 1900 à nos jours*, a cura di Maria Pia De Paulis-Dalembert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 289 p., 2010, ISBN: 978-28-7854-488-6, € 20,00.
- *Memoria in Noir: Un'indagine pluridisciplinare*, a cura di Monica Jansen & Yasmina Khamal, Bruxelles etc., PIE Peter Lang, 313 p., 2010, ISBN: 978-90-5201-667-2, € 38,50.

Minne G. de Boer

In questo articolo parlerò di quattro volumi che in qualche modo riguardano il genere del romanzo *noir* in Italia. Il numero di contributi è molto alto e in totale si tratta di 1500 pagine all'incirca: è impossibile trattare tutti questi contributi in una recensione, anche se ampliata a un articolo di recensione; quindi devo essere molto selettivo. Trattandosi di discorsi critici rispetto a uno o più generi letterari, vorrei considerare questo contributo come un discorso metacritico, ossia una riflessione intorno ai discorsi critici che si fanno sul genere in merito.

Oggetto e occasione dei volumi discussi

Subito dopo che si è imposto il nuovo giallo italiano (intorno al 1990), più tardi identificato come il *noir*, si è creato un discorso critico per accompagnare questo nuovo genere. Contrariamente a quanto valeva per i periodi precedenti non è più necessario giustificare l'interesse per il genere; tuttavia il discorso critico non faceva parte della critica letteraria istituzionalizzata, ma sorse al margine, sia come attività di centri di ricerca specializzati, come quelli che si sono incaricati dei convegni all'università di Aix-en-Provence, alla Sorbonne Nouvelle, e alle Università di Anversa e di Louvain-la-Neuve, sia in convegni organizzati da studiosi operanti presso università diverse, con uno speciale interesse personale per il genere: i congressi di

Anversa e di Louvain-la-Neuve sono nati in questo modo.¹ I volumi discussi qui non sono le uniche manifestazioni di questo tipo: ci sono numerosi precedenti, specialmente provenienti dal centro di Aix. Chi sfoglia i sommari dei volumi vede riapparire gli stessi nomi degli studiosi e sicuramente chi è interessato ad aspetti sociologici della ricerca universitaria potrà stabilire molte linee d'incontro tra di essi solo studiando i vari contributi e soprattutto gli articoli introduttivi. Però non è questo che voglio fare qui.

Il gruppo informale degli studiosi costituitosi in questo modo si può identificare un po' più dettagliatamente. Anzitutto il nucleo è italiano-francese: la parte italiana è costituita soprattutto dei critici del genere, con inclusione degli stessi autori di romanzi *noir*. Gli autori sono fortemente organizzati come gruppo, fenomeno che si è affermato con la nascita del Gruppo 13 di Bologna e di gruppi simili in altri centri del giallo in Italia, che ovviamente hanno già una forte presenza collettiva nei massmedia italiani; intorno ad essi si è creata una scorta di editori, critici e universitari. È un mondo che funziona anche fuori dei convegni che discutiamo qui e che possiamo conoscere attraverso vari contributi in pubblicazioni periodiche, per esempio la rivista *Delitti di Carta*.

I convegni però sono nati dal mondo universitario non-italiano, anzitutto composto da italianisti francesi, in seconda analisi anche da italianisti belgi e olandesi. In Francia esiste da tempo una cultura critica del giallo legata al fatto che la Francia è per così dire il secondo paese del giallo, accanto a quello del mondo anglosassone. Tale clima culturale non esiste veramente nel mondo nederlandofono: lì non esiste un discorso universitario sul *detective novel*, almeno non tra le persone implicate in questi convegni; se in Olanda si scrive sui nuovi testi è generalmente in ambito giornalistico nella forma di segnalazioni informative. Quindi se mai il punto di riferimento è la letteratura universitaria sul giallo anglosassone e uno dei punti d'indagine potrebbe essere quale parte di tale letteratura entri nel canone della critica degli italianisti. La parte più interessante di questi volumi però è il confronto tra il discorso francese e quello italiano.

Definizione del noir

Il termine *noir* è un termine alla moda con un contenuto che può variare da quello di traduzione di *hard-boiled* nella cultura francese a quello di mezzo pubblicistico dell'editoria italiana degli anni Novanta e degli anni zero. Il termine si può studiare dal punto di vista tipologico e dal punto di vista storico. Si tratta di due approcci ben diversi, che hanno ambedue i loro riflessi nei contributi di questi volumi. Così per il genere *hard-boiled* sarebbe possibile isolare delle caratteristiche che lo distinguono dal genere mistero (approccio tipologico) ma si possono anche individuare i primi esemplari del genere² e gli sviluppi che il genere ha subito nel corso degli anni (approccio storico).

Sul *noir* come genere si possono distinguere contributi esterni-sociologici, che riguardano la posizione del genere nel panorama editoriale, i rapporti tra cinema e letteratura o la presenza del *noir* nella coscienza del pubblico, e contributi interni-strutturali, che definiscono il genere e ne elencano le caratteristiche. Parliamo qui dei contributi esterni; quelli interni sono piuttosto limitati ai vari articoli specializzati.

Luca Crovi (*L'Italie en jaune et noir*, 221-238) dà un'esautiva panoramica del giallo italiano di un (breve) ventennio che fa cominciare con la costituzione del Gruppo 13 a Bologna nel 1990. Introduce i numerosi autori in una serie di paragrafi

¹ Quello di Louvain-la-Neuve fu il risultato di un gruppo di ricerca creatosi con esponenti della équipe di Anversa più membri del centro di studi italiani dell'Université catholique de Louvain.

² Per esempio *The Maltese Falcon* di Hammett (1930) o *The Big Sleep* (1939) di Chandler.

sciolti, che parlano di nuovi gruppi che seguono il modello bolognese, di vari temi e luoghi, di nuovi tipi di killer e nuovi tipi di detective, di rapporti con l'economia e la politica, dell'entrata in campo di tante narratrici e di rapporti con altri generi come i fumetti e la science fiction. Anche Elisabetta Mondello (*Noir de Noir*, 23-31) basa il suo elenco di scuole e autori sulla successione dei gruppi. Fabio Gadducci & Mirko Tavano (*Noir de Noir*, 239-245) fanno anche loro la preistoria del *noir* nei primi anni Novanta, insistendo sull'importanza del fumetto come predecessore del genere.

Luigi Bernardi, in un breve intervento, in cui parla come editore di numerose collane di gialli (*L'Italie en jaune et noir*, 215-217), presenta un'immagine disillusa della produzione gialla, in cui tranne alcune grandi figure avverte un enorme gruppo di epigoni senza talento che sfruttano modelli rivelatisi felici, e così desta la collera di Lucarelli (*Ibid.*, 217-220), che è più generoso verso i suoi colleghi. L'editore francese Patrick Raynal, a suo turno, fa un elenco delle traduzioni da lui curate (*Ibid.*, 203-214; l'elenco si trova nelle ultime tre pagine), partendo dalla propria storia di lettore che aveva cominciato con Sciascia, Scerbanenco, Gadda ed Eco, per poi scoprire il 'polar italien' con il principale criterio del color locale, mentre il suo collega Serge Quadruppani (*Ibid.*, 193-202, con due pagine per l'elenco dei titoli) parla della casa editrice Métallié.

Jane Dunnett (*Noir de Noir*, 33-45) va più indietro nel tempo facendo la storia dei gialli Mondadori degli anni Trenta, insistendo sull'aspetto di marketing dell'editore milanese. Pia Schwarz-Lausten (*Ibid.*, 57-71) si oppone a una visione troppo angusta del genere giallo, proposta da un critico 'antigiallista', Filippo La Porta, e sottolinea l'impegno sociale del genere, scegliendo come figura centrale l'autore Lorian Macchiavelli, seguito poi da Carlotto e De Cataldo.

Gli autori: Lucarelli

Il capo indiscusso del *noir* italiano è Carlo Lucarelli, che ha ormai raggiunto una grande produzione molto svariata in continuo sviluppo. Maria Pia De Paulis-Dalebent (*L'Italie en jaune et noir*, 240-241) distingue varie tappe, otto se ho contato bene. Comincia con il ciclo storico, che cerca di afferrare alcuni momenti nevralgici della storia italiana, iniziato a partire da un incontro personale dell'autore con un poliziotto di mestiere, che non si faceva domande sul regime per cui lavorava, e così costituisce il modello del commissario De Luca. Una tappa a parte è *Guernica*, rievocazione, detta 'onirica', di una realtà storica allucinante non italiana. La terza tappa è quella del poliziotto Coliandro, che rappresentava la scoperta della realtà equivoca tra polizia e mondo criminale. La quarta tappa riguarda la figura del *serial killer* e insieme la realizzazione che Bologna è una grande capitale del crimine, avvenuta attraverso i contatti dell'autore, ormai noto autore di romanzi gialli, con la polizia che lo accoglie tra i propri ranghi, la quinta tappa parla di problemi ambientali che non vengono risolti a causa della riluttanza delle autorità stesse. Seguono le avventure televisive di Lucarelli, in cui presenta al pubblico una profusione di misteri non risolti della storia recente d'Italia. La settima tappa è quella delle opere scritte in collaborazione con degli specialisti, fra cui i *medical thriller*. L'ottava tappa è l'attività critica in cui commenta i rapporti tra la teoria e la prassi da scrittore.

A causa della presenza di Lucarelli al convegno di Parigi leggiamo, tra interviste e interventi nella discussione, anche la sua interpretazione dello sviluppo del *noir* e della propria posizione all'interno del genere. All'inizio si dichiara seguace della linea Chandler-Scerbanenco, che richiede ancora la soluzione di un crimine. Man mano questo elemento viene meno: la rappresentazione del mondo del crimine diventa molto più importante della scoperta del criminale. Così il genere tende verso il *noir*, definito come il racconto della 'metà oscura delle cose che accadono'. La

tradizione del giallo consiste ormai più nel maneggio della *suspense*, il mezzo per ritenere l'attenzione del pubblico che senza questo sarebbe disattento ai mali d'Italia: l'ideale che cerca di raggiungere nella scrittura è che il lettore non solo rimanga sveglio fino all'ultima pagina del libro, ma anche la notte dopo, 'chiedendosi se quelle cose siano vere'. Tale esigenza determina anche lo sviluppo di nuove tecniche narrative: così, a partir da alcune frasi udite per strada a Bologna e da un'esperienza con lo scanner dei poliziotti, egli inventa la figura del ragazzo cieco in *Almost Blue*, ma anche incentra l'azione sui fenomeni dell'udito. L'interazione tra nuovi contenuti e un nuovo linguaggio è massima in *L'ottava vibrazione*, considerata dalla De Paulis come l'apogeo della prima tappa dei romanzi storici, ma invece dall'autore come l'inizio di un nuovo modo di lavorare. Descrivendo la disfatta di Adua nel 1896, egli tenta di coinvolgere i lettori con tutti i sensi, la vista, l'odorato, ma soprattutto l'udito, creando una nuova tecnica di captare la variazione linguistica dei dialetti italiani e della lingue africane.

Lucarelli è anche il tema di parecchi articoli risultati dal convegno a Aix. Perle Abbrugiati fa una brillante analisi di *Guernica (Il romanzo poliziesco, 347-361)*, vista come un episodio della guerra civile che nello stesso tempo sta per la guerra *tout court*, in cui tanti temi della cultura spagnola sono trattati in modo distorto e rovesciato, con come protagonisti due italiani che viaggiano come don Chisciotte en Sancho Panza scambiandosi i propri ruoli. Sarah Amrani (*Ibid.*, 363-374) tratta la trilogia con De Luca, mostrando come le ideologie di quel breve lasso di tempo creano un caos in cui il commissario, che si limita a fare il suo mestiere, è in cerca della verità nei casi presentati, come ad un altro livello Lucarelli è in cerca della verità storica in circostanze altrettanto dubbie. Catherine Kirkby Pitiot (*Ibid.*, 375-386) descrive gli aspetti narrativi peculiari di *L'isola dell'angelo caduto*, secondo le regole dell'arte, arrivando poi a tre spunti di analisi: la descrizione degli uomini in termini animaleschi (per esempio il comandante fascista come cinghiale), il motivo della chiusura in vari contesti (chiusura geografica dell'isola, chiusura fisica dei vari luoghi descritti e chiusura mentale dei protagonisti) e il motivo della creazione del mondo rispecchiato nei rispettivi capitoli del libro (in cui il momento della creazione dell'uomo poi viene eliminato dal racconto).

Margherita Romengo (*Ibid.*, 387-398) presenta *Il giorno del lupo* come riscrittura de *Il giorno della civetta* di Sciascia, non solo al livello parodistico, ma anche per evidenziare la continuità del fenomeno mafioso che ormai è uscito dalla Sicilia e ha invaso l'Italia intera. Costantino Maeder (*Memoria in Noir, 287-303*) fa lo stesso ravvicinamento tra i due testi, opponendo il capitano Bellodi di Sciascia come estraneo, ma uomo di cultura, a Coliandro di Lucarelli, certamente non uomo di cultura, ma sempre estraneo all'ambiente in cui lavora. Maeder insiste anche sulla raffinata tecnica del confronto tra le due opere: nella seconda parte il legame viene posto da un intervento dell'autore in quanto personaggio del libro, il che costringe il lettore a reinterpretare la parte del testo che ha appena letto. Anche Yasmina Khmal (*Ibid.*, 123-135) accosta i due testi, ma non tanto per studiare l'aspetto narrativo quanto per confrontare le due rappresentazioni della mafia, avvalendosi del concetto di 'memoria collettiva'. Clélie Millner (*Il romanzo poliziesco, 399-408*) applica il paradigma indiziario di Carlo Ginzburg, che considera l'attività dello storico come il procedimento dell'investigatore in un giallo che fonda le sue conclusioni sugli indizi, a *L'Isola dell'angelo caduto* e *L'altro mondo* di Marcello Fois. Questo metodo, sostenuto da rimandi ad altri teorici della storiografia, rivela molte analogie nei due romanzi.

Gli autori: Massimo Carlotto

Massimo Carlotto era la presenza 'assente' del convegno di Anversa, che consacrava

cinque interventi alla sua opera. La sua opera nasce da un'esperienza personale, cioè un arresto per appartenenza a un movimento extraparlamentare e una successiva incarcerazione, che gli permette di avvicinare il giallo dal punto di vista degli ex-criminali, creando la figura dell'Alligatore, un suo *alter ego*, e quella dell'adiuvante Beniamino Rossini, spacciatore di droghe, ma anche guardia del corpo dell'investigatore, figura basata anch'essa su un personaggio reale. Il ciclo dell'Alligatore sarà poi seguito da altre opere, sboccando nell'importante saga contemporanea di *Nordest*.

Claudio Milanese (*Noir de Noir*, 89-102) analizza i racconti di Carlotto, che vertono sugli inizi del movimento extraparlamentare, mostrando come la memoria sia riuscita a far dimenticare gli ideali di allora, come alcuni protagonisti abbiano cambiato indirizzo e ora riscrivano la propria storia e come i neofascisti di allora siano riusciti a ritrovare una nuova rispettabilità. L'opera di Carlotto vuole salvare la storia vera di quel periodo. Gian Paolo Giudicetti (*Ibid.*, 103-114) studia l'opera di Carlotto al lume del concetto di *Bildungsroman* o di romanzo a tesi, discute i problemi del racconto in prima persona e i rapporti tra narratore (spesso imperfetto), protagonista e autore, arrivando infine a una considerazione critica del *noir* come la voce etica per eccellenza. Costantino Maeder (*Ibid.*, 115-130) si occupa del ciclo dell'Alligatore, mostrando prima la convenzionalità e lo stereotipato di questi romanzi, a tal punto che uno si chieda perché leggerli, per poi concentrarsi sulla figura del protagonista, un personaggio che non vuole agire, si profila se mai come paciere, ma si rifiuta di sparare ai criminali che lo assalgono, come perfetto esempio dell'accidia dantesca, che così rivela la superficialità del mondo moderno dominato dai mass-media. Philiep Bossier (*Ibid.*, 131-139) analizza il romanzo *L'oscura immensità della morte*, in cui i ruoli di boia e di vittima si avvicinano, arrivando poi a tre 'ipotesi': la prima sul ruolo centrale del concetto di metamorfosi, sia della società che dell'uomo, la seconda sulla ricerca di una chiusura, che protegge l'individuo dalla società circostante minacciosa (con un richiamo al concetto della *cella* monacale proposta da Roland Barthes), la terza sul desiderio di un ambiente 'utopico' non soggetto allo spazio e al tempo. Chi scrive si occupa di *Nordest* (De Boer in *Ibid.*, 141-152), cercando di ritrovarvi le caratteristiche del giallo, con le famose due storie, crimine e investigazione, raddoppiate in questo caso per via di un crimine precedente, e analizzando il sapere degli investigatori rispetto ai due crimini, arrivando alla conclusione che, oltre a essere un perfetto giallo, il romanzo è anche quello di un conflitto generazionale.

Dalla parte della storia

Due dei convegni, organizzati in concomitanza (quelli di Aix e di Louvain-la-Neuve) sono stati consacrati ai rapporti tra storia / memoria e *noir*. Chi scrive ha rilevato che in fondo si tratta qui di due generi incompatibili (*Il romanzo poliziesco*, 251-265), per poi abbozzare una tipologia del giallo storico. Rileggendo il volume di 'Aix' si vedono infatti numerosi approcci a questa incompatibilità. Due autori approfondiscono il ruolo della memoria da un punto di vista psicologico: si tratta di Raffaella Petrilli (*Memoria in Noir*, 21-36), che distingue tra la memoria-ricordo, che è narrabile, e la memoria-abitudine, che 'supera raramente la soglia dell'attenzione consapevole' e costituisce un patrimonio che ci aiuta a compiere le azioni ripetitive della vita quotidiana. Se succedono eventi che rendono difficile l'azione della memoria-abitudine, la memoria-ricordo prende il sopravvento: il compito del *noir* è quello di rivelare tale processo, per cui si introduce il concetto di anamnesi. Inoltre la Petrilli applica questa visione al concetto di memoria collettiva, riprendendo idee dello storico francese Maurice Halbwachs. Giovanna Leone (*Ibid.*, 37-54) si rifa alle idee dello psicologo inglese Frederick Bartlett (su *remembering*), che insiste sul fatto

che noi ricostruiamo la nostra memoria in base alle nostre convinzioni attuali ed analizza la versione televisiva italiana di un romanzo di Maigret, mostrando come la sceneggiatura italiana contenga omissioni, distorsioni e intrusioni dovute a differenze culturali tra la memoria collettiva italiana e quella francese, in particolare rispetto al ruolo della donna, meno emancipata nel caso italiano, e l'esperienza della guerra mondiale, vissuta in modo diverso nei due paesi. Elfriede Müller (*Ibid.*, 55-66) parla anche di memoria collettiva, rifacendosi a Walter Benjamin, e illustra le sue idee prendendo alcuni momenti chiave della storia recente francese e la loro presentazione nei romanzi *noir*, soprattutto della generazione del '68.

Alcuni contributi riguardano *Romanzo criminale* di De Cataldo: due presentati a Louvain-la-Neuve, tre a Aix-en-Provence. Nei volumi *Memoria in Noir* e *Il romanzo poliziesco* si dedicano alcuni articoli a *Gomorra* di Saviano, che esula un po' dal concetto di *noir*, e in *Memoria in Noir* si discutono anche due predecessori del *noir*: Corrado Augias e Lorian Macchiavelli. Su Augias scrive Maria Pia De Paulis-Dalembert (*Ivi*, 157-177) prendendo il romanzo *Quella mattina di luglio* (che tratta del bombardamento alleato di un quartiere di Roma) come occasione per dimostrare come in questo romanzo si scontrano diverse verità legate da una parte alla posizione ideologica di chi giudica gli eventi, dall'altra della loro posizione storica, che cambia i ricordi anche in base a informazioni ulteriori. Luca Somigli (*Ibid.*, 137-146) mostra come Lorian Macchiavelli nel lontano 1974 potesse iniziare un nuovo tipo di giallo, perché non era giallista di mestiere e scrisse il suo primo romanzo basandosi sulle sue attività politiche nel post-'68. Paolo Chirumbolo (*Ibid.*, 179-190) si occupa di un testo più recente della lunga carriera di Macchiavelli, e cioè *Tango e gli altri*, del ciclo del brigadiere Santovito, scritto insieme con Francesco Guccini, mostrando come questo romanzo attacchi i valori ufficiali della Resistenza e così s'inquadri bene nel paradigma del *noir* che esuma la storia nascosta dell'Italia. In *Il romanzo poliziesco* (31-48) Maria Pia De Paulis discute invece il capolavoro di Macchiavelli e Guccini, cioè *Macaroni*, descrivendo la continuità in Macchiavelli prima e seconda maniera. Degli altri contributi a *Memoria in Noir* metto in rilievo solo quello di Daniele Comberiat (221-232) sul sociologo e scrittore algerino Amara Lakhous, che descrive un delitto italiano dal punto di vista dell'immigrato. Lakhous, del resto, era già trattato nella raccolta di Aix da Ugo Fracassa (*Il romanzo poliziesco*, 163-171), che metteva il romanzo dell'algerino in relazione col *Pasticciaccio* di Gadda.

Il volume del convegno di Aix è un volumone di 618 pagine, di cui per motivi di spazio purtroppo non posso dare informazioni più dettagliate. A parte gli accenni fatti in altri paragrafi di questa recensione, mi limito qui a segnalare le sezioni della raccolta. Comincia con una lunga introduzione di Claudio Milanese (*Il romanzo poliziesco*, 13-27), in cui l'autore mostra le sue ampie e precise cognizioni su scene e retroscene del giallo italiano. Undici contributi appartengono alla sezione *Lungo il XX Secolo*, a cui si potrebbe aggiungere l'articolo di Massimo Carloni, *Il decennio lungo del giallo italiano: 1959-1982*, che discute l'emancipazione definitiva del giallo italiano come genere riconosciuto. Questo articolo fa parte dei dodici articoli della sezione *La meglio gioventù e gli anni di piombo*, di cui segnalo solo che contiene tre articoli di Monica Jansen, Inge Lanslots e Gian Paolo Giudicetti che hanno analizzato il salto del *noir* italiano verso l'America Latina. La sezione *Gli scrittori* dedica molto spazio a Carlo Lucarelli, Pietro Valpreda & Piero Colaprico, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti e Giorgio Todde (quattordici articoli in tutto). Una piccola sezione contiene due articoli su *Storie italiane in romanzi francesi*, in cui vediamo Leonardo Da Vinci e Dante Alighieri come investigatori, e l'ultima sezione, *Parole d'autore* contiene due contributi dello scrittore Simone Sarasso e uno del giallista Giampaolo Simi.

Conclusione

Il convegno di Aix era un convegno doppio, consacrato sia al noir italiano che a quello latinoamericano. Ma a causa della struttura congressuale in due sessioni separate il confronto quasi non è avvenuto: solo le sedute plenarie hanno potute essere seguite dall'intero pubblico e, forse a causa della formulazione dell'invito, alcuni autori hanno scelto argomenti nella produzione italiana che riguardavano vicende latinoamericane. L'impressione che predomina è che l'esperienza più recente della dittatura influisce sul tipo di romanzo: una figura come il commissario De Luca di Lucarelli, che fa il suo mestiere senza occuparsi di politica, non sembra immaginabile in un paese dell'America Latina.

La situazione è diversa per il confronto Francia-Italia nei quattro convegni. Lì l'integrazione internazionale è meglio riuscita: tutti gli autori hanno sentito le relazioni di tutti. Si pone il quesito se ci sia una differenza di trattamento. Considerando globalmente i contributi francesi si nota una differenza nell'esperienza accademica della critica: un accenno a studiosi come Paul Ricoeur o Roland Barthes s'incontra più facilmente in un'analisi francese. E anche i rapporti tra la tradizione del *noir* (cinematografico e letterario) in Francia e la più recente moda del *noir* in Italia risultano bene dai contributi di questi convegni. Malgrado il grande interesse per i *noir* da parte degli studiosi francesi non posso sottrarmi però all'impressione di una piccola condiscendenza: niente supererebbe i grandi noiristi della generazione francese dei *soixante-huitards*. A questo proposito notiamo che non c'è nessun confronto puntuale tra un romanzo francese e una controparte italiana: mentre Lucarelli può essere paragonato tre volte a Sciascia, manca una comparazione con un Daeninckx o un Manchette.³ Molti fenomeni dovrebbero però essere analoghi (così l'atteggiamento critico rispetto al potere dev'essere una costante nei due paesi). Eppure ci sono differenze nella tradizione del giallo francese e di quello italiano. Un'esperienza ridotta con testi francesi mi ha insegnato che il genere del romanzo di avventura alla Dumas è più presente in Francia; manca in Italia anche il rifacimento di certi temi come quello del Conte di Monte Cristo o del Fantasma dell'opera. E non vedrei facilmente in Italia un autore filofascista come Dantec: la revisione storica non arriva a tanto.

L'aspetto di riscrittura della storia ufficiale può invece includere una certa nostalgia per la violenza degli anni Settanta, spesso vista come peccato di gioventù. E dato che il *noir* così spesso riguarda periodi storici recentissimi, stupisce il fatto che nei romanzi trattati si parli così poco di Berlusconi: chi scrive forse è l'unico a considerare *Nordest* come il perfetto specchio del regime berlusconiano.

Quello che risulta bene da questi contributi è la posizione dominante del *noir* di qualunque tipo nel panorama letterario italiano del primo decennio del nuovo secolo. Questa impressione è talmente forte che involontariamente viene la domanda: esistono anche importanti testi letterari non-*noir* in questo decennio? (Scherzosamente questa domanda si articola nella formula Baricco e noi).⁴ Magari abbiamo qui un bel tema per un prossimo convegno.

Minne G. de Boer

Klaas de Rookstraat 58, 7558 DK Hengelo (Paesi Bassi)
minne.g.deboer@planet.nl

³ È vero che Elfriede Müller (in *Memoria in Noir*) parla delle differenze nel clima storico tra i due paesi, che influisce sulla tematica trattata; si tratta però in questo caso di quello che ho chiamato fattori esterni, non tanto di fattori strutturali.

⁴ Alludo alla battuta di Lucarelli: 'I narratori, a mio avviso, si distinguono in due gruppi: Baricco e noi' (*L'Italie en jaune et noir*, 219).



URN:NBN:NL:UI:10-1-112993 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

De veelvoudige uitdrukking van Gadda's lijden Een (filosofische) leerschool

Recensie van: Carlo Emilio Gadda, *De leerschool van het lijden*.
Vertaald door Frans Denissen. Met een voorwoord van Ronald de Rooy, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Genneep, 276 p., 2011, ISBN: 9789025368029, € 29,95.

Sonja Lavaert

De Martinus Nijhoffprijs is in 2012 toegekend aan Frans Denissen voor zijn vertalingen van Italiaanse literatuur. Met de publicatie van *De leerschool van het lijden*, vertaling van Carlo Emilio Gadda's *La cognizione del dolore*, is dit geen verrassing. Denissen vertaalt sinds de vroege jaren tachtig Italiaanse meesterwerken, zowel moderne als klassieke, zowel proza als poëzie. De moeilijkheidsgraad van Gadda's taalgebruik is legendarisch en toch heeft Denissen het al drie keer gepresteerd om een werk van deze zogenaamd onvertaalbare auteur te vertalen: het titelverhaal van *Gepaard met verstand* was de vingeroefening, *Die gore klerezooi in de via Merulana* de virtuoze vertolking, *De leerschool* een muzikaal meesterstuk.¹

Het is de gewone conditie van de vertaler: je kruipt in de huid van een tekst, gaat je ermee vereenzelvigen, maakt je de woorden en zinnen eigen en na een tijd ga je lijken op de auteur met wie je zo intens het leven deelt. Denissen werkte jaren aan *De leerschool van het lijden*, net als Gadda, die begon met schrijven aan *La cognizione* in de jaren twintig en pas in 1970 het laatste hoofdstuk toevoegde. Het werk hield hem zijn leven lang bezig, maar toch kwam het pas echt op gang na de dood van zijn moeder in 1936. Papieren, brieven, boeken, meubels en huisraad van de ouderlijke villa in Longone moesten worden opgeruimd. Dat was erg confronterend. Het conflict dat er altijd was geweest maar dat de ingenieur zorgvuldig gemeden had door zo ver mogelijk van zijn moeder en de ouderlijke villa vandaan te blijven, nam nu gigantische vormen aan. Gadda moest de crisis van zich afschrijven.²

¹ C. E. Gadda, *Gepaard met verstand*, Amsterdam, Serena Libri, 1998. Met een voorwoord van Frans Denissen en vertaling samen met Charis Putseys van het titelverhaal *Accoppiamenti giudiziosi*; C. E. Gadda, *Die gore klerezooi in de via Merulana*. Vertaald door Frans Denissen, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Genneep, 2000

² Cfr. M. Bersani, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 66-67. Bersani baseert zich op brieven die Gadda schreef in de periode onmiddellijk na de dood van zijn moeder aan zijn neef Piero Gadda Conti en zijn vriend Silvio Guarnieri, alsook op de interpretatie van Gianfranco Contini: zie verder. In zijn monografie geeft Bersani een goed overzicht van de belangrijkste literatuur over Gadda, pp. 129-141.

De obsessies die hij sinds zijn jeugd met zich meedroeg, werden de thema's van dit boek en kristalliseerden zich in de hoofdfiguur Gonzalo en zijn twee belangrijkste tegenspelers: de moeder en de villa. De dubbelzinnige haat-liefde voor de moeder gaat gepaard met een afstandelijke voorstelling van zichzelf als gekweld en onhandelbaar persoon. De villa staat uiteraard model voor het gehate ouderlijke huis in de Brianzastreek ten noorden van Milaan, maar ook meer algemeen voor de essentie van de tijdsgeest. De ruimtelijke ordening reflecteert de bekrompen geslotenheid van de familie, een burgerij die boven haar stand leeft, platte corruptie, volkse domheid, mystificerend en illusoir fascisme. Na de oorlog waar Italië, zijn familie en hijzelf gehavend en getroffen uitkwamen, had Gadda even geloofd in de nieuwe orde van het fascisme, maar al gauw bleek de remedie veel erger dan de chaos van de tijd en zijn roerige innerlijke leven. Die chaos met alle pijnlijke vertakkingen, hoedanigheden en facetten blootleggen, werd het programma van zijn schrijversmissie.

Gadda, ingenieur van beroep, had een passie voor filosofie. Hij hield van Leibniz en Spinoza, die met geometrische zin en rationele blik de ingewikkelde menselijke gevoelens, relaties en tijd tot hun onderwerp hadden gemaakt. Met een precisie, eigen aan zijn professionele vorming, nam hij een voorbeeld aan hen en ook aan de groten van de Italiaanse literaire traditie, zoals Dante en Ariosto. Hij ontwikkelde een visie op de werkelijkheid die een lijn trekt in de warboel van emoties en tegenstrijdige handelingen en die fragmenten aaneensmeedt tot een verhaal. In het tegenlicht van de eenkennige dommekrachten van de heraldische fasces reflecteert deze visie een ingewikkeld labyrint met ontelbare motieven die allemaal tegelijk spelen. Gadda is vernieuwend zoals Spinoza of Dante, niet omdat hij meeloopt met de avant-garde van het moment, maar omdat hij aansluit bij de traditie. Hij schrijft zich in de tijd in, onderbreekt de tijd en loopt erop vooruit. Net als het werk van zijn voorgangers is *La cognizione* een ambitieus encyclopedisch werkstuk dat een caleidoscopisch beeld biedt van de menselijke innerlijke wereld, een *commedia* van de menselijke conditie. En zoals ook bij zijn voorgangers, is de komedie een tragedie, of de tragedie een komedie, beide een parodie.

Een encyclopedie

Het is duidelijk dat Frans Denissen de brontekst grondig heeft bestudeerd, in zijn rijke intertekstuele gelaagdheid en 'macaronisme'. Gadda tovert met de Italiaanse taal in alle mogelijke varianten.³ Standaard Italiaans wordt gelardeerd met dialogen in het Napolitaans en zinsneden in het Spaans. Beschaafde bourgeois tongval contrasteert met platte kretentaal, vakkundig jargon met gemeenplaatsen. Contexten, registers en taalgebruiken worden oneigenlijk van plaats verwisseld en met elkaar verward. Daarnaast plukt de auteur zinnen, woorden en associaties uit de schatkamer van de Italiaanse (en niet Italiaanse) literaire bibliotheek. De oneindige lagen laten zich ook in de vertaling afpellen zonder dat de tekst zijn grenzen lijkt te bereiken. En zo is *De leerschool van het lijden* net als *La cognizione del dolore* een filosofisch essay geworden, een uitwerking van Spinoza's derde soort kennis, een 'tractatus de perturbatione animi'.⁴

³ De roman is illustratief voor een encyclopedisch handboek in Italiaanse sociolinguïstiek en toont een keur aan diatopische (geografisch-ruimtelijke), diastratische (sociaal-ruimtelijke) en diafasische (functioneel-contextuele) varianten.

⁴ Spinoza onderscheidt drie soorten kennis in zijn *Tractatus de Intellectus Emendatione* (*Verhandeling over de verbetering van het verstand*) waarbij de derde soort, de intuïtieve kennis, zowel aansluiting vindt bij als controle verwerft over het affect door er inzicht in te verwerven. Ook in zijn *Ethica*, die door Gadda met aandacht werd gelezen, ontwerpt Spinoza een analyse of theorie van de menselijke gevoelens die erop is gericht inzicht te verwerven in de negatieve, storende zielenroerselen, om zich daarvan vervolgens te emanciperen (of ze een plaats te geven).

Gadda schiep als het ware een archetype van literatuur dat niet is voltooid door de auteur, maar een eigen leven leidt, en zich pas voltooit met en door de lezers. Hij schiep een literair paradigma en een vertalersparadigma. Auteur, lezer, vertaler en tekst komen in een labyrint van wederzijdse referentie terecht en brengen elkaar tot stand. Zo hebben meteen bij de eerste publicatie van het boek als roman bepaalde lezers een actieve rol hebben gespeeld. *La cognizione* verscheen pas in 1963 als een geheel - daarvoor waren slechts afleveringen gepubliceerd - en dit na voorbereidend werk van de criticus Roscioni, met een inleidend essay van Gianfranco Contini en een nawoord van Gadda zelf in dialoogvorm en met de ironische titel *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*.⁵ Het barokke en groteske zitten niet in het gemoed van de auteur maar horen bij de natuur en de geschiedenis buiten ons, schrijft hij, 'barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine'.⁶ Het is de werkelijkheid die neigt naar het oneindige, in tijd, plaats, kwantiteit, deling, specialisering en objectivering van het veelvuldige. Daarom is het niet zozeer van belang in de lagen en knopen van de warboel van de *Cognizione* een gemoedskeuze van de auteur ('des Verfassers') te ontdekken, als wel een bewuste lectuur (zijnentwege) van de dwaasheid van de wereld en de onzin van de geschiedenis;⁷ met andere woorden, een kritische ontologie.

Ook de ironie ontdubbelt: met dit appendix eist Gadda dan toch het laatste woord op tegenover zijn lezer, Contini in dit geval, die zich in het inleidend essay net heeft afgevraagd of een personage zoals Don Gonzalo Pirobutirro überhaupt iets anders kan zijn dan een autobiografische projectie. Maar omdat de Verfassers zichzelf een spiegel voorhoudt waar hij de lezer in laat kijken, vangt de lezer eveneens het spiegelbeeld van zichzelf, en dat van de haar of hem omringende werkelijkheid, plus dat van de wereld die de Verfassers omringt. De wereld is een 'sistema di sistemi' waarin elk enkelvoudig systeem het andere systeem bepaalt en er zelf door bepaald wordt: ik paraphraseer Calvino.⁸ Bij Gadda wordt de roman een revolutionaire kennismethode, een encyclopedie, niet zozeer als verzameling van alle positieve kennis - hoewel je soms de indruk krijgt dat de tekst die weg opgaat en je overvalt met de meest onzinnige wetenswaardigheden - maar als verbindingsnetwerk tussen feiten, personen en dingen van de wereld.

De roman

Het verhaal speelt zich af in het denkbeeldige Zuid-Amerikaanse land Maradagal, dat in werkelijkheid diep verankerd is in Gadda's geboorteland Italië. Gonzalo Pirobutirro is het tragikomische alter ego van de auteur, gewikkeld in een bittere en bij

⁵ 'L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore', in: C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1988 (1999), pp. 197-210. Deze uitgave is gebaseerd op de tekstbezorging door Emilio Manzotti; G. Contini, 'Saggio introduttivo', in: *La letteratura italiana otto-novecento*, Milano, Rizzoli, 1974 (1992), pp. 427-442. De titel van Gadda's nawoord betekent: 'De uitgever vraagt vergiffenis en beroept zich op de auteur'.

⁶ Gadda, 'L'editore chiede venia', cit., p. 198. Vertaling citaat: 'het is de wereld die barok is, en G. heeft de barokkigheid waargenomen en geportretteerd'.

⁷ Gadda, 'L'editore chiede venia', cit., p. 199. Het Duitse citaat uit de brontekst van Gadda, eveneens tussen haakjes, betekent 'schrijver', 'dichter', 'maker', 'schepper', 'samensteller', 'componist'. Met dit Duitse woord introduceert Gadda een vreemd woord in de Italiaanse tekst met een vervreemdend effect als gevolg. Hij voegt daarmee een extra en niet noodzakelijke variant toe. Dat maakt de tekst niet eenvoudiger: niet elke Italiaanse lezer begrijpt Duits en zal dus geneigd zijn zich af te vragen welke betekenis hem of haar ontsnapt. Bovendien roept het Duitse 'Verfassers' meer betekenissen op dan het simpele 'auteur', waarvoor het uiteraard ook een synoniem is. Dit is een eenvoudig voorbeeld van Gadda's *plurilinguismo* (meertaligheid) waar je oeverloos kunt op studeren en speculeren. De lezer stelle zich voor wat het wordt bij een minder eenvoudig voorbeeld.

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 103. Vertaling citaat: 'systeem van systemen'

voorbaat verloren strijd met de hem omringende provinciaalse domheid. Hij ligt in een kinderlijk boze conflictrelatie met zijn moeder en in een onontwarbare knoop met zijn woedende, angstige, onmachtige, neurotische zelf. De autobiografische sleutel is een understatement: 'Se chiave è, è chiave passe-partout, da spalancar serrature e travolgere lucchetti. Di confessioni si tratta, nel senso agostiniano o roussauiano'.⁹ Tussen elke plaats, tijdslegende, figurant of acteur die wordt genoemd, kan een directe lijn worden getrokken naar een historisch gedocumenteerd equivalent.¹⁰ Maradagal kwam in die jaren - het verhaal speelt 'tussen 1925 en 1933' - net uit een bittere oorlog tegen Parapagal/Oostenrijk.¹¹ Lompheid, ideeënarmoede en een warrig praktisch on-vernuft leken toen gepaard te gaan met een sterk gevoel voor eigendom, veiligheid en zekerheid. De eigenaren van huizen en grond lieten hun bezit beschermen door een zootje ongeregeld van oud-strijders en armlastig gespuis waaruit de nachtelijke veiligheidsknokploegen van de Nistitúos/fascistische zwarthemden waren samengesteld. Niet ver van Pastrufazio/Milano, 'de bedrijvigste stad van het land, waarvan de modderige en nogal vieze voorsteden her en der ten westen en zuiden zijn neergekwakt', in het landelijke Lukones/Longones, ligt de villa waaromheen het verhaal van Gonzalo Pirobuttiro/Gadda en zijn moeder wordt gesponnen.¹²

Wat betreft de structuur en het min of meer opeenvolgend karakter van de gebeurtenissen, is dit een roman, maar een roman die neigt naar een negatie van de roman. Het duurt een eeuwigheid voordat de actie op gang komt en ook Gonzalo zelf komt pas laat in het tweede hoofdstuk concreet in beeld. De eerste zeven hoofdstukken verschijnen oorspronkelijk in afleveringen in het tijdschrift *Letteratura*, gespreid over drie jaar, tussen 1938 en 1941. Pas in 1963 werden de afleveringen gebundeld tot boekuitgave. Nog eens zeven jaar later kwam een heruitgave met de twee eindhoofdstukken, die de roman niet voltooiën maar er toch iets van verhalende beweging in brengen. Gonzalo hoort de dienstmeid en boer vertellen aan de moeder over een inbraak in de villa van Trabatta, die evenmin de protectie van de Nistitúos aanvaardde. Hij maakt ruzie met de moeder, bedreigt haar met de dood, gaat weg naar Pastrufazio. 's Nachts wordt er ingebroken, de moeder krijgt een harde klap waar ze uiteindelijk aan bezwijkt. In de eindigende nacht komen alle personages uit het begin van de roman terug in beeld, net als de dokter, die zinloze en onwerkelijke pogingen onderneemt om de moeder te reanimeren. Na een zeer nauwkeurige beschrijving van het gewonde lichaam en de sterfkamer breekt de dag aan en komt het landschap terug tevoorschijn. Aldus begint de roman met de Nistitúos en eindigt ook met de Nistitúos, want de inbraak en het geweld zijn vermoedelijk hun werk. 'Ma il senso di colpa sarà tutto per Gonzalo'.¹³

De troost van het weten

Tegenover de eenkennigheid van het fascisme stelt Gadda niet alleen de bonte mengeling van een chaotische menigte met een oneindige veelheid aan gedachten,

⁹ Contini, 'Saggio introduttivo', cit., p. 427. Vertaling citaat: 'Indien dit een sleutel is, dan is het een passe-partout die elk slot openbreekt en uitrukt. In werkelijkheid gaat het hier over bekentenissen, confessies in de zin van Augustinus en Rousseau'.

¹⁰ Met een beetje fantasie kan het eerste hoofdstuk van de roman worden gelezen als de afteling van een tv-film in afleveringen: de plaatsen, rollen en figuren die een rol spelen in het verhaal worden genoemd en gesitueerd in een tijds kader. Dit was een courant procedé in de renaissance blijspelen die vaak aanvingen met een voorstelling van plaats en tijd van het gebeuren: cfr. Machiavelli's *La Mandragola*.

¹¹ Gadda, *De leerschool*, cit., p. 21

¹² Gadda, *De leerschool*, cit., p. 26

¹³ Bersani, *Gadda*, cit., p. 75. Vertaling citaat: 'Het schuldgevoel echter zal geheel voor rekening van Gonzalo zijn'.

talen en gebruiken, maar ook de ingewikkelde warboel van tegenstrijdige strevingen en ideeën binnen de kleinste monade, het individu. 'Barokkigheid' is de manier waarop we ons verhouden tot de wereld (de wereld is), en de manier waarop wij, mensen, ons verhouden tegenover onszelf (we zijn). En deze groteske barokkigheid, naar buiten en naar binnen gericht, drukt Gadda evenredig in beide richtingen uit. Hij doorspekt het delirium van Gonzalo met uitspraken die als hoofdstuk in Benveniste's *Problèmes linguistiques* niet zouden misstaan, verweeft stijlen op elk denkbaar niveau, stapelt verschillende taalniveaus, registers en lexica opeen. De passie voor het weten brengt hem, volgens Calvino, van de objectiviteit van de wereld naar zijn eigen wanhopige subjectiviteit, naar de marteling van neurotische taalkundige precisie, zelfreflectie en autobiografie.¹⁴ Hij verliest zich in de details van Andalusische recepten voor in de pan gebraden duifjes, om daarna te ontploffen in een hilarische razernij tegen de persoonlijke voornaamwoorden, die 'luizen van het denken', en het meest van al, 'Het ik, het ik!... Het luizigste van alle voornaamwoorden!'.¹⁵

Gadda is zowel een typische als atypische auteur van de twintigste eeuw, aldus Pasolini.¹⁶ Zijn barok is een realistische barok, een stijlcategorie die men als constante terugvindt in de Italiaanse literatuur sinds Dante, een antithese van Petrarca's absolute ahistorische zuiverheid. Het belangrijkste bij Gadda is dan ook zijn taalgebruik, oftewel de dramatische figuur van de verteller. Het *io*, dat inderdaad zelden wordt genoemd, is de protagonist van verdriet, woede en wantrouwen in zichzelf. Gadda wordt verpletterd tussen twee vergissingen:

il sopravvivate positivismo naturalistico di un liberale prefascista di destra, e il coatto lirismo deformante di un antifascista limato e disgregato dall'impari lotta con lo stato. La sua angoscia - che è angoscia sociale - è dunque senza rimedio, e il suo stile sarà sempre uno stile tragicamente misto, ossessionato, poiché egli, accettando le istituzioni che crede buone, è costretto a infuriarsi senza requie contro gli istituti effettivamente cattivi.¹⁷

Hij aarzelt en twijfelt tussen stijlkenmerken en taalvarianten, tussen directe en al of niet vrije indirecte rede, tussen expressie, indicatie en metareflectie. Voor elk taal- of stijlkenmerk vind je zowel voorbeelden als tegenvoorbeelden. Halsbrekende, asymmetrisch complexe zinsconstructies worden afgewisseld met eenvoudige korte 'paratactische' zinnen. Van de ene analogie tuimel je in de andere.¹⁸ Iets van al deze

¹⁴ Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 106

¹⁵ Gadda, *De leerschool*, cit., p. 105

¹⁶ P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1964 (1994), p. 344

¹⁷ Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 356. Vertaling citaat: 'het overlevende naturalistisch positivisme van een rechtse pre-fascistische liberaal en het dwangmatige vervormende lyrisme van een antifascist, aangetast en broos geworden door de ongelijke strijd met de Staat. Er is dus geen remedie voor zijn angst - die een sociale angst is - en zijn stijl zal altijd tragisch gemengd en geobsedeerd zijn. Door de erkenning van de instellingen die hij goed acht, is hij gedwongen om onophoudelijk tekeer te gaan tegen instellingen die effectief slecht zijn'

¹⁸ Manzotti noemt deze expansie-eigening van de analogie 'metonimia infinita': zie Bersani, *Gadda*, cit., p. 76. Het idee van de oneindige analogie/metonymie wordt opgenomen door Giorgio Agamben verwijzend naar het werk van Enzo Melandri, *La linea e il circolo*: de 'analogica' of 'analogische' logica van de paradigmamethode en van artistieke productie wordt het basisprincipe voor een ethisch politiek denken van het algemene vanuit de veelheid van de bijzonderheden. Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 21-22. Tussen 1974 en 1976 ontmoette Agamben vaak Calvino en Claudio Rugafiori in Parijs en samen vatten ze het plan op voor een nieuw tijdschrift dat zou worden uitgegeven bij Einaudi en dat voor een deel zou focussen op wat zij toen noemden de 'categorie italiane'. Het kwam er uiteindelijk niet van. Terug in Italië waren de vrienden geschokt over de gebeurtenissen en eerder geneigd verzet te bieden of tot een exodus. Sommige van de ideeën die ze in Parijs bespraken, kwamen terecht in Calvino's *Lezioni americane*. Agamben nam het idee later terug op in 8 studies waarin hij onder meer focust op de tragedie alias komedie en de parodie als categorische

opeengestapelde mengelmoes gaat - uiteraard, daar kan zelfs een Denissen weinig aan doen - in de vertaling verloren.

Gadda lezen blijft evenwel een inspanning, zowel in het Italiaans als in het Nederlands. De eindeloze, nimmer geruststellende uitweidingen vragen om geconcentreerde aandacht, een savourerende lectuur, geen snelle sprint maar een geduldig proeven van taal en tijd. Bovendien leiden de opgeworpen vragen niet naar antwoorden, de prikkels niet naar een oplossing, het conflict niet naar verzoening, het verhaal niet naar een ontknoping. En aan het eind kom je tot de onthutsende bevinding dat het verhaal voorbij is terwijl het nog niet half begonnen leek. Het is een tragische komedie, een komische tragedie, een parodie van een verhaal. En toch biedt het, met zijn onvoltooide, onafwendbare en tragikomische einde, de troost van het weten. Het is een troost te weten dat niemand aan de tragedie ontkomt, dat de dubbelzinnigheid van je meest intieme gevoelens, ook al ogen ze nog zo bijzonder, gedetailleerd en onontwarbaar, niet van jou alleen zijn. Het lijden is een gemeenschappelijk lot. Gadda's lijden is een filosofische leerschool.

Sonja Lavaert

Departement Toegepaste Taalkunde van de Erasmushogeschool, Vrije Universiteit Brussel, Pleinlaan 5/3, B-1050 Brussel (België)
sonja.lavaert@ehb.be / sonja.lavaert@vub.ac.be

stijlkenmerken van de Italiaanse cultuur. Cfr. G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996

Lo sguardo sagittale del pensiero vivente

Recensione di: Roberto Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 265 p., 2010, ISBN 978-88-06-19862-6, € 20,00.

Liliana Jansen-Bella

Nel 2009 è stata pubblicata un'antologia in lingua inglese sui recenti sviluppi del pensiero filosofico in Italia, la terza a partire dagli anni Ottanta, il che sta a provare, secondo Roberto Esposito, l'autore di *Pensiero vivente*, che l'interesse a livello internazionale per la filosofia italiana non è né occasionale né passeggero. Il titolo dell'antologia, *The Italian Difference between Nihilism and Biopolitics*, indicherebbe in sintesi quali sono gli assi portanti che determinano la differenza italiana.

Nichilismo e biopolitica sono tuttavia nati altrove, rispettivamente in Germania e Francia. L'apporto italiano consisterebbe qui in un'elaborazione approfondita al punto da relazionare tali categorie ai tratti specifici del nostro tempo e far luce su dispositivi di lungo periodo. C'è però anche un argomento più circostanziale e contestuale che determina l'attenzione per la differenza italiana: l'*impasse* in cui sono venute a trovarsi le filosofie linguistiche e meta-linguistiche. La filosofia analitica di stampo anglosassone, quella critica ed ermeneutica d'origine tedesca e quella francese della decostruzione in versione postmoderna e poststrutturalista, prendendo atto dell'inabilità a formulare modelli di razionalità universalizzabili, sembrano esaurirsi nell'autocritica. La filosofia italiana mette invece in discussione il primato trascendentale del linguaggio e ne ricostruisce il legame con la falda biologica della vita, con l'ordine mobile della storia e, al loro incrocio, con la politica.

Il rapporto vita-politica-storia fa parte del patrimonio genetico del pensiero italiano fin dall'inizio, dal secolo XVI fino alla metà del XVIII. Fin da allora si manifestò inoltre la propensione nei confronti del non filosofico: nell'impegno civile, nella rottura con il lessico specializzato ed autoreferenziale, nello stile spesso letterario. Tutti mezzi e modi per esprimere ciò che non è rappresentabile nel puro gergo filosofico, nella convinzione che il più rigoroso pensiero logico metafisico è incapace di afferrare ciò che nel movimento concreto sfugge alla sua presa.

Parlare di filosofia italiana implica ovviamente una connessione tra filosofia e territorio che non è però necessariamente identificabile con quella tra filosofia e nazione, almeno nel caso italiano, dove il pensiero filosofico si è sviluppato in assenza di un quadro di riferimento nazionale. Già l'Umanesimo è un movimento internazionale dove il ruolo italiano è quello dell'elaborazione di una cultura europea e potenzialmente universale. Così la mancanza di istituzioni nazionali ha escluso la

possibilità di collegare in un unico progetto intuizioni e teorie. Ne deriva nel rapporto tra potere e sapere uno scarto ed una tensione che rendono la riflessione più libera, più capace di resistenza e più innovativa, tanto più ora in un tempo di crisi della nazione.

La filosofia italiana inoltre si è mantenuta esterna all'orizzonte storico-concettuale della modernità in quanto rottura con il periodo che la precede. L'epicentro della sua eterogeneità è costituito qui dal rapporto con l'origine che non è mai stato reciso, così che l'analisi dei tratti costitutivi del presente può avvalersi di chiavi interpretative arcaiche.

Quali sono i punti di sostegno di questo pensiero vivente in bilico tra origine ed attualità? Esposito elenca tre paradigmi. Il primo è costituito dalla figura dell' 'immanentizzazione dell' antagonismo', il che significa che il conflitto è costitutivo dell'ordine. Il caos primigenio non può mai esser del tutto eliminato da un sistema ordinativo. Essendo il conflitto inerente alla realtà esso non è dunque risolvibile in una dimensione altra, trascendente. Poiché oggetto del conflitto è la vita stessa, la categoria di biopolitica fa da perno alla riflessione in questo campo.

Il secondo paradigma del pensiero italiano riguarda la 'storicizzazione del non storico' (p. 27). Quanto più il sapere storico si estende all'intero ambito della realtà umana, tanto più si determina al suo interno un punto di resistenza o contrasto che ha a che fare con l'emergenza dell'origine che si sottrae ad una totale storicizzazione. Il processo di integrale temporalizzazione della storia come concepito dalla riflessione moderna e postmoderna non tiene conto di tale resistenza, ma se l'elemento originario non storico resta tale, la dialettica origine-storia non è risolvibile e l'oblio dell'origine rischia di annientare il progresso. Di conseguenza il concetto di secolarizzazione rimane problematico mentre continua ad ispirare opposte interpretazioni sul ruolo antinomico della tradizione come ciò che trasmette nel tempo il permanente, assimilato così al divenire.

Il terzo paradigma è costituito dalla 'mondanizzazione del soggetto', ed implica l'eliminazione del confine tra soggetto ed oggetto, tra soggetto e mondo. Analizzando la categoria di soggetto come concepita dalla modernità, già Foucault aveva messo in luce la dinamica di soggettivazione-assoggettamento per cui si diviene soggetti assoggettandosi ad altro da sé o a parte di sé (il corpo all'anima, la materia allo spirito). Anche la categoria di persona che precede e segue quella di soggetto prospettava fin dall'inizio la scissione in due componenti non coincidenti, la personale e l'animale, la prima dominante sulla seconda. Il problema che la filosofia italiana si pone è quello di pensare un soggetto libero dal dispositivo che lo separa dalla sua sostanza corporea riannodando ad un tempo il nesso costitutivo che lo lega alla comunità.

Genealogia in tre fasi

Definiti caratteri peculiari e nuclei tematici del 'pensiero vivente' italiano, Esposito, dando prova della vocazione genealogica da lui stesso attribuita a tale filosofia, dedica tre densi capitoli a selezionare dal serbatoio storico italiano idee, tesi e fonti d'alta efficacia probativa per la sintesi interpretativa da lui proposta. La storia è a tal fine suddivisa in tre fasi. La prima e la più fondante, mette a fuoco il pensiero di Machiavelli con la sua articolata concezione del conflitto; la riflessione di Bruno a cui viene fatta risalire tra l'altro la critica all'idea di persona e quella di Vico che pone la questione dell'origine, in connessione con quella del rapporto tra comunità e immunità, o meglio tra *communitas* ed *immunitas*, due concetti essenziali per la riflessione dello stesso Esposito.

La seconda fase, l'Ottocento, dimostrativa della fruttuosa tendenza della filosofia italiana a sconfinare sul terreno di altre discipline, comprende lo storico

Cuoco, con la sua affermazione che storia e vita non coincidono: il reale con il suo carattere vischioso e opaco non è interamente assorbibile nel flusso storico; Il poeta Leopardi con la sua riflessione sulla prossimità uomo animale: questo non è che la parte di sé che l'uomo ha rimosso volendosi porre al di sopra della sua componente naturale; e infine il critico letterario De Sanctis che denuncia la tensione irrisolta tra sapere e vita e prende le distanze dal pensiero puramente deduttivo lontano dalla densità dei corpi e dalle passioni, impegnandosi a radicare le idee nella vita.

La terza fase, la prima metà del Novecento, è quella dell'integrale storicizzazione del pensiero che si impegna in un progetto di mondanizzazione della filosofia. È ciò che accade con Gentile e Gramsci, politicamente attivi ai due lati della barricata, con l'ambizione di fare della pratica filosofica una potenza storica al fine di cambiare il mondo. Croce, la cui riflessione si pone ad un livello metapolitico, concorda con loro sulla fine della filosofia puramente speculativa ma non si spinge fino alla traduzione immediata del pensiero filosofico in prassi politica.

Il percorso storico tracciato da Esposito suggerisce un alto grado di coerenza e continuità derivante ovviamente dai criteri di selezione che l'autore ha adottato. Ogni prospettiva sul presente ne apre una sul passato e viceversa: si tratterà di vedere ciò che la prospettiva qui adottata consente di capire, qual è la sua potenza ermeneutica.

Intanto, nel passaggio dall'uno all'altro capitolo storico, Esposito inserisce quelli che lui chiama 'varchi', saggi che ampliano l'analisi storico-filosofica trattando temi più specificamente culturali. Così il primo varco è dedicato all'Umanesimo, il secondo a Leonardo Da Vinci e la sua 'Battaglia di Anghiari' come esempio di un tentativo di rappresentare l'irrappresentabile, il terzo a Dante ed alla crudeltà corporea con cui egli applica la legge del contrappasso ed il quarto a Pasolini ed in particolare alla sua poesia 'Le ceneri di Gramsci' ed al rapporto tra creazione poetica, impegno politico e vita. Anche con questi *excursi* il filosofo mostra come e quanto può essere stimolante oltrepassare i confini disciplinari.

Attualità e pensiero vivente

Politica

Infine, nel capitolo dedicato al 'ritorno della filosofia italiana' (pp. 207-265), Esposito, facendo il punto sull'attuale stato delle cose, si impegna a dar conto del valore intrinseco e del successo delle più recenti prestazioni in campo filosofico dei suoi colleghi e sue. A suo dire, l'inversione di tendenza inizia in Italia nel momento in cui, con la morte di Gentile e Gramsci e l'inaridirsi della filosofia crociana si avverte il bisogno di prendere le distanze dalle sintesi a priori, da prospettive universalistiche neutralizzanti molteplicità di linguaggi e pluralità di interessi. Nel 1966 Mario Tronti in *Operai e Capitale* analizza il rapporto tra capitale e classe operaia chiedendosi se è possibile pensare l'autonomia di una classe che di necessità inerisce alla società capitalistica. Nella dialettica tra i due poli conflittuali il capitale ha interesse a rappresentare la classe operaia come parte integrante del proprio meccanismo di valorizzazione. La classe operaia può solo conquistare consistenza politica separandosi, operando una 'partizione', dal proprio antagonista. Rovesciando quindi il punto di vista sintetico che ne nega l'autonomia, la classe operaia sarebbe in grado di ristabilire il suo primato logico e storico sul capitale: non solo il 'lavoro vivo' ma anche la lotta del lavoratore precede infatti l'accumulazione capitalistica e la determina. Così, mentre il capitale cerca di confinare l'antagonismo operaio entro la sfera dell'economico, la classe operaia deve trasferirlo, raddoppiandolo, anche a quella del politico, sottraendosi alla negoziazione di partito e sindacato ed anche alla definizione di popolo sovrano, titolare della volontà generale, che è invece sempre volontà particolare. Ma se il conflitto, come anche Tronti sostiene, non è risolvibile,

la sua immanenza risulta problematica: la classe operaia derivando la sua identità dal rapporto di produzione che la lega al capitale può debellare ciò che la tiene in vita soltanto autodistruggendosi. Proprio questa è l'inevitabile conclusione di Tronti: la classe operaia deve riconoscersi come forza politica e negarsi come forza produttiva. Ne consegue che all'interno di una logica rigorosamente immanente che esclude il ricorso ad un fattore esterno, trascendente, il problema politico risulta in definitiva irrisolvibile.

Altro percorso del nuovo pensiero italiano in tema politico è quello delle riflessioni sull'impolitico. Come Tronti, anche Cacciari, con il suo pensiero negativo, comincia col negare ogni possibilità di sintesi conciliativa d'origine teologico politica, sia nel senso cattolico della rappresentazione del Bene da parte del potere, sia in quello secolare della rappresentazione unitaria di interessi differenti. Nella realtà dei fatti, data la pluralità degli obiettivi, il successo dell'azione politica non è determinato dalla prospettiva che la motiva, ma dagli strumenti operativi di cui essa si serve. Così, svuotati di ogni essenza ideale, in uno scenario dominato dalla potenza del nulla, gli attori sono disponibili alla manipolazione di interessi non riconducibili ad una finalità comune, mentre l'agire politico è schiacciato sulla capacità tecnica di semplice gestione dell'esistente. La categoria di impolitico nell'accezione di Cacciari serve perciò a criticare e decostruire le residue pretese di valore del politico, senza prospettare però un'entità alternativa. È una mancanza che deriva dal presupposto dell'impolitico che non esistono spazi diversi da quelli occupati dal potere, mentre ciò non esclude che le prospettive con cui guardare al potere possano essere differenti e divergenti. La domanda che si pone è quindi se è possibile rovesciare l'impolitico in una categoria del politico individuando un soggetto che non coincide con quello del potere. O il soggetto è sempre reso tale dal fatto che detiene o cerca il potere? Il pensiero negativo di Cacciari non offre risposte a simili domande.

Anche il filosofo Negri si misura con un'attuale questione filosofico-politica, quella concernente il rapporto del potere costituente con il potere costituito e con il regime sovrano. La storia moderna può essere considerata, come Negri fa, come quella della lotta tra i principi del potere costituente e costituito, lotta ulteriormente complicata dall'avvento del potere sovrano, prima in quadro assolutistico e poi democratico, che fissa il primato del potere costituito su quello costituente. Così nelle moderne democrazie la norma costituzionale della sovranità del parlamento risulta infine in una dimenticanza del principio politico che la costituisce. Proprio questo è il motivo di fondo della situazione di blocco in cui tali democrazie sono venute a trovarsi. Blocco che può essere superato solo rivitalizzando la dialettica tra il potere costituito e quello costituente, che va reso però indipendente escludendo ogni ricorso al concetto di sovranità. La strategia argomentativa adottata da Negri lo porta infine a radicare il discorso costituzionale sul terreno socio-economico, laddove il sociale e l'economico ingoiano il politico, mentre l'immanenza assorbe il conflitto. A questo punto Negri diverge chiaramente da coloro che all'interno della cultura operaista rivendicano la centralità del conflitto politico. Va notato inoltre che anche Negri, nel tentativo di sottrarre il potere costituente al costituito, si scontra con la questione della soggettività che è legata a quella della sovranità. La conseguente proposta di desoggettivazione di Negri sembra destinata a fallire perché senza un soggetto che lo incarni il potere costituente sarà incapace d'agire politicamente. A questo punto Esposito deve constatare che: 'Giustamente riattivato per sottrarre la politica alla sua progressiva deriva giuridica, il paradigma di potere costituente, come già quelli di autonomia del politico e dell'impolitico, rimbalza contro se stesso senza raggiungere un orizzonte affermativo'.

Storia

Il primo bilancio critico, su esponenti del pensiero politico, non sembra dunque incoraggiante ma la nuova filosofia italiana ha altre risorse. Così, in campo storico, si pone la già menzionata questione dell'origine: se e come è logicamente pensabile la relazione tra origine e storia. Anche qui abbiamo a che fare con l'interazione problematica tra due elementi. È evidente infatti che se l'origine è situata all'esterno della storia, prima del tempo, il suo valore sarà ridotto dal distacco tra le due, se invece è collocata all'interno del processo storico si dissolverà nel divenire storicizzandosi. Il pensiero italiano sfugge al dilemma ponendo la terza ipotesi di un'origine che è allo stesso tempo storica e non storica, traversata ma non risolta dalla storia. Prima di giungere a tale ipotesi, Esposito ci presenta però altre prospettive, come quella del filosofo cattolico Del Noce per il quale la verità della storia è esterna e presupposta al processo segnato da pretese peccaminose di storicizzarla. Nel momento in cui la storia viene assolutizzata, come fa il pensiero moderno e postmoderno della secolarizzazione, è evidente che solo ad essa può essere riconosciuta la titolarità del giudizio finale sulle filosofie che pretendono di definirne il senso. Così il crollo del comunismo va visto, secondo Del Noce, come una conferma della incapacità dell'ateismo filosofico di realizzare un prodotto storico durevole. Prendendo sul serio, come Del Noce fa solo ai fini della sua efficace strategia critica, la proposta di Marx che la filosofia deve farsi mondo, ne consegue che le idee, come 'essenze filosofiche', sono il motore della storia: senza Gentile non si capirebbe il fascismo e senza Gramsci non esisterebbe il comunismo italiano. E se è il contrasto ideologico che muove la storia questa è essenzialmente politica: le forze in lotta per il predominio si conoscono e riconoscono dal profilo dell'avversario sfidato fino alla capitolazione. Le idee tendono quindi a diventare sempre più estremistiche e l'esito della lotta è la distruzione reciproca. È quel che vediamo accadere in un tempo in cui la riconversione di conflitti a forme di ordine diventa sempre più difficile. A trionfare infine è il nichilismo della società opulenta.

All'analisi critica di Del Noce sugli esiti del pensiero ateistico sembra sfuggire la vittoria che il nichilismo ha riportato sul cristianesimo, neutralizzandolo non nello scontro frontale ma dal di dentro, come avviene appunto nell'interpretazione della secolarizzazione proposta dal suo collega Vattimo, per il quale il nichilismo è l'unica e necessaria espressione di un'originaria assenza di un fondamento sottratto al divenire storico. Vattimo rovescia in positivo l'associazione negativa di Del Noce tra nichilismo e tratti del nostro tempo, come consumismo, relativismo, trionfo della tecnica. Egli fa infatti coincidere il nichilismo con la fase postmoderna del tragitto di laicizzazione durante la quale i valori universali del messaggio evangelico risultano trasferiti nell'immanenza dell'esperienza terrena. È così che Dio si fa mondo, storia, divenire e divenendo indebolisce i suoi caratteri forti, impositivi. Questo processo di realizzazione del divino nel mondo sembra però escludere ogni possibile interferenza, il che implica che il pensiero debole può solo aderire a tutte le pieghe della realtà interpretata, incapace di attrito, di resistenza. Questa impotenza costituisce, secondo Esposito, il prezzo di una storicizzazione integrale dell'origine.

Per il filosofo Agamben la secolarizzazione è trasferimento dell'origine nel presente e viceversa, dando all'una e all'altro una diversa configurazione. Così Agamben risale alla trattatistica cristiana dei primi secoli per dimostrare che l'assetto paradigmatico della politica moderna si ricollega ad una matrice teologico-economica ancor'oggi presente e condizionante. La rivendicazione della propria autonomia operativa delle democrazie liberali nei confronti della permanente invadenza del paradigma teologico non riesce a cancellarne il lato trascendente secondo il quale la libertà umana deriva dalla volontà divina. Ma è possibile disinnescare in tutto il paradigma teologico? Agamben propone l'idea di

profanazione, ossia della restituzione all'uso comune di quello che è stato consacrato, come compito politico della generazione che viene. Anche questa idea deriva però dal lessico teologico: la profanazione non sarebbe infatti che il percorso inverso e simmetrico della consacrazione.

Vita singola e comune

Il pensiero italiano contemporaneo ha trovato però un'altra via d'uscita dalla presa insidiosa della teologia politica, nella forma del paradigma di immunizzazione che rimanda al concetto di comunità, anche se non nel senso dell'organicismo della filosofia tedesca del Novecento e neppure in quello del neocomunitarismo americano. Esposito deriva il suo lessico dal latino dove *communitas* ed *immunitas* presentano la stessa radice *munus* da intendere come dono o offerta ma anche come obbligo o dovere. L'ammissione alla comunità è il dono che, se accettato, comporta un obbligo dal quale si vuole essere esentati, immunizzati, a difesa della propria identità. Comunità e immunità non vanno però viste come semplice opposizione perché la comunità non è una cosa, non ha soggettività. La comunità in quanto tale non si è mai data e va intesa piuttosto come una misura critica della trasformazione della società moderna. Ciò che noi percepiamo è sempre e solo la sua riconversione immunitaria. Così il concetto di soggetto, come pure altre categorie politiche della modernità come quelle di sovranità e proprietà, hanno funzione protettiva contro il rischio autodissolutivo dell'essere in comune. Il sistema immunitario moderno comincia col garantire l'ordine, la sicurezza, estendendosi poi alle politiche sanitarie, demografiche, urbane, finché la vita umana, il corpo, diventa oggetto dei conflitti politici più importanti. Politica, tecnica, biologia, per via di una progressiva contaminazione lessicale diventano sempre meno discernibili, termini medici vengono usati in politica, il gergo militare nei protocolli medici o quello giuridico nella biologia. L'invadenza del dispositivo immunitario non significa però, avverte Esposito, che la comunità originaria sia del tutto immunizzabile: 'solo l'equilibrio - o meglio la perenne tensione - tra *communitas* ed *immunitas* consente la riproduzione ed il potenziamento della vita' (p. 250). Al centro di questa filosofia non c'è quindi il soggetto individuale, 'ma il mondo comune nella sua inesauribile potenza vitale' (p. 251). Il concetto di biopolitica è sviluppato così in funzione di un forte impegno militante che qualifica questa filosofia come pensiero in atto, destinato a produrre effetti al suo esterno, in coerenza con la tradizione italiana di estroflessione nel mondo. A temperare le aspettative va però osservato che articolare una biopolitica positiva non è cosa facile se non altro per via del carattere costitutivamente sfuggente dell'origine.

Ugualmente problematica rimane la categoria di soggetto. Esposito ne approfondisce ulteriormente l'analisi in relazione con la categoria di persona che storicamente precede e segue quella di soggetto. Secondo l'originaria concezione romano-cristiana già nella persona, come in seguito nel soggetto, si rintraccia una scissione tra un'entità di tipo spirituale o artificiale, definita come personale e l'essere naturale, animale. La persona diventa centro di imputazione giuridica e di elaborazione coscienziale a condizione di avere sotto controllo la propria parte animale. Il soggetto moderno mantiene la costante della scissione anche se definita in termini diversi, il che conferma l'interferenza dell'origine nell'attualità ma anche che la categoria di persona non costituisce un'alternativa per quella di soggetto. Esposito apre a questo punto la prospettiva di un pensiero dell'impersonale che ha, a suo dire, precedenti nella tradizione italiana da Bruno a Gramsci, di riflessione su forme di vita intese come modi impersonali e singolari: 'vita germinante da sé medesima, non posposta o sottoposta, a una figura soggettiva, comunque declinata, anteposta al suo sviluppo' (p. 264).

Per concludere: che cosa ha da offrire l'attuale filosofia italiana secondo il bilancio selettivo di Esposito? A prima vista il suo rendiconto sembra piuttosto una gara eliminatoria con l'ammissione in finale del pensiero vivente dello stesso autore come candidato a pensiero vincente. Abbiamo visto come in tema politico Tronti, Cacciari e Negri si misurano su problematiche del nostro tempo, sviluppano rilevanti analisi critiche ma si scontrano infine con insolubili anomalie, mostrando più abilità decostruttiva che capacità d'aprire orizzonti alternativi. Quanto alla storia, sul tema della secolarizzazione Esposito mette strategicamente a confronto Del Noce e Vattimo, i due filosofi cattolici le cui visioni simmetricamente contrarie si eliminano a vicenda, l'una per eccesso e l'altra per difetto di trascendenza. Sullo stesso tema la prescrizione di Agamben dell'idea di profanazione, contro la contaminazione del pensiero laico da parte del lessico teologico, sembra risultare in una cura omeopatica di dubbia efficacia essendo la medicina un derivato dell'agente patogeno. Di qui al ricorso al paradigma di immunizzazione come concepito dallo stesso Esposito il passo è breve ma apre un lungo e complesso tragitto concettuale. Con un'immagine sintetica potremmo rappresentare questo pensiero trinitario nella forma di un triangolo equilatero con la vita come base e storia e politica per gli altri lati. L'interazione tra i tre va pensata escludendo linearità e rovesciamenti e favorendo trasversalità e rifrazioni. Esposito descrive infatti il suo approccio analitico in termini di 'sdoppiamento incrociato di piani' per cui 'dal punto prospettico sprigionato all'incrocio delle [sue] categorie costruttive, è possibile attivare uno sguardo sagittale a partire dal quale [que]i problemi acquistano una diversa valenza ed in questo modo si aprono a una nuova interpretazione' (pp. 23-24). Ciò che il filosofo riesce così ad intravedere nel punto di intersezione delle linee che attraversano il triangolo sono anche concetti che l'angolo di visuale rende così sfuggenti da ispirare definizioni al limite contraddittorie, come avviene per la comunità o l'origine ed infine l'impersonale. Questa categoria dal vago profilo messa in scena a risolvere le scissioni di soggetto e persona è riferita a vita che si gioca in un contesto storico-politico conflittuale. È chiaro che il conflitto impone differenza, identificazione, partizioni e partitismi. Questo vivente impersonale, singolare e plurale, in bilico tra l'incombenza dell'origine e la finitezza del suo tempo è chiamato ad esprimere militanza e resistenza nell'agone del mondo. Ma se la realtà della vita è inerentemente conflittuale, la scissione non sarà necessariamente il prezzo da pagare per poter sopravvivere?

Liliana Jansen-Bella

Churchillweg 114, 6706 AE Wageningen (Paesi Bassi)
libeljans@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-112995 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Postcolonial cinema studies

Recensione di: Sandra Ponzanesi & Marguerite Waller (edited by), *Postcolonial Cinema Studies*. New York-London, Routledge, 272 p., 2011, ISBN: 9780415782296, € 39,95 (paperback), € 120,00 (hardback).

Daniele Comberiatì

Si è più volte associata la nascita del cinema alla diffusione dell'imperialismo e del colonialismo occidentale in Africa: in particolare Maria Coletti, in un articolo intitolato suggestivamente *Fantasmì d'oltremare* (consultabile on-line sul numero sette del periodico *Cinemafrica*), faceva riferimento al caso specifico italiano, dove la macchina da presa sembrava 'riprendere' le stesse terre di cui, dal punto di vista militare, lo stato italiano si stava appropriando. La reificazione dell'Africa avanzava in tal caso verso un binario duplice, ma in un certo senso parallelo: lo sguardo occidentale, penetrante e invasivo, aveva come obiettivo l'annullamento dell'alterità o, nei casi meno efferati, la riduzione dell'altro all'interno di parametri accettabili e comprensibili per la propria cultura.

Questo lungo preambolo ha giusto la funzione di sottolineare l'importanza quanto la necessità del volume curato da Sandra Ponzanesi, professore di Gender Studies all'Università di Utrecht, e Marguerite Waller, professore di English e Women's Studies alla University of California. Il loro lavoro ha infatti il merito di mettere a fuoco alcune questioni critiche sulle relazioni fra le teorie postcoloniali e l'arte cinematografica. Un libro – altro merito essenziale del volume – che si presta a letture e usi differenti: è certamente un manuale generale sul 'postcolonial cinema', ma può anche essere utilizzato per approfondire argomenti specifici quali la produzione di Nollywood (oggetto del saggio di Claudia Offmann, pp. 218-232) o il cinema coloniale italiano riferito alla colonizzazione libica (come nell'articolo di Ruth Ben-Ghiat, che nella sua precisione e essenzialità colma finalmente un vuoto negli studi critici di settore, pp. 20-31); è inoltre un libro teorico, nel senso che alle teorie ormai 'classiche' riferite al cinema (dal Lacan ripreso da Christian Metz fino a Laura Mulvey e a Deleuze), vengono associati gli spunti teorici tratti dai *cultural studies* (Hall riecheggia più volte sotto forme e in saggi differenti) e soprattutto dei *postcolonial studies* (attraverso una gamma di autori che passa dai classici, anche qui, Bhabha, Said e Spivak, fino ad attraversare Glissant e la 'creolitude' e il pensiero di bell hooks e Fanon). Non va dimenticato, infine, l'apporto del postmoderno, grazie ai frequenti ricorsi a Augé, Agamben e Derrida. Il risultato è un approccio fervido, multidisciplinare, che crea da una parte un paradigma critico per analizzare il cinema postcoloniale – definizione che, come scrivono le curatrici

nell'introduzione, può essere estesa al cinema *tout court*, se si tengono presenti le attuali modalità di produzione dell'industria cinematografica e la 'condizione postcoloniale' teorizzata da Mezzadra – e dall'altra, in un tentativo di rottura con precedenti interpretazioni, una maniera nuova di relazionarsi con la settima arte.

Per una serie di fattori intrinseci, il cinema si presta più di altre espressioni culturali e artistiche all'analisi postcoloniale: se già Baudrillard, nell'attualizzazione del mito della caverna platonico, aveva messo in evidenza la costruzione dei simulacri e dell'iper-realtà oltre all'importanza dello spettatore e al ruolo fondamentale della fruizione dello spettacolo, l'apparato industriale che il cinema comporta ne svela le ambiguità e le contraddizioni odierne. Laura Mulvey aveva insistito particolarmente sulla problematica dello sguardo (funzione scopica e oggetto guardato), e *Postcolonial cinema studies*, che ad alcune riflessioni della Mulvey è apparentato, ci fornisce una versione arricchita e attualizzata del suo pensiero, poiché centra l'analisi filmica sulle relazioni di potere fra chi 'fa' cinema e chi, in modalità diverse, ne usufruisce. Il volume è diviso in quattro parti (*Cinemas of empire; Postcolonial cinemas: unframing histories; Postcolonial cinemas: postcolonial aesthetics; Postcolonial cinemas and globalization*) e cerca di fare il punto su alcuni aspetti fondamentali del cinema postcoloniale: il rapporto fra imperi coloniali e rappresentazioni filmiche (d'altronde l'impiego politico dell'immagine risulta decisivo per qualsiasi tipo di dominazione); alcune analisi specifiche di opere prettamente postcoloniali per le dinamiche che hanno messo in gioco (*La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo è a tale proposito uno dei film più citati, nonché l'argomento principale del bel saggio di Hamish Ford, pp. 63-77); le riflessioni sull'estetica postcoloniale a partire da film, cinematografie nazionali o particolari modalità di rappresentazione (l'intervento di Sandra Ponzanesi sugli adattamenti per il grande schermo dei romanzi postcoloniali ne è un esempio valido, pp. 171-188); lo studio delle relazioni fra cinema postcoloniale e globalizzazione, con le convergenze e le contraddizioni che tale connubio ha creato, anche nelle modalità di fruizione e produzione (i casi di Bollywood e Nollywood sono esemplari, ma non certo gli unici).

Partendo dal mio approccio di italianista e studioso della letteratura migrante, ho ovviamente privilegiato, nella lettura, gli aspetti del volume maggiormente legati a tali campi di studio. In tale ottica, credo sia opportuno soffermarsi sull'analisi di alcuni film apparentemente semplici e chiari nel loro messaggio agli spettatori, ma che, ad uno sguardo più profondo, mostrano le ambiguità celate dalla divisione postcoloniale della nostra società. Marguerite Waller svela le problematiche presenti nel film *Luna e l'altra* di Maurizio Nichetti (pp. 157-171), che nelle sale italiane è stato presentato e in parte recepito come una semplice commedia surreale, tipica del regista: ad una visione più attenta, invece, emergono il rimosso coloniale e la colonizzazione 'interna' del meridione italiano, che ha portato all'attuale disparità economica fra il nord e il sud del paese. Allo stesso modo, il 'non detto' e 'l'indefinibile' nel rapporto fra una donna islamica e un'ebrea al centro di *Dans la vie* di Faucon (dall'intervento di Mireille Rosello, pp. 93-106) mostrano l'impossibilità di utilizzare esclusivamente la dicotomia 'colonizzatore/colonizzato' nell'analisi delle produzioni postcoloniali, poiché le ibridazioni e gli intrecci della storia rendono lo scenario molto più complesso.

Oltre alla lodevole mole di informazioni bibliografiche (frutto di una bibliografia interna a ciascun saggio), due ulteriori meriti sono da aggiungere a proposito di *Postcolonial cinema studies*; il primo riguarda il saggio di Anikó Imre sui film socialisti (pp. 47-59): analizzando l'imperialismo nelle cinematografie di paesi appartenenti all'area sovietica, l'autore amplia la riflessione sul postcolonialismo, che non mostra solo il rapporto occidentale/altro, ma si interroga anche sui concetti di 'egemonia' e 'influenza', che di fatto ne costituiscono la matrice. L'ultimo

appunto riguarda l'analisi della pellicola *Children of a men* di Cuaròn (2007), oggetto dell'articolo di Shohini Chaudhuri (pp. 191-204): il genere della distopia ha probabilmente trovato nell'arte cinematografica la sua cifra espressiva più congeniale e si presta perfettamente ad un'analisi postcoloniale accurata. Come ha fatto notare più volte Ray Chow, l'intersezione fra gli studi di genere, postcoloniali e filmici può portare a nuove teorie interpretative oggi necessarie per cercare di comprendere quella macchina complessa che è il cinema.

Daniele Comberati

Université Libre de Bruxelles, Chargé de recherche Frs-Fnrs

Département de langues et littératures

Avenue F.D. Roosevelt 50

B-1050 Bruxelles (Belgio)

dcomberi@ulb.ac.be

‘Due mani dello stesso corpo’ Giornalismo e letteratura nell’Otto-Novecento

Recensione di: Franco Zangrilli, *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*, Milano, Edizioni Ares, 312 p., 2010, ISBN 978-88-8155-504-8, € 18,00.

Ilaria de Seta

Il recente libro di Franco Zangrilli, formatosi negli USA e full Professor di Italiano e Letterature Compare alla City University of New York, ricostruisce i rapporti continui, delicati e diffusi tra giornalismo e letteratura, due universi paralleli che a partire dal Settecento si sono spesso intersecati. Zangrilli considera e raccorda elementi eterogenei: l’opinione degli scrittori a proposito del giornalismo, il modo in cui le notizie di cronaca entrano nella scrittura di finzione, le opere letterarie che hanno come tema dominante il mondo del giornalismo, il caso di scrittori-giornalisti e il rapporto tra le due ‘professioni’: ‘Per parecchi scrittori [...] il giornalismo e la letteratura sono come due mani dello stesso corpo, l’una aiuta l’altra e viceversa; lo scrittore e il giornalista sono due facce della stessa personalità’ (p. 15). Se alcuni scrittori usano le notizie in chiave realistica, come Moravia, altri, tra cui Bontempelli e Bonaviri, le trasformano in narrazione fantastica e surrealista.

Liberatosi delle briglie strette dello studioso che ne contraddistinguono la vasta produzione critica – si ricordino le importanti monografie su Pirandello – Zangrilli, muovendosi agilmente tra i capitoli uniti di volta in volta da sottotemi, compie un’affascinante cavalcata nella storia letteraria di oltre due secoli alla luce del tema del giornalismo. Se con approfondimenti sulle opere e sulle trame che ruotano intorno al tema del giornalismo, *La favola dei fatti* si propone agli addetti ai lavori e alla lettura degli specialisti, tra gli altri di D’Annunzio, Buzzati e Landolfi, nel contempo si rivolge ad un pubblico di lettori più ampio di quello strettamente accademico. Con un andamento serrato dell’argomentazione e il procedere con passo svelto da un autore all’altro, di cui raccoglie e documenta i ‘fatti’, quasi in un gioco di emulazione della prosa giornalistico-letteraria, l’autore strizza l’occhio a chi di prosa giornalistica è avvezzo e ghiotto, nonché ai giornalisti di professione. Il linguaggio diretto, con piglio classificatorio, che lascia intravedere la consuetudine con la lingua inglese, unito ad un agile apparato di note, rende gradevole la lettura.

Nella fitta trattazione le maglie dello spazio e del tempo si dilatano passando dall’Ottocento al nuovo millennio in una logica non necessariamente diacronica, ma piuttosto suggerita da temi e convergenze che di volta in volta si palesano al lettore. Nell’introduzione e la conclusione, due capitoli senza divisioni in paragrafi, in un’ottica comparativa, sono passate in rassegna le opere di autori stranieri, insieme

alle opere di autori italiani, che sembrano provenire da un ampio serbatoio dove i confini spaziali si sono dileguati. Inoltre, insieme a grandi autori della letteratura mondiale figura un vasto numero di minori ed emergenti in un'ottica inclusiva che supera le rigidità del canone. In questo senso va inteso anche il largo spazio dedicato alla scrittura al femminile: sono esaminate le opere di Matilde Serao, Oriana Fallaci e Luce d'Eramo nel capitolo che si apre con D'Annunzio. A Buzzati e Landolfi spetta uno spazio di rilievo con capitoli monografici; Moravia compare insieme a Palumbo, Piovene, Virgili e Doni.

Buzzati giornalista nei suoi scritti di finzione 'a tutti i livelli narratologici sperimenta con le componenti giornalistiche' con personaggi giornalisti e redazioni come scenario d'azione. Nei suoi scritti, dai racconti ai drammi fino agli stessi articoli, il tema del giornalismo domina con la dissacrazione del linguaggio mediatico e un umorismo che giunge al paradossale. Tra le molte opere di Landolfi dominate dal tema del giornalismo, è presa in considerazione la corrispondenza con il *Corriere della Sera*, nonché le prose diaristiche in cui si parla sovente di giornali, nel bene e nel male. Zangrilli riporta il pensiero di Landolfi sugli elzeviri e commenta lo stile che adopera nello scrivere gli stessi con riferimenti a importanti testate quali *l'Omnibus* e *Il mondo*. Nel capitolo sull'attività letteraria e giornalistica di Moravia Zangrilli si sofferma sul romanzo del 1965, *L'attenzione*, e su svariati racconti usciti su *Corriere della Sera*, con personaggi giornalisti. Se i racconti prendono spunto da fatti di cronaca, 'cinico' è lo spirito con cui Moravia guarda al giornalismo contemporaneo. Breve ma incisiva la parte dedicata a Pirandello, nei cui romanzi *I vecchi e i giovani* e *Il fu Mattia Pascal*, nonché *Suo marito*, la presenza del giornalismo è sotto forma di micro-tema. Alcune pagine infine occupa la trattazione del dramma *Quando si è qualcuno* con riferimenti a *Vestire gli ignudi*.

Nelle conclusioni troviamo una rassegna di opere contemporanee, tra cui *No man's land* di Sandro Veronese, *Ida y vuelta* e *El reportage* dell'uruguayano Mario Benedetti, *The story* della statunitense Tracy Scott Wilson e le opere di due siciliani: Bonina, che parla di mafia e confronto tra generazioni, e Scalia, con una recente raccolta di articoli con personaggi tratti dalla cronaca.

Se molti scrittori, tra cui Vargas Llosa e Garcia Marquez, hanno proclamato l'importanza della scrittura veridica giornalistica, quasi un *topos* è la critica di inferiorità del giornalismo rispetto ad altro tipo di prosa, basti citare Croce, Maupassant e Shaw. Invalidando tale pregiudizio di superiorità della letteratura rispetto al giornalismo e svecchiando la contrapposizione tra i due mondi, il libro di Zangrilli, innovativo in seno a un imponente e fecondo filone di studi critici, fa da apripista alle molte strade, che come l'autore stesso suggerisce, ancora restano da percorrere.

Ilaria de Seta

Université de Liège, Département de Langues et littératures françaises et romanes.
Place Cockerill, 3 (Bât. A2), 4000 Liège (Belgio)
ideseta@ulg.ace.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-112997 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Individuare una narrativa di deformazione

Recensione di: Ronald De Rooy, Beniamino Mirisola, Viva Paci, *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*, Firenze, Franco Cesati editore, p. 164, 2011. ISBN: 978-88-7667-403-7, € 26,00.

Oreste Sacchelli

Se è comunemente ammesso che verso il 2000 si è notato nella letteratura italiana un ritorno a certe forme di realismo dopo l'esplosione della narrativa *cannibale*, i nostri rifiutano la comoda articolazione del periodo tra *Cannibali* e *Disertori*. Il 'ritorno all'ordine' che si nota dopo il 2000 non è una semplice restaurazione (tra l'altro del racconto), bensì un fenomeno più complesso che necessita altri strumenti per tentarne l'esplorazione. Nella premessa che apre il primo capitolo, Ronald De Rooy propone il concetto di '(De)formazione', usato come un concetto ombrello per 'individuare una narrativa di deformazione' in opposizione al tradizionale *Bildungsroman* (anni Novanta) e per esaminare l'opposta tendenza di ritorno a forme più consuete, evidenziando però gli elementi di continuità nelle opere di vari autori *cannibali* o affini. Beniamino Mirisola, in una seconda premessa, definisce il periodo prendendo in considerazione i due momenti emblematici per il processo in atto: il 1988 è l'anno delle *Lezioni americane* di Italo Calvino ('Sei proposte per il nuovo millennio') mentre il 2010 segna l'arrivo in Italia dell'i-Pad, cioè, nel campo letterario, nuove possibili modalità di fruizione del libro. Tra i due, la rivoluzione telematica che ha profondamente modificato la produzione testuale, nonché il boom delle televisioni commerciali che altrettanto profondamente ha segnato lo scenario italiano. L'opera comprende quattro capitoli ('I volti della deformazione', 'Deformazioni della pagina e dei generi', 'La deformazione dei sensi', 'Deformazioni dello spazio') densi di analisi precise e convincenti e, nonostante ogni sottoparte comporti il nome del redattore, la lettura dà un senso di forte unicità, anche stilistica, segno senz'altro di un dialogo lungo, o per lo meno una vera complementarietà tra i tre autori, Viva Paci, ad esempio, curando gli aspetti riguardanti i rapporti col cinema.

I nostri prendono le mosse dai contenuti più semplici (protagonisti e contesti familiari deformati) per entrare man mano in territori più complessi (deformazione della pagina e dei generi - deformazione dei sensi - deformazione dello spazio) nei quali la contaminazione da e per altri media agisce ed è determinante:

Così, nella narrativa di deformazione si raggiunge spesso una intermedialità forte ed esasperata, che s'inserisce profondamente in ogni angolo del meccanismo narrativo. Nell'ultimo decennio si nota invece una intermedialità più naturale, più mimetica, che

sembra voler rappresentare criticamente nel testo narrativo il mondo dominato da tecnologie digitali e multimediali. (p. 13)

Nell'opera di Ammaniti, De Cataldo, di Aldo Nove e Veronesi (sono questi gli autori maggiormente citati) si nota allora come il recupero di forme di racconto più consuete sia appunto il risultato delle varie contaminazioni e intermedialità. Senza però che vengano esiliati quei personaggi e quegli scenari deformati del decennio precedente. Quindi non tanto una qualsiasi restaurazione del racconto quanto una maturazione, una metabolizzazione, di elementi talvolta non prettamente letterari (come il ricorso a moduli giornalistici o sociologici) nell'ambito del racconto più tradizionalmente inteso. È chiara l'influenza del racconto cinematografico ma non solo perché il cinema (come lo intende Medusa - produzione e distribuzione -, ed altri, cioè rivolto alle grandi platee) sottintende un'organizzazione semplificata della narrazione. Viene dimostrato come in *Io non ho paura* e *Come dio comanda* (Ammaniti - Salvatores) e in *Caos calmo* (Veronesi - Grimaldi) una sorta di immaginario cinematografico pervade nelle minime strutture la pagina scritta:

Oltre al forte fascino esercitato dal mondo del cinema sugli scrittori, si può ipotizzare però anche un rafforzamento delle qualità visive e filmiche della narrativa stessa, che porterebbe alla maturazione e proliferazione del romanzo filmico, e forse anche del romanzo illustrato (del tipo proposto da Umberto Eco con *La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004) e di romanzi deformati secondo modalità ancora difficilmente immaginabili. (p. 98)

Il valore di un libro sta ovviamente nel modo in cui mette a fuoco un problema (vero) e propone ipotesi risolutive convincenti, ma anche nel modo in cui suscita nuove curiosità nel lettore e incita ad ulteriori approfondimenti. Ne vorrei proporre alcuni. Oltre gli esempi citati, consideriamo il caso esemplare della collaborazione tra Margaret Mazzantini e Sergio Castellito per *Non ti muovere*. Il romanzo, del 2002, è della Mondadori, vince il Premio Strega e il Premio Grinzane Cavour; nel 2003, con l'edizione tascabile, è sesto nella classifica dei titoli più venduti. Il successo del libro viene sfruttato: la Mazzantini partecipa alla sceneggiatura, la produzione del film per la regia di Castellito viene curata dalla Cattleya, la distribuzione da Medusa e incassa oltre 8 milioni di euro (e gli stessi stanno ripetendo l'operazione con *Nessuno si salva da solo*). Sarebbe interessante sapere quanto la Mazzantini abbia guadagnato col romanzo e quanto con il film, non per farle i conti in tasca, ma per capire come si stia trasformando, economicamente, tra narrativa e sceneggiature, il lavoro dello scrittore e dell'interesse che può esserci ad inserirsi nel mercato valorizzando il proprio lavoro. I tre quarti circa delle opere considerate dai nostri sono siglate Mondadori o Einaudi, di ben nota proprietà: mi pare sia questo un fatto che sarebbe interessante considerare raffrontandolo ai cataloghi di altre case editrici per chiarire se il fenomeno analizzato sia generale oppure frutto di una strategia aziendale commerciale e/o ideologica nella ricerca di sinergie tra le varie società che fanno capo alla Fininvest. Per non parlare poi dell'interesse che può avere un autore a collaborare a quelle strategie aziendali, magari predisponendo il proprio testo (involontariamente o con una certa furbizia) ad una riduzione cinematografica preconfezionata.

Oreste Sacchelli

Professeur émérite, Université de Lorraine

2, Rue des Treize

F - 57070 METZ (Francia)

oreste.sacchelli@gmail.com

La Marchesa Colombi e il melodramma europeo dell'Otto-Novecento Tra canone e anticonformismo

Recensione di: Maria Grazia Cossu, *La Creola e Il violino di Cremona. I libretti d'opera della Marchesa Colombi*, Padova, Il Poligrafo, 129 p., 2011, ISBN 978-88-7115-738-2, € 23,00.

Matteo Brera

Leggendo i due libretti della Marchesa Colombi – *La Creola e Il violino di Cremona* – che Maria Grazia Cossu ripropone attraverso il suo volume, non si rimane certo deliziati dal loro stile, del tutto conforme al canone librettistico ottocentesco, seppure contaminato da interessanti venature scapigliate e vagamente decadenti. Si tratta infatti di esercizi poetici caratterizzati da una lingua mediana, grondante rime bacciate e facili. Anzi, facilissime (non manca neppure la variante tronca di 'cuore:amore', qua e là sparpagliata nel corpo dei testi). Gli intrecci, infine, sono pure piuttosto lineari e rispondenti al canone melodrammatico coevo.

Bene fa, dunque, Maria Grazia Cossu a utilizzare i testi come occasione per contestualizzare, nel solco dell'Otto-Novecento italiano ed europeo, l'opera della Colombi, enfatizzandone il ruolo di *passeur culturelle* tra i salotti italiani e francesi.

Prendendo le mosse dall'assunto – condivisibile – secondo cui il libretto d'opera ha il pregio di introdurre nella letteratura teatrale italiana alcune 'schegge' di Europa, Cossu delinea, nella sua *Prefazione* (pp. 11-14), il profilo di librettista e, soprattutto, di promotore culturale della Marchesa Colombi.

La nobildonna scrisse i suoi due libretti sul finire della carriera, quando in Italia stavano già prendendo vita le 'provocazioni della Scapigliatura' (p. 21), approssimativa filiazione piemontese e, soprattutto, milanese, della *bohème* e dei *poets maudits* francesi. In questo contesto l'attenzione dell'autrice si focalizza, nella sua introduzione al volume (*La Marchesa Colombi e il teatro: alcune note in margine ai libretti d'opera*), sul ruolo della Colombi all'interno dell'ambiente culturale milanese *fin de siècle* e dei suoi rapporti con l'intelligenza salottiera del tempo. Cossu passa in rassegna, invero piuttosto rapidamente, le relazioni tra i salotti italiani e francesi, all'interno dei quali spiccano le figure di Arrigo Boito, Franco Faccio (che dirigerà la prima della *Creola*), Luigi Gualdo e François Coppée. Cossu mostra come la Colombi si collochi, nel sistema culturale del tempo, in una posizione simile a quella di Clara Maffei, attorno al cui salotto ruotarono gran parte della moda, della cultura e del costume italiani dell'Otto-Novecento.

L'autrice evidenzia correttamente come la Colombi, proprio poiché scrittrice 'popolare' e 'di genere', assunse in Italia un ruolo sociale e culturale perfino più incisivo di quello della Maffei – e qui sta il valore intrinseco dei libretti rispolverati da Cossu – anche grazie alla sua limitata produzione operistica, giustamente definita 'specchio fedele della società borghese che l'ha prodotta' (p. 24).

Se si volesse trovare un difetto a questa prima parte del volume, si potrebbe obiettare all'autrice di non enfatizzare a sufficienza, attraverso una più ampia trattazione, l'influenza culturale che la Colombi ha esercitato sulla borghesia italiana, soprattutto grazie al suo ruolo di giornalista e, ancor più, grazie alla rete di scambi culturali intessuta in Italia e all'estero, soprattutto attraverso il sodalizio stretto con Boito e Faccio.

Ma veniamo alla parte che più ci interessa, ovverosia ai libretti e al loro studio. *La Creola*, scritto a quattro mani dalla Colombi con il marito Eugenio Torelli-Viollier, è certo il testo più accattivante tra i due, sia da un punto di vista drammaturgico, sia stilistico. Nell'introduzione al libretto (*Un bianco angiol d'amor e il cor d'una negra*) Cossu ne traccia la storia compositiva, dalla scelta del musicista alla reazione del pubblico dopo la 'prima' bolognese del 1878.

Cossu affronta il libretto evidenziandone le fonti primarie (Mme De Staël, Olympe de Gouges e Matilde Serao) e mettendone in luce le suggestioni letterarie secondarie (tra cui spiccano Charles Baudelaire e Eugène Sue), dedicando attenzione anche alle numerose altre creole operistiche, i melodrammi di Schnitzer/Berté, Offenbach/Millaud e Collino/Villanis. L'analisi delle strutture drammaturgiche, piuttosto accorta e attenta alle contaminazioni e influenze coeve, è condotta con una scorrevolezza tutt'altro che disprezzabile ed evidenzia correttamente la posizione defilata della *Creola* nel solco della tradizione operistica italiana ed europea. In particolare, Cossu sottolinea la presenza nel libretto – oggetto di studio privilegiato in questo volume – di un'evidente serie di 'motivi sociologici e antropologici relativi al tema della schiavitù e del colonialismo' (p. 42). Molto acuta è l'osservazione che l'autrice formula riguardo al nuovo ruolo del coro in relazione a questi aspetti: da nicchia espressiva legata principalmente al patetismo melodrammatico, a temi eroici e talvolta comici, in questo libretto della Marchesa Colombi si assiste alla trasformazione del coro in uno strumento di denuncia sociale dello 'scontro fra culture e sull'impossibile idillio tra bianchi e neri' (p. 42).

Nell'impianto ben strutturato e coerente dell'introduzione alla *Creola* sarebbe stato interessante, a parere di chi scrive, osservare più da vicino alcune scelte linguistiche della poetessa novarese, specie quelle che sottolineano la condizione dei 'negri' e altre tematiche care alla letteratura di genere. Da una studiosa che si muove nel campo dei *gender studies* ci si sarebbe aspettato infatti uno studio più approfondito anche delle questioni 'razziali' sottese al libretto. In tal senso l'analisi critica del testo dà dunque l'impressione di autolimitarsi.

L'attenzione di Maria Grazia Cossu si appunta invece, con buoni risultati, sullo studio dei personaggi femminili del dramma quali allegorie della 'condizione delle donne all'interno della società civile' del tempo (p. 51). Pare di assoluto interesse la lettura di genere del libretto e che ben sostiene la tesi della 'militanza femminista' della Marchesa Colombi a partire da *The Subjection of Women* (1869) di John Stuart Mill. In questo senso Cossu è nel giusto quando afferma l'importanza della *Creola* e del messaggio veicolato dal libretto in tema di emancipazione femminile nel contesto del clima culturale Otto-Novecentesco.

Poco rimane da dire sul *Violino di Cremona*, il secondo libretto studiato dall'autrice. Si tratta di un testo francamente povero di spunti drammaturgici e stilistici. Nonostante ciò, Cossu si dedica alla trattazione di questo melodramma, musicato da Giulio Litta, con la consueta cura e attenzione, specie alla storia

compositiva e alle fonti del libretto. Per quanto caratterizzato da un impianto drammaturgico a dir poco scontato, *Il violino di Cremona* cristallizza la figura della Marchesa Colombi quale generosa e abile rielaboratrice di temi tradizionali al fine di perseguire il suo obiettivo di sensibilizzare il pubblico sulla questione delle pari opportunità femminili su temi quali lo studio, il diritto al lavoro, l'indipendenza economica e, in generale, una vita 'normale', priva dell' 'odiosa quanto umiliante soggezione familiare' (p. 129). Tutti elementi che si ritrovano nel *Violino di Cremona*, in cui l'azione drammatica scaturisce da un gesto di 'soggezione' estrema della donna al padre, il quale – per maritarla – la dà in premio al miglior liutaio del circondario, scelto per concorso. Ma si tratta di tematiche ricorrenti pure nella produzione letteraria della Colombi e, soprattutto, nelle sue pagine giornalistiche. Lo spunto dettato dall'analisi della sinossi, dal sistema dei personaggi e dei meccanismi narrativi del *Violino di Cremona*, portano l'autrice a tracciare un'affascinante linea di paragone tra questo libretto della Colombi e le sue opere narrative, specie quel *Prima morire* (romanzo epistolare del 1881) in cui il personaggio maschile, Augusto, (come il Filippo del *Violino*) si ritira dalla vita pubblica e rinuncia ai propri affetti. Si tratta della stessa scelta – sottolinea Cossu – fatta in vita dalla Colombi dopo il divorzio da Torelli-Viollier e il trasferimento a Torino.

Che il paragone trovi effettivi riscontri non è un dato che interessa più di tanto, poiché il volume di Maria Grazia Cossu ha comunque alcuni indubbi meriti: anzitutto l'aver recuperato e riproposto al pubblico due libretti d'opera sinora dimenticati. L'analisi drammaturgica dei testi è sempre condotta con attenzione e competenza e si fonda su una bibliografia piuttosto folta, seppure limitata a contributi italiani. In ogni caso, va detto, gli studi sulla Marchesa Colombi all'estero sono limitati a poche opere collettanee e di consultazione, tra cui le voci incluse in *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature* (1997) e *A History of Women's Writing in Italy* (2000).

Seppure con i pochi limiti evidenziati più sopra, la lettura di genere dell'opera librettistica della Marchesa Colombi tiene saldamente. E se la trattazione della *Creola* e del *Violino di Cremona* va anzitutto a colmare una pur minima lacuna negli studi relativi alla librettistica, il volume di Maria Grazia Cossu può considerarsi, più in generale, anche una buona aggiunta al panorama critico su una delle figure femminili più accattivanti e significative della letteratura italiana moderna.

Matteo Brera

University of Edinburgh, Division of European languages and Cultures
Italian Studies
David Hume Tower, George Square, Edinburgh EH8 9JX, Scotland (UK)
M.Brera@sms.ed.ac.uk



URN:NBN:NL:UI:10-1-112999 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Cavalcanti voor een breed publiek

Recensie van: G. Cavalcanti, *Rime*, R. Rea & G. Inglese (eds.),
Roma: Carocci, 2011, 322 p., ISBN 978-88-430-5797-9, € 23,00.

David Napolitano

Onlangs is een nieuwe editie van de liefdespoëzie van Guido Cavalcanti verschenen in de reeks *Classici italiani* van uitgeverij Carocci. De uitgave vloeit voort uit een samenwerkingsverband tussen twee onderzoekers die momenteel verbonden zijn aan de *Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'*, Roberto Rea en Giorgio Inglese. Beiden hebben reeds ruimschoots hun sporen in het onderzoek rond het werk van Guido Cavalcanti verdiend: Giorgio Inglese schreef gezaghebbende studies inzake de interpretatie van de meest becommentarieerde *canzone* uit Guido Cavalcanti's *Rime*, *Donna me prega* (1995, 2000), terwijl Roberto Rea's werk over het lexicon van Guido Cavalcanti (2008) werd bekroond met de *Aldo Rossi*-prijs voor het beste Italiaanse proefschrift op het gebied van de filologie. Op uitnodiging van Giorgio Inglese, coördinator van het wetenschappelijk comité dat over deze reeks waakt, heeft Roberto Rea uiteindelijk het leeuwendeel van dit editieproject voor zijn rekening genomen, waarbij Giorgio Inglese voor de tekst van en het commentaar bij het reeds aangehaalde *Donna me prega* (pp. 147-161) heeft getekend.

Volledig in lijn met de algemene doelstellingen van de klassiekenreeks beoogt deze editie, vervat in een handig pocketformaat, een ruim publiek te bereiken. Zij vormt daarmee een welkome aanvulling op de edities van Domenico De Robertis (1986) en Letterio Cassata (1993), die inmiddels niet meer in de handel beschikbaar zijn.

Het werk zelf kent een klassieke opbouw. Na een algemene inleiding (pp. 13-32) en een korte uitleg inzake de gemaakte editiekeuzes, zoals het aansluiten bij de tekst van De Robertis (zie hieronder) (pp. 33-39), volgt de becommentarieerde editie van de 52 welbekende *rime d'amore* en van daarmee verband houdende correspondentie met derden (zoals Gianni Alfani of Guido Orlandi) (pp. 41-300), en eindigt het werk met een beknopte bibliografie (pp. 301-316), een manuscriptenlijst (p. 317) en een naam- en zaakregister (pp. 319-322).

In de uitvoerige inleiding komen de voornaamste feiten uit het leven van Guido Cavalcanti (1250/9-1300) aan bod en wordt de Cavalcantiaanse poëzie ook in het juiste literair-historische kader, binnen de '*Dolce Stil Novo*'-beweging, geplaatst. Het traditioneel benadrukte basiskenmerk van deze liefdeslyriek -namelijk een doorgedreven, introspectieve ontleding van de liefde als een irrationele, negatieve passie (*l'amore che distrugge*)- wordt op een toegankelijke wijze uitgelegd, gevoed door een grondige vertrouwdheid met de betreffende secundaire literatuur en

tegelijkertijd gekenmerkt door voldoende oog voor nuance (bijvoorbeeld door te wijzen op de aanwezigheid van een euforische, meer vitale beschrijving van de liefde in het werk van Guido Cavalcanti). In lijn met de algemene opzet van het werk en het beoogde doelpubliek is het voetnotenapparaat uiterst beperkt gehouden.

Op tekstueel vlak valt de editie, zoals gezegd, zo goed als volledig terug op het reeds vermelde werk van De Robertis (op pp. 37-39 staat een beperkte lijst van afwijkingen), waarbij de traditionele volgorde van de *rime* van Guido Favati (1975) is aangehouden. De enige redactionele vernieuwing bestaat in het aanbrengen van een duidelijkere scheiding tussen de 52 *rime d'amore*, elk voorzien van een Romeins cijfer (bv. LII), en de correspondentie die hiermee verband houdt, ondergebracht in een afzonderlijke appendix en aangeduid met een combinatie van Romeinse en Arabische cijfers (bv. I.2).

Elk gedicht wordt voorafgegaan door een inleidend hoofdstuk, waarin het gedicht in zijn context wordt geplaatst en de inhoud kort wordt toegelicht. Daarbij wordt een vormaanduiding van het gedicht gegeven (bv. *ballata*), het rijmschema weergegeven en de structuur ontleed. Het gedicht als zodanig is vervolgens voorzien van een annotatie in de vorm van voetnoten. In tegenstelling tot wat het geval is bij een annotatie in de vorm van eindnoten (bijvoorbeeld gehanteerd door Cassata), levert dit een paginabeeld op waarbij een gedicht niet doorlopend op één enkele pagina kan worden gelezen, maar over verschillende pagina's wordt behandeld, telkens een paar regels per keer. Deze keuze heeft het niet onbelangrijke voordeel dat de minder geïnteresseerde lezer – en dus de grotere gebruiker van de annotaties – niet voortdurend naar verschillende pagina's moet bladeren om de tekst te begrijpen. Deze annotatie slaagt er daarnaast ook goed in om het middeleeuwse poëtische woordgebruik voor de moderne lezer toegankelijk te maken. Bij *Donna me prega* is dit zelfs zo ver doorgetrokken dat er in een voorafgaande parafraze van het gehele gedicht is voorzien om de moderne lezer door deze ingewikkelde compositie heen te gidsen. In dit commentaar is er ook ruimte gelaten voor het vermelden van interpretatievraagstukken en tekstuele discussiepunten. Opnieuw zijn de verwijzingen naar secundaire literatuur hierbij bewust beperkt gehouden. De meer academisch geïnteresseerde lezer wordt via de voetnoten doorverwezen naar de eerdere werken van beide auteurs of naar de vermelde standaardedities.

De specialist die op zoek is naar een variantenapparaat, een concordantietabel van gehanteerde termen of een lijst met intertekstuele verbanden blijft aangewezen op de editie van Cassata. Voor de gemiddelde lezer zullen de achterin opgenomen bibliografie, manuscriptenlijst en naam- en zaakregister ruimschoots volstaan. Wel zou de toevoeging van een alfabetische lijst van de beginverzen van de gedichten met bijhorende pagina, zoals aanwezig in de edities van zowel De Robertis als Cassata, nuttig zijn geweest. Deze gedichten worden immers in het algemeen aangeduid met hun beginverzen (en niet zozeer hun nummer), waardoor de gemiddelde lezer in het slechtste geval de volledige, niet-alfabetische inhoudsopgave moet doorlopen alvorens hij de correcte paginaverwijzing naar het door hem gezochte gedicht kan terugvinden.

Maar los van deze kleine suggestie, is het oordeel over deze editie overwegend positief. Hoewel zij, als gezegd, voor de specialist op dit terrein geen grote verrassingen bevat, slaagt de editie zeker in haar opzet om een ruim publiek toegang te bieden tot de lang niet eenvoudige poëzie van Guido Cavalcanti, een van de belangrijkste sleutelfiguren binnen de Italiaanse middeleeuwse poëzie.

David Napolitano

Ph.D in History. University of Cambridge- Herrick House, Flat 1 (Trinity Hall)
Storey's Way, Cambridge CB3 0DZ (UK) - dphn2@cam.ac.uk David Napolitano

Segnalazioni - Signalementen - Notes

Un nuovo cinema politico italiano?

Dal 27 al 28 gennaio 2012 si è svolto a Manchester il convegno *A New Italian Political Cinema?*, la tappa conclusiva di un progetto sovvenzionato dall'AHRC (The Arts and Humanities Research Council) e coordinato da William Hope dell'Università di Salford. La domanda principale del convegno era in che modo il cinema contemporaneo può essere politico o impegnato. Uno degli obiettivi formulati dal progetto è infatti quello di identificare i fattori che condizionano i cineasti nel loro tentativo di esplorare con le loro opere problemi sociali. A tale scopo il progetto non è solo interdisciplinare, facendo dialogare le teorie del cinema con quelle politiche e scioeconomiche - un punto di partenza sono gli scritti di Terry Eagleton e di Fredric Jameson - ma anche interattivo nel senso che stabilisce un contatto diretto tra la comunità accademica, il Partito di Alternativa Comunista, e membri delle comunità migranti e dei sindacati italiani.

Se partiamo dal presupposto che il cinema offre un'immagine alternativa a quella offerta dalla televisione o dai media *mainstream*, allora l'impegno è prima di tutto una questione estetica, perché riguarda la forma data al messaggio da trasmettere. Il film si rivolge a un pubblico al quale viene offerta una 'conoscenza per immagini' che consente agli spettatori di riflettere criticamente sulle questioni dimostrate. Dato l'elevato grado di sperimentazione che rende il film non direttamente accessibile, il pubblico sarà per forza di cose ristretto e la circolazione del film, e anche i fondi per realizzarlo, limitati. Se invece si parte dall'ipotesi di sensibilizzare una larga fetta della popolazione in senso trasversale, cioè non un determinato segmento della società che ha già coltivato un certo livello di coscienza critica ma anche quelle classi sociali più sensibili alla manipolazione massmediatica, allora il film dovrebbe essere piuttosto semplice e di carattere divulgativo.

Prendiamo per esempio *Terraferma* (2011) di Emanuele Crialesi sugli 'sbarchi' dei clandestini nell'isola di Lampedusa. Già l'uso del termine 'sbarco' è manipolativo, perché piuttosto che di un'invasione si tratta di un olocausto, di tanti naufragi che già contano più di diciottomila morti. Il film rappresenta l'invisibilità del dramma umano con il contrasto tra una barca di turisti e una di clandestini, gli uni che si buttano in mare per divertimento e gli altri per salvarsi la pelle. La 'clandestinità' prodotta dai media e dai discorsi politici viene narrata con una divisione in personaggi 'buoni' e cattivi', condizionati dai vizi e dalle virtù del carattere italiano. La legge del mare ratificata dalla United Nations Convention entra in contrasto con la legge che punisce chi ha agito in favoreggiamento dei clandestini: i pescherecci che hanno tentato di aiutare i naufraghi vengono sequestrati con grandi danni economici per i pescatori coinvolti. Il film cerca, con immagini di grande impatto e con personaggi abbastanza unidimensionali, di rendere il grande pubblico consapevole del disastro che sta succedendo, e si accosta alle immagini già viste in

televisione per produrre una visione alternativa dall'interno dell'immaginario collettivo.

Il regista pugliese Carlo Michele Schirinzi, presente per proiettare il suo cortometraggio sperimentale *Notturmo stenopeico* con cui nel 2009 ha vinto anche un premio, è dell'opinione contraria. Il film di Crialese a lui non è piaciuto perché nel tentativo di usare lo stesso linguaggio televisivo per confezionare un'opera facilmente accessibile a tutti, ha invece creato un'opera 'mediocre'. Secondo Schirinzi la sfida non è raccontare per l'ennesima volta la storia degli sbarchi, ma invece quella di cercare di diventare naufrago. Perciò egli parla di 'realismo soggettivo'. Allo spettatore egli intende offrire immagini che lasciano liberi di decidere il bene e il male. Il cortometraggio, in cui vengono combinate le foto di barche con clandestini con frammenti di un curioso affresco del Quattrocento nella Basilica di Santa Caterina a Galatina (provincia di Lecce), in cui si vede il diluvio universale con dei corpi che galleggiano nell'acqua, in realtà è molto riuscito. Lo 'stenopeico' nel titolo si riferisce a un'antica tecnica fotografica, all'apparecchio a foro stenopeico appunto che è lo strumento più elementare per formare immagini fotografiche. La fotocamera utilizza un semplice foro posizionato al centro di un lato della fotocamera. Tale obiettivo nel cortometraggio di Schirinzi viene riprodotto visualmente con un fondo nero bucato tra i cui fori si intravedono delle immagini sfocate accompagnate da una musica seriale e elettronica che sembra mimare il suono meccanico dello scatto telematico. L'effetto è che lo spettatore si sente escluso dal dramma il che produce un senso di impotenza e anche la coscienza di essere in qualche modo corresponsabile della tragedia. Viene posto nella posizione del *voyeur* e quindi non si può ritenere innocente; l'immagine estetica produce quindi un atteggiamento etico. L'esperimento viene applaudito dai presenti, ma avrà una grande diffusione? Il regista afferma di voler scuotere le coscienze, salvare gli occhi con il diritto di chiuderli davanti alle immagini con cui veniamo assediati quotidianamente. La sua opera più recente è un cortometraggio sperimentale di 17 minuti intitolato *Mammaliturchi* ispirato alle irregolarità commesse in un centro di accoglienza nel Salento.

Un atteggiamento certamente coraggioso che viene condiviso dall'altro regista presente, Filippo Ticozzi, che ha fatto vedere un frammento del suo documentario *Lettere dal Guatemala*. Nel suo caso non si tratta di un cinema sperimentale, ma di produrre un soggettivismo condivisibile, di scegliere un punto di vista e un linguaggio con cui raccontare la storia. In questa visione il cinema si avvicina all'antropologia culturale, nel senso che si tratta di un'interpretazione empirica della realtà che, anche se preparata in anticipo, nasce nel momento in cui viene ripresa. Il 'dispositivo' della cinepresa in effetti condiziona l'interazione con chi viene intervistato ma costituisce anche la forza della narrazione.

In tutti questi casi la scelta del linguaggio mediante il quale narrare la storia è decisiva per l'impegno con cui si affronta un determinato tema sociale e politico. I temi passati in rassegna sono stati quello della repressione politica durante gli anni del Berlusconismo - *Draquila* di Sabina Guzzanti e i documentari e i film sul G8 a Genova 2001; il tema del lavoro precario - i film sulla trasformazione della classe operaia di Paolo Virzì e i film in cui viene messa a fuoco la figura ambivalente della badante; il tema della migrazione - è stato presentato il progetto *Destination Italy* dell'Università di Oxford che tra l'altro ha messo a disposizione in rete una banca dati con tutti i film prodotti in Italia tra il 1980 e il 2008 sull'argomento.

La questione di quale delle due strategie scegliere, quella sperimentale o invece quella trasversale, una in opposizione, ovvero in 'controcampo' con il linguaggio televisivo e l'altro piuttosto in dialogo con una comunicazione di massa, è rimasta aperta. Si è per esempio ampiamente discusso del genere della commedia,

apprezzabile come mezzo efficace per raggiungere un pubblico più ampio, ma invece incline a ‘tranquillizzare’ gli animi con improbabili finali a lieto fine. Fatto sta che in molti casi il regista stesso ha uno sguardo di parte, identificandosi con la denuncia espressa nel film. Anche questa presa di posizione può avere effetti positivi e negativi. Nel caso di *Draquila*, l’inchiesta di Sabina Guzzanti dopo il terremoto all’Aquila, eseguita nello stile di Michael Moore, il pubblico è stimolato a scandalizzarsi sui misfatti portati alla luce dall’intervistatrice, e quindi l’auspicato effetto di indignazione viene anche prodotto, ma chi mette in questione le supposizioni della comica? Il nuovo cinema politico italiano va quindi seguito attentamente in tutte le sue ambivalenze che valgono anche per il cinema d’impegno contemporaneo in generale.

I risultati del progetto possono essere seguiti su:
<http://italianpoliticalcinema.wordpress.com>

Monica Jansen

Universiteit Utrecht, Departement voor Moderne Talen - sectie Italiaans
Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
m.m.jansen@uu.nl

∞

Quale futuro per il giornale di carta? Incontro con il giornalista Alessandro Cannavò

Il 16 dicembre 2011 si è svolto a Gent, nel centro culturale ZebraStraat, un incontro con Alessandro Cannavò, giornalista e caporedattore del *Corriere della Sera*. Tema della serata di discussione, organizzata dalla professoressa Sabine Verhulst del Dipartimento di Letteratura della Universiteit Gent, era il ruolo dei giornali di carta nell’era di internet e dei social network.

Durante una breve esposizione del ricco percorso storico del *Corriere della Sera*, Cannavò si è soffermato sulla grande lapide esposta in via Solferino che ricorda i giornalisti assassinati Walter Tobagi (1980) e Maria Grazia Cutuli (2001). I due giornalisti, vittime del terrorismo in due epoche totalmente diverse, simboleggiano in un certo senso l’evoluzione del giornale da una dimensione strettamente nazionale a un contesto globale. Ricordando questa pagina nera della storia del quotidiano milanese, Cannavò è passato ai ‘problemi’ dei nuovi media che sono appunto problemi di portata mondiale. La rivoluzione tecnologica attuale comincia, in effetti, a ‘creare dei dubbi sul futuro reale della carta stampata’, perché oggi le notizie arrivano *in tempo reale* e *da altrove*, vale a dire da internet e dai social network. Il successo di nuovi media come Twitter si è chiarito durante due dei più notevoli eventi del 2011, cioè la primavera araba e l’incidente nucleare di Fukushima, rivelandosi fondamentali per accedere velocemente a informazioni altrimenti difficilmente reperibili.

Secondo Cannavò, l’avvento dei social network però non costituisce una minaccia per il giornalismo tradizionale: ‘non vuol dire che il nostro lavoro non serve più a niente, no, il nostro lavoro cambia e anzi può acquistare un valore ulteriore’. Implica cioè che i giornali di carta devono prendere le distanze dalla cronaca vera e propria per trasformarsi in un luogo di dibattito e di approfondimento. Per spiegare questo nuovo compito del quotidiano di carta, il giornalista si è riferito al proprio

lavoro come caporedattore della sezione Eventi e dei supplementi speciali del *Corriere*. Sia per una pagina su una mostra a Roma sugli anni di Caravaggio, sia per un supplemento esterno sui problemi dell'energia, Cannavò cerca sempre di offrire un quadro complessivo del tema trattato dando la parola a specialisti della materia. Così facendo, spera anche di rimediare al complesso di molti accademici 'di non poter comunicare sempre quello che sanno e che vorrebbero comunicare agli altri'. Il compito del giornalista di oggi non è più tanto trovare e comunicare la notizia, quanto interpretarla per il lettore.

Successivamente Cannavò ha risposto alle domande del pubblico, di cui alcune vertevano per l'appunto sul ruolo del sito internet del giornale. Secondo Cannavò, l'online è un 'mondo a sé', più orientato sulla cronaca vera e propria e con altre possibilità tecniche, per cui si deve cercare di creare una sorta di sinergia tra la versione cartacea e quella online. Inoltre, con l'internet si potrebbe attirare una nuova clientela di giovani, il sito essendo più accessibile rispetto al giornale di approfondimento, il quale è 'inevitabilmente legato alla maturità del lettore'. Il giornalista si è anche soffermato sul coinvolgimento degli scrittori nel giornale di carta, e in particolare nei dorsi speciali da lui coordinati. I due recenti contributi di Erri De Luca e di Antonella Cilento, per esempio, illustrano bene quanto l'occhio dello scrittore possa dare una diversa interpretazione della realtà. Sono seguite altre domande, sull'avvento dell'iPad, sulle differenze tra il *Corriere* e il suo concorrente *la Repubblica*, nonché sulla politicizzazione dei media italiani. All'ultima osservazione che suggeriva di abbassare i prezzi per promuovere meglio il giornale di carta, Cannavò ha spiritosamente ribattuto: 'con tutta onestà devo dire che merita il prezzo che ha'. Felice conclusione dell'incontro con un protagonista del giornalismo italiano, una persona, secondo Sabine Verhulst, 'di cui abbiamo bisogno per informarci, per approfondire, per essere più fiduciosi nei confronti dell'informazione che ci viene data'.

Jessy Carton

Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Letterkunde,
Blandijnberg 2, 9000 Gent (Belgio)
Jessy.Carton@UGent.be

∞

Archief Frans van Dooren

De afdeling Bijzondere Collecties van de Universiteitsbibliotheek Utrecht heeft onlangs het archief van de in 2005 overleden Frans van Dooren verworven. Hij was één van de bekendste Italianisten van ons land en werd beschouwd als dé Dante-kenner.

Ook heeft de UBU zijn collectie vertalingen van Italiaanse literatuur in haar magazijn liggen. Alle 324 boeken zijn op provenance te vinden binnen het bibliotheekstelsel.

Als stagiaire van de master Europese Letterkunde van de Renaissance heb ik de opdracht gekregen om dit archief te ontsluiten voor een breed publiek. Om dit te bereiken heb ik een digitale tentoonstelling gemaakt die te bekijken is op <http://bc.library.uu.nl/nl/node/603>.

De tentoonstelling besteedt aandacht aan de volgende elementen:

- Curriculum vitae van Frans van Dooren.
- Het notitieboekje, waarin hij minutieus alle boeken, artikelen, recensies, interviews en lezingen heeft genoteerd.
- Frans vertaalde bij voorkeur Italiaanse poëzie. Hij beschrijft zes fasen van het proces waarin hij het sonnet 'Colei che sovra ogni altro amo ed onoro' van Torquato Tasso 'herdicht' tot een Nederlands sonnet (in: *De Revisor* 11/11984, pp. 36-40).
- Zijn eerste gepubliceerde vertalingen waren sonnetten van Petrarca. In zijn 'Brief aan Petrarca' (in: *Incontri* 20/2005, pp. 41-45) uit hij zijn grote bewondering voor diens eruditie en werk.
- Frans als vertaler en bewonderaar van Dante. Hij beschrijft hoe hij volledig door emoties werd overweldigd bij de eerste kennismaking met de *Divina Commedia*. Hoe zeer hij geworsteld heeft met het vertaling van dit boek blijkt uit het feit, dat hij vers 1 t/m 33 van Canto I Inferno achtereenvolgens in terzinen, kwatrijnen, proza en in rijmende terzinen vertaald heeft. Hij is bij veel Dante-liefhebbers bekend geworden door zijn prozavertaling.
- Ruzie in vertalerland als Ike Cialona en Peter Verstegen een nieuwe vertaling van de *Divina Commedia* in terzinen op de markt brengen. Een radio-opname van deze ruzie ligt in het archief (*Zachtjes knetterende letteren*: Radio 5, VPRO, 7-12-2000).
- Een fragment uit de vertaling van Cialona/Verstegen beoordeelt Frans zeer kritisch, alsof het vertaalwerk van zijn leerlingen is. In het archief liggen ook beoordelingen van andere vertalers.
- Frans heeft ook moderne(re) Italianen vertaald, getuige de vertaling van 'L'anguilla' van Eugenio Montale in een speels jasje (*De Zingende Zaag* 18/1993, pp. 22-23).
- Frans heeft ruim vierhonderd lezingen gehouden in het hele land om zijn liefde voor de Italiaanse literatuur uit te dragen. In het archief liggen sjablonen van veel lezingen.
- Kees Fens noemt Frans een 'dantelaar'. Als reactie hierop schrijft hij een verontwaardigde 'Open brief aan Kees Fens' (niet gepubliceerd, wel naar aantal Italianisten gestuurd, november 2004). Het artikel ligt in het archief.
- Frans heeft in zijn laatste jaren ook gedichten in het Brabants dialect geschreven. Deze sonnetten plus vertalingen van *De maanden* van Folgore en Cenne da la Chittara zijn te zien en deels te beluisteren op de website van Cubra (www.cubra.nl).
- Frans heeft een aantal belangrijke cultuurprijzen en onderscheidingen ontvangen.
- De vertaling *De Verloofden* van Alessandro Manzoni is nooit uitgegeven. Misschien moet dit alsnog gebeuren.

Hopelijk brengt het bekijken van deze digitale tentoonstelling u ertoe om verder onderzoek te doen in het archief of u te verdiepen in de collectie vertalingen van Frans van Dooren.

Hanneke Joordens

j.g.joordens@students.uu.nl

∞

**In Memoriam Gigliola Mavolo
(Camposampiero, 28/8/1948 - Foz do Iguacu, 16/12/2011)**

Che cosa potrebbe mai legare un piccolo paesino veneto a una grande città brasiliana? Lo strano destino di una viaggiatrice instancabile.

La dottoressa Gigliola Mavolo, ancora docente presso il dipartimento di italianistica della Universiteit Antwerpen del corso 'Film & Storia: la società italiana allo specchio', è morta improvvisamente a Foz do Iguacu, il 16 dicembre 2011. Per i docenti e gli studenti d'italiano di Anversa, era già da tempo legata all'università, prima come lettrice del Ministero degli Esteri (2002-2006), e poi come docente 'in pensione'. Ma la dottoressa Mavolo era arrivata in Belgio - a Bruxelles - già nel 1973 come insegnante di francese e di italiano per gli immigrati italiani. Nel 1994 era partita per la prima volta come lettrice del Ministero degli Affari Esteri, a Pecs (Ungheria), poi a Lille 3 per tornare in Belgio nel 2002 (presso le università di Lovanio e di Anversa). Lettrice del Ministero degli Affari Esteri ma anche di tantissimi libri, Gigliola Mavolo aveva anche collaborato a vari eventi culturali (Europalia, convegni internazionali, pubblicazioni, mostre, ...) e sapeva molto naturalmente tessere rapporti veramente cordiali fra le varie persone con cui collaborava.

Appassionata di teatro e di cinema, di letteratura, di storia e della sua Italia, la dottoressa Mavolo aveva fatto nascere in generazioni di studenti l'amore per la sua patria, insieme alla coscienza critica. È mancata una grande amica, una docente esperta, una collega stimata - ed è mancato un pezzo di quello che l'Italia ha sempre voluto dare al mondo: il meglio di sé.

Buon viaggio, Gigliola, e grazie.

Dieter Vermandere

Universiteit Antwerpen, Center for Grammar, Cognition & Typology
Prinsstraat 13 SR-228
B-2000 Antwerpen (Belgio)
Dieter.Vermandere@ua.ac.be

Il 16 dicembre 2011 è morta a Foz do Iguacu, in Brasile, Gigliola Mavolo. Gigliola ha lavorato parecchi anni all'università Cattolica di Lovanio (KU Leuven) come lettrice di italiano, su incarico del Ministero degli Affari Esteri della Repubblica Italiana, insegnando la lingua italiana a generazioni di studenti.

Gigliola aveva una forte inclinazione per la didattica verso la quale proponeva un approccio decisamente in linea con le metodologie più attuali. Era una convinta sostenitrice del metodo comunicativo misto, che a partire da una riflessione cognitiva sull'apprendimento linguistico, cerca di avvicinarsi per quanto possibile all'acquisizione delle lingue naturali. Gigliola credeva anche nel valore culturale dell'insegnamento linguistico e utilizzava la letteratura, il cinema e il teatro come chiavi d'accesso alla lingua. Sotto la sua direzione diversi studenti del secondo anno hanno scritto e messo in scena un testo teatrale originale presso la facoltà di Lettere nel 2005. Questo è un risultato davvero notevole, se si considera che l'italiano nelle Fiandre è una lingua esclusivamente universitaria che gli studenti nel primo anno affrontano da principianti assoluti.

Gigliola ha concluso il suo percorso professionale alla KU Leuven nel 2006, anno in cui è andata in pensione. Fino all'ultima ora di lezione ha mantenuto verso l'insegnamento un notevole entusiasmo motivato soprattutto dal suo interesse per gli studenti. Allo stesso tempo, malgrado un curriculum maturato in università di tutto il mondo, Gigliola era così modesta che rasentava la timidezza. Credeva nella

semplicità dei rapporti umani e nella forza della cultura, preferiva lasciar parlare un testo che esprimere un'opinione personale.

Durante gli ultimi tre anni accademici Gigliola passava il primo semestre in Argentina, come collaboratrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Cordoba. Da lì partiva per visitare le località turistiche che aveva sempre sognato di vedere: il Perito Moreno, il Cile, Buenos Aires... E da lì è partita per visitare le cascate di Iguazu, uno dei siti UNESCO che desiderava vedere da sempre. Gigliola se ne è andata nel sonno, proprio lì, a Iguazu. Se consideriamo la precarietà del nostro percorso su questo pianeta e la sua inevitabile fine, questo pensiero potrà portarci consolazione.

Manuela Caniato
Hogeschool Gent - Toegepaste Taalkunde
Groot-Brittanniëlaan 45
BE-9000 Gent (Belgio)
Manuela.caniato@hogent.be