

URN:NBN:NL:UI:10-1-113001 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Il viaggio di Verhaghen a Napoli Immaginario europeo e dinamiche culturali napoletane a confronto*

Paola Moreno

‘Ci sono posti in cui vai una volta sola e ti basta.
... e poi c'è Napoli.’

J. Turturro, *Introduzione al film* Passione (2010)

Nato a Aarschot nel 1728 e morto a Lovanio nel 1811, Pieter Jozef Verhaghen si formò all'accademia di Anversa e diventò ben presto conosciuto, al punto che Carlo di Lorena lo nominò suo pittore ordinario nel 1771 e l'imperatrice gli concesse un lungo viaggio in Italia, tra maggio 1771 e ottobre 1773. Pur allettato dalla possibilità di rimanere alla corte imperiale di Vienna, Verhaghen decise di fare ritorno a Lovanio nel 1773, dove condusse ancora per molti anni una carriera di stimato artista.¹

L'itinerario seguito dal pittore era quello classico, ben codificato, del *Grand Tour*: partendo da Lovanio, infatti, si fermò a Parigi, poi si diresse verso Lione, per andare attraverso il passo del Moncenisio in Piemonte, fino a Torino. Il viaggio proseguì verso Milano, Parma, Piacenza, Bologna, poi Roma, per spingersi fino alla capitale del Regno borbonico che, pur essendo già in precedenza una tappa del *Grand Tour*, in seguito alle strepitose scoperte archeologiche di Ercolano nel 1738, di Pompei nel 1748 e dopo il ritrovamento dei templi di Paestum nel 1755, diventò una meta sempre più ricercata di quell'itinerario plurisecolare percorso dai rappresentanti più prestigiosi della cultura e della società europea.

Le impressioni di viaggio del nostro a Napoli sono racchiuse in poche ma fitte pagine, nelle quali il pittore descrive alla moglie rimasta a Lovanio i siti visitati.

Tre sono i poli di attrazione della città agli occhi di Verhaghen: le bellezze naturalistiche, le reminiscenze antiche, l'attrazione mondana per la corte del re

* Questo articolo è una versione rielaborata della conferenza da me tenuta il 22 settembre 2011 al Museo M di Lovanio, in occasione di una mostra dedicata a Verhaghen; ho scelto di mantenerne inalterato l'impianto generale, e questo spiega l'esiguità delle note bibliografiche. Sono molto grata alla signora Rachele Mineccia per avermici invitata e al dott. Peter Carpreau per le preziose informazioni che ha voluto gentilmente fornirmi a proposito del pittore e della sua corrispondenza.

¹ Alla sua vita e alle sue opere sono stati dedicati articoli, monografie e cataloghi: cfr., tra altri, C. Piot, 'Notice biographique sur le peintre Verhaghen', in: *Le messager des sciences historiques de Belgique*, année 1839, pp. 433-444; E. Van Even, *De schilder P.J. Verhaghen, zijn leven en zijn werken*, Leuven, Drukk. wed. Karel Fonteyn, 1875; V. de Munter, *Pierre-Joseph Verhaghen et son œuvre*, suivi d'une notice sur son frère Jean-Joseph Verhaghen, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1932; J. Lavalleye, *Pierre-Joseph Verhaghen*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1944; A. Paessens, *P. J. Verhaghen. Hofschilder 1728-1811*, Aarschot, De Klamper, 1958; *Tentoonstelling Pieter-Jozef Verhaghen 1978 (Catalogus)*, Aarschot, Heemkundige Kring, 1978; *Pieter-Jozef Verhaghen (1728-1811): in het spoor van Rubens*, a cura di P. Carpreau e V. Vandekerchove, Leuven, Peeters, 2011.

Ferdinando IV, genero dell'imperatrice. Singolarmente, ma non sorprendentemente, questi tre aspetti corrispondono alle categorie sulle quali le guide turistiche del Seicento si erano soffermate: il *bello*, l'*antico* e il *curioso*.² Per tutto il secolo ed oltre, infatti, i compilatori di guide avevano adottato uno schema pressoché uniforme: la città memore dell'antichità, con i suoi miti, riferimento obbligato per i conoscitori della letteratura; la città della bellezza, con il paesaggio e il clima che incantava il visitatore, il quale era colpito dall'esuberanza della natura, dall'abbondanza del cibo e dai piaceri del soggiorno; la città delle leggende curiose e delle superstizioni popolari, animata da feste tra il sacro e il profano e resa celebre dal prestigio della casa regnante. Questa era la Napoli che cercavano i forestieri provenienti dal Nord. Questo i viaggiatori trascrivevano nei loro diari, rafforzando la loro testimonianza al ritorno in patria con oggetti d'arte, manufatti, stampe, trasportando fuori Napoli un'immagine e una rappresentazione comunicativa che avevano imparato a conoscere durante il viaggio.

Una delle pagine più belle che, pur nella finzione, meglio descrive le aspettative del viaggiatore straniero nei confronti della città di Napoli è quella scritta da Enzo Striano, che ricostruisce romanzescamente la vicenda biografica di Eleonora Pimentel De Fonseca, trasferitasi con la sua famiglia portoghese da Roma a Napoli nel 1760, e in seguito diventata una delle grandi protagoniste della rivoluzione partenopea del 1799:

Quella laggiù, dunque, quel vasto presepio di luci sparse tra macchie d'alberi dalle colline al mare, quell'immota distesa d'acqua nel grembo fra edifici e monti, in cui il Vesuvio verberava fuochi e le case barbagli d'oro vecchio, era Napoli.

Provò impulso tenero. Così, senza motivi. All'apparizione del semplice, sereno paesaggio.

I punti luminosi del presepe palpitavano, a volte si scindevano in raggi. Altri scivolavano lenti sopra il mare.

Per l'ombra tra giardini e case indovinò luminescenze curve: le cupole!

Ma l'entusiasmo di Eleonora è smorzato da una sensazione sgradevole: 'Chissà perché, ebbe sensazione che la città non fosse del tutto vera. Ma un pochino fantastica, e potesse sparire da un momento all'altro'.³ Il dubbio sulla veridicità di questa cartolina – o, per dirla con parole dell'epoca, di questo quadro pittoresco – riflette proprio il contrasto talvolta stridente tra immaginario e realtà.

L'immagine di una città è un artificio, costruito con apporti diversi da molteplici individui e codici espressivi, trasportata nello spazio e nel tempo attraverso molti canali di comunicazione. Questa costruzione artificiale è conosciuta da tutti – il letterato, l'artista, il viaggiatore dilettante, il cortigiano – sia pure secondo sfaccettature diverse, espresse nel linguaggio che ciascuno conosce e sa trasmettere. È un'immagine complessa, di cui ognuno conosce un particolare, ma il cui disegno complessivo è irreale.

Ma qual è la distanza tra artificio e storia, tra la proiezione delle proprie aspettative e la realtà, tra il paesaggio della mente e quello delle cose?

In altre parole, c'è da chiedersi in che misura la Napoli vista da Verhaghen corrisponda a una visione originale, oppure sia una realtà deformata da idee preconcepite, una sorta di cerchio che, pur aprendosi all'altro, riconduce, in modo più rassicurante, a sé. Beninteso, le due prospettive non sono necessariamente alternative, ma possono essere considerate come due facce della stessa medaglia.

² C. Celano, *Notizie del bello, del curioso e dell'antico della città di Napoli per i signori forestieri*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692.

³ E. Striano, *Il resto di niente*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1997 (2a ed), p. 7.

Vediamo dunque come si configura la città, negli anni della visita del pittore fiammingo, agli occhi dello storico, attento a fissare modalità e canali di diffusione delle idee in un periodo così sensibile e decisivo per la storia europea come quello dei Lumi.

Dopo una serie di scontri con gli austriaci, a causa di pretese dinastiche, Carlo di Borbone conquistò Napoli nel 1734. Oltre alla discendenza borbonica, Carlo poteva vantare una parentela con Luigi XIV e, per via materna, con l'illustre famiglia Farnese, da cui ereditò il gusto per il collezionismo e l'amore per l'arte. In poco tempo il giovane re fece costruire la Reggia di Capodimonte (1735) per ospitarvi la collezione di tesori artistici ereditati da sua madre, Elisabetta Farnese, e il Teatro San Carlo (1737), fondò il Collegio delle Scuole Pie, l'Accademia di Marina, l'Accademia Militare di Artiglieria e l'Accademia del Corpo degli Ingegneri. La sua azione politica fu improntata alle idee di progresso e di laicità dello stato, secondo le indicazioni e l'impulso dati da Bernardo Tanucci: Carlo dispiegò così un complesso programma di riforme, che prevedeva importanti iniziative sociali, legislative (il nuovo re propugnò l'eliminazione della tortura e della censura alla libertà di stampa) e economiche. L'amministrazione e l'erario vennero modernizzati, e il potere del clero e dei baroni ridimensionati. Tutto ciò non avrebbe potuto essere l'opera di un singolo uomo, o meglio del solo re, seppure illuminato e capace: il nuovo sovrano poté, infatti, avvalersi dell'intraprendenza di Tanucci, e soprattutto di un ceto intellettuale e aristocratico particolarmente attivo e vivace, desideroso di crescere nelle sue capacità e potenzialità, conciliando però la sua espansione con un miglioramento generale della società napoletana.

L'azione di Tanucci proseguì anche quando Carlo lasciò il Regno di Napoli per ascendere al trono di Spagna: Ferdinando IV, re bambino e poco incline all'arte del governo, lasciò campo pressoché libero al governatore, fino al suo matrimonio con Maria Carolina, figlia dell'Imperatrice d'Austria Maria Teresa. La regina, ambiziosa e filoautriaca, prese ben presto il sopravvento, imponendo una politica conservatrice e facendo in modo che Tanucci fosse deposto dalle sue funzioni nel 1776. L'inversione di marcia della regina determinò una profonda spaccatura nella società napoletana e condusse a posizioni politiche radicali, che culminarono nella tragica esperienza della Repubblica partenopea del 1799, repressa nel sangue dalle truppe arruolate nelle campagne dall'implacabile cardinale Ruffo.

Ma ancora nell'ultimo quarto del secolo, quando Verhaghen vi giunse, a Napoli si manifestavano fermenti innovatori che miravano ad un riscatto sociale ed economico, nell'ambito di una monarchia liberale e illuminata: le pagine scritte in quel torno d'anni da scienziati, musicisti, scrittori napoletani sono una testimonianza chiara del felice connubio instauratosi allora tra intellettuali e potere politico. L'alleanza tra la classe egemone e la corte sembrò per un po' avere come unico obiettivo il progresso dei popoli ed il bene della collettività.

Se è vero che il Settecento filosofico italiano è segnato da un certo moderatismo, frutto certamente di una forte prossimità della *intelligentsia* italiana con il potere, e se è vero che esso non produsse mai una proposta sociale veramente moderna, è altrettanto innegabile che, tra le pur scarse innovazioni giuridiche e sociali, una parte importante sia occupata dall'operato e dalla riflessione dei riformatori meridionali, che seppero coniugare in maniera del tutto nuova esperienze giuridiche e politiche, economiche e sociali. A pensatori straordinari come Antonio Genovesi e Ferdinando Galiani, Francesco Maria Pagano, Gaetano Filangieri, tutti di scuola napoletana, va infatti riconosciuto il merito di essersi emancipati dal pesante retaggio civile e giuridico della tradizione, per elaborare nuovi approcci, quando non discipline scientifiche – basti qui citare l'invenzione dell'economia politica, che Genovesi insegnò per primo in Europa. A questi uomini va ascritta la responsabilità di

aver dato fondamento teorico al pensiero illuministico (non solo italiano) e di aver creato le basi materiali perché a Napoli potessero attecchire le svolte rivoluzionarie.

Ai tempi in cui Verhaghen visitava l'Italia, i salotti napoletani erano animati da personaggi di grande spessore culturale; vi si parlavano diverse lingue e tutte le novità bibliografiche erano oggetto di appassionante discussioni, di livello elevato. Il contributo femminile a questo clima di riflessione e di apertura all'Europa fu notevolissimo: donne come Faustina Pignatelli, Maria Angela Ardinghelli, Giuseppa Eleonora Barbapiccola, Isabella Pignone, oltre alla già citata Eleonora Pimentel de Fonseca, che parlavano e scrivevano correttamente in almeno una lingua straniera, potevano in genere vantare la traduzione in italiano di note opere scientifiche e filosofiche.

Proprio nel settore scientifico, Napoli godeva della presenza di grandi sperimentatori, come Raimondo di Sangro, uno dei più singolari ed eccentrici personaggi di quei tempi: principe di Sansevero, alchimista, massone, dilettante di scienza e uomo di forte personalità e di indiscusso ingegno. È proprio sotto l'impulso borbone e tanucciano che vennero fondati istituti scientifici di avanguardia quali l'Orto Botanico e l'Osservatorio Astronomico. Grazie alla presenza dei vulcani più attivi del mondo – l'Etna, Stromboli, Vulcano e, naturalmente, il Vesuvio –, il Regno di Napoli fu per lungo tempo una sorta di terra promessa degli studi geologici. L'attività quasi continua di questi vulcani spinse numerosi ricercatori stranieri a soggiornare nella capitale per studiare i fenomeni tellurici, e lo stesso Carlo di Borbone ordinò l'avvio di una vasta campagna di osservazione sismica del territorio vesuviano.

Le scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei, conseguenti a lavori di bonifica del territorio, diedero vita al Museo di Portici e all'Accademia Ercolanense, poi al Museo Archeologico, che diventò un importante centro di studio, oltre che luogo di pellegrinaggio culturale.

Non meno importante fu l'impegno di re Carlo nel settore industriale (o proto-industriale): valgano per tutti gli esempi della comunità di San Leucio, attivissima fabbrica tessile e vero esperimento sociale, di assoluta avanguardia nel mondo, un modello di giustizia e di equità sociale raro nelle nazioni del XVIII secolo; e quello della reale fabbrica di Capodimonte, che raccolse nel suo seno artisti e artigiani di grande pregio.

Ho volutamente trascurato di trattare l'aspetto artistico della cultura napoletana di fine Settecento, perché è estremamente difficile, nei limiti di questo mio intervento, tracciare un dettagliato profilo della lunga e complessa vicenda artistica di quel secolo di storia napoletana – già, peraltro, sufficientemente delineato, almeno nei tratti principali e più rilevanti, da importanti mostre internazionali, tra cui mi piace ricordare quella storica del 1979, intitolata, appunto, *Civiltà del Settecento a Napoli*. Mi basterà qui citare alcuni nomi per ricordare le splendide testimonianze di storia e d'arte di quella stagione di altissima civiltà fiorita nella città, nel secolo di Francesco Solimena e di Luigi Vanvitelli, di Francesco De Mura e di Gaspare Traversi, di Giuseppe Sanmartino e di Ferdinando Fuga, ma anche di Domenico Cimarosa, di Niccolò Jommelli o di Giovan Battista Pergolesi.⁴

Niente di tutto ciò nelle poche pagine inviate da Verhaghen alla moglie, quasi il nostro si fosse limitato a una visita 'a volo d'uccello' della città.

⁴ Si vedano, ad esempio: G. Galasso, *La filosofia in soccorso de' governi la cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, 2 voll., Napoli, Electa, 1999; B. Gravagnuolo, *Architettura del Settecento a Napoli. Dal barocco al classicismo*, Napoli, Guida, 2010; E. Amato, *La musica del sole. Viaggio attraverso l'insuperabile Scuola musicale Napoletana del Settecento*, Napoli, Controcorrente, 2012.

Ma il pittore di Aarschot non è stato l'unico viaggiatore ad aver sorvolato o perfino ignorato le dinamiche culturali che animavano Napoli alla vigilia delle rivoluzioni: pochi sono stati i visitatori della città che sono andati al di là del bello, del curioso e dell'antico che essa poteva offrire a prima vista. Basti pensare che, tra i visitatori francesi che si sono recati nel corso del secolo nella capitale del Regno borbonico, ben otto (Montesquieu, de Brosses, Cochin, La Condamine, La Lande, Grosley, Morellet e Duclos) hanno collaborato alla redazione dell'*Encyclopédie*, ma solo Montesquieu e La Lande sono stati attenti alla vita intellettuale partenopea nelle loro memorie o resoconti di viaggio.

L'esempio di Verhaghen, lungi dall'essere isolato, riconduce a domande di portata più ampia sulle dinamiche culturali che attraversarono l'Europa negli ultimi decenni del Settecento. Ad esempio, è lecito chiedersi se il viaggio come pratica diffusa tra l'*intelligentsia* europea sia stato causa o effetto di superficie del cosmopolitismo, se i viaggiatori siano stati veri e propri attori della trasmissione culturale, o portatori di pregiudizi formati prima della loro partenza, e confermati dal viaggio. Ancora una volta, questi due aspetti della questione non sono inconciliabili, perché il viaggiatore è al tempo stesso aperto alla novità, ma irresistibilmente portato a ricondurre il nuovo al noto, secondo un atteggiamento al contempo centrifugo e centripeto.

È proprio alla luce di questa *posture* che va riletto il percorso circolare di Verhaghen che, pur allettato a Vienna da prospettive di carriera molto lusinghiere, e pur avendo apprezzato le bellezze dell'Italia, decise comunque di fare ritorno a Lovanio, dove poté ancora dispiegare a lungo il suo talento.

La lettera scritta alla moglie subito dopo il suo viaggio a Napoli è a mio avviso significativa di questo spirito. Per questa ragione mi sembra opportuno proporla in questa sede una traduzione commentata.⁵

La missiva comincia con una breve descrizione dell'itinerario seguito dal pittore e da suo figlio,⁶ che lo accompagnò durante tutto il soggiorno in Italia. Seguendo un percorso classico, la visita comincia con un viaggio per mare, che conduce i visitatori alla scoperta dei Campi Flegrei: alle reminiscenze suscitate dai toponimi antichi, talvolta citati in italiano o in latino – Pozzuoli (r. 5), il lago d'Averno (r. 11), l'antro della Sibilla cumana (r. 13), la *piscina mirabilis* del Capo Miseno (r. 16), la grotta di Posillipo (r. 7), la tomba di Virgilio (r. 7) –, si accompagna l'ammirazione per i fenomeni naturali legati al carattere vulcanico della zona; è invece limitata l'attenzione concessa ai luoghi di culto cristiani, giacché solo il sito del martirio di San Gennaro (rr. 19-20) viene superficialmente evocato. La descrizione della seconda giornata di viaggio, invece, dedicata all'ascesa al Vesuvio (rr. 22-41), lascia trasparire una forte impressione suscitata nel viaggiatore dai fenomeni naturali: la roccia lavica, il calore e gli odori emessi dalle fumarole, un'atmosfera quasi infernale, accentuata dal passaggio improvviso di una nuvola carica di umidità, la vista della lava incandescente, producono nel pittore una viva emozione, ben

⁵ Cfr. infra, *Appendice*. Devo alla generosità di Peter Carpreau il testo della lettera, che mi è pervenuto nella lingua originale, ma in forma dattiloscritta (non si conosce l'autore di questa trascrizione). Gli originali delle lettere sono oggi in una collezione privata, che non mi è dato conoscere. La punteggiatura, la paragrafazione e l'uso delle maiuscole sono state da me introdotte per facilitare la lettura della missiva, che nella trascrizione dattiloscritta non presenta capoversi. Il testo è corredato da un doppio sistema di note: le prime, collocate a piè di pagina e segnalate da numeri romani, sono relative al testo stesso; le seconde, contrassegnate dalle lettere dell'alfabeto e situate a fine testo, sono note esplicative generali, che precisano l'ubicazione dei toponimi o l'identificazione di un personaggio. I numeri tra parentesi indicano le righe nella numerazione da me attribuita al testo. La traduzione della lettera sarebbe stata per me impossibile senza l'aiuto di Pieter De Lange e Joseph Vromans, ai quali vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

⁶ Il poscritto alla lettera del padre (qui rr. 89-96) è infatti suo.

tangibile tra le righe della pagina scritta. Molto sensibile al piacere procurato dal vino *Lacryma Christi*, che allevia l'arsura dell'ascesa al vulcano (r. 29) e che viene bevuto anche qualche giorno dopo, in occasione del suo anniversario di matrimonio (rr. 49-51), Verhaghen sembra invece poco toccato da Ercolano e Pompei, di cui dice di aver visto i preziosi reperti esumati dagli scavi, ma senza grande emozione (rr. 42-43); mentre è per lui motivo di grande orgoglio aver potuto incontrare la regina, figlia dell'imperatrice. Nulla, invece, riguardo alla città di Napoli, tanto che è lecito chiedersi se il pittore vi abbia realmente soggiornato.⁷ Attento solo al contenuto che vuole trasmettere alla moglie e ai parenti, Verhaghen non si preoccupa di variare i moduli espressivi e adotta una strutturazione sostanzialmente uniforme delle frasi, ricorrendo con monotona insistenza all'uso dei pronomi personali di prima persona singolare e plurale, nonché alla congiunzione *oock* 'anche', che serve ad introdurre l'elenco delle cose viste, quasi il motivo di vanto – e della meraviglia suscitata nei suoi lettori – fosse esclusivamente nel loro numero.

La seconda parte della lettera, quella in cui vengono formulati i saluti per i familiari e i conoscenti lasciati in patria, è quasi lunga quanto la prima (rr. 64-85). Verhaghen indulge nel nominare tutti, dedicando a ciascuno un'attenzione, una parola personale di saluto, in segno di nostalgico ritorno a casa, almeno col pensiero.

La transizione tra le due parti è data dal sospetto, quasi una certezza per Verhaghen, che al suo ritorno a Vienna le autorità imperiali gli proporranno un posto di prestigio a corte (rr. 57-63): ma il ricordo del pittore va subito a casa, alla famiglia che lui evocherà a pretesto del suo rifiuto, anche in presenza di compensi ben più ragguardevoli di quelli a cui potrebbe aspirare in patria.

Si potrebbe imputare il ripiegamento su se stesso e sulla casa lontana ad una chiusura mentale e culturale di Verhaghen – che pure deve aver giocato. Ma, come si è detto, l'atteggiamento del fiammingo non è inconsueto tra i viaggiatori del Settecento che si spingono fino a Napoli. Come altri granturisti, il pittore trascura completamente – con la sola eccezione dell'allusione al palazzo del re – il paese reale, egli è completamente assorbito dalla suggestione dei luoghi, in cui il ricordo di conoscenze o letture pregresse si congiunge al piacere dell'osservazione diretta dei paesaggi naturali e culturali. Analogamente agli altri viaggiatori a lui coevi, anche Verhaghen sembra oscillare tra il desiderio di progredire per espansione, seguendo un percorso lineare di ricerca, e il ritorno alle origini, che segue un movimento circolare. Il tracciato mentale seguito da questa bella lettera, che passa attraverso l'esplorazione dell'altro per giungere a sé, ci impedisce di indulgere nella lode del viaggio come garanzia di apertura al mondo e strumento del cosmopolitismo settecentesco. La famosa frase di Montesquieu 'Florence et Rome m'apprendront à voir Paris, car je ne l'ai point encore vu'⁸ assume così un senso pregnante, che il pittore di Aarschot avrebbe potuto pienamente condividere.

⁷ D'altra parte la preferenza data alla descrizione dei dintorni di Napoli come luoghi ameni, in contrasto con il carattere oscuro e pericoloso della città, è un *topos* della letteratura odeporica partenopea, fin da Petrarca (cfr. a questo proposito M. Palumbo, 'Cattive maniere (e buona condotta) nella Napoli di Petrarca e Boccaccio', in: *Italies XI* (2007), pp. 21-35).

⁸ Lettera di Montesquieu a Madame de Lambert del 26 dicembre 1728.

Appendice

Carissima moglie⁹

Spero che abbiate ricevuto la mia lettera scritta a Napoli;¹⁰ grazie a Dio, sono ritornato a Roma sano e salvo, straordinariamente contento di questa meravigliosa città e del suo circondario.

- 5 Abbiamo¹¹ viaggiato per mare verso Pozzuoli, dove abbiamo visto molte meraviglie naturali e tante rare antichità. Tra queste abbiamo visto la scuola di Virgilio¹² e la sua tomba,¹³ la grotta di Posillipo,¹⁴ dove si attraversa la collina per quasi un quarto d'ora, nonché la grotta¹⁵ dove, se vi entra un cane, muore istantaneamente, come abbiamo potuto vedere. Abbiamo anche visto le montagne di
10 zolfo, dove il sottosuolo arde e tutta la terra è calda;¹⁶ le stufe di Nerone,¹⁷ dove in breve tempo si possono cuocere le uova; il lago d'Averno,¹⁸ sul quale non vi passa uccello che non muoia. Siamo stati poi nell'antro della Sibilla cumana,¹⁹ che vi prediceva il futuro, nel *mare morto*²⁰ e nei Campi Elisi, dove i pagani credevano che si morisse in modo orrendo,²¹ nei luoghi di sollazzo dell'imperatore Giulio Cesare e di
15 Nerone, e anche in quelli di Cicerone.²² Inoltre sono stato nella *piscina mirabilis*²³ e

⁹ Lettera non datata. Nel fascio di missive dattiloscritte, questa lettera occupa l'ottava posizione e ne precede immediatamente una inviata da Roma il 21 dicembre 1771. D'altra parte, il testo fa riferimento (r. 48) alla ricorrenza di san Michele, che cade il 29 settembre, e sappiamo che Verhaghen si trovava già a Roma ai primi di ottobre. Sono perciò questi i termini *ante quem* e *post quem* di questa missiva.

¹⁰ Questa lettera non mi è pervenuta, ma alcuni stralci di un'altra missiva — anch'essa non datata — che racconta il viaggio a Napoli sono pubblicati, con grafia ammodernata e numerosi errori, in Paessens, P. J. Verhaghen. *Hofschilder 1728 - 1811*, op. cit. (pagine consultabili dal sito *Hulde aan Pieter Jozef Verhaghen*, <http://www.petach.be/museum/index.php?category=verhaghen&page=tekst-verhaghen9>).

¹¹ Come si evince dalla fine della lettera (rr. 89-96), Verhaghen scrive in presenza di suo figlio.

¹² Si tratta di vestigia antiche, presenti in prossimità dello scoglio conosciuto col nome di Gaiola, sul promontorio di Posillipo, e visibili dal mare.

¹³ Il sito della presunta tomba di Virgilio non è visibile dal mare. Essa è situata non lontano dalla chiesa di Piedigrotta.

¹⁴ Si tratta di una galleria scavata nel tufo, tradizionalmente designata come *Crypta neapolitana*, che conduceva da Napoli alla zona flegrea, attraversando la collina di Posillipo.

¹⁵ È una galleria scavata nella roccia vulcanica, nel cratere di Agnano, nella località chiamata San Germano. Si dice che a causa delle esalazioni vulcaniche, che si accumulano nella parte bassa della grotta, gli animali di piccolo taglio, come i cani, muoiono. Il fenomeno è menzionato e spiegato in quasi tutte le guide della zona flegrea.

¹⁶ È il vulcano della Solfatara, ancora oggi attivo, dove sono visibili fumarole e depositi solfurei.

¹⁷ Si trattava di sudatori naturali, scavati anticamente nel tufo per sfruttare a scopo terapeutico le esalazioni vulcaniche; sono visibili ancora oggi a metà collina, nelle vicinanze del lago di Lucrino. L'aneddoto delle uova che cuociono alla temperatura delle stufe è riportato in varie guide dell'epoca (cfr. ad esempio *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a Sua Maestà Ferdinando IV*, Napoli, Vincenzo Manfredi, 1797, p. 156).

¹⁸ Il lago si trova sulla strada che va da Pozzuoli a Baia. Il nome deriva dal greco *Aornon*, cioè 'privo di uccelli', la cui fama mefitica è ricordata da Lucrezio, Tito Livio, ma soprattutto da Virgilio, che ne fa la porta d'ingresso dell'aldilà nella sua *Eneide*. Ma già al tempo della visita di Verhaghen il fenomeno della morte degli uccelli di passaggio non era più osservabile.

¹⁹ Sito ancora visitabile, nei pressi del lago d'Averno. È in questo luogo che Virgilio situa l'oracolo fatto ad Enea dalla Sibilla. In realtà si doveva trattare di una galleria, che permetteva l'accesso diretto da Averno a Cuma.

²⁰ In italiano nel testo.

²¹ Ancora oggi è detto *Mare morto* il lago Miseno, diviso dal mare da una sottile striscia di terra. Si riteneva che fosse collocata qui l'entrata dei Campi Elisi, il paradiso degli Antichi. Il lago Fusaro, poco distante, era invece considerato la sede della Paludeacherusia, dove erano destinate le anime dei reprobri. Verhaghen confonde forse i due siti, quando dice che nei Campi Elisi si pativano grandi sofferenze.

²² Probabilmente il pittore fa riferimento alle vestigia delle ville imperiali e patrizie, ancora oggi osservabili nei pressi di Baia.

²³ In latino nel testo. Designata ancora con questo nome, è un'antica cisterna, fatta di un sistema di navate scavate nel tufo, che serviva ad approvvigionare in acqua potabile le flotte imperiali romane.

nelle grotte o prigioni di Nerone,²⁴ dove questi teneva sotto terra i prigionieri stipati in cento celle quattro a quattro, l'uno sull'altro: vi si avanza carponi, per andare da un posto all'altro. Questo luogo e il modo in cui ci si vive mi hanno fatto sognare. Siamo stati anche in altre grotte e in templi pagani e in altri siti antichi, come il
20 luogo in cui San Gennaro e altri cristiani furono imprigionati.²⁵

Un altro giorno siamo andati a vedere il grande miracolo naturale della montagna del Vesuvio. Ci siamo arrivati in carrozza, poi, arrivati a Portici, siamo saliti a piedi per un'ora; in seguito ci siamo trovati davanti ad una massa di lava, rigettata giù dal vulcano nel mese di maggio,²⁶ della grandezza di una città. Questa
25 roccia è più dura della pietra blu; tutte le strade di Napoli sono costruite con questa pietra, la cui superficie ha l'apparenza di un grande anello di carbone bruciato. In seguito ci siamo fermati in un vigneto, dalla cui uva si fa un vino chiamato *Lacrima Christi*.²⁷ Poi siamo giunti alla montagna di cenere, aggrappandoci ognuno a due uomini pagati per farci da guida: ci siamo arrampicati con grande fatica e siamo
30 arrivati, dopo un'ora e mezza, tutti bagnati di sudore. In cima alla montagna il terreno era talmente caldo che non vi si poteva tenere a lungo la mano. Poi è passata una nuvola, che ci ha tolto la visibilità e ci ha lasciati tutti bagnati. Una volta andata via la nuvola, siamo andati sulla bocca della montagna, dove abbiamo visto che la lava scorre e viene mandata fuori, talmente calda da far sciogliere il ferro che vi si
35 getta dentro. Abbiamo anche visto una crepa molto grande dalla quale usciva un enorme calore. Stimiamo che per circoscrivere l'apertura, da cui esce un fumo malefico, sarebbe necessario un quarto d'ora di marcia; mentre eravamo sul posto, le esalazioni ci hanno tolto la vista e l'orientamento; era un fumo soffocante e sulfureo. Coperti dalla cenere fino alle ginocchia, siamo scesi ed abbiamo visto la
40 città di Ercolano e la *villa Pompeia*,²⁸ due città seppellite dal vulcano, che stanno emergendo dagli scavi. Abbiamo visto le preziose antichità trovate in quei luoghi conservate nel palazzo reale,²⁹ che abbiamo avuto il permesso di visitare con grande difficoltà, tramite l'ambasciatore di Vienna. Questi reperti non sono mai visti da
45 nessuno, ed abbiamo anche avuto l'occasione di vedere il Re e la Regina, figlia dell'Imperatrice.³⁰ Ne abbiamo pure visitato le residenze, con tutte le loro arti, con le loro preziosità e curiosità.

A Napoli abbiamo brindato con il *Lacrima Christi* il giorno di San Michele,³¹ per il nostro anniversario di matrimonio, per la prosperità della nostra unione e alla salute dei nostri amici, in particolare del signor prelato di Averbode. In seguito siamo
50 ritornati a Roma, dopo aver visto tutto ciò che può interessare un amatore.

²⁴ Il sito è detto oggi delle Cento Camerelle e consiste in una serie di cunicoli che furono creduti a lungo prigioni (da qui la menzione di Verhaghen). In realtà si trattava di un complesso sistema di approvvigionamento idrico di un'antica villa patrizia.

²⁵ Nell'anfiteatro Flavio, a Pozzuoli, venne ricavata in epoca moderna (XVII sec.) una cappella, che suggeriva ai visitatori che vi fosse stato imprigionato San Gennaro, il quale, secondo la tradizione, era stato esposto alle fiere prima di essere martirizzato.

²⁶ In effetti, si registra un'eruzione del Vesuvio il 14 maggio del 1771.

²⁷ In latino nel testo. Vino molto apprezzato di colore rosso, ancora oggi prodotto sulle pendici del Vesuvio.

²⁸ In latino nel testo.

²⁹ Come si è detto sopra, infatti, i reperti ercolanensi e pompeiani furono inizialmente raccolti ed esposti nella Reggia di Portici.

³⁰ Maria Carolina d'Asburgo, figlia dell'imperatrice Maria Teresa, aveva sposato Ferdinando I di Borbone nel 1768.

³¹ La ricorrenza cade il 29 settembre.

Ho avuto grande piacere nel ricevere la vostra lettera e nel sapere che state tutti bene, così come gli amici; sono stato incuriosito da tutte le novità e contento della franchigia che abbiamo ottenuto.³²

55 Immagino che al mio ritorno a Vienna vorranno trattenermi lì, ma è certo che non ci resterò; tutto è già stato predisposto. Lo sento, ma non ci sarà niente da fare: dirò che darei la mia salute per Sua Maestà, se non avessi una famiglia numerosa da mantenere, e così via. Certo mi dispiace, perché guadagnerei più di quanto guadagni a casa, ma la tristezza mi annienterebbe, giacché a corte non c'è solo piacere e fortuna. Cercherò di tornare a casa al più presto.³³

60 Spero di ricevere presto una vostra lettera, ma vi prego di non rispondere a questa, perché non so quanto tempo mi tratterrò a Roma. Vi farò sapere per tempo dove indirizzarla. Grazie a Dio, stiamo tutti e due bene.

Per quanto riguarda le reliquie del signor Confessore, me ne daranno due, ma mi costerà fatica procurarmi la Santa Croce. Mi sono informato su quanto richiestomi dal signor Davidts, ma mi hanno assicurato che su questo aspetto non ci sono cambiamenti, che i commedianti sono esclusi dalla Chiesa, soltanto quando muoiono recitando, ma possono, anzi devono, celebrare la Pasqua. Per il resto vi saluto con affetto, e così anche i bambini, mio fratello, Meken Hensmans, *monfrère* e *maseur*³⁴ Lavens: mi fa tanto piacere ricevere loro notizie. Salutatemi anche la loro figlia e tutta la famiglia, in particolare il mio padrino, e anche *monfrère* e *maseur* della Disstraet, *monfrère* il decano e sua moglie, lo zio Jan e tutti gli amici di Lovanio. Saluto anche Meke di Aarschot, le mie sorelle, Moyken Borrens e famiglia e suor Moyken di Anversa; inoltre il padre rettore e padre Stevens, il signor Davidts, il signor Nasé e il signor confessore, il signor Van Kerchove, che spero mantenga la sua promessa, i signori prelati di Sint Geertruid e di Averbode, il signor camerlengo Salé, al quale potete far leggere questa lettera, se è curioso di avere mie notizie. Salutatemi anche il signor pastore di Sint Geertruid e di Sint Quintens, il presidente del collegio di Mechelen e di Berg, il signor De Kinder, il signor Pelckmans e i signori Van Perck, Van Doren e tutti quelli che ho salutato nella mia lettera da Bologna, senza dimenticare il padre definitor e il signor segretario di Aarschot.

80 Rimango con affetto,
carissima moglie,
il vostro nobile e obbediente servitore³⁵ e marito
85 P.J. Verhaghen

Vi saluto, insieme agli altri sopra nominati, con affetto. Vogliate salutarmi anche i signori Goemans, Vanbilloen e Berckmans.

90 P.S.: Abbiamo visto qualche antichità fuori Roma, ma avevamo una gran sete e, non potendo avere acqua, abbiamo detto, scherzando, che avremmo bevuto l'acqua santa della prima chiesa che avremmo incontrato. Il sagrestano poi ci ha dato dell'acqua.

95 Rimango rispettosamente
il vostro nobile e obbediente servitore e figlio,
G.J. Verhaghen

³² Verhaghen fa allusione a questa franchigia anche nell'altra lettera che parla di Napoli (cfr. *supra*, nota b); ma non essendo neanche questa datata, non è possibile dedurre da questo riferimento alcuna conclusione circa la cronologia delle due lettere.

³³ In realtà vi farà ritorno due anni dopo, nell'autunno del 1773.

³⁴ In francese nel testo.

³⁵ Traduzione letterale della formula usuale in fiammingo.

Parole chiave

Verhaghen, Napoli, *Grand Tour*, corrispondenza

Paola Moreno è professore di lingua e letteratura italiana all'Université de Liège. Filologa romanza di formazione, è specialista della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento. È curatrice di alcune edizioni critiche, tra cui *Il compendio della Cronica di Froissart* di Francesco Guicciardini (Bologna, Commissione per i testi di Lingua, Collezione di Opere inedite o rare, 1999). Negli ultimi anni ha centrato i suoi studi sulla corrispondenza di Guicciardini, sulla quale ha pubblicato ultimamente una monografia, *La fortuna editoriale del carteggio di Francesco Guicciardini dal Cinquecento ai giorni nostri*, Roma, Istituto Storico italiano per l'Età moderna e contemporanea, 2010. Sotto la direzione di Pierre Jodogne cura attualmente l'edizione del carteggio guicciardiniano, per i tipi dello stesso Istituto. Da napoletana, dedica un'attenzione costante alla cultura e alla letteratura attinenti alla sua città d'origine.

Université de Liège, Langue et littérature italiennes, Dép. de Langues et littératures françaises et romanes. *Transitions*. Centre d'études du Moyen Âge tardif & de la première Modernité
Place Cockerill, 3-5 Bât. A2
B-4000 Liège (Belgio)
pmoreno@ulg.ac.be

SUMMARY**Verhaghen's Voyage to Naples****A European Vision versus Neapolitan Cultural Dynamics**

This short article sets out to describe the, at times strident, contrasts between actual Italian history, and the perception of such that informed the experience of eighteenth century Grand Tour visitors of the Italian peninsula. Central to this discussion is the Flemish painter Pieter Jozef Verhaghen's Fall 1771 journey to Naples. A letter to his wife, included here – annotated and translated from the Flemish – sheds light on the distance spanned between the historical dynamics and local cultures, and the traveler's expectations that, following a both physical and mental itinerary, proceed along a sort of circle that, in addition to exposing one to *the other*, still, in a most reassuring way, bring one back to oneself.

Studio dal naturale e eclettismo nello *Schilder-Boeck* di Karel van Mander

Stefano Pierguidi

Nel 1953 Mahon dimostrò la dipendenza di un passo dell'orazione funebre di Lucio Faberio in onore di Agostino Carracci, che costituisce la pietra di fondazione del concetto di eclettismo applicato alla riforma degli 'Incaminati', da una pagina del *Trattato* di Giovanni Paolo Lomazzo relativa a Giovanni Ambrogio Figino¹

Il Figino nostro discepolo, il quale con simile prudenze et industria di molte altre parti le sue rare pitture va componendo con parte de l'ombre, lumi et accuratezze di Leonardo, con la maestà armonica di Raffaello, con i vaghi colori del Coregio e col disegno d'intorno di Michel Angelo.²

L'obiettivo di Mahon era quello di demolire l'opinione corrente secondo cui i Carracci avrebbero perseguito una riforma della pittura secondo i dettami di questa teoria. Lo studioso concludeva che la vera riforma dei Carracci era stata già pienamente realizzata a Bologna, prima della venuta di Annibale e Agostino a Roma, grazie alla ripresa della pratica del disegno dal naturale, nel quale consisteva la vera rivoluzione della loro accademia.³ La critica non ha mai messo in dubbio questo aspetto della riforma dei Carracci, mentre il dibattito intorno al loro vero o presunto eclettismo è proseguito fino ai giorni nostri.⁴ Un altro tassello molto importante nella storia della nascita della teoria eclettica è costituito da un passo dello *Schilder-Boeck* di Karel van Mander (1604), che in qualche modo costituisce un'altra conferma alla possibilità che i Carracci, e non solo loro, perseguissero alla fine del Cinquecento una forma di selezione delle migliori qualità dei maggiori pittori (e quindi delle maggiori scuole di pittura) del secolo che volgeva al termine. Questo non era necessariamente in contraddizione con lo studio dal naturale, come da tempo ha sottolineato Charles Dempsey,⁵ ed altri passi dello *Schilder-Boeck* aiutano a confermare tale assunto. Per la critica contemporanea sarebbe stato piuttosto uno studio dal naturale ossessivo, privo di ogni forma di correttivo, quale era quello praticato da Caravaggio, ad essere inconciliabile con l'imitazione delle grandi creazioni del passato. Centrale era

¹ D. Mahon, 'Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), pp. 307-308.

² G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, R.P. Ciardi (a cura di), 2 voll., Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-1975, I, 1973, p. 382; per il passo di Faberio cfr. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (2 voll., Bologna 1678), G. Zanotti (a cura di), 2 voll., II, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, I, p. 310.

³ Mahon, 'Eclecticism and the Carracci', cit., pp. 333-334.

⁴ Cfr. da ultimo H. Keazor, *"Il vero modo": die Malereireform der Carracci*, Berlin, Mann, 2007.

⁵ C. Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style* (Glückstadt 1977), Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 94-98.

sempre il tema della selezione: sembra insomma che tanto per l'italiano Giovanni Battista Agucchi quanto per l'olandese van Mander, così come era necessario studiare dal naturale, ma emendare la natura dai suoi errori attraverso una selezione delle sue parti migliori (secondo il *topos* pliniano dell'Elena dipinta da Zeusi), così si poteva e doveva guardare alle opere dei vari Raffaello, Tiziano e Correggio per trarne le qualità migliori.

È noto che uno degli eroi dello *Schilder-Boeck*, pubblicato ad Haarlem nel 1604, sia l'incisore e pittore Hendrick Goltzius. Questi, nel 1590-91, viaggiò lungo tutta la penisola italiana, ed al suo ritorno, secondo le parole del pittore-biografo:

aveva impresso, in modo sì inteso, le magnifiche opere della penisola nella sua memoria, come in uno specchio, sicché riusciva ancora a contemplare la grazia di Raffaello, la morbida naturalezza di Correggio, le plastiche variazioni luministiche di Tiziano e gli splendidi tessuti dipinti da Veronese e da altri maestri a Venezia.⁶

Goltzius, van Mander e Cornelis Cornelisz van Haarlem, secondo la biografia dello stesso van Mander (compresa nella seconda edizione dello *Schilder-Boeck*, che vide la luce nel 1618, stesa probabilmente dal fratello dell'artista, Adam)⁷ avrebbero dato vita ad un'accademia, nella città di Haarlem, nella quale si praticava lo studio dal naturale.⁸ La critica ha sollevato fondati dubbi sulla reale esistenza di quest'accademia, in ogni caso più un semplice rapporto collaborativo fra i tre artisti, che non un'istituzione dotata di regole ben formalizzate: le opere, grafiche o pittoriche, databili agli anni Ottanta del Cinquecento di van Mander, Cornelisz e Goltzius non sembrano affatto tradire un appassionato studio dal naturale.⁹ È lecito domandarsi, allora, cosa suggerisse all'autore della biografia di van Mander l'invenzione di quell'accademia, quale fosse il modello che egli aveva in mente. Naturalmente è già stata suggerita l'ipotesi di istituire un parallelo con quella dei Carracci, nata proprio nello stesso giro di anni (1582) e fondata non a casa sullo studio dal naturale, ma è difficile vedere un rapporto diretto tra i due fenomeni.¹⁰ Van Mander era stato in Italia solo tra il 1574 e il 1577, e in quegli anni egli avrebbe potuto conoscere la neonata Accademia del Disegno di Firenze, fondata nel 1563, ma non quella dei Carracci.¹¹ Non sarebbe allora un caso che nella prima edizione dello *Schilder-Boeck* non fosse menzionata la cosiddetta 'accademia' di Haarlem: questa non sarebbe cioè mai esistita, e van Mander stesso non avrebbe sottolineato l'importanza dello studio dal naturale nell'*editio princeps* della sua opera.

Già in un passo fondamentale della vita di Cornelisz van Haarlem del 1604, però, si accennava, sebbene in modo quasi criptico, allo studio dal naturale: in merito alla formazione dell'artista van Mander scriveva che:

⁶ K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, R. de Mambro Santos (a cura di), Sant'Oreste, Apeiron, 2000, p. 332; Idem, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, H. Miedema (ed.), 6 voll., Doornspijk, Davaco, 1994-1999, I, pp. 400-401; V, pp. 213-214.

⁷ Van Mander-Miedema, 'The lives', cit., II, pp. 12-14.

⁸ Van Mander-Miedema, 'The lives', cit., I, p. 26.

⁹ Di questa opinione sono M. Leesberg, 'Karel van Mander as a painter', in: *Simiolus*, XXII (1993-94), pp. 22-23 e P.J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz van Haarlem, 1562-1638: a monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk, Davaco, 1999, p. 89.

¹⁰ Il parallelo è stato praticamente sempre respinto, cfr. N. Pevsner, *Le accademie d'arte* (Cambridge 1940), Torino, Einaudi, 1982, pp. 89-90; C. Goldstein, *Teaching art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 37; Thiel, 'Cornelis Cornelisz', cit., p. 89.

¹¹ L'ipotesi che van Mander avesse avuto modo, a Firenze, di frequentare un'accademia informale sul tipo di quella che sembra fosse stata avviata da Baccio Bandinelli nella prima metà del Cinquecento non sembra troppo fondata, cfr. Pevsner, 'Le accademie', cit., pp. 89-90.

Cornelis assecondò la sua ambiziosa natura, realizzando una quantità sorprendente di disegni puntualmente eseguiti dal vero, scegliendo le migliori, più belle e alitanti sculture antiche, di cui questa nazione è ricolma, dato che questo è lo studio più sicuro e adeguato che si possa adottare, per poter distinguere, con perfetto giudizio, il bellissimo dal bello; posso pertanto testimoniare che l'arte non si presentò a Cornelis durante il sonno, bensì dopo molta fatica e lavoro.¹²

Secondo alcuni studiosi le 'migliori, più belle e alitanti sculture antiche, di cui questa nazione è ricolma' sarebbero identificabili con i calchi dall'antico che Cornelisz avrebbe potuto procurarsi in patria, e che avrebbe incessantemente copiato.¹³ Hessel Miedema ha però giustamente sottolineato che l'espressione 'nae 't leven', traducibile con 'dal vero' o 'dal naturale', poteva riferirsi solo allo studio di un modello vivo, non di una statua o di un calco: lo studioso ritiene quindi che van Mander intendesse riferirsi allo studio del nudo, anche perché non è possibile che l'autore definisse dei semplici calchi come le 'più belle e alitanti sculture antiche'.¹⁴ Evidentemente van Mander sottolineava la maggiore importanza dello studio dal naturale rispetto a quello dall'antico, forse per affrancare la tradizione artistica nordica da un complesso di inferiorità rispetto a quella italiana. È vero che lo stesso van Mander, nella biografia di Goltzius, ricordava soprattutto gli studi dall'antico condotti dal grande maestro a Roma, senza neanche citare (ad esempio) le copie da Raffaello.¹⁵ Ma per celebrare Cornelisz, che non si era mai recato in Italia, egli aveva dovuto cambiare prospettiva.

La conferma a quanto detto viene anche da un altro passo dello *Schilder-Boeck*, nel quale si trova la prima citazione di Caravaggio rintracciabile in una fonte a stampa:

Egli [Caravaggio] dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagatelle, fanciullaggini o baggianate – chiunque le abbia dipinte – se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura. Perciò egli non traccia un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo. Questa non è d'altronde una cattiva strada per giungere poi alla mèta; infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguir la natura nei diversi colori; però occorre anzitutto che il pittore sia così progredito in intendimento da saper distinguere e quindi scegliere il bellissimo dal bello. Ora egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane, se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al fianco e un servo di dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e a far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentare.¹⁶

In entrambi i passaggi van Mander parlava della necessità di distinguere 'il bellissimo dal bello',¹⁷ e si tratta di una circostanza davvero significativa: sia Cornelisz sia Caravaggio avevano lavorato a lungo copiando il naturale (secondo l'autore), ed era quindi proprio in merito alla loro opera che si poneva quel problema. La questione

¹² Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 350; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 428-429.

¹³ Leesberg, 'Karel van Mander', cit., p. 23; Thiel, 'Cornelis Cornelisz', cit., p. 70.

¹⁴ Van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, pp. 26-28.

¹⁵ Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 326-327; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 390-391.

¹⁶ R. Longhi, 'Alcuni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca', in: *Paragone*, II, 17 (1951), pp. 4-5 e 44-45; M. Cinotti, *Appendice*, in: G.A. dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 164, Fonte Caravaggio numero 109.

¹⁷ Il rapporto tra i due passi è stato notato in Thiel, 'Cornelis Cornelisz', cit., p. 70, nota 84, senza trarre le necessarie conseguenze: secondo lo studioso van Mander intendeva riferirsi, nel passo della biografia di Cornelisz, allo studio dei calchi dall'antico, cfr. *supra*, nota 13.

venne brillantemente, seppur capziosamente, risolta da van Mander: Cornelisz, realizzando infiniti disegni dal naturale, era arrivato a discernere 'il bellissimo dal bello', secondo quella teoria dell'idea che era qui implicita,¹⁸ mentre Caravaggio, copiando il naturale direttamente di fronte alla tela, non poteva essere in grado di operare nessuna selezione. Il *modus operandi* del Merisi veniva quindi criticato come una scorciatoia: lo studio dal naturale era sì giudicato positivamente in entrambi i passaggi, ma era visto come un momento propedeutico all'esecuzione del dipinto. Cornelisz era allora lodato per la 'molta fatica e lavoro' grazie ai quali aveva raggiunto l'eccellenza nell'arte, mentre Caravaggio era criticato per non essersi consacrato 'di continuo allo studio', perdendo tempo a girare 'da un gioco di palla all'altro'.

Per quanto riguarda il tema della selezione del bello nello studio dal naturale, la testimonianza di van Mander su Caravaggio è quindi sostanzialmente in linea con la contemporanea riflessione teorica compiuta da Agucchi sull'opera dei Carracci, di Annibale in particolare.¹⁹ Nello *Schilder-Boeck* non si parla esplicitamente della cosiddetta teoria dell'idea, né è possibile ipotizzare che qualcosa del dibattito critico intorno al rapporto dialettico Caravaggio-Cavalier d'Arpino-Annibale fosse giunto alle orecchie dell'autore olandese: nelle rapide pagine dedicate agli artisti allora attivi a Roma, sui quali egli era stato ragguagliato dai pittori olandesi di ritorno dall'Italia,²⁰ primo fra tutti Frans van Dyck (Haarlem 1575-1651),²¹ van Mander dedica infatti poche righe ad Annibale, ed in queste non si fa riferimento all'accademia bolognese allora diretta da Ludovico, né viene nominato Agostino, che aveva lavorato accanto al fratello agli affreschi della Galleria Farnese, molto lodati nello *Schilder-Boeck*.²² Ma a quel tema cruciale della letteratura artistica di età moderna, e proprio in rapporto allo studio dell'antico, van Mander faceva riferimento altrove nella sua opera.

Nello *Schilder-Boeck* la biografia di Albrecht Dürer occupa un posto privilegiato: il maestro di Norimberga fu infatti il primo degli artisti nordici a compiere un viaggio di formazione in Italia. Van Mander apre la vita del pittore e incisore tedesco facendo subito riferimento alla gloria dell'arte italiana contemporanea, ma sottolineando anche come Dürer:

illuminò il proprio tempo con un lume splendente, assimilando tutto quanto potesse rientrare nella sfera dell'arte del disegno, senza essere abbagliato dal fulgore dell'Italia, né essere infiammato dal bagliore degli antichi marmi greci.²³

Sul tema dell'indipendenza dell'artista dai modelli antichi e italiani è giocata tutta la prima parte della biografia:

Rifacendosi al metodo operativo instaurato dai vecchi maestri tedeschi, egli s'applicò diligentemente ad assecondare la natura in tutto ciò che eseguiva, senza peraltro cercare di scegliere o distinguere il più bello dal bello, come fecero, con grande intendimento, i

¹⁸ Van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, p. 26.

¹⁹ D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London, Warburg Institute, 1947, pp. 242-243 e 248-251.

²⁰ Si vedano i casi di Pieter Cornelisz van Rijk e di Jacob Matham, figlio adottivo di Goltzius, cfr. van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 364-365 e van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., pp. 450-453; S. Pierguidi, 'Sull'*Amor omnia vincit* del J. Paul Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600', in: *Bollettino d'arte*, XCI, (2006), pp. 71-72.

²¹ Longhi, 'Alcuni pezzi', cit., pp. 4-5; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, p. 118.

²² M. Vaes, 'Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei', in: *Roma*, IX, 1931, p. 202.

²³ Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 326-327; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 88-91.

giudiziosi artisti greci e romani dei tempi antichi, i quali poterono, attraverso le loro sculture, dischiudere gli occhi agli artefici italiani dei giorni più recenti.²⁴

Questo passo venne scritto chiaramente sulla scorta di quello del proemio alla terza parte delle *Vite* di Vasari (tradotte dallo stesso van Mander e ripubblicate all'interno dello *Schilder-Boeck*) nel quale il passaggio alla 'maniera moderna' era individuato nello studio delle sculture antiche, i cui 'termini carnosì' erano stati 'cavati dalle maggior' bellezze del vivo'.²⁵ Dürer, come oltre un secolo dopo anche Caravaggio, avrebbe solo seguito la natura, senza distinguere 'il più bello dal bello'.²⁶ Leggendo questo passo ci si accorge come van Mander fosse stato attento a non cadere in contraddizione con sé stesso. L'autore non affermava che Dürer non era arrivato a selezionare le parti migliori dal naturale perché non aveva visto le statue antiche, ma piuttosto che egli, a differenza dei greci e dei romani, non era stato capace di compiere quell'operazione; anche a Caravaggio, infatti, egli non rimproverava il mancato studio dell'antico. A rigor di logica sarebbe stato sempre possibile compiere di nuovo il miracolo degli artisti greci e romani, e ricavare dal naturale le 'maggiori bellezze' del vivo: ci sarebbe infatti riuscito Cornelisz. È proprio alla luce di questo ragionamento che si comprende perché van Mander avesse definito i modelli dell'artista, ovvero gli uomini che gli avrebbe copiato dal vivo, come le 'più belle e alitanti sculture antiche': quelli avevano permesso al pittore di arrivare a distinguere 'il bellissimo dal bello', proprio come le statue antiche avevano aperto gli occhi agli artisti del Rinascimento italiano. In questo modo van Mander arrivava a proclamare, implicitamente, la superiorità degli artisti olandesi contemporanei su quelli italiani dell'età moderna: se questi ultimi, come scriveva Vasari e come ribadiva lo stesso van Mander, avevano aperto gli occhi grazie agli antichi, Cornelisz era stato capace di riconoscere 'il più bello dal bello' in natura solo con un lungo apprendistato condotto in patria.

Si trattava, a ben vedere, di un ragionamento del tutto analogo a quello condotto da Annibale in una postilla alla biografia di Tiziano di Vasari, che nel 1568 aveva scritto:

E perché in quel tempo Gianbellino e gli altri pittori di quel paese, per non avere studio di cose antiche, usavano molto, anzi non altro, che il ritrarre qualunque cosa facevano dal vivo, ma con maniera secca, cruda e stentata, imparò anco Tiziano per allora quel modo.²⁷

Questo il commento di Annibale:

[L']ignorante Vasari [n]on s'accorge che gl'[a]ntichi buoni maestri [h]anno cavate le cose [l]oro dal vivo, et vuol [p]iù tosto che sia buono [r]itrar dalle seconde [c]he son l'antiche, che

²⁴ Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 136; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 90-91.

²⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini e P. Barocchi (a cura di), Firenze, Sansoni, 1966-1994, IV, p. 7.

²⁶ Miedema (van Mander-Miedema, 'The Lives' cit., II, p. 298 e VI, p. 26) ha indicato nell'aneddoto pliniano sull'Elena dipinta da Zeusi selezionando le parti più belle delle donne di Crotone scelte come modelle il precedente per i due passi delle vite di Dürer e Cornelisz; Thiel ('Cornelis Cornelisz', cit., p. 70) ha messo in discussione questo collegamento. Nello *Schilder-Boeck*, in effetti, il riferimento all'aneddoto pliniano non è affatto esplicito, ma è vero che quel *topos* costituiva una delle pietre di fondazione per la teoria dell'idea del bello: l'episodio sarebbe stato al centro anche della celebre conferenza tenuta nel 1664 da Giovanni Pietro Bellori all'Accademia di San Luca di Roma (cfr. *infra*), ed è in fondo anche alla base del passaggio di Vasari già citato al quale van Mander faceva certamente riferimento. Nello *Schilder-Boeck* l'aneddoto pliniano è riportato una sola volta, a proposito di un perduto dipinto di Otto van Veen, cfr. van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 356; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 438-439.

²⁷ Vasari, 'Le vite', cit., VI, p. 155.

[d]a le prime e principi[p]alissime che sono le vive, le quali si debbono [s]empre imitare. [M]a costui non intese [q]uest'arte.²⁸

Annibale non metteva in discussione *tout court* l'importanza dello studio dell'antico, ma ribadiva la priorità accordata a quello dal naturale secondo la sua visione: alcuni disegni degli anni romani di Annibale, ispirati all'antico ma corretti sul naturale, sono chiara testimonianza della coerenza critica dell'artista.²⁹

Sempre all'inizio della vita di Tiziano, subito dopo, Vasari scriveva che Giorgione era stato il primo ad inaugurare un nuovo modo di dipingere, ovvero il primo:

a cacciar si avanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno; ma non s'accorgeva che egli è necessario a chi vuol disporre i componimenti et accomodare l'invenzioni, ch'e' fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta [...] e così facendo pratica nell'arte, si fa la maniera et il giudizio perfetto, levando via quella fatica e stento con che si conducono le pitture di cui si è ragionato di sopra.³⁰

Giorgione, quindi, aveva superato la maniera dura di Bellini, senza però rivolgersi, neanche lui, allo studio dell'antico. Ma non era questa la critica mossa da Vasari al maestro di Castelfranco, a cui veniva invece rimproverato di aver trascurato la pratica del disegno, con la quale sola 'si fa la maniera et il giudizio perfetto'.³¹ Sebbene qui non venisse toccato direttamente il tema delle selezioni del bello dalla natura, è evidente che questo passo fosse tenuto bene a mente da van Mander al momento di scrivere le sue note su Caravaggio: l'attacco al Merisi che si legge nello *Schilder-Boeck* è quasi sovrapponibile a quello di Vasari a Giorgione.³² Anche nella letteratura artistica italiana l'attacco di Federico Zuccari a Caravaggio, paragonato a Giorgione, deve essere letto nello stesso modo.³³ La lettura e la riflessione di van Mander sulle *Vite* vasariane, insomma, è all'origine dei tre passi qui commentati delle vite di Dürer, Cornelisz e Caravaggio, tutti incentrati, con diverse declinazioni, sul medesimo tema dello studio dal naturale. È improbabile che il fratello del trattatista olandese, che nel 1618 avrebbe esplicitamente parlato di un'accademia fondata sullo studio dal naturale nella Haarlem degli anni Ottanta, volesse in qualche modo suggerire un parallelo con l'esperienza dei Carracci: nel primo Seicento, e soprattutto a Roma, con il termine 'accademia' ci si riferiva prima di tutto allo studio dal naturale del nudo, e qualcuno dei numerosi pittori dei Paesi Bassi che trascorrevano qualche anno nella città dei pontefici doveva aver riportato in patria la notizia di quelle informali scuole del disegno.³⁴

²⁸ G. Perini (a cura di), *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 161.

²⁹ A. Weston-Lewis, 'Annibale Carracci and the Antique', in: *Master Drawings*, XXX, (1992), pp. 287-288.

³⁰ Vasari, 'Le vite', cit., VI, pp. 155-156. Annibale postillò anche queste righe, affermando che le composizioni potevano essere studiate nel loro effetto d'insieme, ed eventualmente corrette, anche direttamente sulla tela, non solo sui disegni, cfr. Perini, 'Gli scritti', cit., p. 161; J. Anderson, *Giorgione, peintre de la "Brièveté Poétique": catalogue raisonné*, Paris, Lagune, 1996, p. 109.

³¹ Nel passo vasariano è affrontato anche il tema della 'composizione', nella quale Giorgione sarebbe stato debole, che van Mander non riprese in relazione a Caravaggio.

³² K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, Voor Paschier van Wesbusch boeck, pp. 1603-1604, foglio 174v.

³³ P. Holberton, 'La critica e la fortuna di Giorgione: il conflitto delle fonti', in: M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto: il Cinquecento*, 3 voll., Milano, Electa, 1996-1998, III, pp. 1027-1030.

³⁴ P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2008, pp. 49-80.

Stabilito che van Mander non fosse a conoscenza della riforma dei Carracci, né tanto meno delle conclusioni critiche tratte da Agucchi dal loro operato, il già citato passo della vita di Goltzius acquista anche valore maggiore. Quella forma di eclettismo implicita nella capacità del maestro di memorizzare e padroneggiare le migliori qualità della pittura di Raffaello, Correggio, Tiziano e Veronese non può infatti essere messa in rapporto diretto con l'eclettismo di Annibale e Agostino. Nello *Schilder-Boeck* si afferma che Goltzius, sulla strada verso Roma, si fermò a Venezia, Bologna e Firenze, e Bologna è ancora citata per il viaggio di ritorno dell'artista.³⁵ In quegli anni la città non era ancora, per gli artisti e gli intendenti, quella mèta imprescindibile che sarebbe divenuta dal pieno Seicento in poi, ed una o forse due soste dell'olandese a Bologna, nel 1590-91, avrebbero potuto permettere un incontro con i Carracci: l'influenza della tecnica incisoria di Goltzius su Agostino è un tema già dibattuto dalla critica.³⁶ Ma, ribadiamo, se anche questo incontro ebbe luogo, non ne rimane traccia nello *Schilder-Boeck*. Il passo qui in esame non può essere neanche ricollegato a quello del *Trattato* di Lomazzo, la cui conoscenza da parte di van Mander è tutt'altro che dimostrata.³⁷ Il canone degli artisti le cui maniere sarebbero state sintetizzate da Figino era composto da Leonardo, Raffaello, Michelangelo e Correggio, mentre in quello enunciato nello *Schilder-Boeck* in relazione a Goltzius prendeva il sopravvento Venezia, con Veronese e Tiziano al posto di Leonardo e Michelangelo (proprio l'influenza di Goltzius su van Mander è all'origine dell'apprezzamento per l'arte veneziana da parte del secondo).³⁸ Ancora diverso era il quartetto di maestri chiamati in causa da Faberio a proposito di Agostino Carracci, in cui accanto al solido binomio Raffaello-Correggio erano Tiziano e Michelangelo. Non si trattava di nomi fatti a caso, poiché le variazioni di quel canone si spiegano perfettamente proprio in rapporto alla specificità di ciascuno di quegli artisti. È noto che il milanese Figino studiasse a fondo i disegni anatomici di Leonardo, ad esempio,³⁹ e che a Roma eseguisse numerosissime copie dall'antico, da Michelangelo e da Raffaello;⁴⁰ anche il rapporto con Correggio è attestato dall'*Orazione nell'orto* in Santa Maria della Passione a Milano, un'opera caratterizzata dalla mistura di michelangiolismo e correggismo.⁴¹ Nel composito linguaggio pittorico di Figino è quindi sostanzialmente assente proprio una componente veneziana,⁴² ed il passo di Lomazzo, riferito alla *Madonna del serpe* del suo allievo già in San Fedele a Milano,⁴³ non era solo un esercizio di retorica:⁴⁴ si può

³⁵ Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 326 e 328; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 390-391 e 394-395.

³⁶ D. DeGrazia, *Le stampe dei Carracci*, A. Boschetto (a cura di), Bologna, Alfa, 1984, pp. 45-46 e 192.

³⁷ H. Miedema, 'Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas', in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, atti del convegno (Lille 2000) M.-C. Heck, F. Lemerle, Y. Pauwels (eds.), Villeneuve d'Ascq, Université Lille 3, 2002, pp. 234-235.

³⁸ Van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, p. 102.

³⁹ D. Laurenza, 'Figino and the lost drawings of Leonardo's comparative anatomy', in: *The Burlington Magazine*, CXLVIII (2006), pp. 173-179.

⁴⁰ A. Perissa Torriani, *Disegni del Figino (Gallerie dell'Accademia di Venezia, catalogo dei disegni antichi*, 4), Milano, Electa, 1987, pp. 17-18.

⁴¹ M. Spagnolo, 'L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda', in: *Arte lombarda*, CXXXVI/3, 2002, pp. 45-46; M. Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528 - 1657)*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2005, pp. 78-80.

⁴² J.H. Turnure, *Ambrogio Figino: a study on eclectic mannerism*, Dissertation Princeton University 1963, Ann Arbor 1991, p. 50.

⁴³ Sulla *Madonna del serpe* di Figino, cfr. S. Pierguidi, 'Nascita e diffusione di una rara iconografia dell'Immacolata Concezione: da Figino e Caravaggio a Bourdon e Quellinus II', in: *Arte lombarda*, 157 (2009), pp. 39-43.

⁴⁴ Così credeva Mahon, 'Eclecticism and the Carracci', cit., p. 316, nota 1.

insomma certamente parlare di una forma di eclettismo, di natura manieristica, a proposito del pittore milanese.⁴⁵

Negli ultimi anni del secolo Goltzius si dedicò sempre di più all'attività pittorica, abbandonando progressivamente quella incisoria: nei pochi dipinti dell'artista databili *ante* 1604, anno di pubblicazione dello *Schilder-Boeck*, a partire dalla *Danae* del LACMA, l'influenza della pittura veneziana, e soprattutto di Veronese e Tiziano, è evidente.⁴⁶ Per il maestro di Haarlem forse non è lecito parlare di un eclettismo programmatico tanto quanto quello di Figino, ma la fortissima connotazione italianizzante delle tele di Goltzius era di per sé tale da giustificare il citato passo di van Mander; lo studio sui testi di Raffaello da parte dell'artista è poi attestato dai disegni eseguiti nel corso del viaggio del 1590-91, ed è innegabile che nei dipinti dei primi anni del nuovo secolo Goltzius abbandonasse gli eccessi di matrice michelangiolista delle sue precedenti incisioni. È infine inutile tornare in questa sede sul tema dell'eclettismo dei Carracci, e di Agostino in particolare: la permeabilità del maestro allo stile dei maggiori protagonisti del primo e pieno Cinquecento è stata ampiamente dimostrata.⁴⁷ Faberio nella sua orazione funebre per Agostino riprese quasi pedissequamente quanto scritto da Lomazzo per Figino, ma questo non significa necessariamente che il pittore e incisore bolognese non avesse cercato davvero di impadronirsi del linguaggio dei campioni riconosciuti della pittura del XVI secolo: il passo di van Mander su Goltzius dimostra quanto diffuso fosse un atteggiamento di quel tipo allo scadere del Cinquecento. Qualcosa di molto specifico accomunava Agostino e Goltzius, ovvero l'impegno di entrambi nell'incisione di traduzione: lo sforzo per restituire lo stile individuale di artisti diversi era di per sé un esercizio che predisponesse a proporre poi, in pittura, un'antologia delle qualità di quei maestri. Goltzius era in grado di imitare con il bulino lo stile incisivo di artisti tra loro molto diversi, quali Dürer e Luca da Leida, e persino Federico Barocci,⁴⁸ tanto che ancora all'inizio del Settecento Sebastiano Resta avrebbe scritto di lui: 'fece stupir Roma in contrafare maniere'.⁴⁹

Gli autori di queste proposte che possiamo definire, in qualche modo, di natura eclettica, Agostino (e Annibale) Carracci, Figino e Goltzius operavano tutti al di fuori delle grandi scuole pittoriche italiane del Cinquecento: la fiorentina, la veneziana, la romana e la 'lombarda'. Se le prime tre si identificavano con la produzione pittorica della capitale, la quarta, che sarebbe stata criticamente individuata da Agucchi,⁵⁰ era certamente più sfuggente, ma sarebbe un errore pensare che Milano e/o Bologna fossero il centro di quella scuola, poiché il capostipite e maestro riconosciuto della pittura 'lombarda' era il parmense Correggio.⁵¹ Colui che più strenuamente si professò contrario a ogni forma di

⁴⁵ Turnure, 'Ambrogio Figino', cit., *passim*.

⁴⁶ Pieter J. J. van Thiel, scheda in *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580 - 1620*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum), G. Luijten, A. van Suchtelen (a cura di), Zwolle, Waanders, 1993, pp. 543-544, numero di catalogo 215.

⁴⁷ S.E. Ostrow, *Agostino Carracci*, Dissertation New York University, Ann Arbor 1966, pp. 81-96.

⁴⁸ W.S. Melion, 'Karel van Mander's *Life of Goltzius*: defining the paradigm of protean virtuosity in Haarlem around 1600', in: *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, atti del convegno (Washington 1987) S.J. Barnes, W.S. Melion (a cura di), *Studies in the History of Art*, 27 (1989), pp. 113-133; H. Leeflang, 'Een Proteus of Vertumnus in de kunst. De virtueuze gravures 1592-1600', in: *idem*, pp. 203-233.

⁴⁹ G. Bora, *I disegni del codice Resta*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 1976, p. 279.

⁵⁰ Agucchi, 'Trattato', in: Mahon, *Studies*, cit., p. 246.

⁵¹ S. Pierguidi, 'In tempo che 'l fratello aveva riportato a Bologna la buona maniera di Lombardia: I Carracci e Bologna al crocevia delle scuole pittoriche', in: *Annali di critica d'arte*, VII (2011), pp. 191-226.

eclettismo fu infatti il veneziano Marco Boschini, corifeo della tradizione pittorica italiana meno permeabile alle influenze esterne.⁵²

Nel *Trattato* sulla pittura di Agucchi la rivoluzione dei Carracci era frutto del duplice studio della natura e dei grandi maestri 'lombardi' e veneti, ovvero Correggio e Tiziano:⁵³ per l'autore non c'era nessuna antinomia tra quei due poli della formazione e crescita dei tre bolognesi. Allo stesso modo Giovanni Pietro Bellori avrebbe scritto, nel 1672, che lo 'stile' di Annibale 'fu l'unire insieme l'idea e la natura, accumulando in se stesso le più degne virtù de' maestri passati.'⁵⁴ Prima di loro lo stesso van Mander aveva già affermato quel principio nella vita di Goltzius:

Devo dire che, sin dalla giovinezza, egli seguì fedelmente la variegata bellezza ovvero la varietà delle forme della natura, dedicandosi, inoltre, all'imitazione puntuale delle molteplici modalità operative e maniere dei più grandi maestri, come Hemsckerck, Floris, Blocklandt e Frederick e, infine, Spranger.⁵⁵

Né Agucchi né Bellori, e tantomeno van Mander, sarebbero però arrivati a istituire un parallelo preciso tra il tema della selezione del bello dalla natura e quello delle qualità pittoriche dai maestri del passato. Nel passo di Bellori appena citato, infatti, i due temi erano tra loro accostati senza però che venisse tratteggiata una similitudine tra i due processi: a compiere quell'ultimo passo sarebbe stato Carlo Cesare Malvasia, nella sua *Felsina pittrice* del 1678. Egli avrebbe affermato che Ludovico Carracci aveva fuso le maniere di tutti i maggiori maestri del Cinquecento, 'confondendo insomma di questi e d'ogni altro gran pittore insieme le particolari doti, per comporre e formarne poi tutte insieme l'Elena della studiata sua idea'.⁵⁶ Malvasia parlava dell' 'Elena della studiata sua idea', facendo riferimento non solo all'Elena dipinta da Zeusi, ma anche alla poetica dell'idea così come era stata teorizzata da Bellori nella sua conferenza su 'L'Idea', tenuta a Roma nel 1664 e pubblicata come introduzione alle sue *Vite*.⁵⁷ Sembra infatti certo che Malvasia avesse in mente questo passo di Bellori: 'Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea, onde la sua bella Elena rapita al pari dell'antica di Zeusi fu celebrata'.⁵⁸ La poetica dell'idea e l'Elena di Zeusi erano qui accostate, come nella *Felsina pittrice*; ma Malvasia a questo nocciolo teorico avrebbe aggiunto il tema dell'eclettismo, riassumendo in poche righe, e con una prosa metaforica barocca di grande efficacia, alcuni dei temi fondamentali della letteratura artistica del Seicento. Sebbene nello *Schilder-Boeck* non sia possibile trovare un passo altrettanto pregnante, è chiaro che nel trattato di van Mander siano rintracciabili quei medesimi, fondamentali temi di cui si è detto.

⁵² S. Pierguidi, 'La risposta di Boschini ai quadri di somma perfezione di Lomazzo', in: *Studi secenteschi*, LII (2011), pp. 411-417.

⁵³ Agucchi, *Trattato*, in: Mahon, *Studies*, cit., p. 248.

⁵⁴ G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), E. Borea (a cura di), Torino, Einaudi, 1976, p. 90.

⁵⁵ Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 329; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 394-395 e V, pp. 201-201. Qui van Mander intendeva riferirsi alle incisioni di Goltzius ispirate a quei maestri presi singolarmente, non ad opere che ambivano a fondere i loro stili.

⁵⁶ Malvasia, 'Felsina pittrice', cit., I, p. 312.

⁵⁷ A. Summerscale, *Malvasia's 'Life of the Carracci': commentary and translation*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 212, nota 277.

⁵⁸ Bellori, 'Le vite', cit., p. 17.

Parole chiave

Goltzius, Caravaggio, Carracci, naturale, eclettismo

Stefano Pierguidi si è formato presso l'Università di Roma 'La Sapienza', dove ha conseguito la laurea, la specializzazione e il dottorato, e dove è ora ricercatore di storia della critica d'arte. I suoi studi si sono dapprima orientati sulla pittura del tardo Manierismo a Roma, in particolare su Giovanni Guerra, e sull'*Iconologia* di Cesare Ripa. Si è in seguito occupato di Francesco Salviati e Giorgio Vasari, pubblicando numerosi articoli su *Paragone*, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, *Master Drawings* e altre riviste italiane e straniere. Più recentemente i suoi interessi si sono spostati sul Seicento, su Bernini e sui maggiori pittori emiliani attivi a Roma, in particolare Domenichino e Reni.

via Marmorata 169, 00153, Roma (Italia)
stefano.pierguidi@uniroma1.it

SUMMARY**Naturalism and Eclecticism in Karel van Mander's *Schilder-Boeck***

A passage in Karel van Mander's *Life of Goltzius* is an important, but overlooked, moment in support of the so-called theory of the eclecticism that in seventeenth century art criticism flourished around the Carracci painters - Agostino in particular. In the last century, scholars have often looked at this theory as one in opposition to that of the study from nature. However, men like van Mander or Agucchi thought, instead, that only Caravaggio's obsessive naturalism was incompatible with the study of sixteenth century painting. Passages from the *Schilder-Boeck* from the lives of Dürer and Cornelisz, which depend on Vasari's *Lives*, clearly confirm this point. The relation between the theory of the eclecticism and the theory of the selection of the 'Idea del Bello' from Nature is somewhat implied in van Mander's book and would go on to be clarified later in the seventeenth century by Bellori and Malvasia.



URN:NBN:NL:UI:10-1-113003 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Sciascia on screen, tra pamphlet e thriller Due riletture postume: *Porte aperte* e *Una storia semplice*

Alessandro Marini

Nelle ultime opere di Leonardo Sciascia si sommano vocazione al racconto e lucida tensione argomentativa, unite da un'inesausta tensione intellettuale che fa della contraddizione il principale strumento di indagine e di analisi del presente. Se, infatti, la narrazione implica *tout court* un possibile sviluppo e un insopprimibile desiderio di cambiamento e di scoperta, la riflessione complessiva sostenuta dall'autore sembra segnata da un pessimismo radicale, derivante dalla percezione di un universo politico e sociale segnato dalla sistematica marginalizzazione di ogni sforzo verso un suo necessario aggiustamento secondo ragione ed equità. Il carattere testamentario della tarda produzione sciasciana risveglia, dopo un silenzio durato quasi quindici anni,¹ l'attenzione del cinema verso l'opera dello scrittore di Racalmuto: a breve distanza di tempo dalla morte di Sciascia escono così due adattamenti che intendono sia ricordare la scomparsa dell'autore, sia, nello stesso tempo, ripercorrere i caratteri delle sue ultime opere. Si tratta di *Porte aperte*, uscito nel 1990 con la regia di Gianni Amelio, adattamento dell'omonimo romanzo-saggio pubblicato nel 1987, e di *Una storia semplice*, del 1991, con cui Emidio Greco rielabora l'ultima opera di Sciascia, un racconto lungo uscito il 20 novembre 1989, lo stesso giorno della morte del suo autore.

Come vedremo, a separare i due testi letterari interviene, oltre che la distanza temporale della loro ambientazione, una ben visibile differenza di genere, poi per altro in parte smussata, nell'adattamento, dalla necessità di narrazione propria del linguaggio cinematografico. L'opportunità di un confronto tra i due testi è però sostenuta soprattutto dalla significativa convergenza del sentire dell'autore, volto, sia in *Porte aperte* che in *Una storia semplice*, ad un'indagine tanto dettagliata quanto inconcludente, vista la radicale impermeabilità del contesto oggetto di analisi all'azione dei pochi che ancora cercano, come l'autore e anche in se stessi, quello slancio utopico che potrebbe, forse, tradursi in un esempio, o in una qualsivoglia virtuosa e utile conseguenza. In entrambi gli adattamenti delle due opere, nonostante l'atteggiamento assai diverso che Amelio e Greco dimostrano nei confronti dei rispettivi antecedenti letterari, la contraddizione tra sfiducia e incapacità di rassegnarsi è esplicita, come vedremo, nei tratti dei protagonisti, al punto da poter riconoscere, in queste due opere, una breve stagione della fortuna

¹ *Una vita venduta* di Aldo Florio è l'ultimo adattamento realizzato prima della morte di Sciascia. Tratto dalla novella *L'antimonio*, risale al 1976.

cinematografica dell'opera di Sciascia, di cui non appare dunque inutile delineare i caratteri.²

Due testi per due progetti

‘Romanzo che accoglie dentro di sé un vero e proprio antiromanzo filosofico’,³ *Porte aperte* è una sorta di *pamphlet* contro la pena di morte, che prende le mosse dalla cronaca di un processo celebrato negli anni del fascismo imperante per argomentare, con una trattazione lucida, coerente e ricca di riferimenti letterari, storici e filosofici, contro la tesi che vede nella pena di morte un efficace deterrente al fine del contenimento della criminalità. Per sostenere la sua posizione, umanitaria e abolizionista, l'autore mostra programmaticamente l'illusorietà delle promesse suggerite dalla metafora di fondo del testo: le porte aperte come allegoria di un paese che si vuole dire sereno, in cui il potere garantisce la tranquillità e la pacifica convivenza dei cittadini, anche ricorrendo, se necessario, all'uso della violenza nella sua forma più estrema, quella della pena capitale. *Una storia semplice* è opera meno complessa, caratterizzata da un'estrema *brevitas* narrativa. La vicenda prende le mosse da un'indagine su un omicidio che vede coinvolti personaggi di spicco delle istituzioni: magistrati, commissari di polizia, preti. Stato e Chiesa appaiono organicamente compromessi in un progetto di negazione della legalità, volto sia alla realizzazione sistematica di azioni criminose, sia alla copertura dei loro responsabili.

Porte aperte e *Una storia semplice* sono segnati da un esplicito valore testamentario, orientati a ribadire sia i valori filosofici e morali che hanno mosso la ricerca e la scrittura di Sciascia (razionalismo e umanità, in *Porte aperte*), sia un quadro complessivo della società italiana contemporanea, rappresentata nel pieno di un disfacimento morale di cui le istituzioni sono a pieno titolo responsabili (in *Una storia semplice*). In entrambi i testi emergono i motivi del complotto, della sinergia che unisce forze strutturalmente orientate alla realizzazione dell'ingiustizia, e della conseguente difficoltà che il cittadino consapevole incontra nel tentativo di comprendere un sistema solidamente e ambigualmente organizzato. A poco serve, dunque, l'iniziativa degli onesti, condizionata, come nel *Cavaliere e la morte*, dalla malattia e dall'isolamento di fronte a un potere tentacolare e intoccabile. L'impossibilità ad agire contro di esso è così il risultato di un'interazione tra la sua amoralità e l'indifferenza dei più, secondo il principio che ‘di brav'uomini è la base di ogni piramide di iniquità’.⁴ Sciascia sembra dunque giungere ad un doloroso paradosso: anche l'onestà, dunque, se si somma al silenzio, a un astratto senso del dovere e all'inefficienza delle istituzioni, può divenire organica e funzionale alla realizzazione del crimine.

Amelio e Greco lavorano su testi diversi adottando strategie diverse: a grandi linee si potrebbe dire che Amelio interviene sull'intreccio con significative alterazioni della vicenda e del sistema dei personaggi, mentre Greco mantiene, nei confronti del modello, un atteggiamento più neutrale e distaccato, senza modificarne l'assetto narrativo e lavorando molto su alcune scelte di ambientazione, per marcare il carattere amaro e conclusivo della riflessione sciasciana. Per altro, l'incipit dei due film è caratterizzato dall'uso di un procedimento analogo, finalizzato a inserire la vicenda narrata in un macrotesto più ampio, quello delle aspettative del lettore/spettatore, che tende a collocare l'opera di Sciascia in un

² Tra gli adattamenti cinematografici da opere di Sciascia, seguirà i due film oggetto della nostra analisi soltanto *Il consiglio d'Egitto*, curato dallo stesso Greco nel 2002, a distanza dunque di oltre dieci anni da *Una storia semplice*.

³ M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 264.

⁴ L. Sciascia, *Porte aperte*, Milano, Adelphi, 1987, p. 28.

preciso contesto di genere, in cui si intrecciano poliziesco e denuncia, nello specifico contesto siciliano.

Non è dunque un caso che sia *Porte aperte* che *Una storia semplice* si aprano con un riferimento esplicito e concreto alla Sicilia geografica, assente in entrambi gli antecedenti letterari. Nel film di Amelio, l'avvocato Spadafora, la prima e la più illustre tra le tre vittime dell'imputato del processo di cui si occupa il romanzo, appare impegnato a mettere insieme una cartina della Sicilia, unendo fogli di carta che poi verranno mostrati in primo piano macchiati del suo sangue. L'inserimento di un evidente rimando geografico funziona così come segno allusivo di una strategia di adattamento: ricondurre un testo argomentativo e in buona sostanza filosofico alla misura del *legal thriller*, il romanzo d'azione di ambientazione giudiziaria, ben ancorato, in questo caso, ad un contesto geografico di forte impatto sull'immaginario dello spettatore.

Nella scena iniziale di *Una storia semplice*, l'elemento originale, anch'esso assente nel testo di partenza, proviene da un altro romanzo di Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*. Si tratta del passaggio in cui il viceré Caracciolo lascia l'isola. Caracciolo è stato un amministratore illuminato, per venti anni ha fatto carriera a Parigi, prima di approdare a Palermo, passando così 'dal luogo della ragione all'*hic sunt leones*'.⁵ Nell'accomiatarsi dalla nobiltà, di cui aveva cercato di limitare abusi e privilegi, sussurra all'avvocato Di Blasi, che con lui condivide un giudizio negativo sull'aristocrazia e il sogno di una società migliore: 'Come si può essere siciliani?'.⁶ Caracciolo, insomma, allude alla difficoltà di chi è costretto a confrontarsi con l'immobilismo e il parassitismo dei potenti, all'impossibilità di cambiare, anche minimamente, lo stato delle cose.

Trasferendo la battuta nel contesto di *Una storia semplice* Greco si concede l'unica vistosa interpolazione dell'intero film. In uno dei traghetti che attraversano lo stretto di Messina assistiamo a un dialogo a tratti surreale tra il professor Franzò, un anziano, consapevole e disincantato insegnante, e il rappresentante che sarà poi vittima degli abusi degli inquirenti. Mentre però nel *Consiglio d'Egitto* la domanda, posta 'con un sorriso d'intelligenza',⁷ stabilisce un legame, una corrispondenza tra due personaggi animati da una comune visione delle cose, la comunicazione tra i due personaggi di *Una storia semplice* appare quasi paradossale, e sembra quasi voler marcare un'idea tutta negativa del potenziale dell'azione e della scrittura intellettuale, costretta a confrontarsi, nel migliore dei casi, con una realtà assurda e incomprensibile e con una classe media onesta, ma incapace di capire l'abisso di sopruso e corruzione che ha segnato la Sicilia del secondo dopoguerra. Ora, la domanda sul come si fa ad essere siciliani non viene nemmeno posta dal rappresentante, ma solo intuita o immaginata dal professore e, soprattutto, lasciata senza risposta, quasi a voler alludere all'amarezza di un percorso, quello dello stesso Sciascia, che non è riuscito, nonostante l'attenzione dell'analisi e dell'osservazione, a sciogliere la difficoltà dell'essere siciliani, quando, della Sicilia, se ne sono comprese regole e miserie. Anche in questo caso, dunque, l'inserimento appare allusivo dell'operazione di rilettura operata da Greco: sottolineare il valore consuntivo e amaramente testamentario del testo sciasciano.

Infine, unisce *Porte aperte* e *Una storia semplice* la presenza di Gian Maria Volonté, attore legato a Sciascia da stima e apprezzamento, quasi un suo portavoce sullo schermo, che non casualmente interpreta i due personaggi intellettuali, i principali portavoce del coraggio della comprensione proprio dell'autore di Racalmuto.

⁵ L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989, p. 71.

⁶ Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 74.

⁷ Ibidem.

Porte aperte: sceneggiare un'idea

Protagonista del *Porte aperte* sciasciano è un 'piccolo giudice', che, contro le aspettative del regime fascista, dei suoi superiori e dell'opinione pubblica, cerca di evitare la pena di morte all'imputato di un triplice omicidio. Il giudice, nel romanzo di Sciascia, si fa portavoce di un'istanza morale che riesce a farsi storia anche grazie al coraggio di un giurato popolare, un agricoltore colto e sensibile, 'cittadino autodidatta che vive a contatto con la ciclicità della terra e che apprende dalla natura più che dai libri il più cruciale dei principi - il rispetto per la vita'.⁸ In Sciascia il giudice è personaggio squisitamente intellettuale: di lui conosciamo soprattutto letture e opinioni, e anche 'in azione' lo vediamo soprattutto in alcuni impegnativi confronti intellettuali con il procuratore e l'agricoltore. Incarnazione della fiducia illuminista in un patto sociale fondato sulla ragione, il giudice si oppone, in un serrato argomentare filosofico, a un'idea di stato garante dell'ordine grazie a un uso assoluto della forza, che ha il suo modello in De Maistre e che in *Porte aperte* assume le sembianze di Sua Eccellenza Alfredo Rocco, ispiratore del codice penale del 1930. Ricordi, citazioni e pensieri occupano interamente il personaggio del magistrato, di cui mai Sciascia riporta una parte delle arringhe o un intervento nel dibattito, né presenta il *background* familiare, se si fa eccezione per una rapida allusione alla figura della moglie, preoccupata per il futuro professionale del marito nell'eventualità di una sentenza che non fosse di morte. Il 'piccolo giudice' è insomma un criterio di giudizio, una posizione morale, più che un agente di eventi: più che la vita dell'imputato difende un principio e la sua dignità, e nella responsabilità di tale scelta riconosce 'il punto d'onore della sua vita, dell'onore di vivere'.⁹

Nel cinema di Amelio, scrive Paola Malanga, 'non c'è protagonista [...] che non possieda nel proprio intimo un'idea di mondo diverso da quello in cui si trova a vivere'.¹⁰ Tuttavia, la sceneggiatura di *Porte aperte* integra tale dimensione utopica e speculativa con una articolata rappresentazione della vicenda processuale, filmata, secondo il *pattern* del genere, con lenti carrelli e ampie inquadrature frontali; in particolare rilievo sono posti sia la refrattarietà dell'imputato, sia la corruzione del contesto professionale in cui l'omicida si era trovato a operare, sia l'ostinazione e lo scrupolo del giudice. Inoltre, il giudice di Amelio appare solidamente collocato in un ben preciso ambiente sociale e familiare: non è più un borghese, come nel romanzo di Sciascia, ma il figlio di un panettiere, il che configura uno scarto funzionale a modificare la percezione del finale del film, quando il giudice viene punito con un trasferimento in un'insignificante pretura di provincia.¹¹ Il contesto familiare viene estesamente rappresentato nella sequenza del pranzo con i parenti: una famiglia odiosa e conformista, divisa tra rispetto per il magistrato - per il suo ruolo e non per la sua coscienza - e desiderio di veder punito il 'mostro di Palermo' con una condanna capitale, esemplare e rituale: 'il sublime delle anime ignobili' di cui scrive anche Sciascia, mutuando da Stendhal.

Il ridimensionamento della statura intellettuale del personaggio eroico e positivo e l'apertura alla dimensione quotidiana sono in linea con la crisi del 'genere'

⁸ G. Cheshire, 'L'immagine persistente', in: E. Martini (a cura di), *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Torino, Lindau, 1999, p. 64.

⁹ Sciascia, *Porte aperte*, cit., p. 101. Per un approfondimento su tale aspetto del personaggio, rimando a P. Milone, 'Il diritto e le sue metafore. Letteratura e giustizia nell'opera di Sciascia', in: L. Pogliaghi (a cura di), *Giustizia come ossessione. Forme della giustizia nella pagina di Leonardo Sciascia*, Milano, La Vita felice, 2005, pp. 33-76 e in particolare pp. 51-57.

¹⁰ P. Malanga, 'Il lato oscuro dell'utopia', in: E. Martini, *Gianni Amelio*, cit., p. 31.

¹¹ 'Lui è già in qualche modo abituato a non far parte della classe alta della sua città, e rinunciarci significa solo rinunciare tecnicamente a dei privilegi': E. Martini (a cura di), 'Cinema e cinemì. Intervista a Gianni Amelio', in: Idem, *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, cit., p. 137.

civile propria degli anni Ottanta, che pure i romanzi di Sciascia avevano contribuito a fondare solo pochi anni prima con gli adattamenti di Elio Petri, Francesco Rosi e Damiano Damiani.¹² Amelio cura soprattutto la rappresentazione di un ambiente, fissando in interni cromaticamente opprimenti la dimensione claustrofobica e concentrazionaria dello spazio psicologico proprio del ventennio fascista. Inoltre, la sceneggiatura del film arricchisce il *plot* con vari episodi e un articolato sistema di personaggi, alleggerendo così lo spessore letterario e filosofico del testo. Si tratta di un'operazione consapevole:

la volontà era di allontanare, sfumare, l'invasione dell'argomento, facendo emergere quelli che io definivo i tempi morti della coscienza, lavorando sulle digressioni, imponendo una fisicità ai personaggi, contro la rappresentazione tutta ideologica del racconto di Sciascia.¹³

Amelio dà così un volto alle istanze intellettuali dell'antecedente letterario, costruendo un 'film che, più degli altri, mette in discussione quello che Sciascia ha scritto'.¹⁴ Un segnale visibile di tale virata dalla riflessione alla narrazione è costituito dall'accentuarsi della dialettica opposta e simmetrica tra il personaggio del giudice e quello dell'imputato: a entrambi Amelio inventa un figlio, sovrapponendo al testo letterario la propria costante attenzione per il mondo infantile; molto spesso, inoltre, i due personaggi si trovano faccia a faccia e si scontrano divisi dal campo/controcampo, come nella sequenza, anch'essa assente nell'originale, della perizia psichiatrica:

mi piaceva molto che ci fosse una specie di specchio scuro, nel quale uno vedeva l'altro, il giudice e l'assassino. Nel libro di Sciascia l'assassino quasi non esiste, è un pretesto. Nel film ho fatto i salti mortali per farli incontrare.¹⁵

Inoltre, per delineare un movente più articolato, la sceneggiatura di *Porte aperte* intreccia al motivo della corruzione quello della violenza privata: l'imputato confessa di aver costretto la moglie a prostituirsi con il suo superiore da lui stesso poi assassinato, e la violenta prima di ucciderla. Il carattere estremo ed esemplare della vicenda raccontata da Sciascia si colora dunque di un tono passionale e morboso, e il potenziale di denuncia di un intero sistema di potere viene attenuato dalla motivazione privata dell'omicida, dalla sua frustrazione sessuale, oltre che professionale.

Nello stesso tempo, *Porte aperte* al cinema perde alcune sfide che il testo di Sciascia pone ai suoi adattatori. Pensiamo ai due incontri tra il giudice e il procuratore che incorniciano la vicenda, così carichi di sospetto, scetticismo e disincanto, semplificati nella contrapposizione un po' schematica tra impegno e opportunismo che divide i due personaggi cinematografici, e soprattutto pensiamo all'attenzione che Sciascia dimostra per l'immagine, in tutto il suo spessore memoriale, identitario e culturale. Ci sono due oggetti, nel romanzo, cui viene dato uno spazio assai significativo. Il primo è la foto di Giacomo Matteotti, trovata a casa dell'omicida e a lungo sottratta all'esame della magistratura: sottratta intenzionalmente, nel tentativo di non voler dare un significato politico a una condanna che si auspicava dovesse esemplarmente colpire un assassino, e non un

¹² Di Petri sono *A ciascuno il suo* (1967) e *Todo modo* (1976), Damiani adatta *Il giorno della civetta* (1968), Rosi *Il contesto* (*Cadaveri eccellenti*, 1976).

¹³ In P. Spila, 'Visto dall'interno. Incontro con Gianni Amelio', in: *Linea d'ombra*, n. 70 (aprile 1992), pp. 66-67.

¹⁴ G. Amelio, *Amelio secondo il cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*, Roma, Donzelli, 1994, p. 49.

¹⁵ Martini, *Cinema e cinemà*, cit., p. 137.

oppositore del regime. 'Volto sereno e severo, ampia fronte, sguardo pensoso e con un che di accorato, di tragico', la fotografia di Matteotti riporta alla mente del giudice altre immagini del passato, 'ricordi visuali che non sapeva di avere così nitidi, così precisi', risvegliando così una 'passione che anche lui aveva sentito, ma dentro la passione del diritto, della legge, della giustizia'.¹⁶ A un'immagine è insomma affidato il senso di un'identità individuale resistente, di un'appartenenza morale.

Analogamente, non resta traccia nel film di Amelio della silografia popolare che l'agricoltore fa avere al giudice, rappresentazione figurativa di 'uno dei più oscuri culti, dei più spontanei che nella chiesa cattolica si fossero ad un certo punto manifestati': quello per le 'anime sante dei corpi decollati', che nella fantasia popolare si sovrapponevano alle anime del purgatorio, e grazie al quale 'la storia della pietà aveva fatto un passo avanti'.¹⁷ Nel contesto del romanzo, il regalo non esprime solamente il valore della pietà e della compassione, ma afferma anche il rifiuto della diffidenza e del sospetto propri del periodo fascista. Nello stesso tempo, la presenza della silografia porta alla silenziosa sintonia tra l'agricoltore e il giudice, un'intesa che può fare a meno delle parole e contare invece sul non detto, sul potere evocativo di un'immagine che non casualmente Sciascia indugia a ricostruire nella pagina scritta. Può sembrare curioso che un procedimento quindi squisitamente cinematografico, che investe di senso la rappresentazione figurativa, venga eluso dalla sceneggiatura di *Porte aperte*, che preferisce alla silografia popolare *L'idiot* di Dostoevskij, romanzo che, fisicamente, appare più volte nel film, e di cui il giudice, nella sequenza finale, legge all'agricoltore le pagine che più esplicitamente condannano la barbarie della pena capitale. Si tratta insomma di una esplicitazione del non detto, che, rinunciando al potenziale evocativo dell'immagine cinematografica, affida alla letteratura, e quindi al valore convenzionale della parola, il compito di trasmettere un significato.

Un altro piccolo ma significativo segnale del carattere della rilettura di Amelio è infine leggibile, a mio avviso, in un particolare solo apparentemente secondario. C'è un oggetto, nel testo di Sciascia, che allegoricamente rappresenta la condizione del giudice, uomo diviso tra pulsione e autocontrollo: un anello

da girarselo al dito: e quell'uomo sarebbe svanito dalla gabbia [...]. Quell'uomo gli dava terribile disagio: quasi che, sollecitandolo nell'istinto e a momenti insopportabilmente acuendoglielo, gli impedisse quel colloquio con la ragione cui era abituato. E l'istinto era quello di cancellarlo.¹⁸

L'anello, al dito del magistrato, è insomma uno strumento di tortura: la tortura di chi 'ha contraddetto e si è contraddetto',¹⁹ portando avanti un'istanza con tutta la consapevolezza della precarietà del controllo di essa da parte di un soggetto pensante. Amelio sposta l'anello dalle dita del giudice a quelle di un influente cancelliere, cui viene affidato nel film il compito di esporre il punto di vista del regime sulla pena di morte, di cui l'anello diviene un'allegoria: uno strumento magico e perfetto per 'cancellare dalla faccia della terra tutti i ladri, i violenti, i maniaci, gli spostati'. La semplificazione mi sembra evidente: rivolgendo il suo effetto all'esterno, l'anello è ora allegoria dell'indiscutibile e aproblematico esercizio del potere, laddove in Sciascia esso rappresentava il lavoro, tutto interno e

¹⁶ Sciascia, *Porte aperte*, cit., p. 15.

¹⁷ *Ivi*, pp. 62 e 63.

¹⁸ *Ivi*, pp. 37-38.

¹⁹ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1984 (1979), p. 88.

intellettuale, e la consapevolezza dell'abisso tra istinto e ragione propria dell'uomo sensato che, come scrive Sartre, 'cerca penosamente' e 'sa che i suoi ragionamenti sono soltanto probabili'.²⁰

Una storia semplice, in cerca di giustizia

Sciascia apre *Una storia semplice* con una citazione in esergo da *Giustizia* di Friedrich Dürrenmatt: 'Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia'.²¹ Parole che mettono in rilievo il carattere conclusivo ed esemplare del testo, presentato come un estremo tentativo di verifica sulle possibilità del bene, nonostante la disillusione. Tale posizione trova riscontro programmatico anche nell'orizzonte di ricerca dello stesso Sciascia:

Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si involge quello della libertà, della dignità umana, del rispetto tra uomo e uomo. Un problema che si assomma nella scrittura, che nella scrittura trova strazio e riscatto.²²

La frase di Dürrenmatt costituisce dunque il programma del testo: la giustizia sembra almeno astrattamente conoscibile, anche se attualmente non riconoscibile. Il percorso verso di essa è in sostanza il contenuto della narrazione, ma, nonostante la faticosa ricerca messa in atto dalla riflessione, la realtà, chiusa e impenetrabile, sembra sottrarsi allo sforzo del soggetto. Il procedimento è chiaramente quello dell'allegoria moderna: si riprende una modalità di trasmissione del significato già diffusa fin da Medioevo, basata su un'associazione logico-razionale, ma ora lo 'scandagliare scrupolosamente' della ragione esprime una tensione logico-conoscitiva verso un significato che le sarà precluso. L'oggetto della *quête*, così, non dà esito che non sia quello della consapevolezza della sua inattualità: non certo a caso, è proprio l'unico personaggio assolutamente innocente dell'intero racconto, il rappresentante casualmente imbattutosi in un assassinio, a trovarsi paradossalmente ad esserne sospettato e a pagare colpe non sue con una breve detenzione, quando dalla legge, vestita di equivoche sembianze umane, avrebbe dovuto invece essere protetto e tutelato. In questo mondo alla rovescia, pronto a eludere aspettative elementari di impegno e di equità, anche i pochi altri personaggi che provano a interrogarsi sulle possibilità della giustizia sono costretti a scontrarsi con una macchina ambigua e strutturalmente corrotta, sviluppando così rabbia e delusione - nel brigadiere che capisce che il suo superiore è un omicida - e disincanto - nel professor Franzò, costretto dalla malattia e dalla vecchiaia ad un'impotenza carica di dolorosa comprensione.

Greco si muove in una prospettiva filologica di grande rispetto per l'intreccio, i dialoghi e il sistema dei personaggi del testo di partenza.²³ La semplicità della rappresentazione risponde così alla semplicità della scrittura sciasciana, ora privata di quello spessore meditativo proprio di altre sue opere. Occorre ricordare che l'unica accezione ironica del titolo riguarda il mondo rappresentato, gli intrighi di potere che aspirano a ricondurre la complessità del reale a una sua leggibilità a senso unico, orientata alla difesa criminale di interessi consolidati. Invece, sul piano della sua rappresentazione, in *Una storia semplice* Sciascia sceglie la prosa asciutta ed

²⁰ J.P. Sartre, *L'antisemitismo*, Milano, Mondadori, 1990, p. 29.

²¹ F. Dürrenmatt, *Giustizia*, Milano, Marcos y Marcos, 2005, p. 13.

²² '14 domande a Leonardo Sciascia', intervista a cura di C. Ambroise, in: L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987, p. XIII.

²³ Per una lettura complessiva dell'opera di Greco rimando a 'La norma effimera. Il cinema di Emidio Greco', a cura di S. Gallerani, Roma, Museo Nazionale del Cinema, 2009, e a *Pensa alla tua libertà. Il cinema di Emidio Greco*, a cura di F. Cordelli e A. Cortellessa, Alessandria, Falsopiano, 2002.

essenziale che il titolo del racconto lascia immaginare, una scrittura scarna e lineare che fa del testo un concentrato della sua intera produzione, in forma di *exemplum* amaro e disincantato. Greco ne rispetta il carattere, traducendolo nella rappresentazione neutrale di una Sicilia ordinaria e silenziosa, lontana da stereotipi turistici e di genere: un modo per portare avanti un discorso chiaro, ma privo di ogni enfasi e teatralità. Spazi aperti e silenziosi, masserie in abbandono, piccole stazioni ferroviarie, uffici di polizia semideserti sono i luoghi che danno al film un efficace carattere di antispettacolarità. Una Sicilia polverosa e quasi invernale, che traduce in immagini l'ordinarietà di un mondo chiuso alla giustizia, il carattere necessario dell'omertà e la normalità del male.

Conclusione

Sembra difficile scommettere sull'ipotetico apprezzamento da parte di Sciascia di questi due film. Indubbiamente, l'atteggiamento dell'autore nei confronti del cinema è sempre stato segnato da apertura e disponibilità, sia per la consapevolezza della forte strutturazione narrativa della propria opera,²⁴ sia per una concezione complessiva dell'atto della scrittura, in cui Sciascia vedeva necessariamente un'operazione di rielaborazione del già detto e di emersione del dimenticato:

non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare - più o meno consapevolmente - si va da un riscrivere che attinge allo scrivere [...] a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto per così dire la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere.²⁵

Anche Amelio e Greco riscrivono. E con le migliori intenzioni, anche se, come abbiamo visto, la rilettura di Amelio accoglie consapevolmente suggestioni di genere, scorciatoie ed effetti che fanno del suo film un testo indubbiamente più vicino agli orizzonti di attesa del grande pubblico che aderente alla tensione concettuale e argomentativa del suo antecedente letterario. *Una storia semplice* di Greco, si distingue per rigore e accortezza della riscrittura, progetto affrontato quasi tenendo conto delle indicazioni sciasciane: con apertura, attenzione e consapevolezza del valore etico dell'operazione ermeneutica.

²⁴ 'Ai registi che traggono dei film da alcuni miei libri, mi viene da dire: ma perché fate fare una sceneggiatura, non vedete che il libro è già sceneggiato?' (L. Sciascia, *La palma va a nord*, Milano, Gammalibri, 1982, p. 134).

²⁵ In: '14 domande a Leonardo Sciascia', cit., p. VIII.

Parole chiave

Sciascia, mafia, adattamento cinematografico, romanzo giudiziario, pena di morte

Alessandro Marini si divide tra la Repubblica Ceca, dove è assistente specializzato di letteratura italiana e cinema presso l'Università di Olomouc, e la Toscana, dove vive nel cono d'ombra di una cupola rinascimentale. Si occupa prevalentemente di adattamenti di opere letterarie; in questo ambito ha pubblicato saggi sulle opere di Paolo e Vittorio Taviani, Matteo Garrone, Marco Bellocchio. Attualmente, sta lavorando a una monografia su *Prima della rivoluzione*, il secondo film di Bernardo Bertolucci, che dovrebbe uscire entro la fine del 2012.

Via Curtatone e Montanara 24
51100 Pistoia (Italia)
ale@volny.cz

SUMMARY

Sciascia on Screen: Between pamphlet and thriller. Two Posthumous Re-readings: *Porte aperte* and *Una storia semplice*

This essay treats two adaptations of Leonardo Sciascia's novels, that, as they appeared soon after the author's death, stand as a sort of literary memorial to the author: *Porte aperte* by Gianni Amelio, published in 1990, and *Una storia semplice* by Emidio Greco, from 1991. The intention is to highlight the original project of transposition from novel to film by means of the structural approach and the analysis of passages that are significant to the screenplay.

Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo *Il cimitero di Praga* di Umberto Eco

Maria Grazia Cossu

Antigiudaismo e antisemitismo: una distinzione terminologica

L'ultimo romanzo di Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*,¹ ha il merito di richiamare l'attenzione su una questione particolarmente significativa sulla quale talvolta si riflette con leggerezza, cioè sul rapporto fra antiggiudaismo e antisemitismo, due termini spesso erroneamente considerati sinonimi fra loro. A questo proposito, Riccardo Calimani distingue opportunamente fra pregiudizio 'antigiudaico (di tipo religioso) o antisemita (di tipo razziale)'.² Storicamente invece l'antigiudaismo e l'antisemitismo sono apparsi in maniera consequenziale, quasi legati da un rapporto di causa-effetto.

Nel ripercorrere la storia dell'antigiudaismo, Luzzatto individua la sua origine nella scissione avvenuta nell'ebraismo alla nascita del cristianesimo: quest'ultimo, infatti, suscita la pratica religiosa di più ampie fasce sociali perché libera il fedele dal complesso sistema di regole formali proprie della tradizione ebraica mentre l'insegnamento di Gesù incentrato sull'amore per il prossimo favorisce la diffusione di ideali umanitari fra le masse popolari. In particolare, secondo Luzzatto, la progressiva istituzionalizzazione della Chiesa avrebbe fatto esplodere nel corso dei secoli una polemica teologica che finisce per abbandonare i toni più pacati del 'dibattito fra modelli teologici per sconfinare nella diffamazione (false accuse di omicidi rituali, offese all'ostia, avvelenamenti di pozzi d'acqua e altro) e degenerare nella persecuzione fisica'.³ Contemporaneamente si palesano anche i segni della discriminazione come quella voluta, nel 1215, dal IV Concilio Laterano che impose agli ebrei di applicare sugli abiti un cerchio giallo di stoffa come segno distintivo; oppure la nozione di *limpieza de sangre* che, a partire dal XV secolo, stabiliva una sorta di purezza originaria che costituiva 'una connotazione razzista dell'appartenenza religiosa'.⁴

Secondo Luzzatto, la nascita dell'antisemitismo – il termine fu usato per la prima volta nel 1879 dallo storico tedesco Wilhelm Marr – si ebbe all'inizio dell'Ottocento, quando la borghesia ebraica poté emanciparsi e accedere alle professioni liberali, al possesso di beni immobili, alle cariche pubbliche, alla vita politica e militare e la sua rapida ascesa sociale ed economica diede luogo ad un 'nuovo utilizzo politico dell'ostilità antiebraica'.⁵ Infatti, si fece strada l'idea che gli

¹ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani 2010.

² R. Calimani, *Stella gialla. Ebrei e pregiudizio*, Milano, Rusconi, 1993, p. 223.

³ G. Luzzatto Voghera, *Antisemitismo*, Milano, Edizione Bibliografica, 1997, p. 6.

⁴ *Ivi*, p. 12.

⁵ *Ivi*, p. 18.

ebrei fossero gli ispiratori occulti di tali cambiamenti e i promotori di un complotto giudaico con cui erano riusciti a scardinare la società aristocratica e ad assoggettare tutti i popoli attraverso la diffusione del liberalismo e della democrazia.

Il cimitero di Praga illustra tutti questi aspetti e, in particolare, mostra come attraverso la compilazione e la diffusione dei *Protocolli*, la propaganda antiggiudaica sia divenuta propaganda antisemita scatenando ovunque durissime persecuzioni. Scrive Riccardo Calimani: 'l'antisemita appare come un individuo malato che esprime attraverso il pregiudizio le proprie angosce e la propria sofferenza interiore'.⁶ Nella pratica quotidiana questo pregiudizio si traduce in un atteggiamento assai comune che si rinnova ogni qualvolta si esprime un giudizio su qualcosa di cui non si ha ancora esperienza diretta e tale opinione, viziata dall'emotività, impedisce all'individuo di discernere con chiarezza per cui si finisce per provare un atteggiamento 'favorevole o ostile, verso qualcosa o qualcuno che non si conosce a sufficienza'.⁷

Quasi sempre, coloro che provano dei pregiudizi innescati da un'intensa angoscia, come la paura e l'odio, attivano anche oscuri meccanismi di difesa: adottando atteggiamenti violenti e discriminatori verso individui ritenuti disprezzabili, attuano inizialmente un processo di diffamazione che porta il soggetto contestato a chiudersi ancora di più in se stesso, ad isolarsi per difendersi da ciò che lo minaccia, e ciò aumenta il senso di appartenenza e di identità del gruppo discriminato; inoltre, la tensione sociale prodotta dalla diffusione capillare di tali condizionamenti, può anche condurre ad avvenimenti terribili come il genocidio. Spiega ancora Calimani che se la situazione sociale è tranquilla e non esistono particolari restrizioni, tutto può essere pacificamente ricondotto ad un dibattito razionale ma, in presenza di forti difficoltà economiche, ricompaiono periodicamente le accuse infamanti descritte nel romanzo di Eco, in grado di suscitare persecuzioni e ostilità perché:

gli egoismi prendono il sopravvento: la paura della disoccupazione e di privazioni alimentari viene strumentalizzata da chi cerca il capro espiatorio di tutti i mali. [...] L'incidente scatenante può anche essere del tutto inventato.⁸

Come ricorda Calimani, l'odio verso gli ebrei e la loro crescente assimilazione nella società europea dell'Ottocento sarebbero inversamente proporzionali perché in moltissimi casi l'avvenuta assimilazione non li ha posti al riparo dal pregiudizio e dalle persecuzioni anzi, nelle diverse realtà nazionali, gli ebrei furono considerati un pericoloso 'simbolo di modernità, di quel cambiamento del mondo che metteva paura'.⁹

Soprattutto negli ambienti clericali dove la questione della lotta modernisti-antimodernisti assumeva toni piuttosto accesi, si temeva che l'atteggiamento più aperto e disinibito in uso in genere fra gli ebrei potesse influenzare anche le famiglie cristiane distogliendole dalla fede e mettendo in discussione l'autorità della chiesa. In particolare, si intendeva scongiurare 'la laicizzazione delle scuole e [...] la situazione di conflitto che opponeva il mondo cattolico alle forze liberali e socialiste della società civile'.¹⁰ Per questo, l'attacco agli ebrei diffusosi in Europa alla fine dell'Ottocento, ha avuto caratteri assai diversi da quelli successivi del primo dopoguerra: infatti, se la prima è stata soprattutto una campagna antiggiudaica che

⁶ R. Calimani, *Stella gialla. Ebrei e pregiudizio*, cit., p. 190.

⁷ *Ivi*, p. 31.

⁸ *Ivi*, p. 34.

⁹ *Ivi*, p. 227.

¹⁰ *Ivi*, pp. 227-228.

faceva ricorso ad un repertorio desueto di accuse infamanti, nei primi decenni del Novecento si diffonde invece un 'radicalismo di tipo antisemita, che si ispira non solo a idee razziste diffuse in tutta Europa, ma anche a una nuova propaganda suscitata dai famosi *Protocolli dei Savi di Sion*'.¹¹

Alla fase di maggior diffusione della campagna antiebraica¹² risale anche la riflessione di Freud che, da ebreo e da studioso, volle indagare le ragioni psicanalitiche dell'antisemitismo e la stessa indagine viene ripresa da Umberto Eco quando dà vita nel romanzo al personaggio del dottor Froide. Com'è noto, lo scienziato viennese si occupò a lungo delle radici storiche dell'odio e delle persecuzioni verso gli ebrei e in uno studio¹³ su Mosè e il monoteismo suggerisce l'ipotesi che gli altri popoli odiassero gli ebrei per invidia del popolo eletto, come avviene tra fratelli quando si è invidiosi di quello che viene considerato il figlio prediletto, atteggiamento peraltro documentato anche nella *Bibbia* nell'episodio in cui i fratelli di Giuseppe si disfano di lui vendendolo come schiavo. Fra cristiani ed ebrei vi sarebbe dunque un conflitto simbolico prima che religioso perché i primi scelsero 'la religione del Figlio',¹⁴ mentre i secondi rimasero fedeli all'antico Dio Padre.

La violenza antisemita esplode quando le pulsioni che spingono l'uomo all'aggressività e alla crudeltà agiscono senza controllo: in ogni epoca gli ebrei finiscono per diventare un capro espiatorio perché sono considerati ovunque una minoranza di stranieri, riconoscibili per i costumi, la fede, la lingua e l'antico segno che li differenzia, la circoncisione. Tutto ciò li ha isolati ma non protetti nei secoli, con la forza di una barriera culturale e religiosa che essi stessi hanno eretto per difendere la propria identità, minacciata periodicamente da un risentimento sempre più aspro e tale da suscitare terribili persecuzioni fino alla *Shoah*. Per questo Zygmunt Bauman descrive l'antisemitismo come un evento universale, extratemporale ed extraterritoriale in quanto esso 'si adattava così bene a tante problematiche locali perché non era causalmente connesso con nessuna di esse'.¹⁵ Secondo Hannah Arendt, la *Shoah* non è riuscita a decretare la scomparsa del fenomeno, anzi il pregiudizio antisemita riesce ancora oggi a diffondersi in maniera capillare proprio perché gli ebrei sono un 'elemento intereuropeo, non nazionale in un mondo di nazioni'.¹⁶

Sull'origine del romanzo *Il cimitero di Praga*

Il cimitero di Praga rinvia a queste e a molte altre questioni presenti da tempo nella riflessione dell'autore, tanto che il romanzo appare già tutto in *nuce* nell'ultima delle sei lezioni americane presentate nel 1993 alla Harvard University e raccolte nel volume *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, dove Eco stabilisce interessanti analogie fra la finzione narrativa e la realtà. In particolare, egli si interroga su come sia possibile oltrepassare il confine di un'opera di finzione continuando a discernere gli elementi di mera invenzione perché, in alcuni casi, anche personaggi ed eventi fittizi, emigrando da un testo ad un altro, parrebbero acquistare 'diritto di cittadinanza nel mondo reale [...] affrancati dal racconto che li ha creati'.¹⁷

¹¹ *Ivi*, p. 229.

¹² Sulla diffusione dell'antisemitismo nella società e nella cultura europea fra Ottocento e Novecento, si veda F. Germinario, *Costruire la razza nemica. La formazione dell'immaginario antisemita tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, Torino, Utet, 2010.

¹³ S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

¹⁴ R. Calimani, *Stella gialla*, cit., p. 251.

¹⁵ Z. Bauman, *Modernità e olocausto*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 67.

¹⁶ H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Bompiani 1978, p. 33.

¹⁷ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, si veda il capitolo *Protocolli fittizi*, pp. 145-175, p. 156.

È questo, in fondo, che capita al misterioso documento denominato *Protocolli di Sion*,¹⁸ soggetto principale del *Cimitero di Praga*. Infatti, secondo Eco, anche la finzione narrativa agisce attraverso la memoria individuale e collettiva e ciò permette di 'percepire il mondo'¹⁹ e di 'ricostruire il passato',²⁰ come un'esperienza unitaria e compiuta, restituendo all'individuo la percezione temporale dell'esistenza. Questo fraintendimento, secondo lo scrittore, sarebbe alla base dell'incauta valutazione dei *Protocolli* da parte di innumerevoli lettori tratti in inganno da un documento che li ha portati a interpretare 'quella storia come se fosse Storia'.²¹

Riprendendo la tradizione – presente anche nel romanzo *Il pendolo di Foucault* (1988) – nella conferenza americana Eco ricostruisce in dettaglio le fonti anche romanzesche dei *Protocolli* e delinea i contorni di una vicenda oscura le cui trame parrebbero avvalorare la tesi di un clamoroso complotto giudaico-massonico che avrebbe guidato i destini d'Europa dal medioevo all'età contemporanea.

Ma *Il cimitero di Praga* non è soltanto un romanzo di finzione ben documentato e confezionato secondo una rigorosa ricostruzione storica: piuttosto si può definire una rappresentazione letteraria degli avvenimenti all'origine della Shoah, indagati dall'autore anche attraverso gli strumenti della ricerca storiografica, indispensabili per orientarsi nel contesto dell'immane tragedia che ha segnato la storia del Novecento. La scelta di un simile impianto narrativo e speculativo appare di estremo interesse anche per la complessità delle questioni etiche ed estetiche che l'opera consente in tal modo di veicolare perché, come spiega Stefania Lucamante nel suo recente volume *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, è fondamentale che 'la scrittura di finzione intervenga nel recupero ed esercizio della memoria. L'utilizzazione del genere saggistico e di quello romanzesco diventano strumenti estetici per investigare la natura di alcuni quesiti morali'.²²

Le fonti dei *Protocolli* nella trama de *Il cimitero di Praga*

Costruito e illustrato come i *feuilletons* del tempo, *Il cimitero di Praga* ripercorre diverse vicende della storia italiana e francese del XIX secolo, dalla spedizione dei Mille all'*affaire Dreyfus*, dipanando una trama complessa e non sempre di agevole lettura che si snoda fra Torino, Palermo e Parigi e che coinvolge in maniera più indiretta un luogo mitico della Praga allora asburgica, l'antico cimitero ebraico in cui riposa il rabbino Jehuda Löw ben Bezalel, creatore del *Golem* mentre altre circostanze rimandano alla Prussia e all'impero zarista. Tre voci si alternano nel racconto, rese ben distinte anche dall'uso di un differente carattere tipografico: il Narratore – non onnisciente – che ha modo di consultare e trascrivere quasi integralmente il diario compilato alternativamente da due voci narranti, Simonini e l'abate Della Piccola, due individui che vivono in due appartamenti contigui e sembrano continuamente sovrapporsi come Dr Jeckyll e Mr Hyde.

L'impianto narrativo del romanzo riprende il già collaudato modello sveviano perché il protagonista viene indotto dal giovane cocainomane dottor Froide a trascrivere i ricordi per risolvere l'amnesia e con essa, il caso della propria dissociazione psichica: come Zeno, Simonini appare un narratore inaffidabile sia per le falsificazioni e gli imbrogli di cui tutti lo sanno responsabile, sia per l'amoralità e negatività che caratterizzano la sua esistenza. Risulta invece innovativa e di

¹⁸ Per un'analisi storico-filologica del documento si veda C. G. De Michelis, *Il manoscritto inesistente. I 'Protocolli de savi di Sion'*, Marsilio, Venezia 1998.

¹⁹ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 163.

²⁰ Ibidem.

²¹ Eco, *Sei passeggiate*, cit., p. 163.

²² S. Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Iacobelli, Albano Laziale (RM) 2012, p. 13.

maggiore interesse la scelta di utilizzare fatti e protagonisti piuttosto noti della Storia non per abbozzare una cornice da lasciare sullo sfondo, ma per scolpire personaggi a tutto tondo certo ricostruiti in maniera romanzata ma sulla base di fonti note e ben documentate.

Il cimitero di Praga è un'opera che ripropone lo stile singolare del suo autore, a metà fra il romanzo e la rigorosa ricostruzione storica, in questo caso relativa alle circostanze che portarono all'elaborazione dei *Protocolli di Sion*. In questa narrazione, Umberto Eco ha collocato soltanto personaggi realmente esistiti, ai quali attribuisce frasi, azioni e pensieri estrapolati in gran parte da documenti e fonti d'epoca, mentre, l'unico personaggio d'invenzione è il protagonista, il capitano Simone Simonini, figlio di un carbonaro sabaudo morto durante gli avvenimenti della Repubblica romana, educato dal nonno, Giovanni Battista Simonini, capitano della guardia regia e da un prete gesuita, padre Bergamaschi, nella Torino di metà Ottocento.

Divenuto notaio ma soprattutto abilissimo falsario e spia disposta a vendersi a chiunque dietro lauti compensi, Simonini riesce ad imitare qualunque grafia e con la sua straordinaria perizia confeziona documenti compromettenti che vende ai servizi segreti delle corti europee. Astuto, solitario e determinato, il capitano sabaudo prova inoltre un odio viscerale verso tutti: carbonari, repubblicani, francesi, piemontesi, prussiani, russi, francesi, ma anche cattolici, gesuiti, massoni, satanisti, senza alcuna distinzione ma soprattutto odia gli ebrei di cui peraltro non ha mai avuto diretta esperienza se non dai racconti del nonno a cui deve l'idea dell'incontro dei rabbini nel cimitero di Praga, descritto nei *Protocolli*.

Al contempo Simonini è ossessionato dalle donne di cui ha vero orrore perché, influenzato dalle prediche dei gesuiti, esse gli appaiono come fonte di corruzione e peccato. Ama invece la buona tavola e il romanzo è fittamente disseminato di ricette ghiotte e elaborate, soprattutto della cucina francese.

Nel corso di quasi settanta anni, dal 1830 al 1898 (ma i diari vanno dal marzo 1897 al dicembre 1898), il capitano piemontese diviene protagonista di spericolate avventure, alleanze, tradimenti attraverso i quali entra in contatto con i potenti di mezza Europa: sbarca in Sicilia durante la spedizione dei Mille, si trasferisce a Parigi al tempo della Comune, compila le carte che attestano il tradimento di Alfred Dreyfus²³ e, in momenti successivi, scrive i *Protocolli dei Savi di Sion*, una serie di verbali che descrivono l'incontro di dodici rabbini nel cimitero di Praga dove sarebbe stato svelato il complotto giudaico per distruggere il cristianesimo e impadronirsi del mondo.

Il documento, fra i più pericolosi e ancora anacronisticamente diffusi al mondo, rappresenta la *summa* di tutti gli scritti e le menzogne sugli ebrei confezionati nei secoli e lo stesso Hitler ne fu ossessionato fino a concepire la soluzione finale. Gli storici hanno da tempo riconosciuto che esso è clamorosamente falso, ne hanno ricostruito in dettaglio le fonti (romanzi e *pamphlets* di orientamento antimassonico, anticlericali e antiggiudaico), le stesse che Eco aveva già presentato nella conferenza di Harvard dove dichiara di essersi servito anche dello studio di Norman Cohn,²⁴ *Licenza per un genocidio*, nel quale vengono descritte le incongruenze e le ambiguità dei *Protocolli* la cui vera importanza, secondo l'autore, consiste 'nel grande influsso che hanno esercitato sulla storia del XX secolo'.²⁵

²³ L'*affaire Dreyfus* esplose in Francia nel 1894 quando un capitano ebreo fu accusato di passare informazioni militari alla Prussia: arrestato, fu poi completamente prosciolto e reintegrato nei ranghi dell'esercito nel 1905. Schieratosi fra gli innocentisti, nel 1898, dalle pagine della rivista *L'Aurore*, Zola gli dedicò la lettera aperta *J'accuse*.

²⁴ N. Cohn, *Licenza per un genocidio. 'I Protocolli degli Anziani di Sion'*, Einaudi, Torino 1969.

²⁵ *Ivi*, p. 77.

Il cimitero di Praga è dunque un'opera ricca di rimandi intertestuali, simile ad un grande ipertesto di cui è possibile ripercorrere i vari *links*, attraverso una rigorosa bibliografia che l'autore presenta in maniera quasi casuale, citando opere e autori piuttosto noti (Dumas, Nievo, Abba,²⁶ Sue, Zola, Freud), insieme ad altri, forse meno conosciuti, ma comunque attestati fra le fonti dei *Protocolli dei Savi di Sion* e quasi tutti già indicati nella conferenza del 1993 (Barruel, Joli, Goedsche, Bournand, Rachovskij, Nilus), che sfilano davanti al lettore reso così testimone di un'evidente operazione di mistificazione politica e ideologica.

Eco si sofferma innanzitutto sul libro dell'Abate Barruel, *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* (1798), un'opera che parte dal mistero dei Templari ma non contiene nessuna allusione agli ebrei. Nel 1806, Barruel riceve un lettera da un certo capitano Simonini – il nonno (vero) del protagonista (finto) del romanzo – convinto che la ricostruzione presentata nel volume potesse fondarsi su documenti costruiti *ad hoc* da agenti dei servizi segreti, preoccupati del possibile coinvolgimento degli ebrei – peraltro ritenuti sempre presenti in ogni organizzazione occulta – nelle recenti vicende rivoluzionarie francesi.

Barruel intuisce le pericolose conseguenze di quelle informazioni che si diffondono rapidamente destando viva preoccupazione. A metà Ottocento, i gesuiti cominciano a interrogarsi sui responsabili della propaganda anticlericale esplosa nel Risorgimento (anche lo stesso Garibaldi era ritenuto affiliato alla massoneria), e, per la prima volta, appare evidente l'esistenza di un complotto giudeo-massonico. In seguito, nel romanzo di Sue *L'ebreo errante* (1845), compare il malvagio monsignore Rodin, emigrato successivamente nel romanzo *I misteri del popolo*, assieme a un altro personaggio, Rodolfo, proveniente da *I misteri di Parigi* che rafforzano la trama del complotto suggerendo un intervento dei gesuiti a fianco degli ebrei.

Altre due opere di grande successo accreditano l'idea del complotto giudaico: *Dialoghi agli inferi fra Machiavelli e Montesquieu* (1868), un *pamphlet* contro Napoleone III, scritto da Maurice Joly che mostra come sia possibile confezionare e suscitare il sospetto di una congiura politica, e il romanzo *Biarritz* di John Readcliff (pseudonimo di Hermann Goedsche), dove compare l'episodio della cerimonia al cimitero di Praga fra i rabbini delle 12 tribù di Israele, copiata integralmente dal romanzo *Ricordi di un medico: Giuseppe Balsamo* (1846), di Alexandre Dumas padre. Il discorso del rabbino viene ripreso poco dopo anche in un libello russo intitolato *Gli ebrei, signori del mondo* (1873), come articolo di cronaca, nella rivista *Le Contemporain* (1881), poi nel volume *Les Juifs nos contemporains* (1896), di François Bournand. Infine un russo antisemita, Pëtr Ivanovič Rachovskij, perseguitato dalla polizia zarista, attribuisce la rivelazione del complotto ebraico ad un ebreo, Elie de Cyon, e ciò aumenta la credibilità dell'intera faccenda. Altre fonti che Eco mette a confronto nel romanzo, oltre a quelle già citate, sono ad esempio *La France juive* (1886), di Edouard Drumont che, ponendo l'accento su alcuni caratteri della fisiognomica ebraica come il naso adunco, le orecchie sporgenti, il piede piatto, stabilisce una discutibile correlazione fra i caratteri somatici e l'appartenenza razziale, aprendo di fatto la strada alla propaganda antisemita; invece, *La conquista del mondo da parte degli ebrei*, di Osman Bey (pseudonimo di un certo Millinger), evoca in chiave profetica lo sterminio nazista avvenuto alcuni decenni più tardi.

L'abile commistione di questi testi parrebbe documentare l'esistenza della congiura giudeo-massonica descritta nei *Protocolli dei savi anziani di Sion*, pubblicati nel 1905 dal monaco russo Sergej Nilus; nel giro di pochissimi anni, l'opera esce nelle varie traduzioni suscitando ovunque grande clamore. In Italia compare nel 1921 sulla

²⁶ Il diario *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille* (1880), del patriota Giuseppe Cesare Abba, anch'egli comparsa nel romanzo di Eco, ha certamente contribuito a descrivere atmosfere e impressioni vissute dai protagonisti durante la spedizione garibaldina.

rivista *La vita italiana*, diretta da Giovanni Preziosi, e poi ancora nel 1938 in concomitanza con la promulgazione delle leggi razziali, con una introduzione di Julius Evola.

Il cimitero di Praga è la ricostruzione romanzesca di tutte queste vicende, storiche, politiche ed editoriali: l'autore si immerge nella cronaca dell'ossessione antisemita sfociata nella follia della *Shoah* con un realismo crudo e dissacrante che non tralascia neppure il consueto repertorio di accuse rivolte agli ebrei nel corso della storia. Ad esempio, il protagonista si chiama Simone in memoria del piccolo martire cristiano San Simonino che, secondo la leggenda, sarebbe stato ucciso dagli ebrei di Trento nel 1475. Inoltre, Eco inserisce nel romanzo anche l'immagine dell'ebreo errante attraverso la terribile figura di Mordechai che, negli incubi infantili del protagonista, lo insegue di notte per ucciderlo e impastare il pane azzimo con il suo sangue cristiano.²⁷

***Il cimitero di Praga* e la critica**

Com'è noto, al suo apparire *Il cimitero di Praga* ha immediatamente suscitato una dura polemica perché ad alcuni critici è parso inopportuno riportare alla luce certi fantasmi della memoria collettiva; inoltre, è parso controproducente che da un romanzo programmaticamente costruito per denunciare l'odio antisemita possano scaturire pagine di così indubbia e gratuita violenza: verbale, innanzitutto, e psicologica indotta da scene raccapriccianti che riproducono ogni sorta di delitti e malvagità, compresa l'accurata descrizione di un rito satanico.

Mi riferisco, in particolare, all'articolo apparso il 30 ottobre 2010 sull'*Osservatore Romano*, intitolato 'Umberto Eco: il voyeur del male', nel quale Lucetta Scaraffia²⁸ esprime un giudizio piuttosto severo nei confronti di un romanzo che considera 'noioso, farraginoso, di difficilissima lettura'. Le sue perplessità non si limitano a sottolineare i complicati ingranaggi politici e ideologici che riconducono il romanzo alle vicende della grande Storia e alle modalità con cui cattolici, gesuiti e massoni avrebbero collaborato alla realizzazione delle trame descritte nel libro ma stigmatizza, con altrettanta determinazione, la morbosità con cui Eco ha collezionato e offerto al lettore tutto il repertorio di nefandezze anticlericali e antigioiudaiche, peraltro già note e ampiamente diffuse da altri.

Pur dando merito alla vasta erudizione storico-letteraria dell'autore, alla luce delle considerazioni e del messaggio che il romanzo inevitabilmente suscita anche nel lettore comune e cioè che l'odio produce soltanto conflitti e intolleranze, la poderosa stroncatura di Scaraffia, attenta studiosa di storia contemporanea, sembra dettata soprattutto dalla preoccupazione che 'denunciare l'antisemitismo mettendosi nella parte degli antisemiti non serve a smascherarli ma solo a suscitare un crescente disgusto per la narrazione', perché, prosegue l'articolo 'a forza di leggere cose disgustose sugli ebrei, il lettore rimane come sporcato da questo vaneggiare antisemita, ed è perfino possibile che qualcuno pensi che forse c'è qualcosa di vero se tutti, proprio tutti, i personaggi paiono certi di queste nefandezze'.

²⁷ Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 73. Nei secoli, questa figura leggendaria presente sin dall'antichità ha assunto molti nomi (Buttadeus, Malchus, Cartaphilus, Juan Espera in Dios, Ahasverus), ed ha avuto grande popolarità anche grazie al romanzo *Le juif errant* (1845), di Sue, che la riconduce all'originaria connotazione etnica e religiosa: simbolo delle sofferenze del popolo ebraico ma anche cupa rappresentazione di un nemico inquieto, sradicato e disperso perché maledetto da Dio, l'ebreo errante vaga per il mondo escluso da ogni comunità, vivendo un'esistenza precaria e colma di sofferenza, per scontare la pena di essere stato testimone del Dio che non ha saputo riconoscere.

²⁸ L. Scaraffia, 'Umberto Eco: il voyeur del male', in: *Osservatore Romano*, (30 ottobre 2010).

Tuttavia, secondo la studiosa, nella ricostruzione di Eco sembra affacciarsi una circostanza nuova che agisce in funzione antiggiudaica perché proprio il rapido processo di assimilazione raggiunto dagli ebrei durante l'Ottocento nei paesi dell'Europa occidentale, di fatto li ha allontanati dalla religione originaria, rendendoli potenzialmente pericolosi agli occhi della Chiesa che li considera come un esempio negativo di secolarizzazione per la borghesia cristiana e per la società in genere.

In un'intervista a Claudio Magris,²⁹ sul *Corriere della sera* del 28 novembre 2010, dal titolo 'Menzogne. Come costruire un falso e diffonderlo nel mondo', Eco espone le ragioni che hanno ispirato il suo romanzo confermando che a lui non interessa fare dell'antisemitismo ma mettere in scena 'il discorso dell'antisemitismo', e lo ha fatto attraverso il suo personaggio, mostrando come Simonini 'vende gli ebrei come fantasma, come un Altro che è necessario immaginare per rinforzarsi nella propria identità nazionale o provinciale'. Del resto, il personaggio non li ha mai incontrati e non ha mai sperimentato tutto ciò che da secoli si dice contro gli ebrei. Afferma Eco: 'Il mio personaggio, antisemita feroce, di ebrei non ne ha mai incontrati. È questo l'aspetto dell'antisemitismo che mi ha sempre colpito. Si può essere antisemita senza aver mai visto un ebreo'.

Alla base dell'antisemitismo vi sarebbe dunque un pregiudizio che, assecondando tensioni culturali, razziali e religiose diffuse in un dato territorio, ad un certo punto si trasforma in una vera e propria ossessione collettiva che diffonde intorno a sé paure ingiustificate e il sospetto di trame segrete e complotti. A questo proposito Eco dichiara: 'Io penso che i complotti siano sempre esistiti, come quello per uccidere Giulio Cesare o l'accordo tra Vittorio Emanuele III, Badoglio e Grandi per deporre Mussolini [...] Ma la paranoia del complotto (e i *Protocolli dei Savi di Sion* ne sono l'esempio più malauguratamente insigne) consiste nel pensare a un complotto permanente, alla presenza di un direttorio occulto che dirige le sorti del mondo'.

Nell'intervista Eco spiega invece il senso della sua operazione letteraria, ossia contribuire a 'smontare un mito che sopravvive sempre', quello dei *Protocolli* appunto, mostrando quali letture e romanzi abbiano contribuito ad avvalorare tale rappresentazione perché, secondo l'autore 'a formare il nostro immaginario sono stati essenzialmente i romanzi d'avventura, in cui tutto è possibile, insieme oscuro e giocoso, e sempre si tendono agguati e tranelli e si tessono piani delittuosi'. Infatti, conclude, questi racconti sono stati usati 'per la stessa costruzione dei testi antisemiti, perché la gente (compresi i capi dei servizi segreti) credono solo a quello che hanno già sentito affabulare da qualche parte'.

Lungi dal ritenere che lo scrittore mirasse a diffondere affermazioni antiggiudaiche o antisemite, sono convinta che il romanzo consenta al lettore di interrogarsi sulla nozione attuale del fenomeno dell'antisemitismo e sui risvolti altrettanto inquietanti che i *Protocolli* continuano ad esercitare nel panorama politico e culturale internazionale. Infatti, a partire dal dopoguerra, l'antisemitismo è divenuto un tabù ideologico, sinonimo di 'odio ingiustificato e aberrante',³⁰ e come tale è stato accostato semanticamente a termini dispregiativi³¹ come *nazista* e *razzista*.

²⁹ C. Magris, U. Eco, 'Menzogne. Come costruire un falso e diffonderlo nel mondo', in: *Corriere della sera*, 28 novembre 2010.

³⁰ Luzzatto Voghera, *Antisemitismo*, cit., p. 61.

³¹ La gravità delle rappresentazioni evocate nell'immaginario collettivo ha convinto la Chiesa a deplorare ogni manifestazione antisemita e a rigettare, nell'enciclica *Nostra aetate* del 1965, anche l'accusa di deicidio.

Tuttavia, negli ultimi decenni del Novecento, l'antisemitismo ha ripreso vigore ed è riapparso in forme nuove e diversificate prodottesi comunque a partire dalle suggestioni espresse nei *Protocolli*. Secondo gli studiosi, attualmente le sue manifestazioni possono ricondursi sostanzialmente a due espressioni fondamentali. La prima riguarda l'antisionismo cresciuto intorno alla teoria del complotto sionista perché il progetto avviato da Theodor Herzl fu considerato 'un sistema dai fini imperialistici perseguiti sia attraverso [...] gli eserciti (guerre in Medio Oriente) sia tramite occulte interferenze con i governanti con un sapiente utilizzo dei mercati finanziari'.³²

L'altra espressione dell'antisemitismo contemporaneo, influenzato dalla colonizzazione ebraica in Palestina e dalla difficile convivenza delle due comunità, trova nuova linfa nella traduzione in lingua araba dei *Protocolli* e di analoghe opere di propaganda antiebraica le quali determinano 'una fusione concettuale fra l'immagine del sionista e quella dell'ebreo',³³ con il trasferimento delle tesi dell'antisemitismo ottocentesco nel contesto mediorientale, in particolare nell'ambito del fondamentalismo islamico. Pertanto questi testi finiscono per rafforzare 'lo stereotipo dell'ebreo cospiratore contro le nazioni dell'Islam',³⁴ e questa convinzione costituisce la fonte diretta alla quale si ispirano certi gruppi estremisti che proclamano minacciose azioni di guerra contro gli ebrei di Israele.

Come in passato, la diffusione dell'idea di complotto giudaico trasmessa attraverso i *Protocolli* sembra perciò trovare fertile terreno in tutte le situazioni politiche e sociali caratterizzate da una forte instabilità: in particolare, il repertorio di luoghi comuni fissati in quel documento sembra prescindere da un contesto propriamente ebraico o israeliano, per assumere invece una prospettiva più ampia, quella del mondialismo, nella quale gli ebrei sono ancora 'protagonisti di una trama sovranazionale [...] in quanto padroni della finanza mondiale, manovratori e oppressori delle singole potenzialità nazionali'.³⁵

Come si può notare, lo schema dell'antimondialismo non diverge dunque da quello dell'antisemitismo in quanto appare assolutamente identico il *topos* del complotto ebraico elaborato alla fine dell'Ottocento nei *Protocolli*. La pericolosa riattualizzazione di ideologie tanto nefaste per la storia del Novecento, acuita anche dalla diffusione di dottrine neonaziste e negazioniste giustifica dunque gli sforzi compiuti da Umberto Eco per stigmatizzare l'antisemitismo e rende merito al suo romanzo nel quale, smontando pezzo per pezzo gli ingranaggi dei *Protocolli*, ha dimostrato tutta la loro perniciosa falsità suscitando una rinnovata attenzione verso l'incalzante avanzata di vecchi pregiudizi e assurde teorie che purtroppo, secondo l'autore 'continuano a convincere un sacco di gente'.³⁶

³² Luzzatto Voghera, *Antisemitismo*, cit., p. 75.

³³ *Ivi*, p. 79.

³⁴ *Ivi*, p. 81.

³⁵ *Ivi*, p. 87.

³⁶ Magris, Eco, 'Menzogne', cit.

Parole chiave

Eco, cimitero, Praga, *Protocolli*, antisemitismo

Maria Grazia Cossu, dottore di ricerca in letterature comparate, collabora con l'Università di Cagliari nell'ambito dell'insegnamento di letteratura italiana contemporanea. Da anni si occupa di autori e questioni della letteratura ebraica e ha partecipato a diversi Convegni internazionali con articoli su Marina Jarre, Fausta Cialente, Erri De Luca, Primo Levi. Inoltre si è occupata di scrittura di genere e di autobiografia femminile nel volume *Lo specchio di Venere* (2009), e dei libretti d'opera della Marchesa Colombi nel volume *La creola e il violino di Cremona* (2011). Da segnalare anche altri studi su Lalla Romano, Marguerite Yourcenar, Camus e Paolo Maurensig.

Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Filologia
Letteratura e Linguistica
Via Is Mirrionis 1, 09100 Cagliari (Italia)
mgraziacossu@tiscali.it

SUMMARY**Examples of Cultural Anti-Semitism in Umberto Eco's Novel *Il cimitero di Praga***

The article draws upon Umberto Eco's recent novel, *Il cimitero di Praga*, in the consideration of the relationship between narrative fiction and the collective imagination in regards to the genesis and dispersion of *The Protocols of the Elders of Zion* in the second half of the nineteenth century. A dangerous and mysterious text, *The Protocols* evoked general clamor and persecutory backlash, as it appeared to document the existence of a Judeo-Masonic conspiracy.

In the work, the author also reconstructs sources of the fictional text and traces the historical, political and editorial events surrounding it, plunging into them with a gritty and irreverent realism in a chronicle of the obsession that flowed into the madness of the Shoah.

Treating the subject, which is found elsewhere in the scholar's oeuvre, requires mention of the repertoire of prejudicial accusations against the Jews throughout history, which creates, toward the end of the book, a heated and contentious debate regarding whether such delicate and reckless statements should even be made public at all. This article questions the authorial strategy in *Il cimitero di Praga*, and considers the novel's literary agenda, which can be almost interpreted as a call for vigilance against manifestations of anti-Semitism still present in today's cultural imagination.



URN:NBN:NL:UI:10-1-113005 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

L' 'imperialismo spirituale' negli esordi della rivista *Augustea* (1925-1927)

Rosario Gennaro

Augustea nella cultura fascista

La rivista *Augustea: politica, economia, arte* (1925-1943) ha svolto un ruolo non trascurabile, ancorché poco studiato, nella cultura di area fascista. I primi anni della rivista corrispondono agli esordi della politica culturale del fascismo e permettono di conoscerne meglio i risvolti internazionali.

Di rilievo è anzitutto la figura di Franco Ciarlantini, fondatore, direttore e principale animatore del periodico. Quando lo fonda ha quarant'anni ed è nel fascismo dal 1919. Era stato socialista, poi interventista, quindi volontario nella grande guerra. Responsabile dell'Ufficio Stampa del partito, ne ha gestito la risposta mediatica in occasione del delitto Matteotti. Ha quindi organizzato il Convegno per le Istituzioni Fasciste di Cultura, tenuto a Bologna nel marzo del 1925. Fa parte del Gran Consiglio del Fascismo, è membro del direttivo del partito, è proprietario di un'importante casa editrice, la Alpes, che ha fondato nel 1921 e che si avvale, per le scelte editoriali, di Arnaldo Mussolini,¹ noto giornalista e fratello del Duce. Dal 1926 sarà direttore della Federazione Fascista degli Industriali Editori. Tale è il suo peso nel dibattito culturale, che persino Croce interloquisce con lui, da posizioni ovviamente avverse.²

Attorno ad *Augustea*, Ciarlantini raccoglie giornalisti e intellettuali, in buona parte giovani, ma anche nomi affermati, come Massimo Bontempelli, Arrigo Solmi, Sergio Panunzio, Emilio Bodrero, Alfredo Rocco, Angelo Oliviero Olivetti.

La via italiana all'impero

Centrale rispetto al fascismo è il progetto che *Augustea* sviluppa. Unità all'interno, potenza verso l'esterno:

¹ Secondo le testimonianze in M. Staglieno, *Arnaldo e Benito. Due fratelli*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 248-249 e 526-527.

² Cfr. F. Ciarlantini, *L'imperialismo spirituale*, Milano, Alpes, 1925, pp. 159-164. Croce rimproverava a Ciarlantini la riduzione dell'arte a merce, nonché la richiesta di aiuti di stato alla cultura. Su Ciarlantini e il suo ruolo editoriale, cfr.: F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia (1903-1943)*, Firenze, Le Lettere, 2007; A. Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1996; G. Pedullà, 'Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale', in: G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp. 341-342.

Inquadrato il paese saldamente, diretto da una unica volontà e con un preciso orientamento, sarà possibile [...] conferire un più vigoroso impulso alla spiritualità italiana, organizzare in modo imponente [...] la difesa nazionale. E sarà possibile soprattutto [...] creare [...] quell'orgoglio di razza e quella sete di potenza che dovranno assicurarci tutta la terra, tutta l'aria, tutto il sole indispensabili per la nostra incoercibile vita.³

Unità e potenza si riflettono nel mito di Roma imperiale, memoria e promessa di un'Italia cardine del mondo. Eloquenti il nome della rivista e un gran numero di articoli. Nel definire l'identità italiana, i richiami a Roma sono preponderanti, ancorché uniti al Cristianesimo, al Cattolicesimo, al Risorgimento:

indipendenza e unità erano mezzi ad un fine ulteriore, [...] presupposti storicamente necessari perché il popolo italiano potesse, riallacciandosi a Roma, riacquistare [...] la missione di essere il centro o il faro della civiltà universale.⁴

Aquila e fascio littorio – i due segni della rivoluzione fascista – [...] sono, in sintesi, l'Impero di Roma, all'interno e all'esterno. Sono [...] la volontà dell'Italia, che si riattacca alla volontà romana; il popolo italiano, che si riconosce protagonista della storia.⁵

La missione italiana è addirittura messianica, legata alla *virtus* latina:

non v'ha popolo al mondo così altamente messianico quanto il nostro, messianico e religioso forse più di quello ebraico [...]. Roma [...] svolse il suo genio organizzatore e unificatore in nome della 'virtus latina', di cui fece il simbolo del suo dominio e veicolo di espansione nel mondo. [...] Italicismo e Cristianesimo, Italicismo e Cattolicesimo sono il simbolo della unificazione umana. [...] Il mondo cammina. Anzi corre; meglio: fugge! E Roma deve precederlo nella sua corsa, additargli le strade imperiali dell'avvenire.⁶

La potenza italiana va dunque tradotta in 'espansione': militare, diplomatica, commerciale, coloniale.⁷ Un ruolo singolare e preponderante è riservato alla cultura. Su di essa si basa l' 'imperialismo spirituale':

Spirituale. Epperò unico imperialismo positivo in un Paese che, come il nostro, non dispone di materie prime sufficienti [...] né di un'indipendenza economica che gli consenta [...] avventure in politica estera, né di una plutocrazia che ne spalleggi l'espansione.⁸

Io penso [...] che il primo elemento della nostra espansione debba essere [...] l'elemento spirituale che comprende tutte le forme dell'attività creativa nostra, dalle arti alle matematiche, dalla scienza alla filosofia.⁹

Si immagina, per via di cultura, un'Italia alla testa delle nazioni. Ferma è l'idea che queste debbano imparare dagli italiani, che gli italiani debbano dettare la linea, anche a fronte di rimostranze intellettuali straniere, che *Augustea* registra ma non condivide.¹⁰ L'imperialismo spirituale non è peraltro un progetto del solo Ciarlantini. Consta di un insieme di iniziative denominate anche 'espansione culturale

³ F. Ciarlantini, 'Unità e potenza', in: *Augustea*, I, 1, (21 dicembre 1925), p. 1.

⁴ F. Ercole, 'L'imperialismo fascista', in: *Augustea*, II, 6, (1° aprile 1926), pp. 1-2.

⁵ F. Ercole, 'Il ritorno di Roma', in: *Augustea*, II, 7, (21 aprile 1926), p. 2.

⁶ G. Farina d'Afiano, 'La nostra missione messianica nel mondo', in: *Augustea*, II, 7, (21 aprile 1926), p. 2.

⁷ Questi temi hanno ampio spazio nella rivista.

⁸ E. Rocca, 'Imperialismo spirituale', in: *Augustea*, II, 3, (15 febbraio 1926), p. 1.

⁹ F. Ciarlantini, 'Imperialismo spirituale', cit., p. 155.

¹⁰ Cfr. 'Mostre sì, Meridiani no' (risposta di Pablo Rojas Paz a 'La Fiera Letteraria'), in: *Augustea*, III, 23, (15 dicembre) 1927, pp. 815-816.

all'estero'.¹¹ Una politica volta a incrementare il peso internazionale dell'Italia, attraverso il prestigio e la diffusione della sua cultura. Mussolini stesso prende posizione, per esempio in un discorso agli scrittori italiani:

Quale è dunque il vostro compito, il compito di coloro che creano? Bisogna che tutti gli scrittori italiani siano all'interno e soprattutto all'estero i portatori del nuovo tipo di civiltà italiana. Spetta agli scrittori di fare quello che si può chiamare 'imperialismo spirituale' nel teatro, nel libro, con la conferenza. Far conoscere l'Italia non soltanto in ciò che essa ha di grande nel passato.¹²

Mussolini si serve dello stesso sintagma caro a Ciarlantini. Il quale non manca peraltro di ostentare l'appoggio del capo del governo ('Io sono certo che il Duce è con noi senza riserve')¹³ ed è certamente, assieme alla sua rivista, uno dei maggiori artefici dell' 'espansione culturale'. Per quanto non soli a indicare questo orizzonte, Ciarlantini e *Augustea* mostrano per esso un'attenzione programmatica, insistita, legata agli aspetti sia teorici che organizzativi. L'intensità di tale attenzione, la forza con cui un nesso è stabilito tra italianismo culturale e politica estera, contraddistinguono *Augustea* nel panorama culturale, la differenziano da altre riviste di cultura e politica, per esempio *L'Impero* e *Critica Fascista*. Lo stesso noto dibattito sull'arte fascista,¹⁴ ospitato dal periodico di Bottai, non è incentrato sull' 'espansione spirituale', spesso implicata, invece, da Ciarlantini e *Augustea*, nella presa in esame dei problemi dell'arte. Malgrado sia, come ogni rivista, un organo a più voci, *Augustea* si muove all'unisono dietro il suo artefice, con netta omogeneità di idee e di intenti.

La cultura come strumento

L'approccio di *Augustea* con la cultura è sincretico e insieme strumentale. Sincretico perché guarda a idee nate fuori della politica, per esempio nell'arte e nella letteratura. Strumentale perché se ne serve in un'ottica di conquista e di legittimazione. Ne è una prova la collana di cui *Augustea* si fa editrice, denominata 'I prefascisti'.¹⁵ Brevi monografie (uscite o progettate nel biennio 1928-29) su personaggi della cultura e della storia (come Carducci, D'Annunzio, Oriani, Foscolo, Nievo, Mameli, Salgari, Marinetti, Gioberti) in cui il fascismo, pur 'profondamente moderno' secondo il direttore della collana,¹⁶ avrebbe i suoi precursori.¹⁷

Strumentale è anche l'inclinazione a usare la cultura come strumento di conquista sia interna che esterna. 'La base nazionale non può non essere il

¹¹ Cfr. B. Garzarelli, 'Parleremo al mondo intero'. *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; L. Medici, *Dalla propaganda alla cooperazione intellettuale. Le origini della diplomazia culturale italiana*, Padova, Cedam, 2009; F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

¹² 'La missione degli scrittori italiani nel discorso di Mussolini alla Società degli Autori', in: *La Tribuna*, 2 (luglio 1926), p. 3.

¹³ F. Ciarlantini, 'Per l'espansione culturale all'estero', in: *Augustea*, II, 17, (16 settembre 1926), p. 3.

¹⁴ Cfr. 'Il dibattito sull'arte fascista', in: C. Bordon, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in 'Critica fascista'*, Bologna, Brechtiana Editrice, 1981, pp. 47-106. Sulla rivista di Settimelli e Corra, cfr. A. Scarantino, 'L'impero'. *Un quotidiano 'reazionario-futurista' degli anni venti*, Roma, Bulzoni, 1981.

¹⁵ Cfr. A. Pedio, 'Le collane editoriali di storia. Da 'I prefascisti' a 'I grandi italiani'', in: *Storiografia*, 9, 2005, pp. 175-207 e A. Scotto di Luzio, *Le mitiche origini: passato e presente nelle letture per ragazzi*, in: *L'appropriazione imperfetta*, cit., pp. 165-176.

¹⁶ 'I precursori del fascismo', in: *Augustea*, III, 1, (31 gennaio 1927), p. 52. Cfr. anche due articoli con titolo identico, nel numero 4 (28 febbraio 1927, p. 158) e nel numero 8 (30 aprile 1927 p. 288).

¹⁷ Cfr. anche, ad esempio, G. Farina d'Anfiano, 'Il ritorno di Savonarola', in: *Augustea*, II, 13, (16 luglio 1926), p. 7. U. Cuesta, 'Elogio del Salgari', in: *Augustea*, III, 16, (31 agosto 1927), p. 601, nonché i numeri monografici su Machiavelli (III, 13, 15 luglio 1927) e Foscolo (III, 17, 15 settembre 1927).

fondamento indispensabile per una solida costruzione culturale'.¹⁸ 'La politica intellettuale è soltanto politica estera'; comporta 'piani strategici' il cui primo fine è 'il primato morale, prezioso alle mire generali politiche di ogni paese'.¹⁹ In quest'ottica la rivista approva l'intervento dello stato nella cultura, da essa stessa chiamato 'mecenatismo di stato', di cui ravvisa alcuni segnali, tra cui l'Accademia d'Italia, la nuova legge sui diritti d'autore, l'ente nazionale Italica, 'l'impulso dato ad ogni sorta di istituti di cultura', per 'la messa in valore, all'interno, e per il lancio all'estero di quanto di meglio in Italia intellettualmente e artisticamente si produca'.²⁰ Su cosa sia 'il meglio' della cultura italiana contemporanea *Augustea* non si esprime in maniera netta o selettiva. Preconizza anche un particolare investimento sui giornalisti, la cui funzione ritiene strategica nella tutela all'estero della cultura e degli interessi italiani.²¹

L'omologazione di cultura ed espansione (territoriale, politica e commerciale) è anche documentata dal lessico. Ciarlantini equipara, pur tra virgolette, le idee a 'merce'.²² Il loro scambio è chiamato 'Importazioni ed Esportazioni Spirituali' (nome di una rubrica ospitata dalla rivista), la loro diffusione all'estero, 'espansione' o 'imperialismo spirituale'. Una cultura dunque piegata a fini propagandistici; che per questo tende, a volte, alla semplificazione, agli stereotipi, all'asserzione più che all'analisi. Ad esempio quando distingue l'imperialismo buono (italiano) dal cattivo (francese e britannico): 'L'imperialismo della "grande proletaria"' è 'mille volte meno temibile e innocuo dell'imperialismo inglese e dell'imperialismo francese'. È 'mosso da un alto senso di giustizia'. All'Italia bastano 'un giusto prestigio' e 'una sufficiente difesa dei suoi interessi essenziali'.²³

L'Italia di fronte al mondo

'Come ci giudicano gli stranieri' è il nome di una rubrica tra le più frequenti e longeve della rivista, attenta più agli apprezzamenti che alle critiche provenienti dall'estero, da ambienti soprattutto intellettuali. Colpiscono i giudizi attribuiti a vari autori. Giudizi positivi (sebbene cauti e quasi imbarazzati) riguardanti le lettere italiane ma anche la politica, Mussolini compreso. Ad esempio Jean Paulhan: 'In politica ammiro Mussolini; in pittura De Chirico, Ungaretti è un gran poeta. E poi la *Ronda*. Ho sentito parlar molto di Bontempelli. E di Italo Svevo [...]. Ma - vede - non le ho detto niente: no, non mi citi nemmeno'. O ancora Fernand Divoire: 'Oggi, voi italiani, mi date l'impressione d'una bella, grande energia, non verbale, che prelude a un rinascimento [...]. Rinascimento collegato all'atmosfera politica del fascismo; ma lasciamo star la politica'.²⁴ Si sbandiera un ritrovato prestigio mondiale dell'Italia ('in cinque anni di Regime Fascista l'Italia all'estero si è superbamente arricchita di

¹⁸ P. Rebora, 'Nazione e cultura', in: *Augustea*, II, 12, (1° luglio 1926), p. 6.

¹⁹ A. G. Bragaglia, 'Politica intellettuale', in: *Augustea*, II, 14, (1° agosto 1926), p. 2. Cfr. anche 'L'imperialismo spirituale di Franco Ciarlantini', in: *Augustea*, II, 19, (16 ottobre 1926), p. 11 e 'Il comando della stirpe', in: *Augustea*, II, 20, (1° novembre 1926), p. 4.

²⁰ E. Rocca, 'Imperialismo spirituale', cit., p. 1. La rivista di Ciarlantini fu tra le più finanziate dal regime, almeno per il periodo 1933-1943. Cfr. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 234.

²¹ Cfr. M. Appellius, 'L'Italia imperiale ed i suoi giornalisti', in: *Augustea*, III, 23, (15 dicembre 1927), pp. 817-820.

²² F. Ciarlantini, 'Imperialismo spirituale', cit., p. 157.

²³ A. Solmi, 'Imperialismo italiano', in: *Augustea*, II, 1, (15 gennaio 1926), p. 2.

²⁴ 'Come ci giudicano gli stranieri', in: *Augustea*, II, 2, (30 gennaio 1926), p. 11.

fattività e di decoro').²⁵ Si reagisce con vigore alle preoccupazioni relative al nuovo corso politico italiano e ai suoi risvolti imperialistici.²⁶

Frequente il raffronto fra 'noi' e 'loro', posto anche in termini di competizione. La rivista dà prova di attenzione, non di rado anche di considerazione, per ciò che è straniero. Quest'attenzione rigetta tuttavia categoricamente ogni esterofilia.²⁷ Bolla come intellettualista e 'provinciale' la negazione dei valori italiani a vantaggio degli stranieri.²⁸ Ostenta 'orgoglio di razza',²⁹ desiderio di potenza, anche coloniale, una netta presunzione di superiorità: 'La nostra civiltà', assicura Ciarlantini, è 'indubbiamente superiore a quella di tutti gli altri paesi'.³⁰ Per quanto partecipe di approcci che hanno reso il fascismo razzista ('una identità nazionale concepita come monocratica e onnicomprensiva [...] intollerante verso qualsiasi appartenenza e identità multipla, [...] la [...] politica estera [...] come scontro selettivo per gli stati-nazione',³¹ *Augustea* non si spinge, almeno nei primi anni, a compiute teorizzazioni del razzismo, siano esse di tipo biologico o culturale.³²

Tra Londra e Parigi

Sul piano culturale, il principale termine di paragone è Parigi, oggetto di attenzioni costanti e ambivalenti. La sua importanza è ad un tempo affermata e negata. Negata quando si parla di decadenza della cultura francese, spiegata con *cliché* xenofobi e antisocialisti:

In un anno Parigi ha immensamente progredito su la via del rimbambimento, grazie al denaro americano e alle capriole maldestre del 'cartello delle sinistre'. [...] Tutto scricchiola, qui - tutto e dappertutto: il denaro circola, è evidente, e ce n'è molto, ma non riesce a lubrificar niente. Parigi *caput mundi*, - o meglio 'piazza del mondo', - ove possan riunirsi tutt'i chiacchieroni dell'universo, - Parigi non è più una città francese: si contan stranieri fino al milione. Una volta da qui partiva la moda, qui nascevan le glorie, regnava su i due continenti il gusto e lo spirito francesi (qualità negative, ma - una volta - esistevano...): da qui i francesi riuscivano a guidar la marcia della civiltà, a imporre alla civiltà un equilibrio ch'era armonia. Ora - capitolombolo. Perso l'equilibrio, i francesi e la loro civiltà sono andati a cacciarsi in un vicolo cieco, han picchiato col naso contro il muro del rimbambimento. [...] La colpa è un po' degli stranieri e un po' del cartello delle sinistre.³³

Riconosciuta quando si prende atto del potere di irradiazione che Parigi detiene, per cui occorre farne il centro dell'espansione intellettuale italiana:

Ecco, è un giorno che Ciarlantini è qui, e già [...] ci fa balenare l'idea di un centro il quale conglobi tutte le forze sane e operanti, e tutti gli amici del nostro paese che sono a Parigi, molto meno rari di quanto non si creda. [...] Perché è sciovinismo a sproposito infischiarci di

²⁵ 'Espansione italiana', in: *Augustea*, III, 21, (15 novembre 1927), p. 742. Cfr. anche 'La situazione spirituale degli italiani all'estero vista da S. E. Dino Grandi', in: *Augustea*, II, 6, (1° aprile 1926), p. 1.

²⁶ Cfr. per esempio, P. Rebora, 'Gli stranieri e l'Italia', in: *Augustea*, III, 6, (31 marzo 1927), pp. 209-210.

²⁷ S. De Cesare, 'L'organizzazione migratoria', in: *Augustea*, III, 4, (28 febbraio 1927), pp. 131-133.

²⁸ Cfr. F. Ciarlantini, 'Intellettualismo e cultura', in: *Augustea*, III, 12, (30 giugno 1927), pp. 449-450.

²⁹ F. Ciarlantini, 'Unità e potenza', cit.

³⁰ F. Ciarlantini, 'Imperialismo spirituale', cit., p. 156.

³¹ P. Milza, S. Berstein, N. Tranfaglia, B. Mantelli, *Dizionario dei fascismi*, Milano, Bompiani, 2002, p. 594.

³² Queste non mancheranno negli anni a venire. Su *Augustea* scriverà anche uno dei massimi teorici del razzismo italiano. Cfr. J. Evola, *Augustea (1941-1943)*, *La Stampa (1942-1943)*, a cura G. F. Lami e A. Lombardo, Pesaro, Heliopolis, 2006.

³³ N. Fr. (Nino Frank), 'Il carnevaletto francese', in: *Augustea*, I (1925), 1, 21 dicembre 1925, p. 2. Sul declino attribuito alla Francia, cfr. anche 'Il momento letterario della Francia', in: *Augustea*, III, 3, (15 febbraio 1927), pp. 107-108.

Parigi.[...] Bisogna venire qui un poco per avere la sensazione di quale potenza sia Parigi per l'irradiarsi mondiale di un'idea, di un libro, di una fama, Pirandello insegni. E lo si sfrutti, allora, un *broad casting* così eccezionale! Un centro come quello di cui si parlava sarebbe un'ambasciata d'italianità non meno utile di quella diplomatica di Rue de Varenne. [...]Perché Ciarlantini, lo specialista in espansione intellettuale italiana, non viene a Parigi più spesso, con poteri e mezzi, a varare e pilotare qualcosa del genere?³⁴

Coerente con tale prospettiva è l'appoggio che *Augustea* assicura a '900 di Bontempelli,³⁵ che proprio nella rivista di Ciarlantini pubblica un testo sull'espansione culturale (poi riproposto, con modifiche, in '900).³⁶ Più tardi, dopo il passaggio di '900 all'italiano, *Augustea* invoca la creazione, a Parigi, di una rivista italiana in lingua francese.³⁷ I successi della cultura italiana in Francia sono del resto registrati o auspicati con insistente attenzione. Le 'esportazioni spirituali' (pubblicazioni di o su autori italiani) segnalate dalla rivista riguardano soprattutto il mercato francese. Spiccano i nomi di Pirandello e Bontempelli, seguiti a distanza da Fausto Maria Martini, D'Annunzio, Mario Puccini, Vincenzo Cardarelli. Nel medio e nel lungo periodo, tuttavia, *Augustea* ha in mente un nuovo centro della cultura mondiale, o almeno degli studi, da collocare a Roma o nei dintorni.³⁸ Quanto alla politica, da un lato *Augustea* si compiace dello sviluppo di un fascismo francese (o di movimenti che gli somigliano, come quello di Georges Valois).³⁹ Dall'altro lamenta che la *ville lumière* sia anche capitale del fuoruscitismo e di questo denuncia i riflessi, negativi, sulle relazioni italo-francesi.⁴⁰

In politica internazionale, grande attenzione vi è anche per la Gran Bretagna, potenza rivale ma nel contempo ammirata. Rivale perché domina uno scacchiere internazionale (il Mediterraneo, le colonie) dove l'Italia vorrebbe contare di più. Ammirata per la forza che può mettere in campo, frutto di uno spiccato nazionalismo.⁴¹ Con la Gran Bretagna dunque bisogna competere, con l'ostentata persuasione che il fascismo possa far meglio. Il Regno Unito è la patria del capitalismo, del liberalismo, del parlamentarismo. Sistemi in cui dominano il conflitto e la frammentazione; Sistemi in crisi e ormai superati. Mentre il futuro appartiene al fascismo, all'ordine armonico che il corporativismo è in grado di conferire allo stato:

un sindacalismo e un corporativismo quali sono quelli che l'Italia fascista insegna al mondo va incontro alle difficoltà, e forse precede la coscienza politica delle classi: il che è sommamente educativo. La crisi della democrazia francese, quella del liberalismo inglese, quella del comunismo russo, confortano di prove e non necessarie, la bontà della nostra tesi.⁴²

³⁴ L. Fiumi, 'Con Ciarlantini a Parigi', in: *Augustea*, III, 12, (30 giugno 1927), p. 465.

³⁵ Cfr. E. Sulis, "'900" e l'imperialismo spirituale', in: *Augustea*, II, 11, (16 giugno 1926), p. 6; A. Aniante, "'900" e torre d'avorio', in: *Augustea*, III, 11, (15 giugno 1927), pp. 433-434.

³⁶ Cfr. M. Bontempelli, 'Lo stagno dei ranocchi (appunti per capire il secolo ventesimo)', in: *Augustea*, I, 1, (21 dicembre 1925), p. 8, poi 'La mare aux grenouilles', in: "'900". *Cahiers d'Italie et d'Europe*, 1 (1926), pp. 176-178.

³⁷ Cfr. 'Urge una rivista italiana a Parigi', in: *Augustea*, IV, 7, (15 aprile 1928), pp. 205-208.

³⁸ Cfr. C. Salvati, 'La città degli studi', in: *Augustea*, II, 8, (1° maggio 1926), p. 3.

³⁹ Cfr. R.R.V. (Venturi), 'Teorici del fascismo francese', in: *Augustea*, I (1926), 1, 15 gennaio 1926, p. 12. Per le divergenze interpretative riguardo alla nozione di fascismo francese, cfr. B. Wilfert-Portal, *Fascisme français*, in *Historiographies II. Concepts et débats*, sous la direction de C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia & N. Offenstadt, Paris, Gallimard, 2010, pp. 1038-1045.

⁴⁰ Cfr. G. Giorgi, 'Note di politica estera', in: *Augustea*, II (1926), 16, (16 ottobre 1926), p. 2.

⁴¹ Cfr. P. Rebora, *Nazione e cultura*, cit.

⁴² 'Autorevoli giudizi sulla nuova legge', in: *Augustea*, II, 9, (16 maggio 1926), p. 2. Il giudizio riportato è di Francesco Meriano e riguarda disposizioni legislative in materia di corporativismo. Per il discorso sulle

L'esercito degli emigrati

L'attenzione della rivista non riguarda solo l'Europa, ma tocca anche altri continenti. La fascinazione e i timori relativi all'Oriente, diffusi in ampi settori della cultura europea, lasciano il segno anche in *Augustea*. Arrigo Solmi parla di 'possibile conflagrazione tra l'Oriente e Occidente', sicuro comunque che la politica di Mussolini porti l'Italia nella giusta direzione.⁴³

Frequenti sono poi i riferimenti ai paesi dell'America latina. Non tanto per le loro economie, società o culture, quanto per la forte presenza di immigrati italiani.⁴⁴ Bisognava farne il fronte più avanzato dell'imperialismo italiano:

Esiste dunque il grande esercito degli italiani nel mondo; un esercito che guarda e fa guardare a Roma non soltanto come alla capitale dell'Italia (che già è una superba realtà) ma come a un centro dominatore dell'ordine mondiale, a un fulcro di vita superiore.⁴⁵

Bisognava per questo tener desta la loro italianità, dunque i loro contatti con la cultura d'origine o degli avi, anche attraverso la diffusione di libri e giornali in lingua italiana.⁴⁶ Peccato però che le filiere della cultura italiana all'estero fossero deboli e malmesse, almeno a sentire la stessa *Augustea*. Senza contare che ampi strati di questa emigrazione, con basso grado di istruzione, mal si prestavano a essere raggiunti da libri e scritti di propaganda.

L'arma suprema

Il gran parlare sulla diffusione di idee italiane è andato molto oltre il periodo preso in esame in questo articolo. Non pare abbia prodotto risultati straordinari. Straordinario è però l'investimento di fiducia sulla forza della cultura: dello 'spirito', delle idee, dell'identità, delle virtù, delle capacità, del potenziale legato alla cultura, presentata come la vera grande risorsa dell'imperialismo italiano. Colpisce inoltre la continuità tra l'espansione culturale all'estero e i risvolti interni del totalitarismo fascista. Colpisce l'ottimismo, velleitario per larghi aspetti, di cui l'una e l'altra sono fatti oggetto. Da un lato la conquista interna, la fascistizzazione, l'italiano nuovo voluto da Mussolini, un progetto cui il fascismo 'legava il suo stesso futuro, riformando il carattere degli italiani, rigenerandoli dai loro difetti, forgiando un popolo nuovo, virtuoso e virile, di "cittadini soldati"'.⁴⁷ Dall'altro la conquista esterna, l'imperialismo spirituale, la civiltà italiana alla testa delle nazioni. La cultura è il *medium* dell'una e dell'altra. Gli intellettuali e le idee, insomma, come arma totale, suprema, almeno quanto o forse più delle armi convenzionali.

altre nazioni, cfr. M. Raes, *Italiani e stranieri secondo il fascismo. Analisi della rivista 'Augustea' (1925-1926)*, proefschrift Artesis University College, 2009-2010.

⁴³ A. Solmi, 'Oriente e Occidente', in: *Augustea*, III, 6, (31 marzo 1927), pp. 205-206.

⁴⁴ Su fascismo e emigrazione italiana, cfr. a cura di E. Franzina e M. Sanfilippo, *Il fascismo e gli emigrati*, Roma-Bari, Laterza, 2003. Per il Sud America, cfr. a cura di E. Scarzanella, *Fascisti in Sud America*, Firenze, Le Lettere, 2005. Sui tentativi di fascistizzazione all'estero negli anni Trenta, cfr. M. Cuzzi, *L'internazionale delle camicie nere. I Caur 1933-1939*, presentazione di Michael A. Ledeen, Milano, Mursia, 2005.

⁴⁵ F. Ciarlantini, 'L'Italia e l'America latina', in: *Augustea*, III, 23, (15 dicembre 1927), p. 803.

⁴⁶ F. Ciarlantini, 'L'Italia e il suo imperialismo spirituale', in: *Augustea*, III, 7, (15 aprile 1927), pp. 268-269. Su libri e giornali per gli emigrati, cfr. Manlio Miserocchi, 'L'America latina come mercato librario', in: *Augustea*, II, 6, (1° aprile 1926), p. 7. Sulla rilevanza degli emigrati italiani in Sud America per le politiche di espansione, cfr. anche E. Rocca, 'Gli Italiani a San Paulo del Brasile', in: *Augustea*, II, 6, (1° aprile 1926), p. 9 e G. Farina d'Anfiano, 'Avventura sudamericana', in: *Augustea*, II, 9, (16 maggio 1926), p. 8; Renzo Sacchetti, 'L'Italia in Argentina', in: *Augustea*, II, 14, (1° agosto 1926), p. 4.

⁴⁷ E. Gentile, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 186. Su difetti degli italiani e il dibattito per emendarli, prima, durante e dopo il fascismo, cfr. S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

‘Libro e moschetto’ è stato uno degli slogan più noti del fascismo. *Augustea* ne ha declinato il senso in chiave internazionale: ‘L’Italia diventerà un grande paese e conterà quello che merita di contare nel mondo quando alla tiratura di mille o duemila copie per ogni libro, saranno succedute le tirature delle 20, 30, 60 mila copie e queste saranno diffuse in tutti i paesi’.⁴⁸

Parole chiave

Ciarlantini, Augustea, cultura fascista, imperialismo, Roma

Rosario Gennaro è docente di lingua, letteratura e cultura italiane presso l’Artesis University College di Anversa. Si è occupato principalmente di Ungaretti e di rapporti letterari tra Belgio, Francia e Italia nel Novecento. Negli ultimi anni si è soffermato sui rapporti fra cultura e fascismo. Tra le pubblicazioni: *La risposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte e letteratura*, Firenze-Leuven, Cesati-Leuven University Press, 2002; *Le patrie della poesia. Ungaretti, Bergson e altri saggi*, Firenze, Cadmo, 2004; ‘Moretti et Bruges: parodie d’un mythe’, in: *Les villes du symbolisme, M. Quaghebeur (dir.)*, Bruxelles, Peter Lang, 2007; ‘Bergson, Pirandello e l’umorismo’, in: *Le passioni di Pirandello*, a cura di B. Van den Bossche e M. Jansen, Firenze, Cesati, 2010; Giuseppe Ungaretti, Jean Lescure, Carteggio, Firenze, Olschki, 2010; ‘I manifesti novecentisti tra politica e letteratura’, in: «Bollettino 900», 1-2 (2011).

Artesis University College
Department of Translators and Interpreters
Schildersstraat 41, 2000 Antwerpen (Belgio)
rosario.gennaro@artesis.be

SUMMARY

Spiritual Imperialism at the Base of *Augustea*

The study of Fascism’s program of ‘cultural expansion abroad’ (‘espansione culturale all’estero’) must acknowledge the fundamental role played by the journal *Augustea*, founded in 1925 by Franco Ciarlantini, a prominent editor of the Fascist PNF. Working on the project were, among others, Massimo Bontempelli, Emilio Bodrero, and Arrigo Solmi. The journal combined ‘politics, economics, art’, and advocated the unity and power of an Italy that would finally be cohesive, and, as such, able to impose itself on the world stage. Power meant expansion in many senses: economically, politically, in regards to the military, but especially in terms of the ideal, artistic, and spiritual. According to the magazine, one needed to replace Italy as a leader of nations by highlighting its cultural supremacy, which dated back to Rome and its empire, and that had been preserved in the following centuries. The Italian cultural hegemony, at the service of foreign policy, was in fact seen as the path to empire, which was seen to require the support of intellectuals, artists, and journalists. The agenda in this way bound itself to the totalitarian project of Fascism; on the one

⁴⁸ Nota a firma ‘f.c.’ (Franco Ciarlantini) in: *Augustea*, II, 4, (28 febbraio 1926), p. 3. La rivista dà grande spazio alla diffusione del libro, non solo all’estero, ma anche in Italia. Ne dà atto, tra l’altro, l’inchiesta dal titolo *Il problema delle biblioteche in Italia*, condotta in vari numeri del 1927.

hand there was an internal conquest, a *Fascistization*, of the new Italian identity designed by Mussolini, and on the other hand an external conquest consisting of a spiritual imperialism, positing Italian society as the natural leader among nations. Culture, in this way, was seen as the medium of both aspects of the conquest.

La cognizione del discorso Gadda e la metafora della virilità fascista

Inge Poelemans

Gadda non era certo un uomo *medio* e volubile nel modo di pensare; ma forse troppo si è sottovalutata l'idea che nel corso dei cruciali anni Trenta [...] la sua posizione sia stata realmente sbifida e intermedia: [...] la sua visione del regime, non meno della sua esperienza di esso, fossero oscillanti e mobili senza attestarsi mai né sul versante dell'opposizione convinta, né su quello dell'adesione entusiastica.¹

In questo modo la ricercatrice Cristina Savettieri prende posizione nel lungo dibattito che domina l'interpretazione politica dell'opera dello scrittore milanese Carlo Emilio Gadda (1883-1973) nell'ultimo decennio. Il parere di Gadda sul fascismo è già stato discusso molto ampiamente. Tuttavia, gli studiosi non sono d'accordo fra di loro sulla questione se Gadda vada percepito come fascista o antifascista. Il dibattito viene complicato ulteriormente dalla complessa storia editoriale delle opere di Gadda, che sono state sottoposte a lavori correttivi da diversi redattori, che hanno intensamente modificato le parole gaddiane.² È probabile poi che le idee politiche che popolano le pagine gaddiane provengano dall'influenza della 'norma' politica del regime del momento.³ Ma è soprattutto l'ambiguità del modo in cui si manifestano le idee politiche dello scrittore milanese che rende un'interpretazione politica molto problematica. In quest'articolo descriverò il modo in cui il dibattito Gadda fascista / Gadda antifascista si è svolto durante gli ultimi decenni e proporrò una nuova prospettiva per aggiornarlo e possibilmente aggiustarlo. Il mio punto di vista sarà basato sulla messa a fuoco dell'importanza del discorso tecnico degli scritti gaddiani e del fascismo.

La scoperta degli *scritti tecnici*: orientamento verso argomenti ideologici e biografici

Vari studiosi hanno provato ad attribuire a Gadda l'etichetta di 'antifascista' o 'fascista'. Peter Hainsworth,⁴ Raffaele Donnarumma⁵ e Robert S. Dombroski⁶

¹ C. Savettieri, 'Il Ventennio di Gadda', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/savettierifasc.php (30 aprile 2011).

² G. Pinotti, 'Sul testo di *Eros e Priapo*', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6, 2007, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppl6editing/articles/pinottiediting.php (2 maggio 2011).

³ P. Hainsworth, 'Gadda fascista', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 3, 2003, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/hainswfasc.php (30 aprile 2011).

G. Stellardi, 'Gadda antifascista', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 3, 2003, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/stellantifasc.php (30 aprile 2011).

⁴ Hainsworth, 'Gadda fascista', cit.

⁵ R. Donnarumma, 'Fascismo', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2, 2002, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/fascismdonnaru.php (10 aprile 2011).

sostengono che l'adesione al fascismo dello scrittore milanese vada interpretata come convinta e sentita. Il rigore con cui Gadda sostenne il fascismo sarebbe stato così coerente che anche i suoi scritti antifascisti conterebbero tracce d'un pensiero fascista. Questi esperti di Gadda provano decisamente a decostruire lo statuto di antifascista attribuito a Gadda immediatamente dopo la Seconda Guerra Mondiale fino agli anni Settanta.⁷ Giuseppe Stellardi⁸ invece sostiene che gli scritti antifascisti sono il frutto di una seria avversione verso il fascismo. Per lui, i sentimenti fascisti dell'ingegnere furono talmente stimolati dal contesto storico e dall'ambiente milanese, che non si può parlare d'entusiasmo ardente. Gadda non era una figura con forti ambizioni politiche, dunque non poteva nemmeno nutrire convinti sentimenti fascisti.

È singolare che questi scienziati enumerino gli stessi argomenti che riguardano la vita, il carattere, e l'ideologia dell'autore stesso. Il campo di *Gadda fascista* si appoggia alla scoperta degli *scritti tecnici*, ovvero articoli propagandistici pubblicati fra il 1939 e il 1943, in cui Gadda 'ripete I *topoi* correvi della propaganda del regime'.⁹ Questa serie di articoli, scoperta abbastanza tardi (da Dombroski all'inizio degli anni Settanta), non fu integrata nelle *Opere* curate da Dante Isella e edita da Garzanti. Si scoprì in questo modo che per un lungo periodo, il lato fascista di Gadda era sfuggito all'attenzione della critica.¹⁰ Nacque un contromovimento che pose l'accento sul contenuto fascista degli scritti. Il loro tema tecnico politico-ideologico stimolò i ricercatori a prendere in considerazione principalmente il profilo politico e psicologico di Gadda, sottovalutando il carattere letterario dei suoi scritti. Ancora oggi prosegue la tendenza di voler separare la politica e la letteratura l'una dall'altra. La letteratura viene percepita come maschera del vero carattere politico dell'autore: 'Eppure, qualcosa d'importante sembra andare perduto quando si concede troppa enfasi alla letteratura'.¹¹ Gli *scritti tecnici* sembrano soddisfare benissimo quel bisogno di materiale non letterario: vengono percepiti come enunciazioni esplicite che rivelano un chiaro e indiscutibile parere politico.

Vari studiosi hanno evidenziato le visioni conservatrici di Gadda. Il punto di partenza per contestualizzare quel conservatorismo sono il suo carattere psicologico e i dati biografici. Dombroski, autore d'un intervento sostanzioso sulla vita gaddiana,¹² indica l'influenza logica del Politecnico sugli interessi fascisti dell'ingegnere e del clima milanese dopo la Grande Guerra.¹³ L'influenza fascista della sua provenienza intellettuale venne rinforzata dalla sua natura paranoide, dubitante e sensitiva, risultando in una forma di narcisismo. Gadda sarebbe stato attirato dalla forza, dal dinamismo e ordine rappresentati dal fascismo.¹⁴ Dombroski e Hainworth notano idee ideologiche fasciste espresse sia negli *scritti* e nel suo lavoro prima della Seconda Guerra Mondiale, sia nel lavoro antifascista dopo il 1945, come *Eros e Priapo*. Essi puntano sul sostegno alla guerra in Etiopia, il nazionalismo, il favore per l'economia autarchica. Anche a causa del fatto che Gadda, nel suo

⁶ R. S. Dombroski, 'Gadda e il fascismo', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2003-2012, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/dombroskifasc.php (28 dicembre 2011).

⁷ G. C. Ferretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 35-36.

⁸ Stellardi, 'Gadda antifascista', cit.

⁹ Donnarumma, 'Fascismo', cit.

¹⁰ Savettieri, 'Il Ventennio di Gadda', cit.

¹¹ Hainworth, 'Gadda fascista', cit.

¹² R. S. Dombroski, Manuela Bertone & EJGS, 'Chronology of Gadda's life', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2000-2012, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/introducing/biographicalnote.php (13 marzo 2011).

¹³ Dombroski, 'Gadda e il fascismo', cit.

¹⁴ *Ivi*.

lavoro antifascista, rinunciò ad assumersi cenni d'autocritica, Hainsworth mette in dubbio la lucidità con cui affrontò il (proprio) passato fascista. In più, per il ricercatore inglese, la combinazione dello stile serio, voluto dal genere del saggio, come *Eros e Priapo*, e il *pastiche* eccessivo ostacola una visione politica compatta e conseguente, che avrebbe riflesso l'impegno antifascista che venne attribuito allo scrittore milanese. Non solo l'ironia in forma estrema 'rende automaticamente problematico anche il più semplice atto di interpretazione', ma anche la combinazione di parodia e scientificità rompono 'la validità dell'analisi intellettuale'.¹⁵ Anche da questa considerazione risulta l'atteggiamento sospettoso di Hainsworth verso la letterarietà dei testi di Gadda.

Nel tentativo di mettere a fuoco la sincerità del fascismo di Gadda, diversi studiosi si riferiscono agli stessi argomenti. Anche nel lucido intervento di Sergio Luzzatto¹⁶ si parla della provenienza milanese, del nazionalismo, del gusto per l'ordine e delle 'pulsioni xenofobe'.¹⁷ Infatti Luzzatto anticipa il discorso di Hainsworth. La sua analisi invece, con l'indagine dell'apparizione del corpo di Mussolini in *Eros e Priapo* e il *Pasticciaccio*, pone l'attenzione su strutture *proprie* al testo letterario. Raffaele Donnarumma, più cauto di Hainsworth e Dombroski, a sua volta pone dei dubbi su alcune interpretazioni antifasciste di Gadda. Anche Donnarumma si riferisce al contenuto politico - ideologicamente fascista - degli *scritti tecnici*.

L'accento su fattori esterni al testo letterario non è solo tipico per i sostenitori di 'Gadda fascista'. Anche Giuseppe Stellardi, per difendere l'antifascismo gaddiano, si focalizza su argomenti che riguardano il contesto delle sue opere letterarie e sospetta un'interpretazione troppo letteraria: 'Aggiungerei che prendere l'opera dell'Ingegnere per letteratura pura (trascurandone perciò le valenze non letterarie) significherebbe far torto precisamente alla sua più intima e fondamentale caratteristica: l'impurità'.¹⁸ Anche lui ripete ancora, quasi come un mantra, che il fascismo fosse la 'risposta logica' ai dubbi creati da carattere, storia personale e ambiente dello scrittore. E anche il nucleo del suo discorso sono 'quei disgraziati articoli tecnici'. Ciò spiegherebbe la loro pubblicazione tardiva, che contraddirebbe un sentimento antifascista prima del 1944, indicando la necessità economica di pubblicarli, la sottovalutata importanza politica del loro contenuto, e la tendenza all'ordine dell'ingegnere (ancora una volta). Anche tutti questi argomenti mirano a un'analisi della persona di Gadda e non dei suoi testi.

La dispositio come chiave indispensabile per una lettura gaddiana

Il primo scienziato a rimettere l'accento sui meccanismi letterari è Riccardo Stracuzzi.¹⁹ Anche il suo tema centrale sono gli scritti tecnici e più specificamente la loro nuova edizione del 2005 diretta da Manuele Bertone.²⁰ Secondo Stracuzzi, l'analisi retorica di questi articoli prova che non sono solo un'univoca azione di propaganda fascista. Egli nota un sistema di propaganda e ironia secondo il quale gli aspetti ideologici del programma politico fascista vengono contemporaneamente affermati e negati. *Gli scritti* sono più che testi programmatici. Nel suo discorso,

¹⁵ Hainsworth, 'Gadda fascista', cit.

¹⁶ S. Luzzatto, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1998.

¹⁷ L. Greco, 'Censura e scrittura. Vittorini, lo pseudo-Malaparte, Gadda', Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 67.

¹⁸ Stellardi 'Gadda antifascista', cit.

¹⁹ R. Stracuzzi, 'Gadda. Propaganda e ironia (in margine a una recente riedizione di scritti divulgativi)', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6, 2007, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue6/articles/stracuzzibertone06.php (4 maggio 2011).

²⁰ C.E. Gadda, *I littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici*, M. Bertone (a cura di), Pisa, ETS, 2005.

Gadda avrebbe anche introdotto una critica, che può essere scoperta attraverso un'analisi meticolosa del discorso. L'articolo di Stracuzzi mette in evidenza l'intersezione fra letteratura e programma politico: la visione politica di Gadda può essere smascherata solo se sono usati anche strumenti strettamente letterari. È ciò che viene affermato dalla soprannominata Cristina Savettieri: è doveroso domandarsi in che modo la monoliticità del credo fascista si sarebbe potuta tradurre in forma narrativa, a meno che non ci si voglia illudere che i temi da soli, e non la loro *disposition* (discorsiva, strutturale, stilistica, figurale), si possano far carico dell'ideologia di un'opera letteraria.²¹

Savettieri non trasmuta comunque la sua lucida osservazione in una ricerca precisa di come identificare concretamente questa 'traduzione in forma narrativa'. Anche lei attenua l'evidenza del fascismo gaddiano espresso dagli scritti tecnici: 'Ma davvero la fascistità di Gadda passa da quelle pagine? Realmente è su quei contributi che si misura la sua compromissione col regime?'²² Anche se Savettieri commenta in modo molto acuto lo svolgimento del dibattito Gadda fascista / Gadda antifascista degli ultimi anni, non mette in relazione i diversi argomenti del suo intervento. L'ambiguità e la forma letteraria del parere politico di Gadda sono due lati della stessa medaglia. È su questa duplicità che il dibattito su Gadda e il fascismo si dovrebbe focalizzare.

Con l'interpretazione politica del lavoro di Gadda ci troviamo di fronte a una difficoltà segnalata dal ricercatore Alberto Casadei, che caratterizza la critica letteraria generale del ventunesimo secolo, cioè 'la ricaduta nell'empirismo delle analisi, non sostenute da metodi interpretativi condivisi'.²³ Focalizzando sull'ideologia e la psicologia di Gadda, i ricercatori si perdono nell'empirismo del testo senza aver occhio per la sua composizione tecnica. La letterarietà di un testo può provocare 'valenze conoscitive implicite nella poesia stessa, ossia nell'invenzione e nella realizzazione stilistica di un testo dalle caratteristiche persino in contrasto con le norme linguistiche e logiche correnti'.²⁴ Casadei propone nel suo saggio l'importanza dell'interpretazione della metafora in un'opera letteraria. L'articolo di Stracuzzi già ci mostra in che modo anche le idee politiche di Gadda esulano dalle norme logiche. Gadda stesso a sua volta ci espone esplicitamente la sua ricerca al 'quid più vero', e la sua fuga dalla 'supposta obbiettività' nel saggio in cui critica il neorealismo:²⁵

Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un "quid" più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. [...] Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia... Scusa tanto.²⁶

Basandoci su questa 'battuta', potremmo supporre che a Gadda non interessa parlare del fascismo, ma parlare di ciò che è *dietro* il fascismo: il suo mistero, la sua 'diatriba', la sua irrequietezza, la sua dialettica. L'ambiguità che si nasconde nelle

²¹ Savettieri, 'Il Ventennio di Gadda', cit.

²² *Ivi*.

²³ A. Casadei, *Poetiche della creatività, letteratura e scienze della Mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 11.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ C.E. Gadda, 'Un'opinione sul neorealismo' In: *idem, Saggi, giornali, favelle e altri scritti*, L. Orlando et.al. (a cura di), Milano, Garzanti, 1988-1993, vol. 1, pp. 629-630.

²⁶ *Ibidem*.

parole di Gadda si riflette nel suo stile. Emilio Manzotti,²⁷ che ha provocato grandi sviluppi nello studio della retorica e dello stile di Gadda, nota nel lavoro dell'ingegnere un sistema di *descrizione per alternative* e *descrizione commentata*. Il riflesso della realtà nelle parole gaddiane non succede mai in modo univoco, ma in modo frammentario e contraddittorio. Gadda descrive dimensioni e parametri diversi di un singolo oggetto, anche se questi non sono sempre contemporaneamente visibili nella realtà:

Si genera così non una descrizione finita, o statica, contingente, ma una sommatoria, una pluralità di descrizioni, una sorta di descrizione potenziale, passibile di tutta una serie di concretizzazioni possibili.²⁸

La descrizione commentata è 'una descrizione che per così dire include al suo interno il proprio commento'.²⁹ La descrizione gaddiana viene privata della sua pura funzione denotativa e implementa una deformazione automatica del concetto descritto. Da qui nasce 'un'esplosione metonimica', la spinta a una catena infinita di relazioni che non permette la minima esclusione o il minimo isolamento.

A causa di ciò, metonimia, metafora, iperbole e parodia sono concetti non distinguibili l'uno dall'altro. Ogni oggetto è in un certo senso una metonimia di qualcosa d'altro. Una parodia o un'amplificazione è una *descrizione commentata* e fa allora parte dell'oggetto descritto. Una metafora è una *descrizione per alternative* con cui si identifica un concetto con un altro tramite l'accordo di significato. In un articolo sulla retorica nel *Pasticciaccio*,³⁰ Stracuzzi parla di *similitudine* del paragone gaddiano: non funziona mai come chiarificazione, ma installa un nuovo significato di un concetto determinato. Il materiale semantico non viene amplificato, ma piuttosto traslocato: la similitudine è talmente basata sull'associazione libera che l'attenzione si sposta dall'oggetto originale verso *l'altro*. Anche qui notiamo il carattere ipermetonimico di Gadda: paragoni e metafore possono essere installati, anche se non si può notare una giustificazione semantica per questi.

Nemmeno la questione del fascismo si lascia isolare come entità; essa viene catturata nella sua equivocità, nella sua contraddizione e nella sua problematicità. Questo fatto rende lo studio retorico della relazione fra Gadda e il fascismo molto problematico: esiste davvero un modo di capire le operazioni retoriche di Gadda? È quasi impossibile sapere dove finisca la descrizione e inizi la parodia. La parodia d'un elemento del discorso fascista è, secondo le norme gaddiane, non automaticamente una negazione di quell'elemento. La combinazione d'elementi fascisti e non fascisti è necessaria e inevitabile, anche in contesti non letterari, come il saggio, in cui di solito una descrizione neutrale è la norma.

La virilità:

la costruzione del carattere nazionale fascista con la metafora e il discorso

Come possiamo allora percepire la relazione fra Gadda e il fascismo? La parola chiave ci viene fornita da Casadei, cioè la metafora. Questo è lo strumento per eccellenza per trovare il '*quid* più vero' del fascismo di Gadda. La metafora è lo strumento proprio alla letteratura, che permette di combinare i contrasti gaddiani. Contemporaneamente, la metafora è invece anche un mezzo sfruttato dal fascismo

²⁷ E. Manzotti, 'Descrizione per alternative e descrizione commentata. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 5, 2007, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottidescrizione.php (30 aprile 2011).

²⁸ *Ivi*.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ R. Stracuzzi, 'Retorica del racconto nel *Pasticciaccio*', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1, 2001, www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/stracuzziretorica.php (30 aprile 2011).

stesso. La ricercatrice americana Barbara Spackman chiama il fascismo un 'movimento di *overdrive* semiotico'.³¹ Definisce il fascismo come regime discorsivo che prende la letteratura come base della sua ideologia. Invece di definirsi filosoficamente e ideologicamente, si autodefinisce retoricamente, adattando la realtà continuamente con il linguaggio. Spackman descrive una forma di metafora che venne specificamente usata dal fascismo, cioè la 'catacresi'. È una metafora che non si basa su un accordo di significato fra due concetti, ma che invece nasce dal nulla. Il discorso fascista lavorò con un sistema di 'risemanticizzazione', con cui concetti da altri discorsi politici vennero recuperati e ridimensionati fino a dare l'idea al pubblico di essere la voce del popolo. In questo senso, l'esplosione metonimica gaddiana è anche tipica per l'atteggiamento retorico del fascismo: permettono relazioni fra concetti che non hanno rapporti nella realtà visibile.

Barbara Spackman ha studiato le metafore con cui il fascismo sistemò la realtà per creare *consenso*³² tra il pubblico. Emilio Gentile chiama il fascismo una simbiosi di cultura e politica.³³ La cultura, la letteratura ma anche l'architettura, la pittura e il teatro, consolidarono il programma politico fascista. L'osservazione di Casadei ci spinge allora non solo a focalizzare sul carattere letterario per analizzare gli scritti letterari di Gadda sullo sfondo del fascismo, ma anche sul ruolo cruciale del discorso e della letteratura nella disseminazione dell'ideologia fascista. Occorre verificare in che modo il discorso dei testi di Gadda si confronti con le metafore tipiche di opere letterarie fasciste. Il fascismo usò il discorso per creare un'idea nazionale che viene definita da Spackman come *virility*, virilità. Le metafore fasciste crearono l'idea della totale subordinazione dell'individuo alla nazione. Contemporaneamente, esse incoraggiarono ogni individuo a sviluppare attivamente questo carattere nazionale. L'aspetto centrale del carattere nazionale fascista è questa doppia relazione tra nazione e individuo, come viene spiegato da Emilio Gentile.³⁴ La fattibilità della nazione è cruciale nell'ideologia fascista: la nazione viene contemporaneamente predefinita da archetipi (prei)storici, ma trova anche la sua realizzazione totale in un futuro mitico. Il discorso fu un modo per attivare questo carattere mitico; come una religione³⁵ mette in pratica il suo credo con riti e scritti fondatori, il fascismo ebbe bisogno di guerra e retorica.

La virilità fu la caratteristica nazionale per eccellenza con cui mettere in evidenza quella doppia relazione fra individuo e nazione. Prende forma da qualità singolari come mascolinità, bellezza, gioventù, forza, consistenza e fertilità, che preliminarmente dovrebbero essere (latentemente) presenti in ogni italiano fascista. Dall'altra parte l'idea di virilità come carattere nazionale nasce da uno specifico discorso che include metafore che vengono ripetute continuamente. Queste metafore riguardano immagini come il matrimonio e la famiglia, che dimostrano in che senso il carattere nazionale vada anche attivamente creato da ogni cittadino individuale. Nel matrimonio, l'adorazione dimostrata dalla moglie per il marito è la base e rinforza le sue caratteristiche virili di quest'ultimo. Più il marito è in grado di dominare la moglie, più prova la sua forza e viene confermato nella sua gioventù e bellezza straordinaria. Alla donna manca la mascolinità per considerarla come membro di pieno valore della società. Di conseguenza essa va subordinata all'uomo. Ciò non

³¹ B. Spackman, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy*, London-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 6.

³² J. Nelis, 'Italian fascism and culture: Some notes on investigation', in: *Historia Actua On-line*, 9, 2006, pp. 141-151.

³³ E. Gentile, 'The myth of national regeneration' In: M. Affron & M. Antliff, *Fascist visions, art and ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 27.

³⁴ E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Bari, Laterza, 2002.

³⁵ Per la percezione di fascismo come religione si veda tra l'altro: E. Gentile, *Il culto del littorio*, Bari, Laterza, 1993.

implica che la donna non svolga un ruolo ben definito nella società: la sua cura e attenzione per il marito sono indispensabili per la maturazione delle caratteristiche virili dell'uomo. Da una parte, il matrimonio è un catalizzatore adatto per generare le qualità della virilità, d'altra parte un matrimonio ideale è il frutto di caratteristiche virili maturate: per l'uomo già virile sarà molto più facile trovare una moglie e dominarla. Nella famiglia, le qualità virili vengono trasmesse di padre in figlio, che si specchia nella virilità del padre. La cura illimitata della madre, il suo amore e la sua disponibilità creano l'illusione narcisistica di avere straordinarie qualità virili. La madre fascista è priva di volubilità e desideri capricciosi. Non si arrende a impulsi istintivi: è forte e costante. D'altra parte ottiene solo importanza in relazione al marito e al figlio. La sua voglia svanisce completamente nelle esigenze dei figli e del marito. È onnipresente nella sua dedizione alla famiglia, ma assente come persona indipendente e individuale. Quest'ambiguità le fornisce un aspetto mitico: come il carattere nazionale, la madre ha contemporaneamente uno statuto predefinito e archetipico, contemporaneamente le manca una caratteristica fisica, solida e reale. Oltre il fatto che queste due immagini vengono percepite sia come le conseguenze del carattere virile nazionale, sia come i luoghi in cui questo carattere viene attivamente costruito, esse mettono in evidenza il doppio rapporto fra individuo e nazione anche in un altro modo. Possono essere interpretate sia ad un livello individuale, come è stato spiegato sopra, che ad un livello collettivo o nazionale. Anche la nazione può essere percepita come una moglie che va dominata da un capo, o meglio da un Duce forte. Da questo matrimonio proviene ogni cittadino italiano, come il figlio perfetto e virile. L'Italia è la madre onnipresente che protegge l'italiano che va in guerra. Il Duce è il padre virile esemplare, in cui si specchia ogni italiano.

La virilità in Gadda. Caso esemplare: *La cognizione del dolore*

Un modo per riorientare il dibattito su Gadda fascista / Gadda antifascista potrebbe essere il confronto dei testi gaddiani con il tipico discorso fascista del carattere nazionale della virilità. Gadda aveva capito il carattere discorsivo del regime di Mussolini? Usò questa sapienza per giocare con il discorso fascista nel suo tipico modo parodistico, come è stato descritto da Stracuzzi e Manzotti? La focalizzazione sul carattere nazionale e la sua costruzione discorsiva è indispensabile per definire la posizione dell'ingegnere rispetto al fascismo. L'opera chiave in quest'indagine potrebbe essere *La cognizione del dolore*. Questo testo è già stato l'oggetto controverso nello studio del rapporto fra Gadda e il fascismo. Studi degli anni Settanta e Ottanta³⁶ interpretarono il romanzo come una contestazione al fascismo. Negli anni Sessanta Gadda stesso ha affermato il carattere antifascista del libro.³⁷ Di questo dopo si è fortemente dubitato.³⁸ Comunque Cristina Savettieri afferma che il romanzo contiene una discordia con il regime che è legata all'idea del carattere nazionale che sorge dalle pagine, visto che parla 'della disperata solitudine sociale di Gonzalo, della disgregazione della collettività italica'. Quella disgregazione della collettività italica è legata a una decostruzione delle metafore della *virilità*, con cui il carattere nazionale fascista fu costruito?

³⁶ Si veda tra gli altri: C. De Matteis, 'Guerra, dopoguerra e fascismo nella narrativa giovanile di Gadda', in: Idem, *Prospezioni su Gadda*, Teramo, Giunti e Lisciani, 1985, pp. 56-89; E. Flores, 'La polemica contro il fascismo nella *Cognizione*', in: Idem, *Accessioni gaddiane*, Napoli, Loffredo, 1973, pp. 62-70.

³⁷ C.E. Gadda, C. Vela (a cura di), 'Per favore mi lasci nell'ombra'. Interviste 1950-1972, Milano, Adelphi, 1993, p. 171.

³⁸ E. Manzotti, 'La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda' in: *Letteratura italiana di Einaudi. Le Opere*, vol. IV.II, Alberto Asor Rosa (a cura di), Torino, Einaudi, 1996; Dombroski, 'Gadda e il fascismo', cit. e Donnarumma, 'Fascismo', cit., 2002.

Notevole è il fatto che nel romanzo la relazione familiare occupa una posizione centrale. Il protagonista Gonzalo mantiene un rapporto estremamente problematico con sua madre. Non c'è un padre che funziona come esempio virile. Il fratello morto inoltre è onnipresente nella mente della madre e con ciò esso rappresenta un continuo ostacolo per la piena attenzione del protagonista. L'ossessione di Gonzalo per la madre prende dimensioni considerevoli. Egli si trova in uno stato di turbamento e follia totale quando la mamma è assente. In corrispondenza con l'idea della mamma fascista, la madre di Gonzalo sembra tanto presente nei pensieri del figlio, quanto assente nella realtà fisica. Non appare mai come una persona pensante, agente, sentente, ma ottiene forma e importanza solo dal punto di vista di Gonzalo. Anche quando entra in scena nel romanzo, sembra un'ombra appartenente al sogno. La perfetta relazione fra figlio e madre che si basa sulla dedizione totale da parte della madre e l'ammirazione e protezione totale del figlio, è qui talmente intensificata da crollare. Sembra che Gadda sistematicamente installi piccole discordie nelle metafore classiche del discorso fascista dei rapporti familiari. Anche gli elementi del discorso fascista sembrano essere sottomessi a una 'descrizione' *commentata e per alternativa*: vengono contemporaneamente affermati e modificati, amplificati, esagerati...

Bisogna indagare più profondamente in che modo il discorso della virilità e le metafore familiari vengono trattati, soprattutto ne *La cognizione del dolore*, ma anche in altri romanzi e saggi di Gadda. Il fatto che le metafore della virilità sono legate a una precisa immagine della nazione italiana, le rendono molto efficienti se prendiamo in considerazione che il tratto distintivo dell'ideologia fascista riguardò la costruzione del mito della nazione realizzata dai cittadini.³⁹ Ciò comunque non toglie il problema del carattere estremamente parodistico degli scritti dello scrittore milanese. Sarà difficile distinguere l'atteggiamento 'automaticamente' e tipicamente parodistico dell'ingegnere da una consapevole, mirata, intesa critica politica al fascismo. Perciò dovremmo interpretare i risultati di un'analisi discorsiva del testo di Gadda con molta cautela. Comunque è già stato sostenuto che *La cognizione del dolore* comprende una forte visione della società italiana, che inoltre è onnipresente in tutta la sua opera.⁴⁰ Sembra allora che Gadda comunque sentisse il bisogno di criticare una situazione politica nazionale concreta. Le metafore del carattere nazionale della virilità permettono l'analisi di un carattere nazionale per mezzo di strumenti discorsivi. Non è legittimo allora considerare la parodia gaddiana come ostacolo a una visione politica compatta. Anzi, è indispensabile una focalizzazione sulle metafore della nazione per definire un valore politico degli scritti di Gadda. Spackman dimostra il ruolo cruciale della letteratura nella costruzione dell'idea del carattere nazionale. Nel dibattito Gadda fascista / Gadda antifascista non è prioritario un esito definitivo, che definisca Gadda dal lato fascista o antifascista. Occorre invece una rivalutazione del discorso, delle tecniche letterarie, della metafora e della tipica *dispositio* di Gadda per capire in che modo i suoi scritti interagirono con una certa realtà politica. L'indagine del carattere nazionale, che è l'intersezione fra visione politica e costruzione letteraria, potrebbe essere una chiave per aggiustare la questione di Gadda e il fascismo.

³⁹ Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, cit., p. 85.

⁴⁰ G. Alfano, 'Gli uomini dormono assieme. Ideologia nazionale e scene di intimità in alcuni testi italiani sulla Grande Guerra: Palazzeschi, Lussu, Stuparich, Gadda' In: *Chroniques italiennes web*, 15.1.2009, pp. 17-18.

Parole chiave

discorso, fascismo, Gadda, scritti tecnici, carattere nazionale

Inge Poelemans ha conseguito nel 2011 la laurea specialistica di 'Letteratura della Modernità' all'Università di Anversa, dopo aver completato nel 2010 la laurea breve in Lettere e Lingue neerlandesi e italiane con una tesi sulla relazione fra Italo Calvino e il movimento letterario francese dell'Oulipo. Per la specialistica, ha scritto la tesi sulla relazione fra Carlo Emilio Gadda e lo scrittore fiammingo Hugo Claus, focalizzandosi sulla metafisica della deformazione e sull'atteggiamento verso il fascismo. Dall'ottobre 2011 al luglio 2012 si è occupata, presso l'Università di Bologna, della relazione fra Carlo Emilio Gadda e il fascismo in una ricerca resa possibile grazie a una borsa di studio indipendente. Questo studio è stato possibile grazie a una borsa che le è stata concessa dal Collegio dei Fiamminghi.

Jozef Lambrechtslei 6
2540 Hove (Belgio)
inge_poelemans@hotmail.com

SUMMARY**The cognition of discourse****Gadda and the metaphor of Fascist virility**

In the political analysis of the work of the Milanese writer Carlo Emilio Gadda, there is a big controversy about the fascist or antifascist status of his ideas. For a long time, Gadda has been considered an antifascist icon, who with works as *Eros e Priapo* and *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* strongly and violently criticised the regime of Mussolini. Influenced by the discovery of the *scritti tecnici* in the early seventies, however, many scientists have also started to stress Gadda's fascist adhesion. The propagandistic and scientific character of the articles made scholars focus on non-literary arguments to define Gadda's position toward fascism, like his psychology, his Milanese background, his ideology. Ultimately however, scientists like Cristina Savettieri and Riccardo Stracuzzi have stressed the importance of a strictly literary reading of the discourse in Gadda's work in order to get a view of its political value. On the other hand, studies of fascism stress the importance of discourse, metaphor in the construction of the national character, *virility*, supported by fascism. This character was created by family metaphors. We should investigate in which way Gadda treats these metaphors. Did he understand the discursive character of fascism? Did he use this knowledge in order to parody and criticize it? In *La cognizione del dolore* both nation and family are central. By consequence, it is an excellent work to investigate the appearance of fascist metaphors in it.

La sfida al labirinto sessuale L'eros nell'opera di Italo Calvino

Elio Baldi

Italo Calvino, il famoso scrittore sanremese, cresciuto nel nord d'Italia lontano dai vulcani del sud, è spesso avvicinato simbolicamente più al frigorifero che non alla caldaia. I suoi racconti e romanzi sono definiti come asessuali, freddi, distaccati ed analitici e ci sembra che ci sia consenso tra i critici letterari sul fatto che la sessualità è 'sempre tenuta in sordina' da Calvino.¹ Ma forse Calvino è, se si tratta di sessualità, semplicemente una stella più fiacca tra *supernovae* esplosive come Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia e Luciano Bianciardi. In questo articolo tenteremo di stabilire se Calvino si occupasse del tema, se l'eros magari fosse più presente, sottopelle, tra le righe, nelle sue opere di quanto non si creda. Analizzeremo pure come lo dipingesse nei suoi racconti e lo trattasse nei saggi.

Il problema calviniano della sessualità nella letteratura

Nel 1974, Guido Almansi pubblica il suo *Estetica dell'osceno*, e la 'levatrice' e suggeritore del libro è proprio Italo Calvino. Nell'introduzione al volume Calvino sostiene che la critica 'si ostina a voltar le spalle alle pagine dove il linguaggio si compiace di svelare più che di nascondere, dove i significati convergono sugli organi e sugli atti dell'accoppiamento carnale e dei suoi trepidi preludi' invece di 'ridare piena cittadinanza nel mondo dell'esprimibile all'osceno' come dovrebbe fare secondo Calvino.²

Benché spesso in modo sottile ed indiretto, Calvino ha scritto parecchio sull'eros in letteratura, in saggi e lettere, romanzi e racconti. Come in quasi ogni campo tematico, anche quando si tratta della sessualità Calvino è spesso citato in saggi e volumi che trattano il tema dell'eros nella letteratura.³ Tuttavia, a quanto ci risulta, l'eros nelle opere di Calvino stesso è poco studiato, tranne brevi accenni in saggi che trattano di altri temi e articoli sull'opera ritenuta più erotica di Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Esiste, nondimeno, uno studio più sostanziale dell'eros in Calvino, pieno di osservazioni interessanti: si tratta del libro *Italo Calvino. Eros and language* di Tommasina Gabriele. L'immagine di Calvino come scrittore asessuale e forse persino anti-sessuale combacia con l'atteggiamento dello scrittore stesso all'inizio della sua carriera, quando tagliava passaggi ai suoi occhi troppo ovvi e banali da *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo*. Anche

¹ M. Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 104.

² G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, p. 131.

³ Cfr. *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, N. Catelli, G. Iacoli e P. Rinoldi (a cura di), Bologna, Bononia University Press, 2010; M. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.

come editore presso Einaudi sconsigliava aspiranti autori di scrivere di sessualità.⁴ Questo giudizio negativo sulla sessualità nella letteratura non significa però che non se ne curasse: è interessante notare l'analogia con Manzoni, altro autore che si occupava più di sessualità di quanto non si pensi.⁵ Ci sembra però importante sottolineare qui che in Calvino 'eros' predomina invece di 'sessualità' vera e propria.⁶

Questa reazione allergica da parte di Calvino nei confronti della sessualità era tuttavia più un rifiuto della lingua arrugginita della sessualità e dell'eros di massa che non della sessualità in generale. Nel corso della sua carriera, Calvino sembra convincersi sempre di più dell'importanza di reinventare la sessualità e la lingua con cui la si descrive, riaffermando così la sessualità sorprendente e dolcemente ribaltante della vita, tentando di arrivare ad una forma di eros non banale, che non si logori sotto l'insopportabile fardello del linguaggio quotidiano e delle espressioni ricorrenti, dei romanticismi prefabbricati e desideri mercificati della massa.

La sfida dell'eros

In uno dei suoi saggi più famosi, *Cibernetica e fantasmi da Una pietra sopra* (1967), Italo Calvino sostiene che lo scrittore deve sempre anelare a conquistare con le parole tutto quello che rimane fuori dalla lingua convenzionale, arrivando alla 'zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là'.⁷ Scegliendo dei temi che ancora resistono alla descrizione, lo scrittore può restringere lo spazio dell'ineffabilità. Per Calvino, scrittore preciso, attento alla lingua, razionale, sistematico e non di rado persino geometrico, la sessualità impulsiva e caotica costituiva il territorio dell'ineffabile per eccellenza, e perciò la sfida dell'eros lo attirava sempre di più. Lo affascinava l'idea del gastronomo francese Brillat-Savarin che esiste un sesto senso, il senso genesico, dell'attrazione sessuale.⁸

La combinazione tra l'attrazione e l'indescrivibilità dell'eros è riscontrabile in tanti racconti calviniani. Nel suo studio sull'eros in Calvino, Tommasina Gabriele ha dimostrato in modo convincente che l'ineffabilità dell'eros è rappresentata e tematizzata in alcuni racconti dalla figura della spirale.⁹ La descrizione di Calvino si avvicina e si allontana, precisa e smentisce la precisione, in un movimento a spirale. Lo sforzo d'arrivare ad una rappresentazione fedele dell'impulso erotico lascia delle tracce linguistiche: i racconti che trattano un tema erotico sono pieni di tutti i tipi di relativazioni e autosmentite, di *correctiones* come 'ossia', 'oppure' e 'o meglio'.¹⁰ Nei racconti di incontri sessuali e accoppiamenti, come *Priscilla* (da *Le cosmicomiche*, racconto particolarmente interessante dal punto di vista dell'eros in Calvino), l'accuratezza della lingua e la affidabilità della memoria sono continuamente messe in dubbio e con ciò sono problematizzate la veridicità e la validità del racconto stesso.

⁴ G. Falaschi, 'Negli anni del neorealismo', in: *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze, Garzanti, 1987, pp. 116-117; E. Bellini, 'Calvino e i classici italiani', in: *Studi di letteratura italiana in onore di Francesca Mattesini*, E. Elli e G. Langella (a cura di), Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 509, 514-517.

⁵ Cfr. L. Parisi, 'Alessandro Manzoni's *I promessi sposi*. A chaste novel and an erotic palimpsest', in *Modern Language Review* 103 (2008), pp. 426-427, 437.

⁶ Per la distinzione freudiana e marcusiana tra eros e sessualità cfr. H. Marcuse, *Eros and civilization. A philosophical inquiry into Freud*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1956, pp. 132-146.

⁷ I. Calvino, 'Cibernetica e fantasmi', in: *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 218.

⁸ Idem, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 1995, p. VII.

⁹ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., pp. 65-88.

¹⁰ P. Mengaldo, 'La lingua dello scrittore', in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 220-221.

Uno scrittore caro a Calvino è naturalmente Ludovico Ariosto, il quale sembra essere anche una specie di 'maestro dell'eros' per lui. 'L'erotismo "discreto" e tuttavia non casto' dello scrittore Ariosto e la sua 'sensualità diffusa e al contempo ironica' presenta molte caratteristiche che ritroviamo in Calvino.¹¹ Calvino loda la precisione descrittiva di Ariosto, ma, quando si tratta di scene erotiche, ambedue gli scrittori preferiscono l'allusione alla descrizione, l'ellissi alla mimesi, la vaghezza alla precisione, l'ironia e il distacco all'impeto e l'impulso. Calvino sostiene che, in Ariosto, 'il movimento dell'ottava s'avvicina al nudo come una lente su una miniatura e poi se ne allontana, facendolo sfumare nel vago'.¹² Agli occhi di Calvino questa vaghezza nel momento culminante è però inevitabile, anche per scrittori come De Sade e Bataille che pretendono di descrivere tutto ma si inceppano nello stesso modo.¹³ Calvino costata in più che 'il vero momento erotico per Ariosto non è quello del compimento ma quella dell'attesa, della trepidazione iniziale, dei prodromi', cosa che - come vedremo - vale anche per Calvino stesso.¹⁴

Un altro aspetto che accomuna i due scrittori è l'uso dell'ironia e dell'umorismo per rendere più distaccate le descrizioni erotiche. I protagonisti calviniani che osano inoltrarsi nel mondo magico dell'eros sono spesso grotteschi, caricaturalmente catturati mentre si arrampicano sugli specchi. Tuttavia, non è un caso se Calvino combina spesso il sesso con il riso, anzi, ha scritto un saggio che è stato ribattezzato come 'Il sesso e il riso', in cui spiega il legame 'profondo, a livello antropologico' che congiunge i due:

Perché il riso è pure difesa della trepidazione umana di fronte alla rivelazione del sesso, è esorcismo mimetico - attraverso lo sconvolgimento minore dell'ilarità - per padroneggiare lo sconvolgimento assoluto che il rapporto sessuale può scatenare.¹⁵

Il riso funziona quindi come un meccanismo di difesa al momento che si sta per entrare in 'uno spazio diverso, paradossale, "sacro"'.¹⁶

Sessualità indiretta, giocosa, onirica

Calvino gioca con il concetto della sessualità, con le convenzioni e le aspettative del lettore, facendo apparire la sessualità dove non la si aspetterebbe e rendendola introvabile dove ognuno la cerca. Nelle scene o nei racconti in qualche modo erotici l'enfasi non è posta sull'atto sessuale, ma sul prima e sul dopo, sulle aspettative e sui ricordi, su tutto il non sessuale che splende di una luce riflessa. Nelle parole di Teresa de Lauretis: 'Desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love, in the delays, the displacements, the deferrals'.¹⁷ La sessualità è spesso indiretta, ma nondimeno presente. Una parola chiave per descrivere la visione calviniana sulla sessualità è 'trepidazione', parola che Calvino usa parecchie volte quando scrive del tema. Abbiamo visto l'adozione della parola nell'analisi da parte di Calvino dell'eros in Ariosto, la incontriamo anche nel racconto *Priscilla* e ritorna pure nei due saggi di Calvino che

¹¹ N. Catelli, 'Guardando il mondo dalla serratura. Appunti sulla pornografia cinquecentesca', in: *Verba tremula*, cit., p. 149.

¹² I. Calvino, 'Piccola antologia di ottave', in: *Saggi*, cit., p. 773.

¹³ Idem, 'Definizioni di territori', in: *Saggi*, cit., p. 261.

¹⁴ Idem, 'Piccola antologia', cit., p. 772.

¹⁵ Idem, 'Definizioni di territori', cit., p. 262.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ T. De Lauretis, 'Calvino and the amazons. Reading the (post) modern text', in: *Technologies of gender. Essays in theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p.71.

sono interamente dedicati all'eros nella letteratura.¹⁸ La parola 'trepidazione' esprime ansia, timore, speranza e attesa allo stesso tempo. La trepidazione è il preludio immancabile che porta al momento culminante dell'atto sessuale: l'uno non esiste senza l'altro, o senza almeno l'illusione dell'altro.

La trepidazione suggerisce anche un'analogia interessante tra la funzione dell'eros in Calvino e il ruolo che esso assume nella struttura fiabesca. È Calvino stesso a scrivere nell'introduzione alla sua raccolta di fiabe italiane:

Invece corre, nella fiaba italiana, una continua e sofferta trepidazione d'amore [...] storie diverse ma che tutte narrano dell'amore precario, che congiunge due mondi incongiungibili, che ha la sua prova nell'assenza; storie di amanti inconoscibili, che si hanno davvero nel momento in cui si perdono.¹⁹

Ai nostri occhi, queste righe sarebbero perfettamente applicabili ai racconti di *Gli amori difficili* o certi racconti di *Le cosmicomiche*, in cui i protagonisti sono 'vuoto separazione e attesa'.²⁰

In Calvino, la sessualità non viene data in facili simboli fallici, ma come promessa bisbigliata dal vento tra le foglie. Lo studioso americano Michael Stephens afferma che la sessualità in Calvino è giocosa ed onirica e sostiene che certi racconti siano soffusi di 'a sensuality that does not so much declare itself but simply is'.²¹ Se consideriamo l'ammirazione di Calvino per la maniera di esprimere la sessualità di Dylan Thomas, sospettiamo in Thomas un altro 'maestro dell'eros' all'insegna di un eros giocoso e onirico, una sensualità diffusa che tocca tutto e tutti, senza diventare greve o monotona.²² Un libro emblematico per questa sensualità sottilmente presente è *Le città invisibili*, in cui si inseguono donne, si sognano donne, si fantasticano donne e appaiono donne in città con esotici e inverosimili nomi. Una città, Zobeide, è persino costruita per fermare la corsa di una donna nuda, inseguita nel sogno che accomuna tutti gli abitanti. A proposito dell'effetto di questa sensualità onnipresente ma leggera, Stephens scrive:

The world of Calvino is a kind of anti-Calvinism, it is Calvinism, the Calvinoesque, where the impossible is not only probable, but a possibility of great unattainable fulfillment, the naked woman in the Moon, the woman of Khan's city, naked and long-haired, or with firm nipples pushing against you. [...] Full of sight, it is architectural, shaped and patterned; rhythmical, it is like a kind of music which seduces us into belief. Women read him and feel like Eve; men think they are Adam, i.e., the eroticism is innocent, playful, childlike. Not only is the impossible quite possible, but also quite enjoyable as well. Calvino's universe is topsy-turvy, but seldom unnerving; it disorients in a way to make us see things fresh.²³

Concordiamo con questa bella descrizione di Stephens, soprattutto quando scrive che Calvino 'disorients in a way to make us see things fresh'. Nondimeno, ci sono anche dei lati più bizzarri, estremi e persino 'unnerving' nell'eros versatile di Calvino.

¹⁸ Cfr. I. Calvino, 'Otto domande sull'erotismo', in: *Nuovi Argomenti* 51-52, luglio-ottobre 1961, p. 24; Idem, 'Definizioni di territori', cit., p. 262.

¹⁹ I. Calvino, *Fiabe italiane. Volume primo*, Milano, Mondadori, 1993, p. XLVIII.

²⁰ Idem, *Tutte le cosmicomiche*, Milano, Mondadori, 1997, p. 223.

²¹ M. Stephens, 'Italo Calvino. A woman, a moon, the city', in: *Review of Contemporary Fiction* 6, summer 1986, pp. 67-68.

²² I. Calvino, 'Otto domande', cit., p. 24.

²³ M. Stephens, 'Italo Calvino', cit., p. 70.

Tra convenzione e trasgressione

I protagonisti calviniani sperimentano spesso, come Calvino stesso, un'attrazione problematica alla sessualità. Le esperienze di questi personaggi con l'eros fanno parte di un funambolismo tra la convenzione e la trasgressione, stanno in bilico tra la spinta primordiale, corporale all'avventura erotica e la inculcata lezione culturale del conformismo alle regole della società. Gli esiti di un tale dilemma sono spesso comici. I personaggi calviniani non riescono quasi mai a reagire in modo normale alla nudità propria e altrui.²⁴ L'esempio più emblematico è Palomar, l'uomo-telescopio che viene spesso accomunato biograficamente a Calvino stesso e personaggio di cui la natura rende plausibile un erotismo distaccato e voyeuristico. Soprattutto in *Il seno nudo* Palomar, contaminato da tutte le regole, i cliché ed i tabù culturali, dimostra di essere alla ricerca degli istinti perduti. Vede un seno nudo e, non sapendo come reagire a questa sfacciata nudità, reagisce in tanti modi diversi, passando sempre di nuovo la donna col seno nudo per perfezionare la sua reazione e vincere la propria 'pudibonderia sessuomaniaca' che rispecchia quella della società.²⁵ Seguendo in modo casto i lineamenti di corpi (semi)nudi, Calvino ci suggerisce gli effetti dirompenti che essi accendono in 'questo guazzabuglio del cuore umano', in personaggi che si illudono di poter analizzare razionalmente tutto ciò che gli succede a livello fisico ed emozionale. La battaglia di Palomar con le convenzioni e le tradizioni, la sua voglia di fuoruscire dalla gabbia delle regole sociali, è accompagnata da un uragano interiore, che gira intorno all'essenza umana che non potrà mai essere ridotta alla razionalità, un nucleo che resiste all'oggettivazione: il midollo dell'eros.

Il dilemma dei personaggi calviniani ci porta ad uno scrittore e studioso francese da cui Calvino ha studiato ed assorbito le teorie sulla sessualità: Georges Bataille. Sebbene Bataille sia uno scrittore nella tradizione di De Sade, Calvino mette in pratica tante delle sue lezioni sull'erotismo. Nella teoria di Bataille, la trasgressione è parte inestricabile, costitutiva della sessualità, ovvero, non esiste sessualità se gli individui non hanno la sensazione di fare qualcosa di proibito, di un desiderio che infrange un interdetto.²⁶ Consideriamo la seguente citazione di Bataille:

Par son activité, l'homme édifie le monde rationnel, mais toujours subsiste en lui un fond de violence [...] qui est la violence d'un être de raison, qui tenta d'obéir, mais succombe au mouvement qu'en lui-même il ne peut réduire à la raison.²⁷

Il personaggio di Palomar sembra edificato intorno a questa contraddizione interiore, e le sue fantasticherie (così come i sogni ad occhi aperti di tanti protagonisti di *Gli amori difficili*) non lasciano alcun dubbio sull'esistenza di un 'fond de violence' dentro di lui.

Calvino offre anche delle alternative per scampare alla sessualità banale, mostrandoci delle forme di eros strane, insospettate. Nei libri di Calvino si vedono tanti accoppiamenti di animali che sono antropomorfizzati, ma che allo stesso tempo forniscono una possibile lezione proprio nel loro essere diversi. Il barone rampante copia il loro modo di fare l'amore, scimmiescamente tra le fronde, e in certi racconti non si sa se Calvino stia parlando di esseri umani o di animali, finché non appaia un sostantivo come 'gobba' a chiarire che si tratta di cammelli (com'è il caso in

²⁴ I protagonisti dei racconti in *Gli amori difficili* esemplificano quasi tutti questo tema ricorrente in Calvino.

²⁵ I. Calvino, *Palomar*, Milano, Mondadori, 1994, p. 13.

²⁶ G. Bataille, *Oeuvres complètes Vol. X*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 42, 73.

²⁷ *Ivi*, p. 43.

‘Priscilla’).²⁸ In ‘Gli amori delle tartarughe’ Palomar studia i lenti corteggiamenti e gli accoppiamenti-adagio delle tartarughe e conclude non soltanto che il loro eros meccanico-tattile non differisce molto dal nostro, ma che forse sono persino loro ad avere un eros più raffinato e spirituale. In tal modo ribalta il cliché che la spiritualità sia la parte non-animalesca della nostra sessualità. Inoltre, come sostiene anche la Gabriele, facendo così, Calvino revitalizza l’eros umano attraverso la comparazione con degli animali invece di degradarlo.²⁹

Sessualità cosmica

La ricerca di forme nuove, fresche, ribaltanti e non-antropomorfe dell’eros porta Calvino a indagare il ruolo della sessualità nell’evoluzione e l’universo. Soprattutto in *Le cosmicomiche* Calvino presenta una visione del mondo in cui l’eros prende un posto chiave in un quadro mitemente pansessuale, in cui addirittura la materia ama la materia, i corpi celesti si abbandonano ad accoppiamenti e le forze d’attrazione si accumulano. Già prima del Big Bang, l’eros era presente, come vediamo nel racconto *Tutto in un punto*, nel quale è descritto che allora tutti stavano nello stesso punto e perciò era inevitabile che la molto ricercata signora Ph(i)Nk (‘il suo seno, i suoi fianchi, la sua vestaglia arancione’) ‘fosse a letto anche con ognuno di noi’.³⁰

C’è un corpo celeste che Calvino erotizza più degli altri: la luna. La luna è già da secoli, in tante civiltà, simbolo della donna e in *Le cosmicomiche* essa è tra i più ricorrenti protagonisti dei racconti, spesso attorniata da un alone sensuale. Quando c’è la luna - da Zobeide in *Le città invisibili* alle fantasticherie del barone rampante di incontri sessuali sulla luna - c’è un sapore sensuale, una vibrazione tra le righe dei racconti e questa legge calviniana è ribadita in *Le cosmicomiche*.

Qfwfq, il protagonista estremamente vecchio e versatile di *Le cosmicomiche*, prende tutte le forme non-antropomorfe possibili, ma quasi sempre la sessualità gioca un ruolo nei racconti, spingendo Qfwfq ad una nuova fase nell’evoluzione. La lezione di Calvino sembra essere, così ci indica John Gery, che ‘we engage in love not to gain our own immortality [...] but to create the possibility for that which is not us but which depends on us for its potential to survive us.’³¹ Nella terminologia di Bataille - che è ripresa soprattutto nel racconto *Priscilla* - noi esseri umani siamo intrappolati tra la nostra mortalità e l’eterno propagarsi della specie, una contraddizione che lui definisce con la parola chiave ‘discontinuité’. Costituiamo una specie che continua ad esistere nonostante la nostra individuale mortalità, che determina l’esistenza discontinua della catena evolutiva. Siamo ‘des êtres discontinus’ che però non si distolgono dalla ‘nostalgie de la continuité perdue’. Questa nostalgia ‘commande chez tous les hommes [...] l’érotisme’.³²

Non soltanto Bataille suggerisce a Calvino questa sessualità cosmica. Agli occhi di Calvino, un altro scrittore generalmente ritenuto asessuale e cosmico, Jorge Luis Borges, ci insegna una lezione simile a quella di Bataille:

Jorge Luis Borges ha espresso il trasporto amoroso in racconti dove un’immagine di donna si collega a un simbolo di totalità cosmica [...] raggiungendo per via intellettuale una dimensione emotiva che per la solita via della mimesi decadentistica non ci si sognerebbe neanche.³³

²⁸ I. Calvino, *Tutte le cosmicomiche*, cit., p. 226.

²⁹ T. Gabriele, *Eros and language*, cit., pp. 128-129.

³⁰ I. Calvino, *Tutte le cosmicomiche*, cit., pp. 46, 49.

³¹ J. Gery, ‘Love and annihilation in Calvino’s Qfwfq tales’, in: *Critique* 30, 1, (autunno 1988), p. 67.

³² G. Bataille, *Oeuvres complètes*, cit., p. 21.

³³ I. Calvino, ‘Otto domande’, cit., p. 24.

Un tema importante in Borges è appunto che 'un solo uomo immortale è tutti gli uomini'.³⁴ Come Borges, Calvino sembra negarci l'individualità nei suoi racconti cosmici, prima di tutto in 'Priscilla'. Viviamo in obbedienza a desideri passati e ripetizioni future, siamo esseri infinitesimali, schiavi della legge della natura, della nostra 'condizione animal-vegetale' che ci tiene sotto perenne controllo.³⁵ Non possiamo scindere i nostri incontri sessuali da quelli del passato e del futuro. Ciò significa che proprio la fragilità dell'essere e l'ineluttabilità della morte rappresentano la prova della nostra funzione individuale nell'insieme e la spinta all'eros.

Sessualità aggressiva, cannibale, morbosa

La sessualità in Calvino è quindi pulsione cosmica, molla dell'evoluzione, esperienza tra vita e morte. Ma Calvino non si ferma lì: introduce anche un elemento violento, forse seguendo di nuovo le orme di Bataille: 'Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, de la violation.'³⁶ Incontriamo questo lato dell'eros in Calvino per esempio nel racconto 'Il sangue, il mare'. In questo racconto Calvino descrive una fase dell'evoluzione in cui tutti gli esseri viventi si trovavano ancora nel mare, il mare che in più era il loro sangue, il loro flusso vitale. Nel racconto sono raccolti diversi elementi della sessualità calviniana che abbiamo già incontrato: l'eros incomune, tra esseri non-antropomorfi, con una forma di contatto molto diverso dal nostro (si 'toccano' soltanto tramite le onde del mare che però li attraversano interamente e di continuo), e hanno nostalgia per quella continuità perduta. Nel presente, i protagonisti Qfwfq e Zylphia sono esseri moderni e umani, lei 'divorata dal desiderio di divorarmi', lui 'smaniando dalla voglia di morsicarla'. Non esitano molto a lungo a dare sfogo ai desideri:

E finalmente là sul sedile posteriore della Volkswagen in una brusca sterzata le son venuto addosso e ho affondato i denti nella sua pelle [...] e lei mi ha conficcato le unghie aguzze tra i bottoni della camicia, e questo è pur sempre l'impulso di prima.³⁷

Quest'aspetto aggressivamente cosmico della sessualità sembra occupare Calvino sempre di più verso la fine della sua vita e culmina nel racconto vampiresco e morboso *Sotto il sole giaguaro*. In questo racconto si intrecciano sessualità, morte, cannibalismo, sacrifici e riti religiosi, in un affascinante intreccio cosmico. La coppia del racconto riconquista la tensione sessuale in vacanza in Messico e i suggerimenti di cannibalismo e sacrificio vanno accentuandosi nel corso del racconto, culminando in una sessualità trasgressiva che partecipa ai cicli cosmici di costruzione e distruzione, al 'cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la *sopa de frijoles*, lo *huacinango a la veracruzana*, le *enchiladas*...'³⁸

Conclusione

Ai nostri occhi, la sessualità in Calvino, aspetto poco studiato della sua opera, non è per niente un tema secondario, ma piuttosto presente in tanti suoi libri e versatile come lo scrittore stesso. Si considerino la sensualità diffusa e onirica in *Le città invisibili*, le anticipazioni ed i ricordi sessuali in *Gli amori difficili*, le scene ironiche degli inconsumati o velati amori cavallereschi in *Il cavaliere inesistente*, la smania

³⁴ J. Borges, *L'aleph*, Milano, Adelphi, 1988, p. 22.

³⁵ I. Calvino, *Tutte le cosmicomiche*, cit., p. 220.

³⁶ G. Bataille, *Oeuvres complètes*, cit., p. 22.

³⁷ I. Calvino, *Tutte le cosmicomiche*, cit., p. 194.

³⁸ Idem, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 1995, p. 48.

sessuale di Gurdulù nello stesso libro o di Cosimo in *Il barone rampante*, i sogni ad occhi aperti di Palomar, la sessualità cosmica e insospettata, nell'infinito e nell'infinitesimale, di *Le cosmicomiche* e quella aggressiva, morbosa e cannibale di *Sotto il sole giaguaro*.³⁹ Calvino indaga il nesso profondo tra il sesso e il riso, intingendo i suoi racconti con un tocco umoristico, e si chiede anche quale sia la parte animale e quale la parte umana della nostra sessualità. Come abbiamo tentato di mostrare in questo articolo, l'intellettuale onnivoro e onnipresente ha scritto del tema in saggi, ha spiegato la sua ammirazione per gli scrittori di una sessualità più indiretta e sottile come Ariosto, Thomas e Borges, ma è stato influenzato anche da uno scrittore nella tradizione di De Sade come Bataille e da una fonte alquanto sorprendente come Brillat-Savarin.

Il fascino della sessualità per Calvino stava nella sua resistenza alla descrizione, nella combinazione della sua naturale ineffabilità e la crosta pesante di una lingua banale e ripetitiva che toglieva dalla vista la sessualità vitale e vera. La battaglia linguistica col tema è riscontrabile nei racconti più erotici, che sono spesso pieni di correzioni, ridefinizioni, riprese, ellissi e autoironia. Ogni scelta di Calvino di rappresentare l'eros in un modo invece di un altro va oltre la semplice scelta stilistica o formale, perché si impregna delle sue riflessioni e letture sul tema. I racconti di Calvino sono *erosferi* così come le miniere sono metallifere in profondità, si svolgono in un'*erosfera* che sembra un'ordinaria troposfera e sono pieni di *erosforo* ingannevolmente freddo ma, come il fosforo, di facile infiammazione. In altre parole: l'eros è lì, ma in modo più indiretto, sottile, spesso comico, fantastico o onirico, nascosto in profondità e in dettagli, ma non per questo poco importante nella poetica calviniana.

³⁹ Per motivi di spazio non abbiamo discusso l'erotismo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e nel ciclo *La vita difficile*. Il primo è però l'unico libro ad essere studiato da vari critici sotto il punto di vista della sessualità, l'altro appartiene ad un'epoca in cui predominava ancora il rifiuto dell'eros da parte di Calvino e perciò presenta una sessualità volutamente squallida e poco innovativa.

Parole chiave

Calvino, letteratura, Eros, cosmicità, ineffabilità

Elio Attilio Baldi ha studiato Lingua e Letteratura Italiana e Storia all'Università di Amsterdam e ha seguito corsi di letteratura e storia italiana all'Università di Bologna. L'anno scorso ha fatto un master di Literature and Criticism, insieme ad uno stage come insegnante di traduzione dall'italiano all'olandese, all'Università di Utrecht. Quest'anno sta seguendo un researchmaster Literary Studies all'Università di Amsterdam.

Belle van Zuylenlaan 28
2104 SR Heemstede (Paesi Bassi)
elio_baldi@hotmail.com

SUMMARY**The challenge of the sexual labyrinth****Sensuality in the work of Italo Calvino**

In this article, the novels, stories and essays of Italo Calvino are being studied from the perspective of sensuality and Eros. In literary criticism Calvino's work is rarely being associated with sexuality, even though the subject did fuel the imagination of the writer himself. Calvino recognized the importance of the theme of sexuality in literature as well as the challenge inherent in trying to depict faithfully a similar ineffable subject, that has, moreover, been covered by society under a thick layer of clichés and repetitive language and therefore been emptied of meaning. The importance of a non-banal, renewing sexuality in literature inspired Calvino to experiment in a light, humorous, surprising way with a myriad of forms of literary sensuality. Calvino has searched Eros in space, as the prime mover in evolution, amongst animals and celestial bodies (instead of the usual heavenly bodies), in rituals and objects, in the heads of his characters, but seldom there where the reader would expect it to be. In a mild and often indirect way Calvino integrates his reflections on the subject in his short stories and comments on the role of sexuality in modern society and literature.



URN:NBN:NL:UI:10-1-113008 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Una breve premessa alla traduzione di *Willem* di Kees van Kooten

Sergio Troiano

Tradurre il presente racconto di Kees van Kooten¹ ha significato per me tentare una sorta di operazione alchemica, la trasformazione quasi impossibile di una materia letteraria resa pulsante dal fraseggio inventivo, dalle sonorità evocative, dalle scelte lessicali fantasmagoriche. Una materia letteraria con la quale sarebbe stato improponibile pensare di ricalcare l'originale in modo pedissequo ed esaustivo; mi sono dunque lasciato guidare dall'idea di poter giungere ad un risultato aperto, provvisorio, perfettibile, idea accompagnata dallo sforzo di 'dire quasi la stessa cosa', per riprendere il titolo di un famoso saggio di Umberto Eco, dove il 'quasi' implica l'idea di imprescindibile negoziazione tra il testo fonte e il testo d'arrivo.²

È proprio partendo dall'irrinunciabilità di un dialogo aperto fra i due testi che ho affrontato lo spinoso problema della scelta tra un approccio naturalizzante ed uno estraniante, trattando i realia caso per caso: ora avvicinando il testo al lettore, ora il lettore al testo, talora mantenendo, talaltra accorciando le distanze tra i codici, ma avendo sempre come fine ultimo la ricreazione, nella lingua di arrivo, di un effetto equivalente, in termini linguistici, stilistici e culturali, rispetto al testo fonte. Per citare due esempi, ho ritenuto (dolorosamente) opportuno eliminare la menzione a Carmiggelt, incomprensibile per un lettore italiano, mentre ho mantenuto inalterata l'espressione 'in de polder wonen', un'espressione che parla direttamente ad un lettore olandese ma che poco dice ad un lettore italiano, e tuttavia lo costringe ad uno sforzo d'immaginazione alla ricerca di una corrispondenza di significato, soprattutto ad un livello connotativo. Al lettore, allora, la fatica di colmare un *gap* culturale e nello stesso tempo la gioia di far propria una coloritura esotica, un segno forte del paesaggio linguistico, e socio-culturale, olandese.

Lo sforzo interpretativo del nostro lettore sarà d'altra parte facilitato dal riconoscimento, in un autore affatto sconosciuto e ad oggi non tradotto in italiano, di inclinazioni, atteggiamenti, vezzi e situazioni narrative riecheggianti la prosa

¹ Kees van Kooten, 'Willem', in *Veertig. Drie verhalen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1983, pp. 107-124. La redazione ringrazia la casa editrice e l'autore per averle cortesemente concesso il diritto di pubblicare la traduzione.

² U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003. Cfr. anche, per la materia brevemente discussa nella presente pagina introduttiva, R. van den Broeck & A. Lefevere, *Uitnodiging tot de vertaalwetenschap*, Muiderberg, Coutinho, 1984; A. Langeveld, *Vertalen wat er staat*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1986; *Sulla traduzione letteraria*, a cura di F. Nasi, Ravenna, Longo, 2001; G. Lepschy, *Tradurre e traducibilità*, Torino, Aragno, 2009; T. Naaijken et al. (a cura di), *Denken over vertalen*, Nijmegen, Vantilt, 2010.

guizzante e i funambolismi verbalidi autori italiani che, come Van Kooten, sono passati dall'originaria professione di attori comici alla scrittura, con lavori, premiati da un notevole successo di pubblico, ascrivibili ad un genere ibrido, commistione tra la *fiction*, il racconto autobiografico e umoristico, il *pamphlet* satirico: fra i molti nomi, citerei in particolare quelli di Paolo Villaggio, Gene Gnocchi, Giobbe Covatta, Paolo Rossi, Alessandro Bergonzoni. Van Kooten, prima di approdare alla letteratura, nasce negli anni Sessanta come attore e cabarettista, fino a incarnare nell'Olanda degli anni Settanta e Ottanta, con il duo Van Kooten en de Bie (in coppia con Wim de Bie), l'idea di una comicità ora esplicita e ridanciana, ai limiti del grottesco, ora sfumata e giocata in chiave surreale, i cui esiti parodistici e le stralunate divagazioni stravolgono nella satira politica e di costume momenti e caratteristiche salienti della società olandese. Il racconto tradotto, 'Willem', brano autobiografico costruito attorno all'omonimo cane-personaggio, compagno d'avventure dell'autore, sembra quasi sottolineare il legame tra la parola scritta e le *gag* della popolare serie televisiva *Simplistisch Verbond*, la cui *verve* umoristica e scanzonata aleggia su tutto il testo, conferendo un'aura di leggerezza ironica e giocosa anche ai momenti del racconto di malinconica introspezione.

Detto degli aspetti socio-culturali e brevemente accennato al genere in cui può essere inquadrato il racconto, rimane da citare la problematicità nella resa dei tratti stilistici che caratterizzano il testo. Tutto il racconto è pervaso infatti dal fervido universo creativo di Van Kooten, del quale scaturiscono la voce, il respiro, la *vis comica*. La variazione diastratica e diafasica, e la frammistione dei registri (colloquiale, informale, standard) conferiscono alla narrazione l'andamento tipico dell'oralità, come se si trattasse di un monologo teatrale. Van Kooten sembra infatti voler creare un linguaggio scritto che attraverso false partenze, pause, esitazioni, ripetizioni, vira spesso nella colloquialità: una colloquialità che ho cercato di rendere ricorrendo – il più delle volte in modo fedele alla fonte – ad un uso insistito di segnali discorsivi ed interiezioni e, su un piano sintattico, al ricorso a tratti tipici del parlato, quali il che polivalente, frasi scisse e dislocate, nonché ad una organizzazione dei rapporti interfrasali in senso paratattico, privilegiando nelle costruzioni ipotattiche l'uso dell'indicativo in luogo del congiuntivo, sia con le relative e le interrogative dirette, sia con le complete rette dai verbi di opinione.

Il discorso dello stile risultava poi complicato dal frequente ricorso a giochi di parole, dall'uso disinvolto di espressioni metaforiche, traslate, idiomatiche, dagli effetti sonori allitteranti, assonanti, rimati, che conferiscono alla prosa una vivacità di tipo drammaturgico. Un uso del linguaggio dunque altamente creativo, che si diverte a giocare con neologismi e variazioni o storpiature di modi di dire e costruzioni sintagmatiche ricorrenti. Tutto ciò ha reso necessario, in alcuni passaggi, un allontanamento dal testo di partenza, anche se questo, il più delle volte, si presta generosamente ad una trasposizione pressoché letterale, come nel caso del gioco preferito del protagonista Willem, lo 'schaapinsloot' semplicemente reso con 'pecoranelfosso'. Quanto invece alla bella allitterazione 'kankerende kater', non mantenibile in italiano e dunque tradotta con 'ubriaco fradicio', essa è stata in qualche modo ripresa, a titolo compensativo, in un momento successivo del racconto, laddove si parla di una delle leccornie predilette da Willem: 'dat is ook niks meer, die poep van die jonge poesjes van tegenwoordig' è reso con 'non vale più un'acca, la cacca di quelle giovani gatte del giorno d'oggi'.

Una traduzione, per i motivi qui brevemente illustrati, difficile. Una sfida, direi, facilitata tuttavia dal puro senso di divertimento e dal piacere di una lettura che per levità e contagioso buon umore, e per il sentimento di toccante umanità che racchiude, ci procura, come spesso nel migliore genere comico, le lacrime ed il sorriso.

Sergio Troiano dopo la maturità classica si dedica a studi filologico-letterari e storico-artistici, seguendo i relativi insegnamenti presso l'Università degli Studi di Pavia e frequentando i corsi di restauro lapideo e pittorico della Civica Scuola Cova di Milano, che lo portano a maturare significative esperienze lavorative nel campo della conservazione storico-artistica. Trasferitosi nel 2002 in Olanda, prosegue gli studi di linguistica e letteratura italiana presso l'Universiteit van Amsterdam dove si cimenta, fra l'altro, con questioni inerenti alla traduttologia. Contemporaneamente si appassiona all'insegnamento dell'italiano, cui si dedica seguendo corsi di formazione glottodidattica e conseguendo la certificazione Ditals dell'Università di Siena. Attualmente lavora come docente di lingua e cultura italiana presso la scuola Studiolingua di Amsterdam.

Sergio Troiano
sergiotroiano@virgilio.it



URN:NBN:NL:UI:10-1-113009 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Kees van Kooten *Willem*

Vertaling: Sergio Troiano

Quanti anni aveva quando è morto, non lo sappiamo esattamente.

Quando l'abbiamo preso noi, i suoi quarti padroni, poteva averne tra gli uno e i due. Willem se ne stava in una cesta dietro il bancone di un fumoso caffè dell'Aia e, come in certi strampalati racconti dell'assurdo, venne da sotto la pancia di sua madre raccattato da un ubriacone rimbambito e sballonzolato fino a casa in un sacchetto appeso al manubrio della bici; una specie di regalo per l'anniversario di matrimonio.

La moglie, al terzo piano, non ne voleva proprio sapere di un cane da svezzare, tanto più che, la mattina dopo, la bestiola si era divorata il divano nuovo a fiorelloni, regalo che si era fatto da sola per dodici anni di sopportazione.

Ubriaco fradicio, l'uomo portò Willem quello stesso giorno al canile, dove rimase solo soletto per tre mesi e mezzo, finché non venne adottato da un'adorabile vecchietta che un mezzo anno dopo morì.

Questa seconda padrona abitava nella mia vecchia strada, e così Willem finì col ritrovarsi a casa dei miei genitori, i quali, in caso di un lutto nel vicinato, si facevano sempre carico delle cose viventi lasciate in eredità.

Tempo due settimane, mi chiamò mia madre, terza padrona di Willem, dicendomi di quanto terribilmente carino fosse, con quella sua pancia grassottella che odorava di cipolla lessa, ma che forse era un po' troppo impegnativo per loro.

'Tuo padre ce l'ha messa tutta, ma non ce la fa proprio a stargli dietro. Non è che lo volete prendere voi?'

'Come si chiama?' chiesi.

'Willem' rispose lei. 'È una femminuccia, ma mi sembra che lui, sì, boh, non so, ma in qualche modo Willem le va alla perfezione.'

Noi abitavamo nel polder, eravamo giovani, avevamo spazio e prendemmo Willem con noi.

Willem era un pastore a pelo lungo, un po' troppo basso per essere di razza pura.

Secondo alcuni era un pastore tedesco, per altri assomigliava più ad un belga. I pochi che non ne avevano paura e riconoscevano al primo sguardo il suo cuore d'oro, sentenziavano senza indugio trattarsi di un pastore olandese corto di zampe.

Quando si andava a passeggiare verso la diga lungo il *Noordhollands Kanaal* ed io lanciavo un bastone in acqua, Willem si tuffava all'inseguimento, ne fiutava le tracce per riemergere dopo pochi secondi e zompare a riva grondante, con il pugnale saldo tra i suoi denti d'acciaio.

Non abbiamo mai messo alla prova la sua resistenza, fatto sta che al ventesimo tuffo non aveva ancora dato alcun segno di cedimento.

Per i compleanni, i due nonni andavano a turno a passeggiare con Willem. Willem era un cane con cui ti potevi far bello; un cane che in ogni occasione ti andava a pennello.

Un giorno, mio suocero, arrivato all'altezza del mulino, scagliò un bastone nell'acqua e Willem si tuffò ubbidiente all'inseguimento. Mi ero dimenticato di avvisare che non facevamo più il gioco del *pesca-il-bastone* da quando avevano cementificato ad altezza d'uomo gli argini cedevoli del canale, per cui Willem non era più in grado di risalire a riva.

Al che nuotò due chilometri verso Purmerend, fino al ponte levatoio, dove sapeva che c'era un tratto della sponda non ancora rinforzato. Mio suocero se ne tornò a casa a testa bassa, piangendo, con il guinzaglio vuoto in mano, così scosso che non toccò la sua fetta di torta.

'Non preoccuparti', fece mia moglie con gli occhi pieni di apprensione, 'vedrai che tornerà.'

'Io comunque vado a fare una perlustrazione in bici', dissi, perchè tutto ad un tratto la macchina era diventata troppo comoda.

Mentre montavo in sella, Willem saliva per il viottolo trotterellando, con il suo bastone bello stretto fra i denti. Si meritò la fetta di torta di mio suocero e venne soprannominato per il resto della giornata 'Willem il Temerario'.

Tutti volevano bene a Willem. Anche la gatta, s'intende.

La differenza tra un cane e un gatto è che da un cane ti puoi far voler bene fino al punto in cui lo decidi tu. Quelli che non amano i cani, non hanno il coraggio di lasciarsi amare fino in fondo.

Erano gli anni di gloria dell'Ajax e per la Coppa dei Campioni, quando gli amici venivano numerosi in allegra brigata a vedere la partita, Willem si lasciava mettere il cappellino bianco-rosso da tifoso.

Ci sono ancora delle foto, ma per pietà non le pubblicherò; sebbene Willem tenesse impeccabile in testa berrettini e cappellini, inappuntabile sciarpe e cravatte intorno al collo, ineccepibile pipe e sigari in bocca, i suoi occhi rossi per il flash mi guardavano con rimprovero - certe pose erano troppo di basso livello per la dignità di Willem. Ci siamo usati a vicenda, Willem ed io.

Sin dall'inizio Willem ha ricoperto ruoli, come cane, nella serie televisiva *Simplisties Verbond*.

Seduti insieme dietro una scrivania, ci siamo mangiati ciascuno una scatola di cibo per cani, come in una vera e propria inchiesta dell'associazione consumatori.

Willem ha lavorato come cane da pastore di padre Wim de Bie, e come cane guardacoste che estrae una sfilza di salcicce, a mo' di intestini, dal corpo di Rijk de Gooyer nel ruolo del soldato tedesco in *Soldato d'Orange*.

In uno sketch sugli agenti assicurativi, Willem mi ha fatto distruggere una camera, mentre lo scopo era, facendolo roteare appeso al bastone stretto tra le sue fauci, di rompere con la sua coda pennacchiuta soltanto qualche vaso e l'orologio sul camino.

Ma per quanto a casa Willem non si stancava mai di quel bastone, nello studio si rifiutava ostinato di fare il giochino. Il set non era un problema per Willem, ma Willem sapeva terribilmente bene quando facevamo per finta, e a quel punto Willem si rifiutava.

Alla nascita dei nostri due bambini, avvenuta in casa, Willem era presente. Per dieci anni ha fatto la spola tra passeggiate nei boschi e lungo le spiagge, in Olanda e all'estero, avanti e indietro premuroso fra i due grandi e i due piccini.

Se un bambino si avventurava a giudizio di Willem troppo vicino all'acqua, allora lo bloccava finché non eravamo arrivati noi nei paraggi.

Se si andava a fare il bagno, Willem veniva con noi.

Fino ai quattro anni, concesse ai bambini di cavalcarlo per brevi tratti.

La gatta poteva con le unghie tirargli le guance, finché queste, di botto, non gli rimbalzavano indietro sul suo bel viso da bonaccione.

Se una volta durante le vacanze rimaneva a casa, gli amici, che sotto la sua direzione badavano alla casa, potevano rivolgersi a Willem per qualsiasi domanda.

E comunque Willem considerava le visite la cosa più bella che poteva capitargli. Ogni visitatore che passava da noi, la capatina di un amico o qualcuno a nome del comune o di una qualche azienda, poco dopo il suo arrivo si ritrovava, messogli in mano da Willem, il Sasso della Settimana. Per non disturbare la conversazione, lo faceva di sottocchi; proprio come gli zii che, una volta, per il compleanno ti davano di nascosto una moneta da due fiorini e mezzo.

Quando nascevano dei gattini, Willem li leccava ben bene per pulirli. Ma è anche vero che per tre volte mi sono ritrovato con lui all'ufficio della polizia di Purmerend, per una denuncia per *pecoranelfosso*. *Pecoranelfosso* significa che una pecora, di solito messa in fuga da un cane, finisce in un fossato da dove l'animale, per il manto di lana completamente zuppo, solo con una fatica pazzesca può essere tirato su. Tutto questo costava soldi e se poi ci mettevi altri venticinque fiorini, il contadino della *pecoranelfosso* non apriva bocca e il cane dell'uomo di città non doveva essere soppresso.

Così Willem, tra mille avventure con postini, zingari, ragazzi della consegna giornali a domicilio, bambini e acqua come protagonisti, ha trascorso nove splendidi anni nel *polder*.

Ci siamo trasferiti a Bos in de Buurt, più o meno quattro anni fa, e volevamo un altro cane perché a Willem mancava una compagna.

Ecco allora, chi ti vedo sbucare all'improvviso, un pomeriggio, mio padre davanti alla finestra della cucina. C'era un cagnolino a pelo liscio, nero, nel palmo della sua mano. Era di sei settimane, di una cucciolata italiana, nato a casa di mia sorella che viveva a Milano, da dove era stato trasportato di straforo, nascosto sul retro dell'auto.

Quel secondo cane dava da pensare a Willem.

Per ore se ne stava vigile sopra la sua ciotola, ringhiando accovacciato sulle zampe anteriori contro il nuovo arrivato.

Era anche lei una femminuccia, chiamata dai miei bambini, con un nome il più italiano possibile, Lucia, e si metteva a pancia in su davanti ad ogni dente scoperto, in segno di completa sottomissione, agitandosi sulla schiena.

Willem capitolò in una settimana.

Non poteva competere con lui, quel cagnolino.

Lo avesse almeno un poco educato e tenuto d'occhio. Non avremmo dovuto stargli dietro ogni momento.

Di norma passavano tutto il giorno, tra i gorgoglii di piacere, lottando avvinghiati l'uno nelle braccia dell'altra. Nel bosco, quando faceva finta di rincorrere il giovane cane, faceva proprio venire in mente il quarantenne calciatore professionista Rinus Israël. Willem si ammalò nel frattempo di spondilosi deformante, per cui le sue traballanti zampe diventavano sempre più rigide.

Il giovane cane si faceva raggiungere da lui e, quando lanciavo un bastone, lasciava andare avanti Willem, che così arrivava primo a prenderlo con la sua bocca ora in gran parte sdentata e che, guardando di sbieco come al di là di un grosso sigaro, borbottava che l'altra estremità poteva essere afferrata da Lucia tra le mascelle. Così per quattro anni, ogni stagione, hanno corso via da me, verso di me e attorno a me; una coppia di cani pazzi per noi, per loro stessi, attaccati ad un unico bastone.

La scorsa estate le cose non si sono messe bene per Willem. Di mattina stava in piedi in modo sempre più malfermo, nel bosco si trascinava lentamente verso i bastoni che lanciavo, e, dove la sera si metteva a dormire, c'era spesso la mattina una pozzanghera acetosica. Erano i reni, diceva il veterinario. Iniziammo a parlare di un carrettino che avrei dovuto costruire io e che avrebbe dovuto funzionare al posto delle zampe posteriori di Willem.

‘Sei capace di farlo, allora?’ chiesero i bambini.

‘Certo che papà è capace’, dissi io, e nella mia mente spuntò tra mille dubbi un progetto, in sicure linee a tratteggio, il telaio di una carrozzina giocattolo e molte cinghie di cuoio, da legare attorno alla pancia di Willem.

‘Non ti sembra più semplice un carrello dietro la bici?’ chiese mia moglie timidamente, ‘che puoi comprare già belle che fatto, e così ce lo possiamo mettere dentro quando andiamo al bosco’.

‘Lascia un po’ fare a me’, dissi nervoso, poiché già prevedevo come mi stavo buttando in un progetto di carpenteria destinato a fallire, che – era chiaro da subito – avrebbe prodotto una costruzione traballante, dove Willem, alla prima occasione di un’uscita in bicicletta, si sarebbe incastrato o dove sarebbe completamente sprofondato.

Mi manca la visione d’insieme necessaria per arrivare, una volta all’opera con sega e pialla, ad una costruzione ben fatta - basta dare un’occhiata alle panche fatte da me, su cui da anni costringo la mia famiglia per sedercisi attorno al tavolo, si vede benissimo fin dall’inizio dell’opera che lavoro alla carlona, col risultato che già da subito le misure non funzionano, e ad ogni nuova asse o dogia devo correggere la posizione della precedente.

Nel giardino della vecchia casa c’è ancora un tavolo da giardino lungo otto metri, largo uno e mezzo (comodo nel caso fossero passate improvvisamente molte persone in visita), che una volta ancorato su sedici pali ficcati nel terreno argilloso, rimisurato ad opera compiuta, è risultato essere alto un metro e quindici. Così mangiavamo sempre al di sopra delle nostre possibilità, se, assieme con Willem, ci si sedeva di fuori.

Per fortuna mi riuscì di rimandare per un po’ l’impresa del carretto, visto che Willem iniziò una cura ormonale che funzionava. Nel bosco cominciò a saltare addosso alle cagnette che gli capitavano davanti al naso e a montarle in modo poco galante, mentre mi fissava con occhi vitrei. Aveva nel frattempo furbamente adattato la sua camminata alla parte posteriore del corpo bloccata; mentre lasciava che Lucia trottasse la sua quantità di chilometri obbligatoria, sceglieva strategicamente la posizione e, facendo leva sulle le gambe anteriori, avanzava in modo arrembante la zampa attorno all’asse posteriore paralizzato. In più, a casa cominciò a sbafarsi la lettiera del gatto.

‘Orco zio! Willem!’ gridavano i bambini, al che spiegavo che non era una cosa schifosa, ma la Natura, e che i Cani sapevano benissimo da soli quello che andava bene per loro.

‘Allora non morirà Willem, vero?’ domandò mia figlia.

‘Non morirà Willem allora, vero?’ domandò mio figlio.

‘Certo che no’, rispondevo, ‘Willem arriva forse a quattordici anni! Soltanto che Willem ha forse delle volte un bisogno improvviso di cacca, per il suo corpo, come Sostanza Nutritiva. In passato ci sono state ogni tanto delle settimane che si è ripulito tutti i vostri pampers.’

No, non se ne parla proprio, Willem resta ancora per molto tempo con noi!’ Per amore, codardo fino in fondo.

Per tredici anni Willem era stato il primo a svegliarsi, ma quando, era un mercoledì mattina, scesi di sotto, stava ancora dormendo. Lo scrollai per la criniera, ci guardammo e gli ci volle un po’ perché mi riconoscesse. ‘Il Capo’, pensò, ‘che una volta mi dava un colpetto sul naso per *prendibiscotto*. E che poteva gridare come un matto se avevo fatto *pecoranelfosso*, o sgagnato in cento pezzi da dieci centimetri la canna dell’acqua. Lo stesso tipo, sì.’

‘Andiamo nel bosco?’ chiesi.

Ancora il giorno prima, alla parolina bosco, dalla smania di uscire era scattato in piedi arrotolandosi, ma ora meditava imbambolato l’idea, prima di tirarsi su, scricchiolante e disorientato. Fece tanto d’occhioni e bofonchiò che quell’altro cane non doveva fare casino e saltare come un matto di prima mattina. C’era sempre stata, quella bestia? Ci dovevano essere foto di prima del tempo in cui questo gli veniva ancora richiesto, sulle quali quel bestione nero non era ancora visibile. Ma io però sì. Bastone, bastone; devo avere subito un bastone, pensa lui. Coraggio, svegliati e mordi.

Prendo un ramo e lo scaglio a dieci metri sul tappeto di foglie di faggio. Willem si chiede se deve corrergli dietro, scuote la testa e rimane in raccoglimento. C’è qualcosa che non va in me oggi. Di certo, mangiato troppa cacca. Non vale più un’acca, la cacca di quelle giovani gatte del giorno d’oggi.

Una volta, quel gatto che avevano qui, quel Leen! Quelli sì che erano dei pezzi di cacca. Di quei sigari rugosi. Quelli ti facevano diventare un altro cane! E con quelli poi, slapparsi una bella ciotola di acqua fresca - beh, lui sì che sapeva cosa voleva dire gustoso!

Ma quel bastone... che me ne faccio di quel bastone?

Guarda con aria interrogativa verso Lucia che, felice per lo sguardo, risponde scodinzolando, e mi guarda e chiede se per caso lo deve andare a prendere.

‘Su, prendilo’, dico e guardandomi incredulo alle spalle mi accorgo che è scomparsa in punta di piedi tra i faggi. Willem si gira, fa un paio di sforbiciate sul posto, come quando fa pipì, e comincia a trascinarsi in direzione della macchina.

‘Forse non è proprio più necessario costruirgli un carrettino’, penso, ma quel sospiro di sollievo lo rimando subito giù. ‘Lucia!’ grido, ‘Willem è malato, andiamo a casa!’. Lei mi sfreccia affianco, Willem lascia cadere il ramo davanti ai suoi piedi, pieno di aspettative si sdraia, culo per aria, sulle sue zampe anteriori.

C’è da ridere ragazzi! Ma l’anziano signore non reagisce, fa un passo per salire sull’auto incespicando e si issa ansimante sul retro.

A casa si lascia cadere con un sospiro sul pavimento della cucina. Non vuole il biscotto, non vuole nemmeno un croccantino, vuole soltanto dormire.

Il pomeriggio si sveglia mentre noi in otto ci spostiamo al tavolo della cucina, perché stiamo filmando.

‘Come sta Willem?’ urlano i bambini appena tornati da scuola, davanti alla finestra, e per non far prendere freddo al cane, chiudono la porta della cucina lasciandoci dentro le dita.

Dallo spavento per il pianto, Willem si rizza in piedi, barcolla un attimo dritto sulle sue gambe, quindi fa quattro passi rigidi come sui tacchi alti e cade a terra attorno alla gamba del tavolo.

Per fare un piacere ai bambini, da sdraiato lecca nelle mani di entrambi al loro 'Qui acqua buona Willem', ma respira con fatica e guarda come se ha fastidio per il fumo negli occhi. Cominciamo a sussurrare: da quanto tempo ormai ognuno di noi lo conosce e sa quante non ne ha fatte per la televisione. Il Lassie olandese. Rin Tin Tin. La sera, dopo che ognuno è andato via, ci accovacciamo tutti e quattro accanto a Willem. È disteso ancora nello stesso posto, sul suo fianco sinistro, e ogni minuto fa un respiro profondo.

Muovo le mie dita davanti ai suoi occhi avanti e indietro, ma i suoi occhi rimangono fissi.

'Se gli occhi di Willem fossero biglie', dice mia figlia 'potresti di sicuro scambiarle per cento'.

'Per mille!', dice suo fratello, 'ma non penserai mica per davvero che mi metto a giocare con gli occhi di Willem? Molestatrice di animali!'

Devono smadonnarsi dietro un po' e superarsi a vicenda nell'amore per Willem per passare questi minuti trattenendo il magone, ma quando mio figlio comincia a piangere le sue più grosse lacrime di sempre, anche a me il groppo alla gola scalpita per venire fuori.

'Non ci posso credere a quello che sta succedendo qui!' strilla lui, 'sicuro che Willem non ha mica fatto niente, maledizione?!'

'Willem ha avuto una vita meravigliosa, ragazzi', balbetto io. È una bella sensazione sentirsi cadere le lacrime calde sul dorso della mano con la quale gli faccio i grattini sulla testa.

'*No sentimentalities*', avverte mia moglie.

Mio figlio piange cantilenando, con un tono costante, vibrante, e grazie a questo potevi tenere il tuo dolore sotto controllo, mi ricordo - se interrompevi il tono, lo aumentavi o lo diminuivi, ti ritrovavi di nuovo in un mare di lacrime.

Nostra figlia ha tirato fuori lo stetoscopio di plastica dal suo kit dell'infermiera, *guaranteed to hear your own heartbeat*, e mette l'auricolare di gomma rossa sul torace di Willem. 'Sì, è così, è morto', conclude. 'Allora, ciao caro Willem!'

'Perdio, allora che cacchio di mondo è questo!' urla il ragazzo e batte con la testa da bambino di nove anni sulle sue ginocchia. 'E poi pensano che io stasera per davvero me ne vado tranquillo a fare i compiti di geografia per domani, beh scordatevelo pure!' e infuriato salta in piedi e chiude sbattendo la porta della cucina dietro di sé. Al ché Willem sbatte la palpebra, con un solo occhio.

Poi fa ancora una volta un profondissimo respiro e a quel punto muore di colpo. Lo vedo dalla sua mandibola, che velocemente come un palloncino sgonfiato comincia a penzolare, e lo intuisco dal suo naso immobile. Le sue orecchie sono rimaste belle ritte in piedi, fino all'ultimo momento aguzzate verso i Testimoni di Geova alla porta, perché contro di loro aveva sempre il permesso di abbaiare più forte che poteva.

Il gesto solenne con cui provo a chiudergli gli occhi l'ho imparato dai film, lo vedo dalle mie mani, ma le sue sopracciglia non vogliono ancora abbassarsi, e a turno strisciamo sulla pancia fino alla sua testa per guardarlo ancora una volta nel più profondo degli occhi.

Mio figlio è ritornato e osserva. Lucia è scappata di sopra. Come altre volte, non vedo chi da quegli occhi-da-cane ora in realtà mi guardi.

Mia moglie porta i bambini di sopra ed io sento un coro piangente salire le scale.

Dal ripostiglio prendo una vecchia tenda, dove ci avvolgo Willem. Ora sta diventando velocemente rigido. Gli piego le zampe. Nel portarlo fuori tra le mie braccia, le sue orecchie spuntano dalla tenda e camminando nel crepuscolo verso il garage, ho per un attimo la sensazione che in questo mio collarlo ricominci di nuovo a vivere.

Il pomeriggio successivo scavo, assieme con mia figlia, una fossa in fondo al giardino. Mio figlio non vuole vedere ed è andato di sopra per studiare di nuovo geografia, visto che ha preso un'insufficienza.

‘Ho avuto davanti agli occhi tutto il giorno, a scuola, soltanto la testa di Willem!’ dice tra le lacrime, ‘era come se non potevo pensare ad altro!’

‘Posso tagliare un ciuffo di pelo dal suo torace?’ chiede mia figlia scavando.

‘Lo mettiamo con la testa verso Leen’, dico io, mentre faccio ricadere Willem nella fossa che ho sterrato troppo in profondità, al che lo faccio cadere l'ultimo tratto con un rimbombo. Insieme diamo ancora un paio di colpetti sulla tenda; ciao Willemmino l'Attorino, e quindi richiudiamo la fossa.

‘Dipingero il suo nome su una bella pietra’, fa lei.

‘Lo vedi che alla fine non è per niente una cosa terribile, la Morte?’, domando io, del tutto superfluamente.

‘È del tutto normale’, dice. ‘A proposito, quando un domani io abito da sola, vuol dire allora che devo pensarci io a seppellire i miei animali morti?’

Rastrello la terra sulla tomba di Willem e la seguo con lo sguardo: è già pronta, deve solo crescere ancora un po’.

Di sopra mio figlio sta piangendo sul suo libro di geografia.

‘E quel Reno del cavolo!’ singhiozza, ‘prima si chiama Reno e poi Basso Reno e poi ancora Waal e dopo ancora Lek - mi fa diventare proprio matto!’

‘Ma no’ lo consolo, ‘è facilissimo. Diamoci un'occhiata assieme.’ Io non ne ho la più pallida idea.

‘Quel canale là eh, ti ricordi? vicino a Purmerend’, cerca di farsi venire in mente con gli occhi pieni di pianto, ‘com'è che si chiamava?’

‘È il *Noordhollands Kanaal*’ gli dico.

‘Perché non domandano mai qualcosa del genere per geografia?’, esclama lui, ‘di quei fiumi e città che conosci! Quello non me lo dimenticherò mai, il *Noordhollands Kanaal*, perchè in quel caso, se me lo chiedono, penso semplicemente a come Willem ci si tuffava sempre!’

Dopo una settimana Lucia ha osato, per la prima volta, prendere un bastone senza guardare nervosa dov'era rimasto Willem.

Een natie van verwijfde moederskindjes, Wagneraanbidders en heldhaftige Romeinen Vier publicaties over de Italiaanse cultuurpolitiek na het Risorgimento

Recensie van:

- D. Caldwell & L. Caldwell (eds.), *Rome. Continuing Encounters between Past and Present*, Farnham, Ashgate Publishing, 2011, 262 p., ISBN: 978-14-0941-762-0, £ 58,50.
- G. M. Finaldi, *Italian National Identity in the Scramble for Africa. Italy's African Wars in the Era of Nation-building, 1870-1900*, Bern, Peter Lang, 354 p., 2009, ISBN: 978-30-3911-803-8, € 91,80.
- A. Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, New York/Londen, Routledge, 2009, 426 p., ISBN: 978-04-1580-742-5, £ 28,99.
- S. Patriarca, *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 278 p., ISBN: 978-05-2176-101-7, £ 58.

Floris Meens

In recente publicaties omtrent de Italiaanse eenwording en haar nasleep komt één zin opvallend vaak voor: 'Nu Italië is gemaakt, moeten we Italianen maken'. De historiografie van het Risorgimento (ca. 1815-1870) en haar nasleep werd lange tijd gedomineerd door verhalen over de grote mannen en hun grote daden. De ten onrechte aan de liberale staatsman Massimo d'Azeglio toegeschreven woorden maken duidelijk dat het culturele aspect van de moderne Italiaanse geschiedenis steeds meer aandacht geniet. Uit de vier publicaties die in deze bespreking centraal staan wordt duidelijk waarom deze focus van belang is. Italië werd in de loop van de jaren 1860 dan wel een politieke eenheid, maar deze was nog niet gefundeerd in een nationaal gevoel van verbondenheid. Dat D'Azeglio's vermeende uitspraak al in de negentiende eeuw veelvuldig werd geparafraseerd, zowel in geschreven als gesproken vorm, toont aan hoezeer de politici en intellectuelen zich bewust waren

van dit probleem. Hoe moest een cultuurnatie worden gevormd in een land waar de liefde voor de eigen regio hoogtijdagen vierde?

Ondanks het *campanilismo* was het gevoel van eigenwaarde van de Italianen over het algemeen laag, zoals de titel van Silvana Patriarca's studie *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic* al verraaft. Hierin wordt duidelijk hoe negatieve stereotypen, vaak afkomstig vanuit het buitenland, gedurende de afgelopen twee eeuwen werden geïnternaliseerd in het Italiaanse nationale bewustzijn. Al tijdens de vroege dagen van het Risorgimento, het startpunt van het boek, beklagden de patriotten zich over de traagheid en luiheid van hun volk. Zij zagen dit niet als een gevolg van het klimaat, de natuur of het ras; Italië had immers nog hoogtijdagen beleefd tijdens de eeuwen na de val van het Romeinse Rijk, toen de *cento città* floreerden. De aftakeling en de slechte karaktereigenschappen van de Italianen werden dus gezien als een gevolg van de buitenlandse en kerkelijke overheersing tussen de zestiende tot de negentiende eeuw. De eenwording van het schiereiland zou in de ogen van zowel de gematigde liberalen als de radicalere democraten gepaard gaan met een wedergeboorte van de positieve Italiaanse eigenschappen.

Aan de hand van met name de geschriften van prominente intellectuelen laat Patriarca hier zien hoezeer het zelfbeeld van de Italianen gegenderd was. De eenheidsstrijd werd door velen eerder gezien als verwijfd dan als manmoedig: talloze keren was het Italiaanse leger verslagen en Rome was slechts ingenomen toen de Fransen uit eigen beweging vertrokken waren. Vergelijkingen met het ontwikkelde Duitsland en vooral Engeland vielen slecht uit voor de Italianen. In de jaren 1890 namen raciale verklaringen voor het vrouwelijke en verdorven karakter van de Italianen steeds vaker toe, onder invloed van de interne sociale problemen en de politieke en financiële schandalen. Toch probeerde een nieuwe groep nationalistische denkers om de ongedisciplineerde, chaotische en weke Italianen om te toveren in een moedig en krachtig volk. Dus werd er een koloniale oorlog uitgevochten en nam Italië deel aan de Eerste Wereldoorlog, beide met desastreus gevolg. Italië werd meermaals vernederend verslagen, ondanks dat zij zich tot de overwinnaars van de Grote Oorlog mocht rekenen.

Het gebrek aan heroïek was na 1918 een belangrijk gegeven. In het hoofdstuk over het interbellum accentueert Patriarca niet alleen overtuigend dat het fascistische beeld van het nationale karakter sterke gelijkenis vertoonde met het vooroorlogse, maar ook met het antifascistische. Voor Benito Mussolini en de zijnen moesten Italianen, inmiddels een bekend geluid, een moedig, strijdbaar en vooral mannelijk volk worden en de gebrekkige eigenschappen van het verleden achter zich laten. Voor zijn tegenstanders was het fascisme bij uitstek een gevolg van het zwakke karakter van de Italianen, die zich makkelijk lieten meeslepen door despotisch gezag. Na de nederlaag in de Tweede Wereldoorlog benadrukten fascistische groeperingen de lafheid van de eigen bevolking, terwijl in het antifascistische vertoog ineens de vredelievende Italiaan centraal kwam te staan. Patriarca erkent dat de rode draad door haar verhaal, de Italiaanse ondeugden, in de naoorlogse periode minder dominant aanwezig was. Interessant is echter haar analyse van de Italiaanse komediefilms, waarin het zwakke karakter van de Italianen werd bevestigd, met name in de rol van de man als moederskindje, die de immens populaire acteur Alberto Sordi herhaaldelijk op zich nam. Toch zit hier ook de zwakte van het boek: de uitzonderlijk uitvoerige analyse van Sordi's rollen roept de vraag op hoe(zeer) de Italiaanse bevolking geconfronteerd werd met en zelf nadacht over haar (negatieve) karakter. Helaas blijft Patriarca het antwoord schuldig. Haar laatste hoofdstuk focust op het negatieve zelfbeeld dat in de jaren negentig weer de kop op

stak na een reeks politieke schandalen, maar ook hier ligt een (te) zware nadruk op intellectuele kringen.

Met ditzelfde verwijt begint Giuseppe Maria Finaldi het soms slordig geredigeerde, maar inhoudelijk sterk onderbouwde *Italian National Identity in the Scramble for Africa*. Omdat de historiografie omtrent de nationale identiteit zich eenzijdig heeft gericht op de elite, stelt Finaldi in zijn studie ook andere lagen van de Italiaanse bevolking centraal. Net als bij Patriarca blijkt ook in dit werk hoe de idealen van het Risorgimento rond 1870 uitgeput leken, Italië kon zich amper verhouden tot de grote Europese mogendheden en het zelfbeeld van de Italianen was verre van positief. Om daarin verandering te bewerkstelligen kozen de nieuwe leiders, die de oude liberale idealen hadden afgeschud, voor een nationalistische cultuurpolitiek waarin koloniale aanspraken een grote rol speelden. Doordat moderne communicatiemiddelen inmiddels hun intrede hadden gedaan kon het koloniale beleid ook makkelijker onderdeel van populaire cultuur worden. Het doel van dit kolonialisme was niet alleen om de 'ander' te overheersen, maar ook om de Italiaanse klassen te verbinden in een nationaal gevoel.

Hoe succesvol kon dit echter zijn in een land waarvan een fors gedeelte van de bevolking analfabeet was en waarin velen het plaatselijke dialect als spreektaal hadden? Finaldi stelt in het eerste deel van zijn boek dat dit geen nadeel hoefde te zijn. Het aanleren van de Italiaanse taal, waaraan tussen 1870 en 1914 een sterke impuls werd gegeven, geschiedde vooral door middel van methodes waarin het koloniale vertoog benadrukt werd. Zonder daarbij te ontkennen dat er ook een sterke antikoloniale opinie was, die na het verlies bij Adua in 1896 nog toenam, laat Finaldi vervolgens zien hoe de intelligentsia diende als een intermediair tussen de politieke elite en de rest van de bevolking. Door de bestudering van een rijk scala aan bronnen uit de periode 1870-1900 wordt duidelijk dat de koloniale cultuur doorsijpelde in alle lagen, en dat zelfs de kerk, die zich eerst afzijdig opstelde, erbij betrokken raakte. In kranten, vlugschriften, schoolboeken, lokale verenigingen en clubs, de nationale tentoonstellingen, poppenspelen, boeken en theaterstukken werd steeds een verband gelegd tussen de strijd tijdens het Risorgimento en de heldhaftige oorlogen in Afrika. Bovendien speelde, ook in Italië, de 'white man's burden', en werd deze missie, juist in Italië, gekoppeld aan het verleden, want 'Rome meant empire, but more importantly, Rome meant a civilising empire or an empire that was beneficial to both conquerors and the conquered'.¹

Ook uit de mooi verzorgde bundel *Rome. Continuing Encounters between Past and Present* blijkt het belang van het Romeinse verleden, vooral in de stad die al in de oudheid omringd werd door een bijna mythisch aura. In de eeuwen na de val van het Rijk, zo blijkt uit een bijdrage van Caroline Goodson, verdween het antieke Rome zeker niet uit zicht. Integendeel: het Forum Romanum bijvoorbeeld speelde tussen de zesde en negende eeuw een centrale functie in de stad, net als het Capitool. Aan de hand van kaarten uit de Renaissance maakt Jessica Maier aannemelijk dat de antieke gebouwen ook toen volop in de belangstelling stonden en een functie toebedeeld kregen. De gelaagdheid, zowel van plaatsen, materialen als van betekenis, bleef dus aanwezig, zowel in het tweede, paapse Rome, als in het derde, hoofdstad van het nieuwe koninkrijk. Als onderdeel van de krachtige cultuurpolitiek waarin de Romeinse geschiedenis een ijkpunt vormde, en om haar geschikt te maken als moderne hoofdstad, onderging de Eeuwige stad een transformatie. In 'The Political Typography of Modern Rome, 1870-1936' maakt Terry Kirk duidelijk dat, hoewel er veel verloren ging, de dialoog met het verleden zichtbaarder werd. Het antieke werd dominant naar voren geschoven, terwijl nieuwe

¹ Finaldi, *Italian National Identity*, p. 266.

gebouwen werden ontworpen in een stijl waarin het klassieke aanwezig was. Dat gold zeker ook in het fascistische Rome, toen de aanleg van de Via dei Fori Imperiali en de nadruk op het imperialistisch-Romeinse verleden de ambities van Mussolini representeerden. In de naoorlogse jaren groeide de bevolking van Rome sterk, waardoor uitbreiding en modernisering noodzakelijk bleek. Dat ging echter niet ten koste van de aanwezigheid van de geschiedenis: het centro storico bleef tijdens de aanleg van de periferie intact. Zo bleven zij die zich vooral fascineerden voor de buitenwijken, zoals de neorealistische filmmaker Pier Paolo Pasolini, over wie Jacopo Benci een schitterende bijdrage levert, zich ook verhouden tot een (ver) verleden. Een verleden 'shaped by the needs, tastes and politics of successive generations'.²

In hoeverre was de cultuurpolitiek van het nieuwe Italië merkbaar in andere steden dan Rome? Axel Körner, verbonden aan University College London, beantwoordt deze vraag in zijn belangwekkende boek *Politics of Culture in Liberal Italy*. Hij voert zijn lezers in een prettige stijl mee naar Bologna en laat zien dat de stedelijke cultuur(politiek) zich tussen 1870 en 1922 niet alleen richtte op de natie, maar zeker ook op de regio en Europa. Ook wordt duidelijk hoe het *fine secolo* niet alleen gekenmerkt werd door pessimisme, maar ook door het zoeken naar een uitweg uit de impasse, onder meer in het omarmen van het modernisme in de kunsten. Bologna, dat langdurig onder pauselijk bestuur had gestaan, werd na het Risorgimento door velen gezien als een cultureel en intellectueel centrum. Tegelijkertijd echter lag zij echter in een van de armste en minst ontwikkelde gebieden van het schiereiland. Om zich toch te kunnen onderscheiden, onder meer van Rome, Florence en Milaan, werden gewaagde cultuurpolitieke keuzes gemaakt, niet zozeer door de Moderati, die decennialang de dienst uitmaakten in Bologna, maar door professionals en dus de middenklasse.

In het eerste deel analyseert Körner het conflict tussen beide groeperingen aan de hand van de Bolognese operatheaters. De aristocratie, gelieerd aan de Moderati, hielden van het belcanto, de muziek van Bellini, Donizetti en Rossini, liefst in combinatie met een ballet. De 'Deputazione dei pubblici spettacoli' bemoeide zich echter steeds meer met de programmering en vroeg aan kenners uit het operavak om advies: diende Bologna zich niet te onderscheiden van talloze andere steden die dweepten met typisch Italiaans repertoire? Het pleit werd beslecht in het voordeel van de professionals en 'hun' modernisering: Bologna werd een stad van Wagner en sloot niet meer aan bij het nationale vertoog. Hier blijkt ook hoe de macht van de aristocratie werd ondermijnd.

In het tweede deel, net als het eerste vol boeiende anekdotes, gaat Körner uitgebreid in op de betekenis die ook in Bologna werd gegeven aan het verleden. Net als Patriarca betoogt hij dat de middeleeuwen tijdens het Risorgimento een belangrijk referentiepunt vormden, vanwege de afwezigheid van buitenlandse overheersing. Het Romeinse verleden was toen minder geschikt; het imperium kon al te gemakkelijk leiden tot associaties met de vreemde heersers in Italië. De middeleeuwen waren ook een voorbeeld vanwege de stedelijke autonomie. Onder meer door gebouwen uit die periode te ontdoen van hun latere toevoegingen, trachtten de Bolognesi hun autonome stedelijke identiteit te benadrukken. Natuurlijk botste deze besluitvorming met de nationale liberale (cultuur)politiek vanaf 1870, die in de middeleeuwen en de stedelijke identiteiten een gevaar zag voor de eenheid. Maar, aldus Körner: 'The writing of national histories does not necessarily reflect a primacy of national identities over regional or local identities'.³ Dus stonden in het archeologische museum van Bologna, dat onder invloed van de middenklasse

² D. Caldwell, 'Introduction: Continuities of Place', in: Caldwell & Caldwell (eds.), *Rome*, pp. 1-17, p. 3.

³ A. Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy*, cit., p. 160.

werd opgericht om het intellectuele karakter van de stad te benadrukken en haar een Europese uitstraling te geven, de Etrusken centraal. Zij werden soms gerepresenteerd als voorlopers van, dan weer als heldhaftige strijders tegen de Romeinen die in het nationale narratief de hoofdrol speelden.

De blijvende aanwezigheid van het *campanilismo* (Körner), het negatieve zelfbeeld van de Italianen (Patriarca) en het mislukken van de koloniale oorlogen (Finaldi) tonen de beperkingen maar eveneens de noodzaak van een landelijke cultuurpolitiek. Rond 1900 werd de nationale retoriek dus krachtiger, maar niet per se succesvoller. De aan d'Azeglio toegeschreven uitspraak dat Italië wel bestond, maar dat de Italianen nog gemaakt moesten worden, bleef geldig, zeker toen de Eerste Wereldoorlog niet het gewenste succes bracht. In de hier besproken werken wordt de opkomst van het fascisme dan ook gezien vanuit de moeizame ontwikkelingen na het Risorgimento. Eerder dan een onverwachte en uitzonderlijke ontwikkeling, was de machtsovername van Mussolini en de zijnen in veel opzichten een voortzetting van de vooroorlogse liberale politiek. Het in kwantiteit en kwaliteit toenemende onderzoek naar de periode tussen 1870-1914, en met name de cultuurpolitiek die toen gevoerd werd, is dan ook cruciaal voor het verwerven van inzicht in de politieke en culturele ontwikkelingen van het moderne Italië.

Floris Meens

Radboud Universiteit Nijmegen, Cultuurgeschiedenis
Erasmusplein 1, kamer 9.07
6525 HT Nijmegen (Nederland)
F.Meens@let.ru.nl

A dialogo con Dante

Possibilità semiotiche e riflessioni sulla traduzione poetica nella prima versione interlineare in lingua inglese dell'*Inferno*

Recensione di: Anthony Cristiano, *Dante Alighieri's Inferno Metaphor. The Revised interlinear edition + 5 Novi Canti*, Toronto, Polypus Publishing, 2010, XX + 449 p., con illustrazioni, ISBN: 978-1-896584-14-0, CAD\$ 95,00.

Matteo Brera

Per scrivere un commento critico all'ultimo libro di Anthony Cristiano occorre partire da un assunto fondamentale: non si tratta di una versione in inglese dell'*Inferno* dantesco come la si potrebbe immaginare. È il titolo stesso – *Inferno Metaphor* – a suggerircelo.

L'autore, infatti, propone una traduzione/rilettura in qualche modo 'sovversiva' della prima cantica della *Commedia*, partendo dal presupposto (da un punto di vista filologico francamente spiazzante) secondo il quale, siccome la tradizione del capolavoro dantesco è lacunosa alla radice e manca di un manoscritto d'autore, allora è lecito considerare il testo come 'aperto' e 'in divenire'. Di qui la possibilità per i lettori di interagire e di 'dialogare' con esso. Sino a interpolarlo e scardinarne la secolare tradizione.

Il dialogo di Cristiano con il testo dantesco si esplica principalmente attraverso il ricorso a quella che l'autore definisce 'interlazione', ovvero 'to step within, think across, rethink over, and reread [the text] revised' (p. 32). L'interlazione è il mezzo attraverso il quale Cristiano – traduttore, poeta, artista e regista – interpola il testo originale e si relaziona con Dante. Ecco che – ad esempio – 'Nel mezzo del cammin di nostra vita' diventa, in questo volume, 'Nel mezzo del cammin di *mia* vita', a suggerire le infinite possibilità di scambio semiotico tra l'autore (Dante) e il lettore (Cristiano e, in generale, chiunque si avvicini ai versi danteschi). Le 'interlazioni' operate da Cristiano sono molte e investono luoghi 'sacri' tanto al dantista quanto al lettore comune, a partire, appunto, dal primissimo e celeberrimo verso della *Commedia*.

Il risultato di questa operazione è bifronte. Da un lato, il lavoro di Cristiano è senza dubbio molto originale e trova motivazione e fondamento nell'idea di letteratura come intertestualità e di testo come oggetto letterario *in motion*. Dall'altro, la libertà di interpolare la tessitura poetica dantesca che questa premessa

ideologica implica è l'aspetto più innovativo ma, forse, anche meno convincente del libro. Procediamo con ordine. Il volume si articola a partire da una breve nota esplicativa, nella quale l'autore descrive il suo progetto di traduzione interlineare in lingua inglese dell'*Inferno* (la prima di questo tipo mai realizzata) come nato dall'amore per la poesia e per le arti in generale ('born out of love for the mysterious power of poetry and the arts in general', p. XV). Nelle stesse pagine Cristiano espone i motivi sottesi alla traduzione della prima cantica della *Commedia* (il progetto complessivo comprende anche un 'docu-film' in corso di realizzazione): anzitutto il tentativo di avvicinarsi il più possibile al testo originale ('a peculiar way [...] of attempting to get closer to the original verse', p. XV), quindi la decisione di imbarcarsi nell'audace impresa di una rilettura ("re-seeing" and "re-examining", p. XV) del testo stesso.

Segue, nel volume, la prefazione di Franco Pierno, efficace nel sottolineare l'originalità del lavoro di Cristiano e la sua capacità di rappresentare l'intima connessione tra il testo originale e la traduzione inglese attraverso l'esposizione delle strutture profonde della sintassi dantesca.

Cristiano fa seguire alla prefazione una lunga nota introduttiva dalla quale traspaiono la sua poliedrica personalità e vocazione artistica. In questo lungo saggio l'autore inquadra la figura e la poetica di Dante in un articolato reticolo comparatistico, riflettendo principalmente – con competenza e acume critico – sull'eredità che il padre della nostra letteratura ha lasciato in dono a intere generazioni di poeti e artisti. L'attenzione di Cristiano si concentra, tra gli altri, sulle figure di John Milton, W.B. Yeats, Ezra Pound, T.S. Eliot e sulla loro ri-contestualizzazione dell'esperienza dantesca. Allo stesso modo sono analizzate le riletture visive dell'*Inferno* di William Blake, Gustave Doré, Renato Guttuso, Benny Moser, Robert Rauschenberg. Alcuni tra i più grandi illustratori della prima cantica della *Commedia*. Attraverso la disamina della poesia e dell'arte di ispirazione dantesca, Cristiano – anch'egli illustratore del suo *Inferno Metaphor* (le tavole si trovano alle pagine 225-254) – sottolinea come il testo originale della cantica sia stato già oggetto di rielaborazioni filtrate attraverso l'esperienza dei singoli poeti e artisti. In questo modo l'autore rafforza la legittimità dell'idea di re-interpretazione come 'interlazione' e dialogo con il testo.

Da un punto di vista teorico il discorso tiene. Quello che – secondo chi scrive – tiene un po' meno è il tentativo di riempire la 'openness' del testo (p. 42) e la sua ambiguità, con interpolazioni tanto arbitrarie quanto, spesso, di difficile decifrazione. A titolo di esempio si segnalano due luoghi emblematici. Il primo, all'altezza del canto III (4-6): 'Giustizia mosse il mio alto *cantore*:/ fece mi *lauream* podestate,/ 'l *sommo poeta* e 'l suo amore', in cui è sostanzialmente modificata l'iscrizione che accoglie Dante dinanzi alla porta dell'inferno. Una seconda 'interlazione' occorre al canto V. In questo caso l'operazione di Cristiano va al di là della 'manomissione' del verso dantesco e implica l'aggiunta di un'intera terzina immediatamente dopo lo svenimento di Dante: 'Indi il maestro mi destò le guance/ e disse così pure il tuo cader trade/ natura lorda di versi senza balance'. Sono pronto ad ammettere i miei limiti nell'afferrare l'esperienza 'dantesca' dell'autore e di non comprenderne pienamente alcune sfaccettature, dettate principalmente – e ciò depone a favore della tesi di Cristiano – da una personale (ri)lettura dei versi danteschi da parte del traduttore/poeta/curatore. È tuttavia vero che la versione interlineare di un testo 'interlato' può presentare alcuni problemi.

Franco Pierno afferma, difatti, come la versione di Cristiano sia 'a very useful tool, with a pedagogical efficacy' (p. XIX). E la traduzione interlineare, estrema opera di rispetto e deferenza nei confronti delle strutture portanti della prosodia e della sintassi dantesca, è effettivamente un punto di forza del libro e – va detto – si

tratta di una traduzione meditata e ben fatta, se si eccettuano alcune minime quanto fisiologiche sviste. Ma se la versione interlineare è potenzialmente un aiuto per lo studente, la scelta di rendere in inglese le porzioni testuali 'interlate' – relegando così l'originale in nota – rischia di essere un ostacolo per l'utilizzo del libro a fini pedagogici.

L'ultima fase del 'dialogo' dell'autore con la poesia di Dante è, infine, costituita dalla presenza di cinque 'Novi Canti' in terzine dantesche, frutto della creatività e dell'originale reinterpretazione/rielaborazione di Cristiano. Più che sul loro reale valore stilistico vale la pena insistere, soprattutto, sull'interessante espressione poetica dell'esperienza personale che essi rappresentano: quella di un artista e studioso che concepisce la tradizione dantesca 'in movimento', pur ancorandosi a un medium tenacemente tradizionale quale la terza rima.

Il volume si conclude, dunque, proprio là dove aveva preso le mosse: con la dimostrazione – riuscita – che il testo di Dante, come, più in generale, il testo letterario, può generare infiniti testi. Cristiano testa così sul campo – e in modo del tutto originale – anni di teorie semiotiche e di studi sull'intertestualità.

Ma resta un nodo da sciogliere. A chi è veramente destinato questo *Inferno Metaphor*? Se per il critico, per il poeta, per l'artista e per il semiologo l'esperimento è riuscito, sembra difficile l'impiego della traduzione interlineare inglese, così com'è, per l'insegnamento – possibilità paventata, peraltro, anche da Massimo Verdicchio (*Annali d'Italianistica* 29/2011, p. 513). Ed è un peccato, perché il lavoro di Anthony Cristiano è di sicuro valore, sebbene la sua stessa originalità possa, paradossalmente, renderne difficoltoso il successo editoriale, almeno per ciò che riguarda l'aspetto più prettamente 'pedagogico' del volume.

Una soluzione al (mio) dilemma – mi perdonerà l'autore, che forse ha voluto privilegiare la componente 'creativa' del libro – potrebbe essere quella di una riedizione che mantenga il testo originale tradotto, relegando le 'interlazioni' in nota o isolandole in qualche modo rispetto al testo originale. In tal modo, la versione dell'*Inferno* di Anthony Cristiano lascerebbe gli scaffali occupati da 'color che son sospesi' e diventerebbe anche un imprescindibile strumento per l'insegnamento all'estero della *Commedia*, della sua poetica e delle sue implicazioni linguistico-sintattiche profonde.

Matteo Brera

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:10-1-113012 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

De unieke relatie tussen Statius en Dante

Recensie van: P.P. Statius, *Thebais ofwel Oedipus' vloek*, vertaald door Rob Brouwer, Leiden, Primavera Pers, 2012, 432 p., ISBN: 978-90-5997-108-0, € 39,50.

Ronald de Rooy

Normaal zou een Nederlandse vertaling van een Latijns epos misschien niet besproken worden in een Italianistisch tijdschrift als *Incontri*. Bij Rob Brouwers mooie vertaling van Statius' *Thebais* - overigens ook de eerste integrale versie in het Nederlands - is deze aandacht wel degelijk gerechtvaardigd: de vertaler, die zijn sporen ruimschoots verdiende met vertalingen van Latijnse werken als Boëthius' *Consolatio Philosophiae*, Vergilius' *Bucolica* en Lucanus' *Bellum Civile*, is bij de lezers van dit tijdschrift bekend als auteur en bezorger van een goed ontvangen Nederlandse versie van Dante's *Commedia* (Leiden, Primavera Pers, 2005, 2e druk).

Juist aan het uitzonderlijke belang van Statius voor Dante's *Commedia* besteedt Brouwer ruim aandacht in inleiding, commentaar, en appendices bij deze nieuwe vertaling. Hierdoor is dit boek vooral óók belangrijk en interessant voor een beter begrip van de *Commedia*. Al in het voorwoord maakt Brouwer duidelijk hoezeer Dante deze hele onderneming heeft gestuurd: 'Ik beschouw de relatie tussen Statius en Dante als een unicum in de receptiegeschiedenis van de klassieke literatuur en mijn benadering van de *Thebais* werd dan ook in hoge mate door dit gezichtspunt bepaald' (p. 7).

Dat Dante een bijzondere band onderhield met de klassieken is algemeen bekend. Kenmerkend voor zijn proto-humanistische attitude is de ontmoeting met Vergilius aan het begin van de *Commedia*. Het was al opmerkelijk dat Dante als leidsman geen engel of heilige koos zoals zijn middeleeuwse voorgangers. Zijn voorkeur voor Vergilius wordt nog frappanter wanneer hij de klassieke dichter aanwijst als zijn enige stilistische rolmodel (Inf. 1, 86-87). Deze 'Begegnung der zwei größten Lateiner' (Ernst Robert Curtius) markeert ook Dantes zelfbewuste toenadering tot de oudheid waarbij hij alle laat-klassieke en middeleeuwse auteurs in een klap afdoet als inferieur.

Dat ook Dante's omgang met zijn klassieke voorbeelden is gekleurd door ambivalentie en superioriteitsgevoel blijkt al in het *Limbo* waar Homerus, Vergilius, Ovidius, Horatius en Lucanus verblijven: weliswaar de beste en minst 'helse' plek van de eerste *cantica*, maar toch in de hel. Het geval van Vergilius is het meest schrijnend: zijn *Aeneis* is een heilzame tekst die velen naar het goede pad en de verlossing leidt, maar de dichter zelf is verdoemd: een leidsman die in het donker de mensheid de weg wijst met een lamp achter zijn rug (Purg. 22, 67-69). Diep tragisch

is zijn terugkeer naar het *Limbo*, waarna Dante huilend achterblijft in het aardse paradijs (Purg. 30). Van de andere klassieken worden Ovidius en Lucanus geëerd als grote voorbeelden, maar tegelijkertijd overtroeft Dante hun dichterlijke prestaties, zoals in de arrogante *aemulatio* van het dieven-*canto* (Inf. 25, 94-102).

Tegen deze achtergrond wordt Statius' rol in de *Commedia* nog uitzonderlijker. Hij was de grote afwezige in het *Limbo* en de onthulling, meer dan vijftig *canti* later, van zijn stiekeme bekering tot het christendom komt als een volslagen verrassing. Was de keuze voor Cato van Utica als poortwachter van het *Purgatorio* al boud, met Statius gaat Dante nog een flinke stap verder: als enige klassieke dichter onder de geredde zielen, en bovendien met een entree die grenst aan het onwaarschijnlijke. Op het moment dat Statius' loutering is volbracht maken we namelijk live zijn 'wederopstanding' mee. Zijn verschijning aan Dante en Vergilius wordt aangekondigd door een bovennatuurlijke beving van de louteringsberg die herinnert aan de oudtestamentische aardbevingen bij Christus' kruisiging en opstanding. Vanwege deze bijbelse connotaties wordt Statius hier gepresenteerd als 'vervulling' van de verzezen Christus die zich toont aan de Emmaüsangers (Robert Hollander).

Ten opzichte van deze verrassende en verheven opkomst van Statius' personage speelt de tekst van de *Thebaïs* een heel verschillende, maar minstens zo boeiende rol in de *Commedia*: in het epos over de gruwelen van broedertwist en burgeroorlog vond Dante namelijk overduidelijk een van de belangrijkste modellen voor zijn eigen *Inferno*. Dat blijkt al uit het feit dat alle belangrijke personages van de *Thebaïs* in zijn tekst terugkomen. Brouwer staat in zijn commentaar helder en uitgebreid stil bij alle passages, thema's en personages die een plek in de *Commedia* hebben gekregen. Het is werkelijk verbluffend om direct via de brontekst te zien hoe diep Dante de sfeer en talloze tekstuele details van dit epos op zich heeft laten inwerken.

Het mythische Thebe herleeft letterlijk in Dante's hel. En omdat Dante's hiernamaals zo nauw verbonden is met de aardse werkelijkheid - Dante is de 'Dichter der irdischen Welt' (Erich Auerbach) - fungeert de hel ook weer als afspiegeling van Italië, Florence en de Toscaanse steden. Na de horrorclimax rond graaf Ugolino della Gherardesca (Inf. 32-33) vervloekt Dante Pisa als 'novella Tebe' (Inf. 33, 89), een nieuwe en nog wredere zusterstad van het antieke Thebe.

Talloze keren put Dante uit de *Thebaïs*-stof om zijn reisverslag te markeren met onwaarschijnlijke, gruwelijke beelden. Zo wendt hij zich tot Statius voor tovenaars, wichelaars en heksen; vergelijkt hij de gevorkte vlam van Ulisse en Diomedes met de vlammen boven de brandstapel van de Eteocles en Polynices, de elkaar hatende zoons van Oedipus; brengt hij het einde van ziener Amphiaräus in herinnering die met strijdswagen en al rechtstreeks de onderwereld in reed; verbaast hij zich over de goden lasterende en tartende reus Capaneus die hiermee zelfs in de hel nog doorgaat, en huivert hij bij Tydeus' onzeglijk barbaarse laatste oorlogshandeling met het hoofd van zijn aartsvijand Melanippus.

Als laatste stap in zijn Dante-gestuurde benadering van de *Thebaïs* gaat Brouwer op zoek naar mogelijke verklaringen voor Statius' wonderlijke bekering tot het christendom. In Purg. 22, 64-73 verklaart Statius namelijk tegenover Vergilius en Dante dat hij door Vergilius dichter en christen is geworden ('Per te poeta fui, per te cristiano', v. 73). De meeste kenners houden het er op dat Statius' bekering door Dante is verzonnen. Maar zelfs als de aangevoerde middeleeuwse bronnen niet overtuigen, dan nog blijft de prangende vraag hoe Dante op dit idee is gekomen, waar hij het vandaan heeft. Brouwer wijdt hieraan een prikkelende en originele appendix die allereerst inzoomt op de uitzonderlijke rol en erediens van de godheid Clementia zoals die worden beschreven in *Thebaïs* XII. Hieraan verbindt hij op aannemelijke wijze de centrale positie van medelijden, vergevingsgezindheid en barmhartigheid in Dantes *Purgatorio*. Vervolgens laat de commentator een

‘cumulatie van aanwijzingen’ uit de tekst van de *Thebai's* de revue passeren die niet alleen ‘in de ogen van Dante’ maar ook in die van ons het idee van Statius’ bekering een stuk minder vergezocht maken. Brouwer heeft de unieke relatie tussen Statius en Dante van alle kanten haarscherp belicht.

Ronald de Rooy

Universiteit van Amsterdam

Opleiding Italiaanse Taal en Cultuur

Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam (Nederland)

r.m.derooij@uva.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-113013 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

‘Leggere’ il Novecento attraverso Dante

Recensione di: Daniele Maria Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della ‘Commedia’ e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo Editrice, 435 p., 2012, ISBN: 978-88-6479-058-9, € 30,00.

Marianna Villa

La permanenza del magistero dantesco nella storia letteraria italiana è talmente profonda da essere ravvisabile in tutti i secoli, anche laddove apparentemente si era più lontani dalla sensibilità dantesca. E la storia del Novecento si pone in tale direzione: pur inaugurandosi con movimenti avanguardistici volti a rompere con le *auctoritas* della tradizione, il secolo scorso ha finito per costituire, come sottolineano le parole di Tateo nella ‘Postfazione’ del volume, ‘il capitolo fondamentale e più probante di un’intramontabile sopravvivenza’ (p. 419), quella della *Commedia*. Venuto meno il classico principio di imitazione, la riappropriazione di Dante è avvenuta attraverso strade molteplici e diversificate. Daniele Maria Pegorari, docente di Letteratura italiana contemporanea presso l’Università di Bari, le ricostruisce compiendo altrettanti ‘viaggi’ nella cultura novecentesca e assemblando, intorno al ‘codice-Dante’, saggi già scritti per singole pubblicazioni in rivista nell’arco di oltre un decennio, ora presentati nell’ottica di fornire una rassegna di aspetti e momenti del dantismo novecentesco sul versante della letteratura militante.

La sterminata mole di apporti e la varietà degli argomenti affrontati nel volume rendono arduo, anche per evidenti ragioni di spazio, entrare nel merito di ogni autore toccato, piuttosto può risultare utile delineare i criteri di organizzazione dello sterminato materiale e individuare linee di lettura atte a conferire unità all’impianto complessivo del volume.

La *Commedia* viene presentata metaforicamente come un ‘codice’ di un sistema intertestuale operante su tre livelli. Il primo è costituito dal rapporto con le fonti: mediante una rilettura degli studi di Auerbach e della nozione di ‘lettura figurale’, il ‘sacrato poema’ viene definito, pur con le dovute cautele, un ‘ipertesto *ante litteram*’ passibile di una lettura non necessariamente lineare, il che, mi sembra opportuno sottolineare, risponde ai gusti della modernità. Grazie ad un fitto sistema di relazioni interne e molteplici simmetrie, Dante vuole suggerire l’armonia di una sapienza che in sé è unitaria e perfetta, ma che nel contempo abbraccia tutto lo scibile, in un progetto ambizioso di ‘enciclopedia in versi’ volta ad assumere i tratti delle Sacre Scritture. L’abbandono del *Convivio* sarebbe dunque stato dettato dalla necessità di dedicarsi alla poesia, l’unica forma in grado di toccare i vertici della Sapienza, in virtù dei molteplici sensi di cui è dotata. Ecco quindi che la

Commedia andrà considerata come ‘il palinsesto di un pensiero *in fieri* destinato a superare proprio i limiti della filosofia’, e quello delle ‘autocitazioni’ rappresenta il secondo dei livelli del sistema intertestuale sopra delineato. Così la discesa di Beatrice nel II dell’*Inferno* traduce in azione narrativa il concetto di ‘ingiunzione’, permettendo a Dante di compiere un ‘altro viaggio’ fuori dalla selva, da intendersi come lo smarrimento delle categorie di pensiero della tradizione scolastica. In quest’ottica si inseriscono le *cruces* a cui fa allusione il titolo: alcuni luoghi problematici della *Commedia* vengono analizzati alla luce dei rimandi intratestuali in nuove e suggestive interpretazioni. Così l’‘enigma della corda’ di Gerione in *Inf.* XVI consentirebbe retrospettivamente una rilettura delle tre fiere differente da quella attestata dalla tradizione, dal momento che la corda viene intesa come una trovata iconica per collegare il manto di Gerione al vello maculato della lonza, il cui significato andrebbe allora spostato in direzione della frode. Un’interpretazione, quella delle tre fiere come ipostasi della frode, violenza e incontinenza molto moderna, già suggerita da Pasolini nella *Divina mimesis*: il volume, del resto, intende rivisitare il testo dantesco sotto la specola dei letterati del Novecento, non dei cultori di filologia dantesca.

Il terzo livello del sistema intertestuale alla base della *Commedia*, che è operante per restanti due terzi del volume di Pegorari, scopre nell’opera ‘il codice genetico’ non solo della letteratura contemporanea italiana, europea o americana’, ma direi anche mondiale, dal momento che gli autori analizzati provengono anche dall’Albania, dalla Somalia, dal Libano.

La parabola della progressiva riappropriazione, da parte della cultura novecentesca, della poesia di Dante si snoda attraverso dei capitoli monografici che rileggono gli esempi più noti del dantismo novecentesco, quali Gozzano, Montale, Pasolini mediante reti di citazioni e rimandi intertestuali che, alludendo all’ipotesto dantesco, rendono il dettato semanticamente denso. Molteplici sono allora, per i poeti del Novecento, i significati di una tale riappropriazione, al di là della pura esibizione di eleganza: le atmosfere infernali costituiscono una possibilità per ‘raccontare’ il mondo contemporaneo e lo scollamento di tutti i valori, la funzione dell’intellettuale rappresentata da Dante ed ereditata delle letture ottocentesche in chiave patriottico-risorgimentale conferisce nuova linfa ad intellettuali, come Gramsci, prostrati dal Fascismo, o, come nel caso di Pasolini, esprime una distanza incolmabile con i valori della modernità e, ancora, quando si verifica il recupero dei registri purgatoriali e stilnovistici, come nel celebre caso della Clizia montaliana, viene suggerita una possibile via di fuga dall’inferno contemporaneo, ma anche la strozzatura della stessa voce profetica, in una desolazione senza prospettive e soprattutto senza alcun approdo paradisiaco. Penetrando nei dantismi novecenteschi, emerge sempre di più la distanza che separa la modernità da Dante, tendenzialmente riconsualizzato se non addirittura rovesciato, fino alla sua progressiva polverizzazione.

I capitoli monografici dedicati a Luzi e all’ultimo Loi mettono invece in luce un dantismo differente, ‘occultato e trasfigurato’, meno accertabile dai soli sondaggi intertestuali, ma legato alla convergenza di due approcci metodologici: la ricerca di precisi ipotesti a partire dall’analisi degli itinerari spirituali e intellettuali degli autori, e l’indagine delle strutture macrotestuali che possano rivelare significative convergenze con l’architettura della *Commedia*. Nel caso di Luzi (il capitolo centrale del volume e il più complesso, secondo quanto afferma Tateo nella *Postfazione*, in relazione alla qualità e quantità dei rimandi presenti), dal ‘neostilnovismo’ giovanile Pegorari ricostruisce il progressivo recupero della *Commedia* a partire dagli anni Cinquanta, in corrispondenza di un impegno etico più marcato e all’apertura alla Storia. Non interessa solo il lessico, attinto per altro sia dall’*Inferno* che dal

Purgatorio, quanto piuttosto la filigrana di una ‘dottrina purgatoriale’ che si coglie nelle pieghe dei testi di Luzi, ovvero la ricerca di una possibile ascesa, per l’Uomo del Novecento, la quale si dipana, però, attraverso percorsi aggrovigliati e labirintici, privi di ordine e di progressione.

Altrettanto tortuoso è il lungo percorso relativo al riuso esasperato di Dante attuato dalla cultura postmoderna, collocato come capitolo conclusivo del ‘viaggio’ di Pegorari, una corposa rassegna di testi narrativi dagli anni Sessanta ad oggi (il volume tocca opere del 2011), entro un opportuno tentativo di classificazione che azzarda un ordine là dove sarebbe più difficile trovarlo. Una vera e propria ‘Malebolge’, suggerisce ancora Tateo nella *Postfazione*, che sembra ‘capovolgere l’ordine della *Commedia*’, proiettando il lettore in un labirinto opere di valore differente, entro una ampia diversificazione dei generi letterari coinvolti nelle riscritture narrative di consumo, dalle riprese culte e di valore, e cito solo Jedlička, Weiss e Fellini, alle produzioni di consumo e al *divertissement*, toccando l’arte, il fumetto, il teatro e la produzione televisiva. Come suggerisce il titolo del capitolo, opportunamente tratto dal capolavoro dantesco, ‘*Per dire’ la postmodernità: Dante nella narrativa italiana e straniera del XXI secolo*, l’utilizzazione esasperata di Dante per suggerire lo smarrimento individuale, collettivo o storico registrato dal Postmodernismo finisce per annullare e ‘nebulizzare’ il modello, ma nel contempo lo fa sopravvivere nell’immaginario collettivo.

Al lettore del volume è allora possibile cogliere l’entità e la profondità della presenza dantesca oggi e nel Novecento anche al di fuori dei circuiti intellettuali: lasciandosi condurre dalla guida sapiente di Pegorari e dai suoi giudizi sulla qualità letteraria delle opere selezionate, il lettore può penetrare con occhi più consapevoli nella produzione letteraria contemporanea e ricevere ottimi spunti per letture future.

Marianna Villa

Università degli Studi di Milano

Indirizzo privato: Via Parini, 3

23893 Cassago, LC, (Italia)

mariannavilla@tin.it



URN:NBN:NL:UI:10-1-113014 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

The rewriting of hunting myths in medieval and Renaissance literature

Review of: Janis Vanacker, *'Non al suo amante piú Diana piacque'. I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009, 359 p., with 34 black and white figures, ISBN: 978-88-430-5150-2, € 37,20.

Martin McLaughlin

This is an impressively wide-ranging survey of two classical hunting myths (that of Actaeon and that of Adonis) and of their various inflections in Italian literature from the middle ages (Dante) to the early sixteenth century (Marino). Apart from Dante and Marino, several other canonical authors are dealt with, including Petrarch, Boccaccio, Poliziano and Giordano Bruno, as well as a number of Italian translators of Ovid and other minor authors.

The volume is divided into six chapters, each of which is subdivided into helpful sub-sections. A number of critics have dealt with these tales in single articles or chapters but nobody (as far as I know) has offered us such a comprehensive, book-length account. The work also provides us with quite a high number of black and white illustrations of the two stories, from classical art-works through to paintings by Titian and Veronese.

The first chapter charts the development of the myths from the earliest fragmentary mentions of Actaeon in Hesiod to the extended narratives in Ovid's *Metamorphoses*, and to late antique writers such as Apuleius and Nonnus. On the visual side the chapter takes us from an image of Actaeon on a Greek vase from as early as the sixth century BC to a mosaic of the same tale from the end of the fourth century AD. The second (briefer) chapter takes us through the survival of the stories in medieval mythographers such as Arnulf of Orléans who offer tendentious Christian allegories of these metamorphoses.

Chapter three takes us to the start of the rewriting of the myths in the Italian literary tradition. The Actaeon story is a tacit subtext beneath the punishment of Pier delle Vigne and the *scialacquatori* in *Inferno* 13, but the chapter concentrates rightly on Petrarch's and Boccaccio's more radical reworkings of the tale. In *Rerum vulgarium fragmenta* 23, we find the poet devoting a whole stanza of this famous canzone to the myth, but the story is told in the first person, so that the poet himself becomes a kind of Actaeon who unlike his mythical counterpart deliberately not accidentally stumbles on a vision of his beloved naked in a fountain (though the description of Laura as 'quella fera bella et cruda' mixes up the elements of the

tale). In this shift of genre from epic to lyric, the poet becomes the hunter/hunted but the narrative remains in an eternal present with no final metamorphic closure. The other major Petrarchan rewriting is *RVF* 52, whose opening line ('Non al suo amante piú Diana piacque') provides the title of this book. Once again the poet here radically alters the Ovidian original, as Vanacker points out: 'trasforma un mito tragico in un'avventura galante' (p. 137). The story resurfaces once more in *RVF* 190 ('Una candida cerva'), but what unites all its appearances in the collection is the strong emphasis on the voyeuristic element and the wandering nature of the poet-lover.

The Actaeon story also turns out to be highly significant for the third member of the Tre Corone, so much so that Vanacker labels it Boccaccio's 'mito personale'. The early *Caccia di Diana* clearly owes much to the Ovidian version, though it reverses the finale: here the voyeur figure in the end turns out to be a stag which then is metamorphosed into a human being. The myth then reappears in the *Comedia delle ninfe fiorentine* and in *Decameron*, 5.1, where Cimone comes across the sleeping Ifigenia and experiences the uplifting effects of love. As Vanacker rightly notes, in these three reworkings of the Actaeon story there is always a positive, educative dimension not a tragic one. Only in the *Ninfale fiesolano* does the myth have the same tragic outcome as in Ovid. Although in these four rewritings Boccaccio does not concentrate on the pursuit of Actaeon by hounds, this last motif does appear, famously, in the story of Nastagio degli Onesti (*Decameron*, 5. 8). What emerges here is the visual power of this novella, which is well illustrated by Botticelli's depictions of moments from Nastagio's story.

The brief fourth chapter deals with the Quattrocento, in particular showing how Poliziano's highly intertextual *Stanze per la giostra* draw on Ovid, Petrarch and Boccaccio's more uplifting versions of the myth. Chapter five moves to the Cinquecento, starting with three *volgarizzatori* of Ovid, Nicolò degli Agostini, Lodovico Dolce and Giovanni Andrea dell'Anguillara. Vanacker shows how the first relies on the earlier Trecento translation of Giovanni di Bonsignori and on Boiardo's *Orlando innamorato*, how the second makes his *Le trasformationi* conform to the 'romanzo cavalleresco' model as found in Ariosto, while the third offers the most creative translation of the original, adding many contemporary details not in Ovid: not for nothing was Anguillara called a 'traduttore-rimaneggiatore'. The chapter ends with a fine analysis of the reinterpretations of the myth in Giordano Bruno's *Degli eroici furori*, which looks back both to Ovid and to Petrarch but with Bruno adding his own original philosophical inflections of the Actaeon tale: 'Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza...' is how one of his commentaries on a sonnet begins. The extraordinary fascination and flexibility of this myth is what comes across in this penultimate chapter.

The last chapter deals primarily with Marino, especially his *Adone* which gives the myth a full baroque rewriting. The lack of narrative detail in the Ovidian original is what allows Marino the scope for his extensive filling of all the gaps in his elaborate epic. Vanacker again is good on the similarities and differences between the various reworkings of the tale: for her, Marino's *Adone* is a perfect anti-hero and the poem represents a polemical engagement with the epic tradition. The chapter ends with some acute observations on various paintings of the story of Venus and Adonis (by Il Cavalier d'Arpino, Francesco Albani and Domenichino).

This is an extremely helpful and wide-ranging survey of the hold of these tales on the Italian medieval and Renaissance imagination. What emerges is the huge range of responses to them by Italian writers, from the serious to the comic, from the sacred to the erotic, from the narrative to the philosophical. If this book has a flaw, it is that such a comprehensive survey deserved a fuller conclusion (or fuller

conclusions to individual chapters). In addition the publisher has not been very generous in the size of the illustrations or attentive in checking for misprints. But these are minor quibbles when set against the many strengths of the book.

Martin McLaughlin

Magdalen College, Oxford (UK)

martin.mclaughlin@mod-langs.ox.ac.uk



URN:NBN:NL:UI:10-1-114230 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Commedie italiane del Cinquecento e *Cultural Studies*

Recensione di: Yael Manes, *Motherhood and Patriarchal Masculinities in Sixteenth-Century Italian Comedy*, Ashgate, Farnham, 2011, 158 p., ISBN: 978-14-0943-440-5, £ 50,00.

Gian Paolo Giudicetti

Yael Manes affronta il tema delle figure materne e paterne (anzi *patriarcali*) in alcune commedie italiane del XVI secolo. Il titolo mostra l'ambizione di delineare un quadro complessivo del tema nella commedia di quel secolo, ma il libro si concentra su cinque commedie: *La mandragola* e *Clizia* di Machiavelli, *Il commodo* di Landi, *La stiava* di Cecchi e *I suppositi* di Ariosto.

Il volume s'inserisce in una corrente di studi, diffusa oggi, che procede dall'intersezione di critica tematica e Gender Studies. Data la relativa novità dei Gender Studies, non c'è da stupirsi che sull'argomento di questo libro finora era stato scritto poco. Secondo la studiosa anche quando i personaggi materni sono assenti dalle commedie, il tema della maternità ne è al centro, anzi l'assenza di questi personaggi sottolineerebbe il fatto che intorno a quel tema ci sono nodi ideologici irrisolti. L'autrice nota che una ragione di questa assenza non può essere riscontrata nell'origine romana delle trame, poiché tra Plauto e Terenzio si riscontrano 15 madri in 26 commedie, una percentuale maggiore (non però in maniera statisticamente indicativa, cfr le cifre a p. 3) di quella che si trova nelle commedie cinquecentesche. L'assenza frequente di madri stupisce la studiosa che vi oppone il ruolo predominante del tema della maternità nei trattati sulle donne nel Rinascimento e in particolare di sottotemi come generazione e riproduzione, ai quali si tendeva a ridurre la donna. Mentre si credeva che il centro che regolava il funzionamento organico degli uomini fosse il cuore, s'immaginava che per le donne esso fosse l'utero (p. 4).

Il problema principale dello studio è il suo approccio metodologico. Secondo l'autrice le commedie erudite, genere teatrale dominante all'epoca, sarebbero adatte per studiare il 'gender system that framed and regulated certain echelons of Renaissance society', visto che si concentrano su temi familiari, e rifletterebero la mentalità dell'epoca su questioni quali la formazione dell'identità o la relazione tra potere e genere sessuale (pp. 7-8). L'ostacolo principale a questo tipo di studi (questo concerne la critica tematica ancor prima che i Gender Studies) è che per dimostrare in qual modo la letteratura riproduca la mentalità di un'epoca bisogna misurare con precisione la distanza che separa, in quel determinato momento

storico, letteratura e immaginario sociale. Bisognerebbe cioè, da una parte, delineare, indipendentemente dalle opere letterarie, lo sguardo della cultura di quell'epoca sui temi che si desidera trattare e, dall'altra parte, studiare le condizioni di produzione delle opere letterarie e la poetica che ne sta alla base. Solo così si potrebbe intuire quanto le commedie cinquecentesche siano nate come riflesso della realtà e quanto, per esempio, come contrasto, come mondo altro, o come una variazione comica su temi tradizionali. Mentre per il primo punto ci sono riferimenti abbondanti ad altri studi (troppo confinati nel campo dei Gender Studies), il libro è lacunoso per quel che pertiene al secondo punto.

La studiosa decide *a priori* di considerare le commedie cinquecentesche come essenzialmente non-ironiche. Si può illustrare il procedimento dell'autrice riassumendone la riflessione sulle due commedie di Machiavelli. Machiavelli rappresenta la *fortuna* come un fiume violento e come un'entità *femminile*, mentre scrive della virtù come della forza maschile che può opporvisi. Manes spiega che nelle commedie di Machiavelli sono i personaggi femminili a esser dotati di *virtù*, un modo per Machiavelli di mettere in discussione la mentalità patriarcale dell'epoca. Nella *Mandragola*, per esempio, la trama può esser vista 'as a narrative of male desire: Nicia desires to become a father; Callimaco desires Lucrezia; Ligurio desires to demonstrate his own cleverness; and Fra Timoteo desires money' (p. 20), ma è Sostrata a mettere in atto una virtù del tipo di quella illustrata nel *Principe*, rifiutando fedeltà e castità, qualità femminili convenzionali. Inoltre possiede qualità di osservazione e sa cogliere le occasioni; aiuta Lucrezia a 'subvert the interests of the patriarchal institutions', in quanto le permette di aver figli, una conquista necessaria per una donna dell'Italia rinascimentale (che altrimenti rischierebbe la povertà dopo la morte del marito), e la spinge al sesso extramatrimoniale (pp. 31-32). In questo Sostrata si oppone anche a Fra Timoteo, che insiste sulla morale e sull'obbedienza al marito. Anche Lucrezia fa prova di virtù machiavelliana, in quanto 'sage who is active and adaptive in the face of fortune' (p. 33). Alla fine della commedia Callimaco riferisce a Ligurio parole di Lucrezia pronunciandole in prima persona. Per la studiosa è una prova (l'argomentazione sembra forzata) che Lucrezia ha vinto la sfida dei sessi contro Callimaco e ha preso possesso della sua parola.

Un'interpretazione simile è quella del *Commodo* di Landi, nel quale, differentemente da quel che accade nelle commedie di Machiavelli, gli uomini agiscono in consonanza a un'ideologia patriarcale, ma ciò nonostante sono messi in pericolo, nel loro onore e nella loro virilità, dalle donne, anche in questa commedia le protagoniste della trama.

Anche in *Clizia* è un personaggio femminile a funzionare da modello virtuoso, virtù che sembra mancare al genere maschile. Sofronia infatti vi è una madre affettuosa che sa al contempo disobbedire al marito e insegnare agli altri come ingannarlo. A dimostrazione della difficoltà, in questo studio, di trattare i personaggi letterari come creature di fantasia e di separare letteratura e sociologia, Manes scrive quattro pagine (pp. 49-52) per discutere se Sofronia agisca per gelosia, costretta, data la carenza di tracce testuali, a un'interpretazione psicologica, quasi lettura del pensiero, come se Sofronia fosse un personaggio reale: anche queste pagine mostrano la poca considerazione per il fatto letterario, per le strutture narrative o metaartistiche. L'autrice nella conclusione sostiene di aver letto le commedie non in quanto *mimesi* della società bensì in quanto teatro di un 'complex interplay between staged reality and the everyday world outside' (p. 125), il problema è che questo 'complex interplay' non può esser trattato ignorando la dimensione estetica e la dimensione metanarrativa, le due dimensioni che distinguono la letteratura dalla sociologia e dai trattati sul ruolo dei sessi nella società.

Gian Paolo Giudicetti
Wildenerstr. 6B
7270 Davos (Svizzera)
gianpaolo.giudicetti@uzh.ch



URN:NBN:NL:UI:10-1-114231 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

De schaduwkant van *La 'Dolce vita'*

Recensie van: Stephen Gundle, *Death and the Dolce Vita. The Dark Side of Rome in the 1950s*. Edinburgh, Canongate Books Ltd., 2011, ISBN: 978-18-4767-654-2, p.353, £14,99.

Jaap van Osta

Stephen Gundle, hoogleraar film- en televisiewetenschappen aan de Universiteit van Warwick en vooral bekend van zijn stimulerende artikelen voor *History Today*, is een groot kenner van Italië (waar hij jarenlang heeft gewoond) en de Italiaanse cultuur (waarover hij veel heeft gepubliceerd). Tot zijn recentere studies over de moderne Italiaanse cultuurgeschiedenis behoren *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy* (Yale University Press, 2007) en *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War* (Indiana University Press 2008, samen met David Forgacs). Met *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991* (Duke University Press, 2000) toonde hij al vroeg aan dat zijn onderzoeksveld ruim, sociologisch bemeten is en bijvoorbeeld ook de politieke cultuur omvat; met *Assassinations and murder in modern Italy: Transformations in Society and Culture* (Palgrave Macmillan, 2007) is hij zelfs het schimmige gebied van de politieke criminaliteit binnengegaan. Opnieuw met veel succes.

In *Death and the Dolce Vita: The Dark Side of Rome in the 1950s* heeft Gundle al zijn troefkaarten ingezet op één gebeurtenis, namelijk de zaak Montesi. Deze geruchtmakende moordzaak uit 1953, die Italië jarenlang heeft beziggehouden, wordt door hem minutieus uitgeplozen aan de hand van de procesgang die heel de jaren vijftig van de vorige eeuw in beslag genomen heeft. Maar het boek is méér dan alleen maar de juridische verslaglegging van deze moordzaak. De auteur, die geen genoegen neemt met de onbevredigende afloop van het proces, gaat in zijn relaas allerlei dwarswegen in die hem weliswaar niet dichterbij de oplossing van het raadsel brengen, maar hem wel de mogelijkheid gevende lezer een nieuwe, vaak verrassende inkijk te bieden in de aard en werking van de Italiaanse maatschappij. In het boek staat het Rome van de jaren vijftig te kijk.

Het verhaal van Gundle is opgebouwd uit twee 'lagen' die voortdurend in elkaar overlopen. De ene 'laag' is de leefwereld van het slachtoffer, Wilma Montesi, jong (21 jaar op het moment van haar verdwijning) en keurig opgevoed (zij was de dochter van een Romeinse timmerman in goeden doen), die droomde van de Hollywoodiaanse wereld van de *beau monde*, de glitter en de glamour van het Rome van de jaren vijftig, die de andere 'laag' van het boek vormt. De verbinding tussen deze twee 'lagen' wordt gevormd door werelden die verder geheel los van elkaar

staan, maar wel stuk voor stuk een stempel hebben gedrukt op het Rome van toen: de journalistiek (de *paparazzi*!), de politiek, de corruptie en de criminaliteit. In de zaak Montesi komen al deze werelden bij elkaar.

Er is verondersteld dat Fellini zich door deze moordzaak heeft laten inspireren tot zijn beroemde film *La dolce vita* (1960). Gundle is er in elk geval van overtuigd. Volgens hem is de angstaanjagende slotscène, waarin dronken feestgangers de blikken hebben gericht op een grotesk, levenloos zeemonster dat is aangespoeld op het strand buiten Rome, een directe verwijzing naar het dode lichaam van het meisje dat in 1953 op het strand niet ver van de badplaats Ostia gevonden werd. Wij kunnen daaraan toevoegen dat Gundle zich vermoedelijk op zijn beurt door Fellini's film heeft laten inspireren tot het schrijven van zijn boek. Waarbij moet worden opgemerkt dat hij daarin niet alleen staat. Al in 2003 wijdde Karen Pinkus, hoogleraar aan de Amerikaanse Cornell University een studie aan de zaak Montesi, waarin, net als bij Gundle, een rechtstreeks verband wordt gelegd tussen de moord en *la dolce vita*.¹

Misschien dat mijn voorkeur daarom wel uitgaat naar de eerste van de twee 'lagen' van Gundles studie. Zijn beschrijving van de leefwereld van Wilma Montesi, hoezeer tot op zekere hoogte ook speculatief, opvallend trefzeker. Gundles belangstelling voor de zielenroerselen van dit meisje, dat haar bekendheid enkel ontleent aan het feit dat haar lichaam dood werd aangetroffen op het strand zonder jurk, schoenen, nylonkousen en jarretelgordel, staat daarbij niet op zichzelf. In Italië is er altijd veel belangstelling geweest voor de levens van onbekende mensen, en die levens vastleggen behoort tot een lange traditie. Het *Archivio diaristico* van Pieve Santo Stefano (Arezzo) beschikt bijvoorbeeld over een collectie van bijna 7000 dagboeken van 'gewone' Italianen. Elk jaar organiseert het archief een prijsvraag voor het beste dagboek (Carlo Ginzburg heeft meermalen zitting gehad in de jury). In 2012 publiceerde de *Corriere della Sera* wekelijks een onuitgegeven dagboek uit dit archief. Niet toevallig dus dat het boek onlangs (november 2012) in een Italiaanse vertaling is uitgekomen.

Jaap van Osta

Universiteit Utrecht

Departement Moderne Talen

Opleiding Italiaanse taal en cultuur

Trans 10, 3512 JK Utrecht (Nederland)

A.P.J.vanOsta@uu.nl

¹ K. Pinkus, *The Montesi Scandal: The Death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.



URN:NBN:NL:UI:10-1-114232 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Degustazioni e percorsi gastroletterari

Recensione di: *Banchetti letterari. Cibi pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, a cura di Gian Mario Anselmi & Gino Ruozi, Roma, Carocci editore, 2011, 411 p., ISBN: 978-88-430-6238-6, € 30,00.

Inge Lanslots

Una mappatura della letteratura italiana secondo coordinate gastronomiche è quello che ci propone *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri* di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi. Con l'aiuto di trentasette collaboratori, i curatori del volume, ambedue attivi presso l'Università di Bologna, hanno raccolto e redatto cinquantaquattro voci che vanno da *Abbuffata*, *Acqua*, *Aglione* attraverso *Caffè*, *tè*, *cioccolata o biscotti*, *Dolci e torte*, a *Uovo e frittate*, a *Vino* e a *Zucchero*. Dalle voci variegate – per i golosi fra i lettori, si presentano anche *Cibi di paradiso*, *Cibi d'inferno*, *Cibi di guerra* – trapelano l'entusiasmo e l'amore per la buona tavola, che è – come sostengono gli stessi curatori – 'una delle più peculiari forme identitarie del nostro paese' (p.12). Nello spazio di una recensione risulta impossibile una presentazione complessiva dell'immaginario letterario collegato ai cibi, alle pietanze e alle ricette, ma un campionario a forma di menù invoglierà il lettore a degustare l'argomento 'gastroletterario'.

Il primo menù si compone di ingredienti di stampo socio-etnico e culturale. Esempio è il pomodoro, arrivato in Europa nel primo Cinquecento, trasformatosi da pianta ornamentale in ingrediente commestibile che, contrariamente a quello che succede in Francia dove veniva innanzitutto consumato alla corte, si diffonde 'fra la gente comune' (p. 303) e che domina nella cucina napoletana – 'fu geniale l'abbinamento della salsa di pomodoro con la pizza' (p. 303). Il pomodoro diventa anche protagonista di molte novelle create durante il verismo. Scrittori quali Verga, Capuana e altri, ne esplorano tutti i sensi e tutte le accezioni. Lo stesso pomodoro spunterà del resto nell'opera di D'Annunzio in un piatto di pasta, mentre Saba lo qualifica come un prodotto meraviglioso dal colore purpureo. Il pomodoro, inoltre, nutre 'credenze stravaganti e leggende' (p. 303) e come la pizza, la piada o la polenta, contribuisce alla costruzione di un'identità culturale regionale ma anche nazionale. All'altro estremo sembrano invece profilarsi pietanze e ricette *kasher* tipiche della cucina ebraica, le cui occorrenze nella letteratura italiana rivelano da una parte la diversità dei personaggi, la rigidità di precetti religiosi, riequilibrati dall'umorismo e dall'ironia, e, dall'altra, il dialogo e la convivenza con usanze culinarie locali e regionali. In questo contesto *Banchetti letterari* si sofferma anche sul *métissage* culinario.

Un secondo menù comprende un immaginario apparentemente diverso che si presta al carnevalesco, all'eccessivo. Secondo questo menù l'abbuffata ha dimensioni folcloristiche, simboliche – l'abbondanza del paese di Cuccagna si oppone alla penuria – e perciò sociali, nonché metaforiche perché l'abbuffata si sostituisce alla golosità dell'atto di lettura. In certi contesti le dimensioni sono addirittura materiali, mortali e utopiche. I pasti della giornata, *Colazione* o *Pranzi e cene*, assumono dimensioni simili. In alcuni testi, che vanno dalla *Historia Longobardorum* (pp. 787-799) di Paolo Diacono a quelli di Calvino, come la raccolta *Sotto il sole giaguaro*, certe logiche gerarchiche vengono rappresentate in modo realistico e al contempo iperbolico.

Che i cibi possano alimentare correnti letterarie e testi di genere lo illustrerebbe un terzo menù 'gastroletterario'. *Banchetti letterari* descrive la rivoluzione gastronomica del futurismo trattando la collaborazione tra Marinetti e lo chef francese Jules Maincave, che portò al *Manifeste de la cuisine futuriste* e che chiaramente si ispira alla teoria del tutto particolare di Apollinaire. Nella teoria e nella dieta futurista si mescolano, oltre agli ingredienti materiali, 'creatività artistica, antipassatismo, giovanilismo, spirito bellico e nazionalista' (p. 170). Altre voci del volume ripercorrono testi fantastici e fiabeschi. I cibi, le pietanze e le ricette sono un'avventurosa e fantasiosa risorsa e ricordano luoghi lontani. Oltre alla memoria riferiscono all'onirico, e si sostituiscono alla parola con valenze malefiche o salutari. Di recente, il poliziesco, rilanciato in Italia negli anni novanta, si è appropriato della grande tradizione culinaria italiana. Prototipica è l'opera di Andrea Camilleri, e in particolare il ciclo del commissario Montalbano, dove le pietanze e le ricette che figurano nelle varie puntate della serie del commissario corroborano l'identità e l'entroterra siciliano. Quest'ultimo già si rallegra al solo pensiero delle pietanze preparate da Adelina (e non dalla fidanzata Livia) ed è disposto ad avventurarsi nei posti più sperduti alla ricerca del miglior cuoco e di pietanze squisite che vanno consumate nel silenzio più assoluto, anche se si è in compagnia. Che le soste culinarie rallentino le varie indagini, non disturberà affatto il lettore ghiotto di nuove avventure. I cibi e le pietanze, ormai, fanno parte integrante del giallo.

Nell'ultimo menù i cibi e le pietanze vanno assaggiati in ordine alfabetico, così come si presentano nel volume. Sotto la effer, per esempio, il lettore troverà *Frutta e verdura*, 'i cibi più naturali' (p. 192), che vengono descritti come prodotti spontanei ma allo stesso tempo succulenti, simboli della giovinezza, di una freschezza stagionale, ma che in altri contesti hanno anche potenze afrodisiache. Portano l'essenza nutritiva' (p. 195) alle fiabe, alla poesia di Pascoli e Carducci, a D'Annunzio, a Calvino nel *Barone rampante*, a Montale e a tanti altri. Alle *Castagne* viene poi dedicata una voce a se stante. Le elaborazioni culinarie in base alla castagna si disseminano per secoli nei testi letterari come dono rustico dei paesani (Fogazzaro) o come simbolo della raffinatezza del mondo borghese. Oltre a ciò la castagna si è cristallizzata in 'forme linguistiche, metaforiche, gergali, anfibologiche, a conferma di una lunga e fortunata tradizione' (p. 89).

Secondo quest'ultimo menù *Banchetti letterari* si legge come un supplemento e un omaggio all'Artusi perché le voci passano in rassegna i valori nutritivi dei cibi e delle pietanze, ma anche la loro simbologia o le loro modalità narratologiche (nel senso che il cronotopo di molti testi nasce addirittura dal cibo e questo ci porta delizie o sofferenze). I vari contributori passano dalla rassegna panoramica della letteratura italiana alla lettura dettagliata di testi e brani non esitando a riferirsi alla letteratura mondiale. Per degustare appieno le voci, esse vanno assaporate a dosi secondo il palato del lettore che – a modo suo – si farà senz'altro i propri percorsi e banchetti letterari che porteranno a nuove scoperte 'gastroletterarie' personalizzate.

Inge Lanslots

Thomas Moore, Subfaculteit Taal & Communicatie
Sint-Andriesstraat 2, B-2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@arts.kuleuven.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-114233 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Omaggio alla variazione linguistica

Recensione di: Silvia Natale, Daniela Pietrini, Nelson Puccio & Till Stellino (a cura di), *Noio volevàn savuà. Studi in onore di Edgar Radtke per il suo sessantesimo compleanno*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, 497 p., ISBN: 978-3-631-63669-5 (ril.), € 84,00.

Minne de Boer

Un buon volume omaggio dovrebbe dare un'idea della personalità scientifica del festeggiato. In questo senso il volume dedicato a Edgar Radtke è un perfetto omaggio: vediamo ricordato lo scienziato come il grande variazionista dell'italianistica tedesca. Gudrun Held inizia la raccolta con un ricordo molto personale della loro comune esperienza come lettori tedeschi all'Istituto Orientale di Napoli. In un palazzo nel centro della città essi impararono a conoscere la realtà linguistica di quella città in un modo che fu determinante per il futuro professionale di entrambi.

Tre colleghi si occupano di Napoli e dintorni: Andrea Palermo tratta l'ormai nutrita letteratura sulla lingua di Totò, cominciata proprio nel 1983 con l'articolo di Radtke dal titolo canzonatorio 'Parla come badi'. Totò reagisce alla varietà linguistica delle persone che gli fanno da 'spalla' con vari tipi di gioco linguistico. Matteo Palumbo oppone lo scrittore Domenico Rea, creatore di una mitologia 'astorica' del basso napoletano, al toscano Malaparte, che, come scrive lo stesso Rea in un articolo spietato, prende Napoli come spunto per 'una solenne impostura: un gigantesco macchinario estetico, falso e artificioso'. Rosanna Sornicola studia il fenomeno del *dialect mixing* nei dialetti delle isole del Golfo di Napoli: una ricerca dialettologica sociolinguistica, in cui l'irradiazione di un dialetto dominante (il napoletano) si urta con una tendenza centrifuga nelle isole stesse.

Anche la lingua contemporanea cambia. In un saggio intitolato 'Vabbè, embè e compagnia bella' Maurizio Dardano studia queste forme, mancanti nei dizionari, ma frequentissime nell'uso reale dei giornali. Si tratta di segnali connettivi che mostrano 'l'oralizzazione dello scritto, il dialogo ricostruito, l'intento ludico e la presenza di una componente dialettale, di preferenza il romanesco'. Nicola Di Biasi discute l'uso transitivo di *scassare* in 'Abbiamo scassato', che vuol dire 'abbiamo avuto successo'. Questo sviluppo avrebbe la sua origine nel dialetto napoletano, ma è stato attestato anche a Milano, come diffusione a distanza di un vezzo napoletano. Pietro Maturi studia lo sviluppo della pronuncia dell'italiano al telegiornale della RAI. Silvia Natale tratta della costruzione *stare + gerundio*, il cui uso tende a estendersi (per esempio come equivalente della forma progressiva inglese), servendosi di un questionario in base a filmetti. Daniela Pierini studia le nuove abitudini gastrolinguistiche degli

italiani, concentrandosi sulle 'parole macedonia' del tipo *drunch* = *brunch* + *drink*, *colacena* per una cena leggera, *apericena* per un buffet ricchissimo e la *frushi*, fatta su *frutta* + *sushi*, ma con in realtà il riso al posto del pesce crudo dei giapponesi.

Gerald Bernhard ha fatto due interviste recenti sul linguaggio giovanile per verificare la sopravvivenza di forme segnalate già da Radtke nel 1990 e segnalare nuove aggiunte. Paolo D'Achille presenta quattro lettere censurate dalla Campania nel 1943, individuando influssi dialettali nel linguaggio popolare in cui erano scritte. Nelson Puccio studia la creatività linguistica nelle denominazioni di paesi o località di cattiva fama, prendendo lo spunto dal dantesco *Pietramala*, che nella traduzione tedesca dell'*Eloquenza in volgare* è stata resa *Hintertupfingen*. L'autore parla non solo di nomi realmente esistenti, ma anche di nomi inventati, soprattutto in base a testi trovati su Internet, fra cui spicca una grande frequenza di paesi chiamati *Monculo*, *Monculi* e simili. Giovanni Ruffino presenta un testo autobiografico di un semianalfabeta, nato in Sicilia all'inizio del ventesimo secolo e poi emigrato in America. Come omaggio alla prima pubblicazione di Radtke, una dissertazione sul vocabolario sessuale italiano, Luca Serianni, in un contributo *Sul turpiloquio nell'italiano scritto contemporaneo*, riprende, senza conoscerla, una mia ricerca ('Le cazzate di Coliandro', *Italienische Studien*, 21, 2000: 35-48), in cui descrive i vari usi della parola italiana *cazzo*, e Alberto Sobrero discute il turpiloquio nel linguaggio dei politici, mostrando come il turpiloquio sia stato 'sdoganato' e venga ormai usato liberamente da tutti. Immacolata Tempesta studia il cosiddetto *Papiro di laurea*, una specie di elogio del neolaureato di Padova, preparato dagli amici su folio A4; si tratta di un linguaggio goliardico di cui l'autrice analizza le caratteristiche linguistiche e testuali.

La sezione sul linguaggio settoriale è un po' più eterogenea. Beat Glauser, specialista degli atlanti linguistici inglesi fa un'analisi sulle entrate inglesi per il concetto di manici, timoni e impugnature eccetera, di carri, forche, pale e falci, insomma una solida ricerca sul linguaggio dei contadini inglesi, però di carattere nettamente tradizionale. Annalisa Nesi parla dei nomi della pasta, cominciando da un elenco di 150 nomi fatto da Ciro Trabalza nel 1899, quando la preparazione dei tipi di pasta era ancora interamente artigianale, con il desiderio di arrivare a una nomenclatura italiana, e mostrando gli sviluppi nel Novecento quando la produzione diventa industriale. La lista include anche la sostituzione di *paste asciutte* con *pasta asciutta* e l'aumento di diminutivi tipo *spaghetтини*. L'articolo contiene una sezione 'spunti per una ricerca', utilissima per chi vuole occuparsi dell'argomento, che potrebbe interessare anche gli stranieri, vista la crescente penetrazione delle paste nei supermercati di altre nazioni. Giulia Pelillo studia la fortuna della parola *libido*, prima come termine settoriale appartenente alla psicanalisi, poi come termine più generale, svuotato dal suo contenuto settoriale. Così l'autrice mostra i rapporti difficili tra linguaggio settoriale e comune, illustrando con un caso particolare come si potrebbero studiare tali rapporti. Giovanni Rovere discute il linguaggio medico e in particolare i testi dei fogli illustrativi dei medicinali, soprattutto per quanto riguarda l'uso diafasico, sottolineando i problemi che nascono da formulazioni ambigue e dalla mancanza di alfabetizzazione sanitaria nel pubblico. Così tocca un punto nevralgico del linguaggio medico italiano, che è l'assenza di un vero e proprio linguaggio divulgativo per la comunicazione con il gran pubblico. Arno Scholz ritorna all'atlante linguistico, occupandosi delle denominazioni del pipistrello, dal punto di vista della creazione neologistica, e mostrando così il rinnovamento della linguistica geografica, che non s'interessa più solo di forme linguistiche, ma anche e soprattutto della motivazione semantica.

Altri contributi di natura geolinguistica sono il contributo piuttosto tradizionale di Thomas Krefeld e Stephan Lücke, che con i dati dell'atlante linguistico AIS

studiano la coniugazione al presente del verbo *essere*, concentrandosi sui rapporti tra le persone grammaticali, le loro marche e la nascita diacronica dei vari tipi. Jens Lüdtke invece presenta un'importante riflessione teorica sul concetto di spazio linguistico, dove il sapere dell'informatore è il criterio principale della ricerca. I punti discussi sono la nozione psicologica di regione, la natura delle distinzioni topologiche, e l'ambiente sociale in cui vive l'informatore. Lüdtke dichiara che con questa discussione teorica si muove sul terreno centrale delle ricerche di Radtke. Un contributo etnolinguistico è quello di Maria Teresa Greco, che studia gli agiotoponimi in Basilicata, cioè i nomi topografici che si riferiscono ai santi, basandosi su un catasto del Settecento.

Passando ai rapporti tra cambiamento linguistico e cambiamento sociale, troviamo un articolo di Till Stellino che, sotto il concetto di *glocalizzazione*, studia la recente moda di adottare elementi regionali del dialetto in contesti che si concentrano sull'identità locale, specialmente nei settori della gastronomia, il commercio dei prodotti alimentari, la musica, la cultura giovanile e lo sport. Il contributo di Mathias Wolny si occupa della politica dell'integrazione sociale e linguistica degli immigrati e così è l'unico in questo volume che non sia strettamente linguistico.

I contributi della sezione sulla linguistica storica e la riflessione sulla lingua hanno in comune che sono un po' in margine alla linguistica ufficiale, ma costituiscono piccoli filoni di ricerca a parte, che hanno i loro fedeli per riempire delle lacune. Uno di essi è la storia della disciplina: Jörn Albrecht assolve una vecchia promessa a Radtke di occuparsi del fondatore dell'italianistica tedesca, cioè Carl Ludwig Fernow (1763-1808), e Stanisław Widlak presenta le prime grammatiche nell'area ceco-moravo-slovacca e in Polonia. Un altro filone è come si giudichino le altre nazioni: così Massimo Arcangeli studia le caratterizzazioni stereotipiche delle nazioni nella commedia, in un contributo che opportunamente ha intitolato 'il giuoco delle parti'. Nel campo degli apporti alloglotti alla lingua italiana, Elda Morlicchio fa una rassegna dell'apporto gotico alla lingua italiana nell'alto medioevo. In quello degli studi sulla variazione linguistica, Andreas Michel tratta la coscienza variazionista nell'Italia del passato, concentrandosi sulle distinzioni proposte nell'*Ercolano* di Benedetto Varchi.

I trentatré contributi di questo volume mostrano la grande varietà degli studi sulla variazione. Quasi tutti sono legati a una attività del festeggiato, di cui si fa seguire anche una bibliografia completa: sviluppano qualche spunto dato da una sua ricerca, e così possono anche servire come spunto per nuovi studi. Colpisce poi la grande diversità degli approcci che fa della raccolta un bel campionario di metodi. Si tratta quindi di un volume ricco, che dovrebbe avere un posto d'onore in tutte le biblioteche d'italianistica.

Minne G. de Boer

Klaas de Rookstraat 98 7558 DK Hengelo (Paesi Bassi)
minne.g.deboer@planet.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-114234 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Stile e retorica della narrativa di Alfredo Oriani

Recensione di: Ugo Perolino, *Oriani e la narrazione della nuova Italia*, Massa Carrara, Transeuropa, 150 p., 2011, ISBN: 978-88-7580-159-5, € 15,90.

Stefania Segatori

Nei decenni scorsi si è assistito ad una decisa rinascita d'interesse e di studi nei confronti di Alfredo Oriani, che ha coinvolto non soltanto l'opera politica ma anche quella letteraria. La Fondazione Casa di Oriani da anni persegue con lodevoli iniziative l'obiettivo di una riconsiderazione complessiva dell'intera vicenda artistica dello scrittore faentino. Tra gli ultimi appuntamenti, si segnala il Convegno *L'eredità di Alfredo Oriani. Nel centenario della morte*, i cui interventi sono disponibili sul n. 19 dei *Quaderni del Cardello*.

È in questo clima fecondo che si inserisce la monografia *Oriani e la narrazione della nuova Italia*, pubblicato da Ugo Perolino in 'Pronto intervento', collana che da qualche anno ospita contributi scientifici dell'italianistica moderna e contemporanea caratterizzati da una particolare originalità interpretativa. Il volume di Perolino si sviluppa a partire da una struttura tripartita ('Anni Settanta', 'La narrazione della nuova Italia', 'Novecento'), all'interno della quale si ripercorrono le tappe fondamentali della vicenda biografica e letteraria di Oriani al fine di dimostrare quanto lo scrittore abbia contribuito, lo suggerisce già il titolo, alla narrazione della nuova Italia.

Nel ricostruire l'Italia narrata da Oriani, Perolino si avvale del supporto delle primissime critiche che furono elaborate intorno all'opera orianiana subito dopo la sua morte (prezioso il recupero della critica di Serra, ironica e volta a sottolineare i connotati della 'romagnolità' dello scrittore, pp. 21 e ss.). Fino alla prima guerra mondiale la conoscenza delle opere di Oriani fu limitata e scarsamente considerata. L'unica critica degna di nota venne da Benedetto Croce che per primo riscoprì i suoi romanzi *Vortice*, *Olocausto*, *La disfatta* e che, in un saggio del 1908, gli riconobbe il merito di aver criticato il positivismo allora imperante nella cultura italiana e di aver fatto riferimento ad Hegel. Lo stesso Oriani fu amareggiato da continue delusioni per l'invincibile silenzio che la critica manteneva intorno alle sue pubblicazioni, considerate a volte troppo oscure.

Nella prima sezione vengono ricordate le tappe dell'esordio di Oriani scrittore. Non a caso Perolino intitola 'Anni settanta' l'inizio della sua monografia, proprio a voler sottolineare i primi drammatici anni dell'Italia post-unitaria e dei suoi tentativi di un ritorno alla normalità. In questo contesto, Oriani cavalca l'onda del *feuilleton* e

si propone alla critica con romanzi (*Memori e inutili*, *Al di là*, *No*) intrisi di *eros*, perversa sensualità ed ambivalenze che anticipano le caratteristiche della narrativa dannunziana. Introdotto da utilissime ricognizioni teoriche, il volume attraversa la narrativa di Oriani con il metro di alcuni nuclei tematici fondamentali quali, appunto, 'eros', 'sovversione' e 'ambivalenza' (pp. 37 e ss.).

Nella seconda parte del volume, Perolino si sofferma sullo stile e sulla retorica del testo più impegnativo di Oriani, 'Lotta politica in Italia' (1892), dove lo scrittore ripercorre con un ampio *flashback* storico quattordici secoli di storia italiana, insistendo sulla necessità di una politica delle nazionalità e sullo sviluppo di un sistema di colonie in Africa. Da qui la scelta dell'ideologia fascista di appropriarsi di Oriani quale precursore del colonialismo. Ma, ricorda Perolino, apprezzamento per il pensiero orianiano venne anche dal Gramsci dei *Quaderni*, il quale, nelle sue riflessioni sulla mancanza in Italia di una letteratura nazional-popolare, vedeva in Oriani uno dei pochi intellettuali consapevoli del fatto che proprio l'assenza di una letteratura nazional-popolare aveva avuto conseguenze importanti sull'egemonia delle classi dirigenti post-unitarie.

Ma è la terza parte 'Novecento' (e in particolare il paragrafo 'Nel vortice') che stimola maggiormente le riflessioni del critico/lettore. Perolino analizza i romanzi della maturità espressiva di Oriani, partendo appunto da *Vortice* (1899), cronaca dell'ultimo giorno di un suicida, Adolfo Romani (eteronimo di Oriani), un piccolo borghese caduto in disgrazia per soddisfare le pretese di lusso della sua amante. Lo studioso mette in luce la modernità del romanzo: l'atmosfera fantastica, la colorazione irrealista degli ambienti, l'erotismo degradato, il 'movimento del perturbante' (p. 99) e la sproporzione tra la causa (la cambiale falsa) e l'effetto (il suicidio), il punto di fuga del romanzo (p. 100). Sullo sfondo piatto, benpensante e diurno della provincia romagnola (contrapposto alla vita oscena della legge notturna), si snoda la vicenda a ritroso del protagonista: 'la "vita al di là delle apparenze"', dietro lo schermo della norma quotidiana, è segnata dalla *dépense*, proiezione di quella stessa razionalità pubblica di fronte alla quale il protagonista riconosce il proprio fallimento' (p. 101). In questo senso, viene giustamente notato come *Vortice* possa essere considerato 'il proseguimento di *Gelosia*, ma con uno sprofondamento grottesco del referente storico e politico della provincia faentina' (p. 107).

La monografia di Perolino si propone, quindi, non solo come rilettura di Alfredo Oriani quale testimone acuto della formazione e dell'identità della nazione fra Otto e Novecento. È da salutare con vivo apprezzamento, soprattutto, il risveglio d'interesse verso la narrativa orianiana. Attraverso numerosi esempi dai testi, lo studioso ripercorre la nascita e lo sviluppo dello stile orianiano, dalla fase giovanile di sperimentazione e ricerca degli anni Settanta a quella matura degli ultimi romanzi, dove è più facile scorgere il linguaggio dell'analisi psicologica e della fenomenologia del sacro, così come il richiamo all'attimo-morte michelstaedteriano, al tragico di Papini, ovvero 'il terreno di innesto di nuove esperienze letterarie e di pensiero che saranno coltivate dalla generazione seguente' (p. 110). Il tutto non meccanicamente inteso, ma volta per volta verificato nei testi.

Una bibliografia puntuale (suddivisa in due parti: 'Opere di Oriani' e 'Critica orianiana', pp. 139-147) chiude il volume di Ugo Perolino, il quale dimostra ancora una volta, dopo numerose relazioni sulla narrativa orianiana a convegni nazionali ed internazionali e la riedizione del romanzo *Vortice* (Bologna, Millennium, 2007), di conoscere a fondo l'opera di Alfredo Oriani.

Stefania Segatori
Università Cattolica del Sacro Cuore - Brescia
Via Marche, 15? 01010 Monte Romano (VT) (Italia)
segatoristefania@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-114235 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Stratigrafie salgariane

Recensione di: Luciano Curreri, *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, con un invito alla lettura di Ernesto Ferrero, Piombino, Edizioni il Foglio, 2012, 227 p., ISBN: 978-88-7606-368-8, € 15,00.

Srecko Jurisic

Nel 1972 il geniale duo fumettistico Goscinny-Uderzo pubblica a puntate sulla leggendaria rivista *Pilote*, dal numero 621 (30 settembre 1971) al 642 (24 febbraio 1972) e, in seguito, in albo cartonato nel 1972 dall'editore Dargaud il diciottesimo episodio della saga di Asterix dal titolo *Asterix e gli allori di Cesare* (*Les Lauriers de César*). Nell'albo in questione, come del resto in tutta la serie, appaiono varie inesattezze e licenze storiche nonché innumerevoli citazioni artistiche come ad esempio le pose assunte dallo schiavo greco con cui Asterix ha un battibecco, che richiamano rispettivamente le statue *Il pensatore* di Rodin, *il Gruppo del Laocoonte* e il *Discobolo* ecc. In questa sede interessa in particolar modo la frase *Delenda Carthago!* con cui sia l'avvocato difensore che il pubblico ministero, ambedue grotteschi e cavillosi, aprono i loro discorsi durante il processo ad Asterix e Obelix e che richiama ovviamente il famoso motto di Catone il censore.

Il riferimento ad Asterix, più che essere un mero *divertissement* o un velato omaggio alla copertina del volume, opera del fumettista Giuseppe Palumbo, vuole avere, qui, una duplice funzione.

In primo luogo, vuole rimarcare il vigore del mito cartaginese e la capillarità con cui esso permea la cultura mediterranea ed europea, quella popolare e quella alta; in secondo luogo, vuole sottolineare la necessità di un volume quale quello di Curreri dando così il 'la' a questa breve analisi.

È davvero cosa rara che una monografia scientifica abbia la grazia di un *page turner*, che il suo filo scientifico abbia propellente a sufficienza da imbastire un *page turning plot* avvincente al punto da incuriosire anche chi di Salgari è laico e non maneggia nozioni di base sulla sua sterminata opera. La monografia salgariana di Luciano Curreri, in agile 'formato Sellerio', possiede queste caratteristiche, insieme a molte altre.

Nel lungo saggio d'apertura, asse portante del volume ('Il fuoco, i libri, la storia', pp. 21-171), Curreri, già dannunzista, dimostra di comprendere bene l'arte dell'impiego del *vademecum*, del prontuario, delle varie *summae* e dei compendi da parte di Salgari. Stavolta non ci troviamo più a cospetto del Tommaseo - Bellini o delle altre 'letture fecondanti' del Vate pescarese, altrettanto note a Curreri, da cui lo scrittore abruzzese mutua minuzie storiche, ma abbiamo davanti traduzioni di

libri, sovente macchinosi, di antica storia nordafricana o trattati circa le geografie ballerine antiche disponibili a Salgari o anche interessanti reminiscenze flaubertiane che tessono un fitto reticolo 'intertestuale' in cui *tout se tient*. Curreri ricostruisce la genesi del romanzo 'igneo' di Salgari, filtrato dal molto materiale raccolto dallo scrittore e metabolizzato dalla prodigiosa fantasia attraverso contrazioni cronologiche, abusi storici e invenzioni nell'opera apparsa in volume per lo stampatore teutonico Donath, di stanza a Genova, nel 1908.

L'apparato di note del volume merita una menzione speciale. Esso, foltissimo, è quasi un meta-saggio, un saggio nel saggio: funge soprattutto da 'gruccia' bibliografica del volume, e assolve tale funzione magistralmente; dimostra l'acribia con cui l'autore affronta l'universo salgariano e la profonda conoscenza che ne ha, frutto di anni di assidue frequentazioni. Curreri, nelle note a piè di pagina, pare condurre una ricerca aggiuntiva, complementare e parallela a quella che si segue nel testo, e che poggia, lo si diceva poc'anzi, sul bagaglio bibliografico salgariano, sui fondi librari. Le note, sempre pertinenti e mai ridondanti, non appesantiscono la consultazione del volume, ma l'agevolano. Contengono chicche bibliografiche, citazioni e indicazioni utili anche a chi di Salgari non è specialista e che altrimenti farebbe fatica a destreggiarsi tra le visioni cartaginesi del grafomane di Verona.

Il sunto della trama del *peplum* a cui il volume è dedicato e di cui Curreri ha curato un'edizione critica non sembra celare particolari sorprese o colpi di teatro. Tutt'altro, la storia al centro di *Cartagine in fiamme* ai più ferrati di storia antica è arcinota in certe parti: Roma e Cartagine sono nemiche storiche e si contendono il dominio del Mar Mediterraneo. I prigionieri sono da ambo le parti destinati alla morte subitanea o alla dura schiavitù. Durante una cerimonia religiosa, a Cartagine, alcuni di questi prigionieri sono in procinto ad essere sacrificati al dio Baal-Molok quando dei misteriosi figure irrompono tra la folla e fermano l'esecuzione. A capo di quel manipolo di uomini c'è Hiram, un prode guerriero cartaginese, l'*homme fatale*, che ha notato, tra le vittime, la fascinosa Fulvia, una romana che gli aveva salvato la vita anni prima e con cui aveva un debito di riconoscenza e i cui occhi 'leonini' evocati nelle metafore zoomorfe richiamano a mente gli occhi 'lionati' nel D'Annunzio delle *Novelle della Pescara*. La fanciulla viene salvata, ed è segretamente innamorata di Hiram, ma egli è pur sempre un guerriero nemico e l'uomo del destino per tutti coloro che incontra sul proprio cammino ed è già innamorato di Ophir, una ragazza cartaginese che sta per andare in sposa ad un altro uomo. E, intanto, Cartagine è stata attaccata da Roma, e brucia di guerra e di passioni.

Questa la trama, dunque, che fa quasi pensare alla fiera della banalità (l'*incipit* riportato da Curreri è talmente iperbolico che paventa il riso)¹ avvolta dal clangore dei *gladio* e di una tediosa per quanto parca arte del dialogo, se non fosse per l'innata e l'invidiabile capacità di Salgari di propinare gli effetti speciali o scene di massa al momento propizio e di scrivere *sub specie theatri* tenendo sott'occhio il polso del pubblico.

Cartagine in fiamme, sembra voler affermare Curreri, risulta bidimensionale solo se all'universo salgariano ci si avvicina con il solito invalidante adagio ('Salgari è sempre Salgari') che ghettizza gli scrittori commerciali, a cottimo o d'intrattenimento. In questo caso, se proprio di intrattenimento si tratta, è, come suol dire Camilleri di se stesso, 'alto trattenimento' e la disamina dello studioso lo dimostra ampiamente. A muoverla vi è una genuina volontà di scoprire i *backstages* delle innumerevoli storie salgariane, della sua parola tramata. Nel volume, quadripartito, l'autore scandaglia l'aneddotica, l'onomastica, l'odeporica salgariane

¹ 'Procedevano alla rinfusa, in mezzo a torme di elefanti giganteschi che reggevano sul dorso delle torri di legno piene di arcieri, di cammelli, di asini, di carri di battaglia' (p. 99).

nonché le implicazioni del mito politico del fascismo e il sistema dei personaggi con eguale disinvoltura e perizia restituendo al lettore, che a questo punto è avido, un'idea dinamica e scientificamente valida del mestiere di scrivere secondo Emilio Salgari e del suo incontestabile talento.

In conclusione, il volume di Curreri viaggia, interdisciplinare, al confine tra storia e critica letteraria e quella cinematografica mostrando aperture verso la storia culturale e la storia delle idee. Le quattro parti che compongono il volume sono squarci in un universo poco noto e sempre molto affascinante come quello salgariano e si leggono con interesse e con piacere.

Srecko Jurisic

Università di Spalato

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Italianistica

Radovanova 13, 21000 Split (Croazia)

sreckojurisic@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-114236 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Identità ebraica e rappresentazione letteraria della Shoah

Un percorso di genere

Recensione di: Stefania Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Albano Laziale-Roma, Iacobelli Editore, 2012, 394 p., ISBN: 978-88-6252-158-1, € 22,00.

Maria Grazia Cossu

Stefania Lucamante (specializzata in Women's Studies e docente alla Catholic University of America di Washington), coniuga nel volume due importanti interessi di ricerca: le trasformazioni di genere nel romanzo italiano contemporaneo (descritti in *A multitude of Women: the Challenges of Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press, 2008); e l'analisi della letteratura nata dalla Shoah (si vedano gli Atti del convegno del 2008, *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, Italianistica Ultraiectina Utrecht University, curati insieme a Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga).

Spinta da 'un desiderio di giustizia' (p. 105), la studiosa analizza la trasmissione della memoria femminile della Shoah e prende in considerazione i testi delle deportate, quindi la 'testimonianza critica' (p. 12), rilasciata da alcune scrittrici nei decenni successivi, infine i numerosi romanzi di finzione apparsi negli ultimi due decenni in cui i *topoi* dell'esperienza concentrazionaria appaiono ormai codificati.

Nel variegato universo testuale e generazionale così delineato, la Lucamante opera un opportuno 'raccordo fra storia, memoria e finzione femminile' (p. 50), e procede secondo un percorso di genere, sicura che lo sguardo delle donne arricchisce la testimonianza maschile e restituisce la memoria condivisa della tragedia che ha segnato la storia del Novecento, dando voce alle omissioni e ai silenzi che proteggono le ferite dell'anima. Indagando con attenzione il racconto delle donne è possibile, secondo l'autrice, individuare gli elementi stilistici e tematici che compongono progressivamente il romanzo della Shoah, per scoprire la dimensione etica e universale di quanto è avvenuto nell'esistenza quotidiana delle deportate e l'inenarrabilità delle loro sofferenze.

Preceduto da una breve introduzione, il volume si articola in sei capitoli: in maniera rigorosa e funzionale i primi due fanno il punto sugli studi critici e le prospettive di genere sui quali l'autrice sviluppa, nei quattro capitoli successivi, l'analisi delle rappresentazioni letterarie della Shoah.

Il primo capitolo, intitolato 'Rappresentare/analizzare la Shoah oggi: un difficile percorso di genere' (pp. 25-71), rintraccia i principali nuclei tematici dei memoriali pubblicati al rientro alla vita civile. Si tratta di temi che descrivono la realtà esperita dalle protagoniste (la discriminazione, l'arresto, la deportazione, la prigionia, le mortificazioni fisiche, la liberazione e il rientro a casa), e costituiscono le categorie per 'un romanzo a venire della Shoah' (p. 19), che forgia anche gli strumenti con i quali le deportate cercano, attraverso la scrittura, di pacificare le angosce e trasmettere la memoria di chi non è sopravvissuto.

Successivamente, in 'Non soltanto memoria: raccontare il Lager fra verità e realtà del ricordo. Memoriali e testimonianze' (pp. 72-145), l'autrice descrive le modalità con cui Giuliana Tedeschi, Liana Millu e altre deportate hanno raccontato l'esperienza del Lager e il percorso successivo al ritorno a casa. In queste narrazioni si coglie una 'precisa traiettoria etico-estetica' (p. 20), che guida la scrittura dalle prime testimonianze pubblicate nell'immediato dopoguerra, alle opere di finzione apparse a partire dagli anni Settanta. In particolare, in *Questo povero corpo* (2005), la Tedeschi denuncia gli atroci esperimenti medici subiti, trauma poi rivissuto con l'esperienza della procreazione, definito 'diritto inalienabile del corpo femminile' (p. 139). Il corpo delle donne infatti esige tempi e cure impensabili nel Lager dove tutte le esperienze comuni nella vita femminile (gravidanza, parto, accudimento dei neonati), divengono assolutamente proibitive. Inoltre, l'ignoranza dello yiddish e la frequente inosservanza dei riti isola le ebreo italiane dalle altre internate, inficiando così la 'tesi della sorellanza nel Lager' (p. 103), di cui parla anche la Millu in *Il fumo di Birkenau*. Solo le donne francesi mostrano invece di resistere allo 'smantellamento della femminilità' (p. 121), non rinunciando mai alla cura del proprio corpo.

In 'Tornare per scrivere o le "scrittrici per necessità"' (pp. 146-207), l'autrice si sofferma su Edith Bruck e Liana Millu: la prima con *Chi ti ama così*, e la seconda, con *I ponti di Schwerin*, mostrano come avviene la rielaborazione del dato mnemonico perché, secondo la studiosa, un testo di finzione richiede sempre un equilibrio etico fra la storia intesa come evento storico, e la storia come racconto, per cui occorre trovare un equilibrio fra 'memoria e rappresentazione verisimigliante della realtà' (p. 152).

'Dentro la D e fuori dal Ghetto con le bambine di Roma: Lia Levi, Rosetta Loy e Giacomina Limentani' (pp. 208-267), è incentrato sul racconto delle leggi razziali e delle discriminazioni antisemite registrate da queste autrici, bambine all'epoca dei fatti, che diventano testimoni di un'appartenenza ebraica e/o italiana. Per questo è giusto restituire uno spazio a sé nella letteratura del Novecento anche 'alle scritture di memorie e di testimonianza del trauma degli anni Trenta e Quaranta' (p. 209), e specialmente alle voci femminili che descrivono esperienze maschili come la partecipazione alla lotta antifascista e partigiana o la scelta di un'altra appartenenza nazionale, sionista e poi israeliana.

Il quinto capitolo, 'Allo scrittore deve stare a cuore il mondo: La Storia di Elsa Morante' (pp. 268-342), è incentrato sul romanzo più intenso e personale della scrittrice romana (a cui la Lucamante ha dedicato *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, 1998). L'opera si prefigura dunque come un 'romanzo delle vittime' (p. 21), perché l'assurda contabilità che fissa in un sedicesimo l'appartenenza alla razza *eletta* rende i personaggi vittima della storia oltre che della guerra. Inoltre è uno dei pochissimi romanzi in cui il tema viene trasmesso secondo 'una prospettiva italiana e insieme universale' (p. 270), in quanto l'intolleranza e l'antisemitismo sono metafora del desiderio autodistruttivo dell'umanità.

La Lucamante conclude il suo discorso con 'Figlie dell'Olocausto' (pp. 343-387), dove esamina l'opera di Helena Janeczek, una scrittrice che evidenzia 'una ricerca

estetica di nuovi parametri in cui situare la tragedia vissuta dalla propria famiglia' (p. 353). Si tratta di un tema comune alla generazione di scrittori che perseguono nella finzione il discorso etico della trasmissione della Shoah. In *Lezioni di tenebra*, ad esempio, le tensioni irrisolte impediscono un dialogo sereno col passato e con la madre e lacerano il senso dell'identità ebraica dell'autrice che percepisce le responsabilità morali di quanti non si opposero alla tragedia.

Per queste e molte altre riflessioni, il volume della Lucamante è uno strumento di grande interesse, utile alla ricerca per la ricchezza dei contributi teorici, l'approccio innovativo, l'acutezza e l'originalità delle valutazioni. Del resto un'opera letteraria, così come ogni altra manifestazione artistica, fornisce una lettura critica della società e della storia che l'ha prodotta, traduce in maniera individuale e soggettiva 'pratiche discorsive collettive' (p. 23), lasciando 'emergere quello che la collettività sente ma non sa come dire' (p. 24). E che non si può più ignorare se si vuole consegnare ai posteri una società migliore.

Maria Grazia Cossu

Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Via Is Mirrionis 1, 09100 Cagliari (Italia)

mgraziacossu@tiscali.it

In Search of Lost Reality Croce's Philosophy of Law

Review of: Giovanni Perazzoli, *Benedetto Croce e il diritto positivo. Sulla 'realtà' del diritto*, Bologna, Il Mulino, 2011, 204 p., ISBN: 978-88-15-13996-2, €28,00.

Rik Peters

In Italy and even more so abroad, Benedetto Croce is primarily known as a philosopher of art and history. As such, most interpreters have focused on his aesthetics and theory of history, while only a few have dealt with Croce's practical philosophy and even still fewer with his philosophy of law. Among these few, however, number the great names of Dario Fauci, Gennaro Sasso and Giovanni Sartori.

With his book, Giovanni Perazzoli not only continues this small but important tradition in Crocean studies, but also extends it considerably by comparing Croce's thought with many other prominent philosophers of law such as his contemporaries Rudolf von Jhering, Hans Kelsen, Georg Jellinek and Vilfredo Pareto, as well as modern thinkers such as H.L.A. Hart, Hannah Arendt and Giorgio Agamben. Moreover, Perazzoli's central claim - that Croce failed to establish the reality of the law - interestingly connects to critical studies of Croce's theory of the genres in his aesthetics, and of his theory of the pseudoconcepts in his theory of history.¹

Perazzoli's starting point is legal positivism. Though there are different currents in this school of thought, most of its representatives hold that there is no other law than that of the existing rules and norms (p. 3). On this basis, legal positivists in the 19th and 20th centuries greatly contributed to legal studies by charting an enormous amount of rules, norms and laws in history. In spite of all these studies, however, they could not answer the question of the foundation of the legitimacy of the laws.

Facing this problem, legal positivists have tried to establish the foundations of the law in many different ways, for example in a 'basic law,' or in the concept of the state. In his book, Perazzoli convincingly argues that all these attempts failed because legal positivists necessarily presupposed a metaphysics which they rejected in practice (vii). Perazzoli also rightly observes that legal positivists tended to explain away the relationship between the will and the law; when the law is founded

¹ See, for example: L. Pennings, *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1999. Also: M. Maggi, *La logica di Croce e altri scritti*. Bibliopolis, Napoli, 1994.

on a basic law, or on the state, it can no longer be viewed as the collective decision of a group of individuals endowed with a particular will (p. XIV).

Regarding this point, Perazzoli brings Croce into the discussion, astutely arguing that he held a precarious middle position. On the one hand Croce agreed with the legal positivists that there is no law but the law in force. On the other hand he rejected the positivists' attempts to found the law on an a priori concept. For Croce *real* law could only be viewed as a product of the will, which means that laws are not true but useful, or, in Croce's language: laws are not true concepts which express reality but, rather, are pseudoconcepts or fictions.

In this context, Perazzoli rightly observes that this thesis left Croce in an awkward position, because if all rules and laws are merely useful, it is no longer possible to make a significant distinction between the rightfulness of a Constitution, the law of the mafia or the rules of a literary club (p. XL). In order to escape from this position, Perazzoli observes, Croce sought to ground the reality of the pseudoconcepts as fictions; that is, he tried to show that even though the pseudoconcepts are fictions, they still retain reality as fictions.

According to Perazzoli, Croce's attempt to save the reality of the pseudoconcepts failed, because 'nel trascendentale non c'è tempo, non c'è molteplicità, o conflitto. Non c'è accordo o disaccordo. Non ci sono individui'. In short: 'nel trascendentale non c'è volontà' (p. 188). In other words: after grounding law in economic activity, Croce sought to ground economic activity in a transcendental concept of reality, yet, as economic activity is always time-bound it cannot be grounded in a timeless reality.

Perazzoli's criticism pierces the heart of Croce's philosophy but also raises a question about its interpretation. Along with Luigi Scaravelli, Perazzoli seems to have adopted a Parmenidean reading of Croce's philosophy. According to this reading, Croce strictly separated the historical from the transcendental ruled by the $A = A$ of reason (p. 46, p. 191). From this viewpoint, Perazzoli is definitely right that Croce's attempt to ground the reality of the pseudoconcept in the transcendental was bound to fail, because being historical and time-bound the pseudoconcept cannot also be transcendental and timeless.

But Croce can also be read as a philosopher who tried to reconcile the historical and the transcendental in a unified view of reality as history. From this viewpoint, expounded by Croce in his *Logica* as the identity of history and philosophy the *a posteriori* and *a priori*, *vérités de fait* and *vérités de raison*, the historical and the transcendental no longer mutually exclude, but rather presuppose, each other. It follows then, that the transcendental is not outside history, but immanent in history, which amounts to saying that each period in history has its own notion of the transcendental. But even in this interpretation, Croce's attempt to ground the pseudoconcepts in reality was not completely successful, as he was never able to show how they developed in a rational way.

In the end, Croce did not find the logic of fictions he had so long sought. In spite of this failure, Croce's attempt is still worthy of being elaborated upon into a theory which explains how reality and fiction relate to each other. For anyone who wants to go beyond Croce in this field, Perazzoli's book serves as an obligatory starting point.

Rik Peters

Rijksuniversiteit Groningen, Instituut voor geschiedenis
Kamer 13-11-0529, Postbus 716, 9700 AS, Groningen (The Netherlands)
r.g.p.peters@rug.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-114238 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

La Moltitudine Tema con variazioni

Recensione di: Sonja Lavaert, *Het perspectief van de multitude. Agamben, Machiavelli, Negri, Spinoza, Virno*, Brussel, VUB Press, 495 p., 2011, ISBN: 978-90-5487-822-3, € 29,00.

Liliana Jansen Bella

Le esigenze poste ad una tesi di dottorato sono di norma chiare e distinte: l'aspirante al titolo di dottore formula domande rilevanti per la sua dottrina e va in cerca di esaurienti risposte facendo uso del metodo più adeguato al caso.

Colei o colui che muovendo da tali premesse intraprendesse la lettura di *Het perspectief van de multitude*, la voluminosa dissertazione di Sonja Lavaert (Vrij Universiteit Brussel, 2011), potrebbe ritenersi preso nel giro di un equivoco di genere visto che l'opera già a prima vista non sembra rispondere ad alcuno degli usuali criteri. Se tuttavia, sedotto dalla promettente analogia che mette la tesi in relazione con l'arte musicale del contrappunto e con quella pittorica della prospettiva, il lettore perseverasse nell'impegnativa lettura scoprirebbe che le sue aspettative vengono allo stesso tempo frustrate ed ampiamente superate a mezzo di un pressoché radicale rovesciamento: non sono le domande che mettono in moto la ricerca, ma è ricercando che emergono i quesiti. Quanto alle risposte, la conoscenza che prospettano, più che ad arricchire la teoria, mira a qualificarsi come conoscenza o verità *effettiva*, tale cioè da sortire un certo effetto sulla realtà. In questo, e non soltanto in questo, la ricerca di Lavaert mutua norme ed aspirazioni dagli autori indagati mettendo in atto così il classico rapporto di *imitatio* ed *emulatio* tra 'maestri' ed 'allieva'.

I maestri sono qui Antonio Negri, Giorgio Agamben e Paolo Virno, filosofi attuali italiani, che si pongono in una tradizione di pensiero avente per precedenti in primo luogo Machiavelli e Spinoza, seguiti nel tempo da Marx e quindi da Foucault. Dai primi due deriva il loro interesse basale per il politico, il realismo, la prospettiva dal basso e dall'interno e cioè la rigorosa immanenza e l'ateismo; da Marx, il materialismo e da Foucault la focalizzazione sul fecondo concetto di biopolitica. Lavaert elegge a punto di convergenza del loro filosofare il concetto di moltitudine, un concetto che sembra eccedere i limiti di una precisa e diretta definizione e che comunque non va identificato con quello di popolo – sovrano o meno – della più tradizionale filosofia politica, per lo più di stampo hobbesiano. La ricercatrice, nel misurarsi con questo, a suo dire, *bruikbaar, realistisch en iconisch* concetto sceglie un approccio per vie traverse, una strategia aggirante, modi di alludervi parlando

d'altro, quasi a voler farne emergere il profilo tracciandone minuziosamente i contorni. Un certo margine di indeterminatezza definitoria ha anche a che fare con il dibattito in atto tra i tre filosofi che porta a prese di posizione che, di volta in volta, accentuano o attenuano le rispettive differenze di concezione. Si tratta di differenze che non sono comunque marginali. Così per Negri la moltitudine è la categoria ontologica il cui potenziale creativo o potere costitutivo è fonte di ogni cambiamento, di ogni possibilità di attuazione del nuovo nella realtà dei fatti e degli eventi. Per Agamben il concetto acquista rilievo ed incisività dal contrasto con quello di sovranità, idea di derivazione teologica e teleologica la cui persistente presa sul pensiero e la prassi politica può essere combattuta, a suo avviso, solo attraverso un processo di *profanazione*. Per Virno infine, la moltitudine si identifica al limite con la facoltà e la pratica del linguaggio che mette in grado l'animale uomo di prendere la parola e dire di no e che spazia tra creatività e distruttività, in sintonia con l'ambigua natura di un essere che è altrettanto inclinato al bene quanto al male.

A complicare il tentativo di Sonja Lavaert di mettere su carta i temi salienti di una filosofia formulata dal punto di vista della moltitudine non sono tuttavia solo le differenze di articolazione del concetto chiave o il perdurante dibattito tra i filosofi ma anche la dinamica di un pensiero in pieno sviluppo – l'opera dei tre è ancor più *in fieri* che compiuta – e la loro condivisa ambizione di eliminare la soglia tra pensare e agire intervenendo all'occasione nel contesto (bio)politico. Su questa scena movimentata da lavori in corso non è semplice distinguere e soppesare costanti e accidenti.

Altra difficoltà da non sottovalutare è quella di un'adeguata traduzione in neerlandese della specifica terminologia usata nei testi in italiano. La ricercatrice prospetta, tra l'altro, più di una volta il caso della distinzione, cruciale in Negri ma difficilmente traducibile, tra *potere* e *potenza*, o il caso della parola *comune* che può avere ben otto diversi significati e traduzioni. D'altro canto il termine moltitudine è stato reso con *multitude*, parola che in neerlandese non esiste (vedi Van Dale), senza che la ricercatrice fornisca alcuna ragione per la sua scelta. Potrebbe trattarsi di un atto creativo sintomatico di una certa tendenza, anche questa ispirata dalla filosofia indagata, a sconfinare verso il terreno dell'estetica, fino a vagheggiare la 'libera improvvisazione'. Di qui l'esplorazione a ruota libera di vie, vicoli e sentieri al fine di ripercorrere gli innumerevoli tragitti e i punti di incrocio di correnti di pensiero in qualche modo collegate nella rete che Lavaert si ingegna a tessere – imitando la complessità compositiva di una fuga di Bach – ed al centro della quale pone Negri, Agamben e Virno, uniti ai padri fondatori del pensiero della moltitudine, Machiavelli e Spinoza. In tale esplorazione la perspicacia e l'accuratezza dell'analisi non sono tuttavia controbilanciate da una conforme attitudine alla sintesi: i momenti in cui si tirano le fila, in cui le parti confluiscono in visioni d'insieme sono, se non rari, insufficienti. L'immersione completa nel campo d'indagine limita inoltre la possibilità di prendere le distanze a favore di uno spazio critico per formulare giudizi al di là del dettaglio.

La puntigliosa indagine di precedenti, annessi e connessi della filosofia della moltitudine porta comunque alla costituzione e presentazione di una vasta, ideale comunità unita da affinità di filosofici intenti al di là di limiti temporali o disciplinari. L'intensa frequentazione di questa comunità – per non dire moltitudine – ha indubbiamente occasionato per Sonja Lavaert una straordinaria esperienza di apprendimento e formazione: il risultato lo dimostra. Ma, per quanto esauriente la ricerca non può esaurire gli interrogativi che il tema della moltitudine porta con sé, come quello del rapporto con la sua controparte, il cosiddetto singolo. Chiamato a sostituire figure e concetti come quelli di soggetto, individuo, persona, il singolo sembra spogliato di ogni qualificazione al di fuori di quella di particella elementare

nel tessuto della moltitudine. Anche il rapporto tra il potere costituente della moltitudine e il potere costituito resta indeterminato e sembra privilegiare situazioni di fluida instabilità politica, tanto più se si tiene conto dell'esortazione alla resistenza come virtù civile e del rifiuto di ogni forma di rappresentanza.

A fine di tesi Sonja Lavaert annuncia comunque un proseguimento del suo ricercare in direzione, questa volta, delle peculiarità della lingua italiana. È un terreno per il quale mostra affinità e che stimola la sua creatività, come risulta dalla presentazione delle opere di Virno sul tema della lingua in generale ed il capitolo finale, o *Quodlibet su Italiaanse wendingen*. Lì la studiosa afferma tra l'altro che la lingua che fu di Dante si distingue per 'synthetische beeldenrijkdom, wendbaarheid, snelheid, ritme, intertekstualiteit, gevoel voor fictie en voor toneel...' (sintetica ricchezza di immagini, versatilità, speditezza, ritmo, intertestualità, propensione per la finzione e il teatro..., p. 475). Tutto ciò apre una promettente prospettiva di multiforme esplorazione linguistica. C'è da sperare che la promessa verrà mantenuta.

Liliana Jansen-Bella
Churchillweg 114
6706 AE Wageningen (Paesi Bassi)
libeljans@gmail.com

Quale filosofia per la vita? Le scomode eredità di un puro metafisico

Recensione di: Federico Luisetti, *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, 158 p., ISBN: 978-88-5750-618-0, € 14, 00.

Fabio Treppiedi

Affacciatisi nel dibattito contemporaneo sul finire degli anni Settanta con Foucault, la *biopolitica* si concentra sulla trasformazione dei rapporti tra vita e politica: se ad esempio nell'antichità l'uomo era considerato 'un animale vivente ed inoltre capace di esistenza politica', nella modernità l'uomo diventa 'un animale nella cui politica è in questione la sua vita di essere vivente'.¹ Foucault iscrive la biopolitica in una concreta rete storica, il *biopotere*, consolidatasi col liberalismo: le 'strategie' della biopolitica non esulano infatti dalle 'pratiche' attraverso cui i governi disciplinano e controllano le popolazioni. Ridefinendo la transizione dall'antichità alla modernità, Agamben rintraccia le radici della biopolitica nella *Politica* di Aristotele. Da qui emergono due termini chiave della biopolitica: la *zoé*, 'il semplice fatto di vivere, comune a tutti gli esseri viventi' e il *bios*, la forma di vita del singolo o del gruppo.²

La biopolitica ha pertanto implicato la disamina dialettica dei problemi man mano emersi: così come, per riflettere sui temi della biopolitica (sovranità, comunità, conflitto, norme di vita, ecc.), è opportuno risalire alla differenza tra *zoé* e *bios*, risulta opportuno, allo stesso scopo, lavorare sulle contraddizioni più incisive del rapporto tra vita e politica. Esposito propone allora la relazione tra biopolitica e tanatopolitica. Quest'ultima costituirebbe l'anello assente della riflessione foucaultiana dal momento che la 'genesì specificamente moderna' della biopolitica non emerge a prescindere dall'analisi dei modi in cui, nei totalitarismi del Novecento, il potere stabilisce ordine 'producendo' morte: la 'politicalità del *bios*' si afferma, indica Esposito, nella traduzione immediatamente politica della *zoé* e, al tempo stesso, nella caratterizzazione intrinsecamente biologica della politica.³

La definizione di nuove prospettive biopolitiche implica più in generale, soprattutto oggi, un confronto con le significative voci sopraccennate. Un tale confronto fa da sfondo a *Una vita*, libro in cui Federico Luisetti ripensa a fondo la biopolitica grazie ad un percorso storico filosofico incentrato da un lato su un *vis à vis* con Deleuze e, dall'altro, sul recupero in chiave naturalistica del 'vitalismo' di

¹ M. Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 127.

² G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 3.

³ R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, p. XIII.

Bergson e sulla declinazione politica dell'‘orientalismo’ di Nietzsche. Se Luisetti ci presenta *Una vita* come un libro su Deleuze, pertanto, lo fa nella misura in cui ci invita ad interrogarci non soltanto sul come il filosofo francese pensa la vita ma anche sul senso in cui l'Occidente l'ha finora pensata. In *Una vita* ci si chiede se esiste un pensiero della vita ‘immediatamente’ politico. Luisetti discute da qui le posizioni di Esposito e Agamben, i quali intravedono nell'ultimo scritto di Deleuze, *L'immanenza: una vita...*, le premesse di un nuovo vitalismo filosofico politico.⁴ Mentre Agamben vi scorge una via per pensare la vita come ‘concetto filosofico-politico-teologico’ attraverso cui ‘ripensare’ l'Occidente intero,⁵ Esposito vi rintraccia una ‘biopolitica affermativa’ che ‘inverte la relazione reciprocamente distruttiva’ tra vita e norma spinta all'estremo dal nazismo.⁶ Può davvero il pensiero deleuziano, si domanda però Luisetti, essere considerato una biopolitica ‘assolutamente’ affermativa? Quanto è ‘assoluta’ la sua immanenza? Un autentico ‘pensiero vivente’ immediatamente connesso con l'*agire* dovrebbe di per sé stesso resistere a tutto ciò che lo ‘raggela’ e lo ‘pietrifica’ fino a pregiudicare l'unitarietà del nesso tra vita e azione.

Da ‘puro metafisico’,⁷ Deleuze non pensa fino in fondo l'immanenza, questa la tesi centrale di *Una vita*, poiché compromette alla radice l'unitarietà del nesso tra vivere e agire, introducendo l'immobilità *nella* vita come un che di ‘connaturato’ al suo movimento. La filosofia di Deleuze è così un ‘vitalismo trascendentale’ che coglie la vita solo in linea di principio (p. 35). Resta infatti fondamentale, per Deleuze, ‘relazionare’ la vita a ‘condizioni necessarie’ che, per così dire, la rendono viva. Un principio, quello cui Deleuze si appella, che risponde contemporaneamente a tre condizioni: si genera nella *zoé*, non si confonde con la *zoé* stessa e indica il senso per cui la *zoé* si individua in ‘un’ *bios*.⁸ Luisetti evidenzia quanto la prima esigenza di Deleuze, nel suo ‘trascendentalismo dell'impersonale’ (p. 10), rimane quella di rendere pensabile la vita. Esigenza sintomatica, in Deleuze come in altri filosofi, dell'abitudine fin troppo occidentale ad assumere la ‘vita contemplativa’ (l'aristotelico *bíos theoretikós*) come la ‘forma di vita’ migliore, ‘snaturando’ il nesso tra il vivere e l'agire laddove il pensiero ‘svuota’ la *zoé* del movimento che più le è proprio (p. 109).

Luisetti mette in luce questo filo conduttore della filosofia di Deleuze insistendo metodicamente sul peso dell'eredità kantiana di Deleuze. *Una vita* intende infatti mostrare che il filosofo francese non pensa fino in fondo la vita proprio per la sua ‘aspirazione kantiana’⁹ e per la sua impostazione ‘teoretica’ di fondo. Kant rappresenta non a caso il *farmakon* con cui Deleuze, secondo Luisetti, ‘avvelena’ i filosofi con cui si confronta (p. 12). Deleuze sottomette a tal punto Spinoza, Bergson, Nietzsche e Foucault alla ‘signoria del trascendentale’ da poterne ricondurre la vita e l'opera a poche ‘condizioni necessarie’ (p. 148). Deleuze può così immobilizzare sistematicamente ogni filosofo esaminato, facendo nascere dall'interno del suo stesso discorso un ‘doppio mostruoso’ che quel filosofo non riconoscerebbe mai come suo. Luisetti non fa altro che leggere Deleuze attraverso questo stesso metodo mostrando esattamente quanto egli stesso risulta ‘avvelenato’

⁴ G. Deleuze, *L'immanenza una vita*, p. 321, in Idem *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 320-324.

⁵ G. Agamben, *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 403-404.

⁶ R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, cit., p. 203.

⁷ Deleuze si dichiara tale in *Réponses à une série de questions*, p. 130, in A. Villani, *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin, 1999, pp. 129-131.

⁸ L'indeterminativo ‘una’ riferito alla vita è ‘indice del trascendentale’, *L'immanenza una vita*, cit., p. 322.

⁹ G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010, p. 255.

dal *farmakon* kantiano. Una mossa interpretativa, questa di Luisetti, degna di attenzione, soprattutto per il valore strategico che assume nell'economia complessiva di *Una vita*. Che un 'deleuziano' possa non riconoscere il 'vero Deleuze' in quello di Luisetti, in questo caso, non solo conferma l'efficacia di questa lettura ma ne rappresenta la conseguenza più necessaria. L'approdo di *Una vita* è l'ipotesi, alquanto gravida di sviluppi, di una svolta naturalistica e orientalistica della biopolitica facente leva non tanto sul superamento di Deleuze quanto piuttosto su un 'prolungamento del suo movimento di pensiero lungo un'orbita eccentrica' (p. 8). Il *farmakon* deleuziano diventa allora antidoto e indirizza la filosofia lì dove la natura diviene con Bergson 'luogo' di un pensiero dinamico e vitale che fa uno con l'azione, mentre l'Oriente si rivela con Nietzsche l' 'impensato della nostra attualità', dunque, la 'forza impolitica' che pulsa sempre più forte nel cuore dell'Occidente (p. 87).

Fabio Treppiedi

Università Degli studi di Palermo

Dipartimento FIERI-AGLAIA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Viale delle Scienze, Edificio 12, 90128 - Palermo (Italia)

fabiotreppiedi@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-114240 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

1993-2012. Il 'ritorno' al realismo nel romanzo italiano: nuove rotte, percorsi paralleli, sentieri a perdere

Recensione di: a cura di Hanna Serkowska, *Finzione Cronaca Realtà, Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa pronto intervento, 2011, ISBN: 978-88-7580-146-5, 528 p., € 25,00.

Carlo Giordano

Nell'ottobre del 2008 sul sito della Wu Ming Foundation appare *NIE*, un memorandum di idee, suggestioni e riflessioni sullo stato del romanzo in Italia scaturite durante una serie di conferenze tenute dai ragazzacci della letteratura italiana, i Wu Ming appunto. In poco tempo *NIE* raggiunge più di 30000 download, cifra di tutto rispetto per un testo di critica letteraria. Immediatamente si scatena sul web una vivacissima discussione che vede protagonisti gli stessi Wu Ming, altri scrittori, critici, studiosi ma soprattutto lettori. Nel 2009 giunge l'ora della versione cartacea del *New Italian Epic*, riveduta ed integrata da altre parti.

Il testo, pur con alcuni difetti già messi in luce da tempo, rappresenta il punto di partenza per due giornate di studio tenutesi a Varsavia nei giorni 9 e 10 Novembre 2009, intitolate *Fiction Faction Reality, incontri scambi intrecci nella letteratura italiana dal 1990 ad oggi*. Il frutto delle due giornate è proprio il volume che mi accingo a recensire, *Finzione Cronaca Realtà*, realizzato grazie all'impegno dell'Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, della Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego e del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia, diretto dalla curatrice del volume, Hanna Serkowska.

Questo volume rappresenta un esempio perfetto del virtuoso connubio che sempre più spesso s'instaura tra la rete e l'editoria, a dispetto di chi, ancora adesso, guarda all'interazione tra di esse con sospetto. L'intento di questa raccolta di saggi è quello di costituire una sorta di osservatorio che permette di esaminare i fenomeni nati all'insegna del 'ritorno al reale' nella letteratura italiana dagli anni '90 ad oggi, in particolare nell'ambito del romanzo.

Come punto di partenza temporale viene accettato il 1993, indicato dai Wu Ming come punto di rottura. Ma di rottura con che cosa? Da un punto di vista storico è facile intuirlo, ma dal punto di vista letterario a cosa ci si riferisce? Secondo molti dopo il 1993 è possibile una liberazione di energie dal momento in cui il postmodernismo si riduce a maniera. Molte delle opere e degli autori delle stesse di

cui si parla rivendicano come caratteristica costituenti proprio un allontanamento dal postmodernismo, all'insegna appunto di un ritorno al reale, della fiducia nella parola, del gesto etico che deve accompagnare quello estetico. All'insegna quindi di un ritorno alla letteratura intesa come arte performativa, un'arte che *fa* qualcosa. Ma si può davvero sostenere l'idea di tale rottura? Questo è l'interrogativo principale a cui questa raccolta ambisce a dare una risposta. Ossia, il romanzo italiano contemporaneo ha veramente intrapreso un cammino nuovo, con modalità e intenti nuovi, o piuttosto bisognerebbe parlare di continuità con la stagione letteraria precedente?

Per riuscire in ciò i saggi del volume analizzano la nozione di reale, le modalità di rappresentazione dello stesso e le sue connotazioni, l'importanza attribuita al dato empirico e quindi alla Storia, adottando una duplice prospettiva: da un lato si esaminano le opere che sembrano o che vogliono dare consistenza all'idea di una nuova stagione letteraria, da un altro si osserva come queste opere cercano di riuscire nell'intento, inserendosi all'interno di un dibattito che trascende i confini nazionali e che investe l'idea attuale di letteratura, il suo rapporto (talvolta di subordinazione) con altri media, in primis la televisione (e di conseguenza la sua natura per certi versi postletteraria), i concetti di *fiction* e *faction*, le varianti intermedie e l'opportunità o meno di mantenere in vigore determinate categorie che hanno fatto la fortuna della critica letteraria lungo tutto il Novecento.

Dal punto di vista di chi scrive il merito maggiore di *Finzione Cronaca Realtà* consiste nell'essere riuscito a dare una molteplicità di punti di vista differenti, impossibili da riassumere qui, che riflettono bene lo status di *work in progress* della discussione tuttora in atto e della vivacità della repubblica delle lettere italiana, a dispetto di chi parla di mancanza di qualità, di assenza di scrittori, di chi rimpiange i bei tempi andati (ma sono mai esistiti i bei tempi? (Ma soprattutto, al lettore di oggi, a quel lettore nato dagli anni Settanta in avanti e che non ha avuto la 'fortuna' di viverli, interessa veramente questa nostalgia sprezzante e impotente?) di Calvino e Pasolini, di Montale e Moravia, di Morante e Sanguineti ecc. Inoltre questo approccio pluralistico corregge uno dei difetti principali (ma per certi versi uno dei punti di forza) di *NIE*, la sua categoricità, che in un certo modo obbliga chi lo legge a prendere posizione, a schierarsi o da una parte o dall'altra. Le risposte stesse che gli autori di questi saggi hanno dato alle domande poste sono varie e spaziano da atteggiamenti fiduciosi in questo ritorno al reale della letteratura, alla possibilità di svelarne la natura ed alla sua ritrovata capacità di rappresentarlo ad altri caratterizzati da uno scetticismo di sapore postmodernista. Uno scetticismo che, nonostante l'attuale discredito in cui sembra versare, non pare del tutto negativo, per esempio nel momento in cui svela certi meccanismi editoriali legati principalmente all'interazione tra letteratura e internet (Si veda. Jansen, pp. 407-417), salutati aprioristicamente in maniera ciecamente entusiastica.

Da notare anche la ricchezza della scelta dei testi presi in esame; ai testi citati dai Wu Ming in *NIE* se ne aggiungono molti altri che ognuno a suo modo si è ritagliato un proprio spazio nel panorama letterario italiano (benché alcuni solo forse in ragione del loro volume di vendite): si parla di scritture femminili, di diari e scritture spontanee (anche se spesso di spontaneo c'è ben poco), di scritture della marginalità (precari ed immigrati), di letterature sentimentali ed adolescenziali, di letterature di viaggio inteso non solo come viaggio geografico ma anche come tentativo di ricostruzione della Storia. Mancano però riferimenti alla letteratura fantastica italiana contemporanea (che viene solo sfiorata da Mirko Tamosanis quando parla di Alan D. Altieri e da Inge Lanslots quando parla di Valerio Evangelisti), che trae linfa dalla scienza, o dal suo superamento, un substrato, un humus culturale e cognitivo a cui raramente la tradizione letteraria italiana recente è sembrata ricorrere.

Ciononostante proprio in *NIE* si prefigura l'esigenza di adottare uno sguardo extraumano (tentativo già operato da Calvino in *Palomar*), uno sguardo possibile solo attraverso generi letterari che storicamente appartengono al fantastico e di cui comunque rimangono tracce, ad esempio in opere come *Dies Irae* o *L'anno luce*, di Giuseppe Genna, romanzo trattato nella raccolta in questione da Alberto Casadei, o nelle opere dei già citati V. Evangelisti ed A. D. Altieri.

Un altro aspetto di cui purtroppo si sente la mancanza è l'assenza di riferimenti a letterature straniere: sapendo che questa raccolta nasce dagli atti di un convegno svoltosi a Varsavia ci si aspetterebbe quantomeno un accenno alla situazione letteraria del paese che l'ha ospitato, la Polonia, paese che per certi aspetti, soprattutto storici e sociali, potrebbe dar vita a forme letterarie speculari a quelle italiane. È già da un po' di tempo che si parla dell'opportunità di verificare se gli elementi costituenti di questa sfera della letteratura italiana qui presa in esame siano rintracciabili, e con quali forme e intenti, anche in altre letterature, ma per il momento non sembrano essere stati prodotti contributi importanti in tale direzione.

Un ultimo pregio di cui vorrei parlare è l'atteggiamento non pregiudiziale verso certe forme di produzione letteraria che utilizzano strategie e tecniche narrative derivate dal *mainstream*, dal mondo televisivo, dal mondo dell'entertainment, ad esempio la serialità (Evangelisti), l'espansione multimediale di un testo cartaceo (Wu Ming, Frascella, Moccia), l'ibridazione selvaggia tra dato biografico e invenzione (Siti).

In definitiva *Finzione Cronaca Realtà*, a parte le due mancanze di cui ho parlato, credo riesca pienamente nel suo intento di presentarsi come un osservatorio esaustivo su certe forme ed indirizzi della letteratura italiana contemporanea, risultando oltremodo approfondito, coinvolgente, ricco di stimoli e niente affatto scontato; la risposta alla domanda iniziale (ossia se siamo davvero di fronte ad una svolta in chiave estetica ed etica della letteratura) rimane giustamente aperta, ma con una sostanziale propensione a riconoscere in questi fenomeni letterari d'inizio millennio almeno una spinta al rinnovo, sicuramente a livello di intenzioni, talvolta meno a livello di resa letteraria.

In ogni caso la lettura di questa raccolta di saggi può risultare illuminante e proficua per tutti coloro che vogliono accostarsi agli autori contemporanei italiani alla luce di cambiamenti sociali, storici e culturali perennemente in atto e che condizionano il reale, il modo di percepirlo e i modi di rappresentarlo. Cambiamenti che non sono affatto una prerogativa della società italiana ma che anzi sono sentiti come familiari e riconoscibili anche da un pubblico straniero.

Carlo Giordano

Università di Utrecht,

Dipartimento di Lingue Moderne - Sezione di italiano

Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)

c.giordano980@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-114241 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Documentare per relazionare

Lo sguardo trasversale del documentario contemporaneo italiano

Recensione di: 'Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse', numero tematico di *Studies in Documentary Film*, a cura di Anita Angelone e Clarissa Clò, 5, 2-3, 2011, 271 p., ISSN: 1750-3280, £ 14,00/ \$ 24,00 (prezzo singolo volume).

Monica Jansen

Nell'introduzione al numero tematico di *Studies in Documentary Film*, intitolata 'Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse', le curatrici Anita Angelone e Clarissa Clò presentano il documentario italiano contemporaneo come il mezzo per eccellenza per riconfigurare l'Italia nel suo complesso e per dare voce a realtà locali. Il documentario secondo loro è un contro-discorso non solo per il contenuto ma anche per le scelte estetiche: insomma, 'il poetico è politico' (Angelone e Clò, p. 85). Si tratta di un genere militante, di denuncia, che è stato utilizzato per rappresentare tragedie nazionali recenti – il G8 a Genova nel 2001 che ha dato avvio a un impiego esplosivo del mezzo, l'incendio nella fabbrica Thyssen-Krupp a Torino nel 2007, il terremoto all'Aquila del 2009 – e per dare rilevanza a soggettività marginalizzati che spesso non trovano spazio nel cinema *mainstream* intento a dare un'immagine omologata della nazione. I modelli non vanno riportati soltanto ai tentativi del neorealismo di registrare la realtà, ma anche al progetto italiano di Joris Ivens del 1959, *L'Italia non è un paese povero*, che fu oggetto di censura: sia l'ENI di Enrico Mattei che la RAI, che commissionarono il documentario, ne hanno soppresso poi la diffusione (Verdicchio, p. 112).

Nei vari interventi che compongono il volume, che con il suo trattamento completo, le recensioni incluse, può benissimo servire da manuale, tornano alcuni punti centrali che possono fare da guida alla lettura. La prima è la questione del nuovo realismo e di come questo si rapporta ai canoni precedenti. Citando Millicent Marcus, Luca Caminati parla di un ritorno al referente sociale e alla responsabilità morale del neorealismo (Caminati, p. 123). Non solo, riferirsi al neorealismo significa anche prediligere una narrazione *non-fiction*, e quindi il nuovo documentario italiano sarebbe piuttosto un ibrido dialettico di *fiction* e *non-fiction* (Caminati, p. 125). Ne è un esempio l'uso di attori non professionisti, da parte del regista Francesco Munzi in *Saimir* (2004), che ha chiesto ai Rom e Sinti nei campi intorno a Roma di

rappresentare se stessi. Il risultato è l'annullamento della distanza tra attore e personaggio e dunque anche della neutralità del documentario (Caminati, p. 127). Un altro prestito al neorealismo è lo sguardo infantile, sempre più presente nei film recenti, non tanto per simboleggiare l'innocenza o la speranza ma piuttosto per incarnare un punto di vista 'altro' e individuale (Luciano & Scarparo, p. 192). Un'altra differenza da tenere in conto è lo sviluppo tecnologico che ha reso possibile altri modi più diretti (Verdicchio, p. 110) di guardare e di narrare il reale.

Il pessimismo 'impegnato' che domina però la visione in molti documentari, tra cui quelli di maggior successo, rischia però di trasformarsi in una nuova ideologia del reale. Lo testimonia il documentario *shock* di Raffaele Del Giudice, *Biùtiful cauntri* (2007), che alla fine lascia il pubblico *shocked out* dalla capacità di reagire (Angelone, 153). Più credibile ed effettivo sembra essere un realismo di tipo relazionale. Si tratta di un'autenticazione immanente del reale, come viene dimostrato da Mauro Sassi con l'esempio di *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002) di Francesca Comencini. Sassi usa il concetto di Vivian Sobchack di 'entrusted gaze', sguardo affidato, per analizzare l'impegno etico della regista che presenta il punto di vista della madre di Carlo come quello più adatto per narrare la sua morte violenta durante il G8 a Genova. Per trasmettere emozioni che possano generare una comprensione intuitiva del dolore, il regista può anche ricorrere alla finzione in combinazione alle interviste tratte dal vero. È ciò che realizza Mimmo Calopresti con *La fabbrica dei tedeschi* (2008) sull'incendio alla Thyssen-Krupp (Chirumbolo, p. 164).

Una figura ricorrente è senz'altro quella di Pasolini, modello di impegno fuori dagli schemi del (neo)realismo. Pasquale Verdicchio cita il poeta-corsaro per concepire un contro-discorso documentario che possa potenzialmente generare uno 'sviluppo progressivo' aperto a una visione diversa e meno cinica dell'Italia (p. 117). Pasolini viene anche ricordato per *La rabbia* del 1963, un 'saggio ideologico e poetico' con cui ha esplorato le possibilità per un nuovo genere cinematografico (Bertozzi, p. 98). Pasolini stesso è anche argomento di vari documentari, che oltre ad indagare le condizioni misteriose del suo omicidio nel 1975, cercano di penetrare la particolarità del suo stile eretico e empirico. Andrea Mirabile si sofferma in particolare su *Pasolini prossimo nostro* (2006) di Giuseppe Bertolucci che attraverso la narrazione della genesi di *Salò* si concentra sulla 'disnarrazione' (p. 139) e sulle contraddizioni ossimorici (p. 142) che insieme formano un linguaggio documentario distinto da quello *mainstream* televisivo.

Si tratta alla fine anche di come relazionarsi con il proprio paese, di come comporre i micro e i macro livelli di realtà, e di chiedersi se non sarebbe più corretto parlare di un 'locale esteso' (Verdicchio, p. 116), o addirittura di un 'cinema impero' (Caminati, p. 121). Ampio spazio viene dedicato al progetto 'transnazionale' di *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente, che secondo Abigail Keating non sarebbe però completamente riuscito data la predominanza, nonostante la messa in questione delle dicotomie locale/globale e nazionale/postnazionale, dell'identità nazionale italiana. A quest'analisi critica si aggiunge l'intervista di Clarissa Clò con il regista in cui questo insiste sulla ricerca di nuovi modelli per poter 'intervenire' sul reale (Clò, p. 212). In questa luce è fondamentale anche considerare i documentari in rete studiati da Stefano Odorico con l'esempio di *From Zero - People Rebuilding Life after the Emergency* (2009) di Stefano Strocchi sul terremoto negli Abruzzi, che mettono in primo piano l'interattività e la relazione tra regista, spettatore e *performance*.

Si può concludere dai vari contributi al volume, che include inevitabilmente anche un'analisi della videocrazia berlusconiana (Castelli), che dai vari autori viene preferita una denuncia documentaria propositiva a una puramente negativa e questa

si costituisce nella relazione non neutrale con il soggetto cinematografico e in un'interazione emotiva con lo spettatore.

Monica Jansen

Università di Utrecht,

Dipartimento di Lingue Moderne - Sezione di italiano

Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)

m.m.jansen@uu.nl



URN:NBN:NL:UI:10-1-114242 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Calvino's Hidden Passion Revealed

Review of: Enrica Maria Ferrara, *Calvino e il teatro: Storia di una passione rimossa*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 2011, 176 p., ISBN: 978-3-0343-0176-3 br, € 46,90.

Claudia Marie Clemente

Calvino e il teatro: Storia di una passione rimossa, a work by Enrica Maria Ferrara, post-doctoral research fellow Trinity College, Dublin, has been published in 2011 by Peter Lang in the Italian Modernities series. Ferrara's work calls attention to a previously largely overlooked aspect of the oeuvre of Italo Calvino (1923-1985).

While Calvino explored dramatic writing in the early years of his career, as he progressed he routed his creative efforts toward fiction and essays. However, in this book, Ferrara convincingly demonstrates that while for creative, political and commercial reasons the author might have sidelined his own efforts at dramatic writing, he nonetheless carried with him to the end of his days *una passione rimossa*: a repressed passion for the theater.

Ferrara presents her case via a well researched argument that couples an analysis of Calvino's general opus of narrative and essays with an exploration of his (early) theatric works, journalistic theatric reviews, and epistolary exchanges. The work considers, among other texts, Calvino's early dramatic works (1941-1943), which were in Ferrara's opinion interrupted by the author's post-war Communist affiliations, and continues its analysis by surveying theatrical reviews of 1946-1950, as well as those of Russian theatric productions, published in *L'Unità* in 1952. From there, the work explores theatric elements and themes in Calvino's narrative and essays of 1952-4, and sees as a turning point the author's passionate affair with the actress Elsa de' Giorgi. Begun in 1955 and evidenced by de' Giorgi's 1992 book *Ho visto partire il tuo treno*, and 156 letters by Calvino addressed to de' Giorgi conserved (though not necessarily available for consultation despite privacy policy rendering them public domain) in Pavia, the romance and its epistolary artefacts demonstrate Calvino's profound connection to the theater, enhanced dramatically by his connection to his muse de' Giorgi. Ferrara's work goes on to consider works such as Calvino's libretto *La Panchina* staged in Bergamo in 1956, and theatric works of the late 1950s, up to the libretto for *Un re in ascolto*. On this last piece, which was performed both in 1985, the year of Calvino's death, and posthumously at Teatro della Scala in Milan in 1986, Calvino arduously collaborated with composer Luciano Berio, with whom he had collaborated on the libretto for the two-act 1981 *La vera*

storia. Calvino, at the very end of his life, all but disowned his contribution to *Un re in ascolto* as Berio largely ignored Calvino's textual contributions.

Un re in ascolto, based upon Calvino's story idea but destined to be only half-born, remains buried in dark archives and was never quite staged as the author wished; much like the de' Giorgi's affair, the piece never fully evolved beyond the page to the bright stage of real life. These examples seem to mirror Calvino's artistic heart. What makes Ferrara's work significant – beyond its rigorous yet elegant style, fresh comparative textual analysis of theatric elements in Calvino's narratives, and the thoroughness of its research of known, and previously overlooked, primary and secondary media source material – is the core of its message. This work does not assume the representation the author drew of himself, which has since been mimicked and honored by critics, to be the whole story. In considering what the author himself denied and repressed, and by taking the time and space to extract Calvino's buried passion from his corpus, we are privy to the view of a dimension that Calvino himself would have preferred to leave obscured in theater wings.

Claudia Marie Clemente

Utrecht University, Italian Studies

Dept. of Modern Languages

Trans 10, 3512 JK Utrecht (The Netherlands)

cclemente@gmail.com

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

Framing Ascanio Celestini in Belgium*

'La *tartare*', writes Ascanio Celestini in the preface to this diverse collection of essays dedicated to his work and its translated avatars in Francophone Belgium, 'è carne con una storia lunga e tutta leggibile, è una storia riscritta dove restano tutti i segni. [...] L'efficace subalternità sta nel crescere la bestia con l'erba buona'. A metaphor that seems fitting not only to Celestini's plays and sketches, but equally as much to this piece of theater criticism: Beatrice Barbalato has effectively grown the 'beast' that is her and her team's tribute to the popular Italian theater- and television maker on the fertile feeding grounds of a thriving Belgian cultural scene receptive to Celestini's work. The resulting *tartare* mix of interviews, impressions, student essays and research papers most certainly does justice to the decidedly un-academic tone so characteristic of Celestini.

Barbalato's own essay, 'Telos, il senso della fine', is perhaps the most theoretically versed of the entire collection. Traversing Foucault and Deleuze, the high-point of her piece's itinerary is reached when she approaches Celestini by way of Bakhtin's notion of the carnivalesque. In Barbalato's eyes, Celestini's colorful characters can well be read as a distant cousin of Rabelais' Gargantua and Pantagruel: much of the Italian theater maker's work indeed manifests the same tendency to satirize historical figures, the same comic interplay between high-brow and low-brow, the same prevalence of the theme of emptiness.

Of a particularly revealing and entertaining nature is Barbalato's and Amandine Mélan's lengthy interview with Jean-Louis Colinet, the Director of the French-speaking Théâtre National of Brussels. Colinet, who feels 'closer to Celestini for a number of reasons', kicks off the interview by distancing Celestini from his most obvious of theatrical ancestors, Pier Paolo Pasolini, who with his intensely political and historicizing *tragedie borghesi* had single-handedly revolutionized the over-all uninteresting and petit-bourgeois Italian stage of the late Sixties – a situation still recognized by an at heart feverishly crypto-Pasolinian Colinet in Italy today.

The wonderfully erudite and well-researched 'odd one out' of the collection is masterfully delivered by Dieter Vermandere of the Center for Grammar, Cognition & Typology of Antwerp University. As a linguist versed in sociolinguistics, Vermandere offers an insightful discussion of the mode of orality – here of course to be opposed to textuality – in Celestini's play *Storie di un scemo di guerra*. His analysis of Giuseppe Antonelli's concept of *lingua ipermedia* (2006) is particularly interesting: Vermandere's essay is proof that linguistics can still offer fruitful contributions to its sister discipline of literary studies.

* Beatrice Barbalato (ed.), *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration?*, Brussels, Peter Lang, 281 p., 2011, ISBN: 978-90-5201-734-1, € 35.

Finally, Daniele Comberiati's (FNRS, ULB) decidedly well-rounded and innovative approach to *La pecora nera* constitutes in my view the most powerful piece of the collection. Comberiati's well-documented reading of Celestini's play against the background of the chief tenor of Italy's notorious psychiatric hospitals or *manicomi*, the psychiatrist Franco Basaglia, is skillfully embedded in a discussion of Foucault's *Histoire de la folie à l'âge classique* and Erving Goffman's *Asylum* without allowing himself to be lead too much astray theoretically.

Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini, in other words, confirms by its very nature as a cheerful and irreverent yet at the same time highly intelligent and serious *mélange* that the Italian's 'effective subalternity' is not so much to be situated in high-brow intellectualism as it is in popular, very much comic irreverence and at the same time a deeply personal, and ultimately tragic engagement.

Pieter Vanhove

(Columbia University/ University of Leuven)

Columbia University - Italian Department
502 Hamilton Hall, Mail Code 2827
1130 Amsterdam Avenue, New York, NY, 10027 (USA)
pjv2108@columbia.edu

~

Woordstudies II: nuovi problemi di semantica lessicale*

Il secondo volume di *Woordstudies* di Minne Gerben de Boer, dato alle stampe presso Igitur nel 2010, raccoglie articoli per la maggior parte già pubblicati altrove, e tradotti in nederlandese.

Il volume si articola su tre piani diversi della semantica lessicale: (1) l'analisi delle preposizioni (complesse); (2) l'analisi dell'evoluzione semantica di alcuni termini e (3) una discussione del volume *L'origine delle parole* (2009) di Mario Alinei. In totale sono 21 capitoli, di cui 12 vertono sui problemi della descrizione delle preposizioni, 8 poi trattano problemi di lessicografia che riguardano soprattutto i sostantivi e l'ultimo capitolo è dedicato a una discussione critica del testo di Alinei (2009).

L'autore s'interessa quindi alla semantica lessicale, e nelle sue analisi adotta il cosiddetto punto di vista 'onomasiologico'. L'analisi onomasiologica parte dal presupposto che la realizzazione linguistica dei concetti passi attraverso un livello astratto, generico ('universale') e che le lingue individuali divergano proprio nel modo in cui formalizzano linguisticamente (cioè in 'parole') questi concetti astratti. Il punto di partenza, quindi, è l'ipotesi che questi concetti generici non solo esistano, ma anche che se ne possa individuare i tratti attraverso lo studio delle varie lingue.

L'idea stessa (invarianza linguistica sul piano semantico, varianza linguistica sul piano formale) è del resto stata sviluppata nelle ricerche teoriche – sia nella cosiddetta *Universal Grammar* (dove l'invarianza è anche di tipo formale) che negli studi tipologici e cognitivi (dove ci si limita a un livello concettuale universale). L'autore del resto non nasconde il suo interesse per i lavori di Ray Jackendoff (anche più recenti: Jackendoff [2002, *Foundations of Language. Brain, meaning, grammar*,

* Minne Gerben de Boer, *Woordstudies II*, Italianistica Ultraiectina 6, Utrecht, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2010. 475 p. ISBN: 978-90-6701-029-0, € 23,14.

evolution, Oxford University Press, Oxford] e [2010, *Meaning and the lexicon: the parallel architecture 1975-2010*, Oxford University Press, Oxford]), e tale è anche l'ispirazione teorica su cui si fonda per le sue analisi delle preposizioni, per esempio quando propone di considerare le definizioni utili solo se basate su elementi ('componenti') più astratti che fanno molto probabilmente parte del nostro sistema linguistico interno (e non 'imparato'). La decomposizione semantica servirebbe dunque a far vedere i concetti lessicali con cui opera la mente umana (e che, in linea di massima, sarebbero universali), come i *quarks* in fisica: invisibili pur sempre presenti e attivi.

È quindi in questa chiave che vanno letti i contributi sulla semantica delle preposizioni nel lavoro di De Boer. La parte sulle preposizioni inizia con una esposizione della teoria delle interpretazioni 'prototipiche' delle preposizioni (capitolo 1). L'autore applica questa teoria alle preposizioni italiane *su* e *sopra* nel capitolo 2 ('Prototype 1985') facendo vedere come si possa arrivare a distinguere *su* da *sopra* in base a caratterizzazioni semantiche astratte. Per De Boer, *su* e *sopra* sono identici nei loro significati di base (esprimono relazioni geometriche/spaziali di supporto [relazione verticale] e di contiguità [contatto]), ma per *su* ci sono 'tipi d'uso' che si sono specializzati, ad esempio nel caso di 'i bambini sull'autobus', in un uso in cui non è tanto la dimensione verticale quanto il mezzo di locomozione (orizzontale o verticale, dipenderà dal mezzo specifico) che viene indicato. Un paragone fra *su* e preposizioni simili nello spagnolo e nel portoghese viene poi proposto nel cap. 10.

L'analisi di *da* (cap. 3) e *di* (cap. 4) si diversifica in considerazioni più astratte, perché gli usi prototipici proposti dall'autore sono già meno legati a schemi geometrici/spaziali – e questo vale certamente per la preposizione *di* quando l'autore propone di vederla come la preposizione che lessicalizza la 'relazionalità': nella sua analisi *di* sarebbe quindi l'elemento che lega due concetti generici (la ragazza del mio paese = 'persona' DI 'luogo').

Due capitoli (5 e 6) curano anche l'aspetto sintattico delle preposizioni e dei gruppi preposizionali, e l'analisi proposta viene poi applicata a due casi concreti (capitolo 7): *in cima a* e *in fondo a*. Questa disamina conduce l'autore a considerare *a* in questi due casi come un segno della reggenza ('rectie marker') o segnacaso.

Seguono poi contributi su preposizioni più 'semplici' (*contro*, *lungo*, *oltre*, *verso*) e sulla preposizione nederlandese *over* (cap. 9 e 11) e la parte sulle preposizioni finisce (cap. 13) con un contributo contrastivo (*con* vs. *met*).

Dal capitolo 12 fino al capitolo 20, De Boer si occupa dell'evoluzione semantica di alcuni campi semantici particolari: quello dell'abitazione (cap. 15), dell'olfatto (16), della separazione fra terra e mare (cap. 18) e della frontiera (20).

In questo volume s'inserisce anche un articolo sull'internazionalismo 'base' (cap. 19). L'evoluzione diacronica di alcuni termini viene presa nel mirino nel cap. 17 in base a un corpus leopardiano. Il volume si conclude con una discussione critica del libro di Alinei (2009).

Dieter Vermandere

Universiteit Antwerpen (Center for Grammar, Cognition & Typology)
Prinsstraat 13, S.R-228. B-2000 Antwerpen (Belgio)
Dieter.Vermandere@ua.ac.be

I rapporti tra letteratura e documento:

La cultura visuale degli anni Trenta

Il 5 dicembre scorso è stata inaugurata nella Biblioteca centrale dell'Università di Lovanio (KU Leuven, Belgio) una mostra che ha come soggetto la letteratura occidentale prodotta intorno all'anno '1930' (più precisamente nello scorcio di tempo che va dal 1925 al 1935) e i significativi rapporti che essa ha stretto con la nozione di 'documento', nei molteplici sensi della parola. La mostra, dal titolo *Literature as document: Visual Culture of the 1930s*, prende spunto dalla conferenza *Literature as document: Generic Boundaries in Western Literature of the 1930s* tenutasi dal 5 al 7 Dicembre 2012. Essa propone un viaggio iconico e concettuale attraverso i temi trattati alla conferenza, cercando di offrirne un quadro teorico più tangibile, strutturato su cinque aree tematiche. Ognuna di queste aree rappresenta un rapporto diverso fra letteratura e documento con una particolare attenzione per gli aspetti visivi, caratterizzata dall'avvento dei nuovi media, i manifesti pubblicitari sempre più all'avanguardia, la crescente mobilità (con i progressi fatti nell'ambito dei mezzi di trasporto) e un sempre più elevato numero di lettori interessati a 'documentarsi' su quello che succede loro intorno.

Nel ventennio tra le due guerre mondiali, in tutta Europa, la tendenza al 'documentario' emerse come categoria estetica, riferendosi soprattutto a un modo moderno di descrivere il reale nelle arti visuali come il cinema e la fotografia. Intorno al 1930 con l'avvento della 'Nuova Oggettività'¹ le arti visuali cercarono di inventare un modo nuovo per combinare le due dimensioni. La stessa cosa fece la letteratura. In effetti il rapporto tra letteratura e documento divenne una delle questioni cruciali a partire dalla fine del XIX secolo e raggiunse il suo apice nella prima metà del XX secolo.

Si potrebbe definire 'il documento' un frammento del mondo reale (un'immagine, un suono, un testo scritto) inserito o citato all'interno di un testo letterario. La letteratura ha spesso ospitato e inglobato al proprio interno testi non letterari e documenti provenienti dal mondo reale. Questa integrazione ha modificato la natura stessa del testo e dei generi letterari, basti pensare ad illustri esempi come *Manhattan Transfer* (1925) di Dos Passos e di *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Döblin. A sua volta, inserendo al proprio interno elementi documentari o trasferendo i propri contenuti in altri testi, la letteratura è divenuta essa stessa documento, in quanto testimonianza concreta di un contesto e di una specifica realtà storica.

La mostra, ricorrendo a esempi emblematici ma anche a opere meno conosciute, propone una specifica categorizzazione teorica dei rapporti esistenti tra letteratura e documento nel periodo preso in considerazione. I testi letterari sono divisi in cinque differenti categorie: la prima, 'testi ibridi', contiene opere dove immagine e testo vengono messi allo stesso livello. Facendo riferimento all'aspetto formale di un testo che al contempo unisce linguaggi verbali e linguaggi visivi (come quello della fotografia, del cinema, dell'illustrazione), si potrebbe dire che in questo caso l'occhio del lettore cattura immediatamente sia l'uno che l'altro. Un esempio importante è *Nadja* di André Breton (1928), testo autobiografico ma surrealista con inserzione di numerose foto, documenti e disegni.

La seconda categoria, 'esperimenti: inserzioni del mondo reale', presenta quei casi in cui i frammenti del reale sono inseriti nel testo letterario attraverso degli innesti sperimentali prevalentemente di tipo linguistico. Gli esempi sono costituiti da romanzi come *Luce Fredda* (1931) di Umberto Barbaro e *Radiografia di una notte*

¹ Il concetto è conosciuto soprattutto come *Neue Sachlichkeit*, *New Objectivity* e *Nieuwe Zakelijkheid* risp. nei paesi di lingua tedesca, inglese e olandese.

(1932) di Enrico Emanuelli, dove più volte vengono citate testate di giornale, notizie alla radio e intere corrispondenze epistolari con una caratterizzazione, anche tipografica, che li distingue dal resto del testo. Sempre in questa seconda categoria troviamo quattro esempi d'intersezioni e scambi di tipo formale, contenutistico ed economico, tra mondo pubblicitario e mondo letterario. Ritroviamo quattro testi diversi che pubblicizzano un'automobile in modo letterario: nel 1932 Massimo Bontempelli scrive 522. *Racconto di una giornata*, mentre in Francia, nel 1934, la nuova Peugeot viene esposta artisticamente tramite il racconto breve *Usines et paysages* di Pierre Mac Orlan. Per i Paesi Bassi sono presenti nella mostra due esempi significativi: M. Revis², autore del romanzo *Gelakte Hersens* (1934), che parla della vita e delle macchine del ricco imprenditore statunitense Henry Ford. L'ultimo esempio è il romanzo breve *Knorrende Beesten* (1933) di F. Bordewijk dove le macchine stesse, descritte come animali, diventano esseri viventi dal 'picciol intelletto' che fanno una vita propria nei parcheggi della città. Questi ultimi romanzi fanno pensare- non solo dal punto di vista tematico, ma soprattutto per lo stile in cui sono stati scritti- al romanzo di Ilja Ehrenburg *10 л.с. Хроника нашего времени* (1929).³

La terza categoria, 'testo come documento' è il cuore letterario della mostra, che pone il testo come documento verosimile del mondo *extra letterario*. La letteratura diventa una traccia di istanze e di percorsi storici di una società in un dato momento storico, portatrice e testimone del contesto in cui si inserisce: acquisisce così un valore esemplificativo e documentale. Ben note sono la letteratura di viaggio, diari di guerra, cronaca giornalistica dove i margini del genere letterario vengono estesi e entrano in concorrenza con quelli della *non-fiction*. Pensiamo ad esempio a *Marcia su Roma* di Emilio Lussu (1931), testo letterario basato su documenti storici, ricco d'impressioni personali e strumento utile d'interpretazione della situazione politica italiana, alla pari di un reportage giornalistico o a *Der rasende Reporter* (1924) di Egon Erwin Kisch, esponente della *Neue Sachlichkeit* che esplora forme di narrazione documentaria toccando tematiche sociali, o a *Les Conquérants* di Malraux (1928) che nel narrare una storia di congiura di ribelli cinesi contro l'imperialismo britannico intende simboleggiare le battaglie contro ogni forma di dittatura d'inizio secolo.

La quarta categoria documenta sotto quali forme e modalità la letteratura degli anni Trenta viene diffusa, visualizzata, comunicata a livello europeo tramite riviste e antologie, almanacchi e dizionari che avevano l'intento di creare nuovi spazi d'incontro fra artisti e intellettuali. In ambito italiano si pensi alla rivista *Grandi Firme* (1924-1939) che, pur contraddistinta da contenuti letterari raffinati ed autori importanti, è tuttavia indirizzata a un pubblico più ampio. Anche '900 (1926-1929) e *Solaria* (1926-1936), rivolte invece a un pubblico più qualificato, volevano porsi come piattaforma per scrittori, critici e editori, nonché portavoce delle varie tendenze letterarie del momento.

L'ultima categoria teorica si domanda come denominare e circoscrivere il documento. Al concetto viene attribuita una funzione metalinguistica, che diventa così un'etichetta esplicita utilizzata per denominare un oggetto letterario (un sottotitolo a un romanzo, il nome di una collana che raggruppa una serie di scritti) Si notano chiaramente relazioni assai complicate e ambigue fra le varie tendenze europee del momento. Laddove in Francia il termine *Document* o *Documentaire*

² Pseudonimo di Willem Visser, prosatore appartenente alla corrente della *Nieuwe Zakelijkheid*

³ Il romanzo di Ehrenburg uscì un anno dopo con il titolo tedesco *Das Leben der Autos* (tradotto da Hans Ruoff, Berlino, Malik, 1930) e in versione nederlandese come *10 P.K.: Het leven der auto's* (tradotto da Manja Zwalf, Amsterdam, Blitz, s.d.).

veniva usato soprattutto per indicare terze pagine, interviste o saggi (soprattutto materiale classabile come *non-fiction* e spesso anche considerato di qualità inferiore), in Italia questo tipo di etichetta era usato poco per opere di natura letteraria, ma più per descrivere film dal programma realistico-informativo. Tuttavia la mostra presenta una serie dal titolo *Documenti*, realizzata da Armando Ghelardini e illustrata da Vinicio Paladini, che contiene opere di vario tipo (racconti, saggi, diari di viaggio, ...). La serie uscì dal 1932 al 1934 presso le Edizioni d'Italia.

La mostra chiude con uno spazio distaccato dalle precedenti aree tematiche, dove vengono mostrati oggetti e scritti di uso quotidiano, concentrandosi sulle relazioni tra documento e letteratura in un ambito di grande interesse, quello della cultura popolare, facendo ricorso alle categorie di: 'esplorare il mondo' (i grandi viaggi, le colonie, i mezzi di trasporto) 'sfogliare il mondo', (riviste e rotocalchi per il grande pubblico) e 'visualizzare il mondo' (con il successo riscontrato dalla macchina da presa e la fotocamera) attraverso lo sguardo 'mediante' del testo letterario.

Infine è interessante sottolineare come la mostra presenti una serie approcci diversi allo studio dei documenti italiani degli anni Trenta. C'è innanzi tutto un approccio comparatistico, perché i documenti, i libri, le collane presenti nella mostra non sono studiati singolarmente e su una base nazionale, ma sono messi a confronto con la produzione europea del momento. Questo ci permette di interpretarli in modo insolito, al di là della consueta contestualizzazione storica connessa al fascismo (che non è tuttavia trascurata), ma in una dimensione culturale più ampia e di stampo prevalentemente europeo. Negli anni Trenta in Europa la letteratura si distingue per la sua tendenza al realismo e al documentario. C'è un forte bisogno di dar conto di ciò che accade intorno e i confini tra i generi, ad esempio la letteratura e la saggistica, ma anche la letteratura e il giornalismo, diventano più labili, a seguito di questa reciproca contaminazione. La mostra consente di capire ed interpretare in quale modo il fenomeno abbia coinvolto anche la letteratura italiana e come l'idea stessa di testo letterario abbia subito delle evoluzioni a seguito dell'incontro con il 'documento'.

Si potrà visitare la mostra fino alla fine di gennaio 2013 e a breve sarà visibile in versione virtuale, all'indirizzo: www.litteraturesmodesemploi.org

Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau e Carmen Van den Bergh
(Organizzatrici della mostra e del convegno *Literature as Document*)

KU Leuven Literary Studies - MDRN research group
Blijde Inkomststraat 21, 3000 Leuven (Belgio)
Lad@arts.kuleuven.be / www.mdrn.be

~

Juryrapport Scriptieprijs Werkgroep Italië Studies 2009-2011

Na sluiting van de inzendtermijn van deze editie van de WIS-scriptie mocht de jury - bestaande uit Lex Bosman, Maaïke Dicke, Patricia Lulof en Asker Pelgrom - zeven inzendingen verwelkomen. Het betrof daarbij Masterscripties die in de periode van 1 september 2009 tot 1 september 2011 werden voltooid. Uit België vielen twee scripties te begroeten (Katholieke Universiteit Leuven en Universiteit Gent), van Nederlandse universiteiten werden vijf inzendingen geteld, gelijkmatig verdeeld over het academisch landschap (Vrije Universiteit Amsterdam, Universiteit van

Amsterdam, Universiteit Utrecht, Rijksuniversiteit Groningen, Radboud Universiteit Nijmegen). Tot groot genoegen van de jury viel ook ditmaal de grote verscheidenheid van de vertegenwoordigde vakgebieden en de gekozen onderwerpen op, een fraaie weerspiegeling van de levendige belangstelling waarin de Italië Studies zich in tal van geesteswetenschappelijke disciplines mogen verheugen. Zo bestrijken de ingestuurde werkstukken de terreinen van de kunst- en architectuurgeschiedenis, de klassieke archeologie, de Italiaanse taalkunde, letterkunde en vertaalwetenschap, de Visual Arts en de geschiedwetenschap. Opvallend was daarbij in enkele gevallen de nadrukkelijk interdisciplinaire benadering van het onderwerp.

Bij het samenstellen van de jury is gestreefd naar een evenwichtige afspiegeling van de disciplines die in de inzendingen vertegenwoordigd waren. De genoemde juryleden vervulden de rol van specialist op hun eigen vakgebied, respectievelijk de architectuurgeschiedenis, de Italiaanse taal en cultuur, de archeologie en de geschiedwetenschap. Daarnaast hebben zij ieder afzonderlijk de gelezen scripties op algemene criteria beoordeeld: de inhoud, de originaliteit van het onderwerp, de toegepaste methodologie en de schrijfstijl.

In alfabetische volgorde kunnen van de ingezonden scripties de volgende korte profielen worden geschetst:

Martijn van Beek (Vrije Universiteit Amsterdam) rondde zijn researchmaster Visual Arts, Media & Architecture af met de scriptie *Limits of Infinity: Sigfried Giedion and the Reception of Guarino Guarini* (2010). Hij beziet daarin niet alleen hoe het oeuvre van de architect Guarino Guarini (1624-1683) moet worden gepositioneerd binnen de historiografie van de Italiaanse barok, maar onderzoekt ook de twintigste-eeuwse receptiegeschiedenis van Guarini in de geschiedschrijving van het modernisme. Deze originele, tweeledige analyse van Guarini's *fortuna critica* resulteert dankzij de scherpe pen van Van Beek in verfrissende nieuwe visies voor architecten en historici.

De vraag of een vergelijking met Boccaccio's *Amorosa Visione* (1342-43) nieuwe inzichten oplevert over Francesco Petrarca's allegorische gedicht *I Triumph* staat centraal in de scriptie van Emma Grootveld (Katholieke Universiteit Leuven), getiteld *Sogni di retroguardia. I "Triumph" interpretati attraverso l'"Amorosa Visione"*. Uit haar analyse blijkt dat de *Triumph* hun bijzondere kwaliteiten vooral danken aan hun moraalfilosofische toon en aan hun brede culturele inbedding in tradities uit verschillende genres, waarmee Petrarca zich als '*sognatore di retroguardia*' profileert. Eerder werd deze indrukwekkende scriptie reeds met de F.J. Mertensprijs voor de beste verhandeling op het terrein van de Romeinse letterkunde 2009 bekroond.

Raphael Hunsucker sloot de master 'Roma Aeterna' van de opleiding Geschiedenis van de Radboud Universiteit Nijmegen af met zijn scriptie *Romulus tussen republiek en principaat: de Palatijn als augusteïsche 'Erinnerungsraum'*. Hij beziet daarin de manier waarop in het Rome van keizer Augustus de stadsgeschiedenis werd geïnstrumentaliseerd voor eigentijdse doeleinden en komt met een geheel nieuwe interpretatie van de rol die de befaamde en reeds lang gevestigde stichtingsmythe van Rome tijdens de augusteïsche periode heeft gespeeld. In een erudiet betoog richt daarbij vooral op de betekenis die werd toegekend aan de Palatijn als woonplaats van Romulus, de legendarische stichter van de stad. Daarmee sluit de scriptie fraai aan bij vernieuwingen die ook in de oude geschiedenis en archeologie zijn ingezet rond het thema van herinnering en topografie.

De archeoloog Tjib Lanjouw (Rijksuniversiteit Groningen) onderneemt in zijn *Territoria en territorialiteit in Latium vetus (Centraal Italië) gedurende de*

Archaische periode tot en met de republiek een prijzenswaardige poging het territorium van de Latijnse stadsstaat/kolonie Norba ten tijde van de vroege Romeinse Republiek te modelleren. Hij maakt daarbij gebruik van complexe gegevens uit verschillende disciplines, die hij onderzoekt binnen een door hemzelf ontworpen 'Geografisch Informatie Systeem'. Het overtuigende resultaat is een uitgewerkt en niet eerder gerealiseerd model van het territorium van een Latijnse stad.

In haar scriptie *Indagando la problematica dei realia in Blauwe maandagen di Arnon Grunberg* richt Nicole Rados (Universiteit Utrecht) zich op de in de vertaalwetenschap hoogst actuele problematiek van de *realia*. Ze onderzoekt met welke strategie de vertaalster in *Lunedì blu* het probleem van de 'vertaalbaarheid' van specifieke cultuurgebonden elementen in de brontekst heeft benaderd. Rados komt tot de slotsom dat het Italiaanse literaire systeem 'sterker' is dan het Nederlandse, waardoor de vertaling van Grunbergs boek gekenmerkt wordt door een opvallende 'italianisering' - een conclusie die nieuwsgierig maakt naar verder vergelijkend onderzoek langs deze lijnen.

De scriptie *Stadscultuur en publieke ruimte in Rome. Kritisch onderzoek naar het contrast tussen Campo de' Fiori en Piazza Farnese* van Nele de Raedt (Universiteit Gent) is een mooi voorbeeld van het evenwicht dat in de Gentse Master Ingenieurswetenschap-pen en Architectuur wordt nagestreefd tussen een meer objectgerichte benadering van het architectonisch ontwerp enerzijds en een theoretische en historische benadering anderzijds. Aan de hand van een aantal ijkpunten brengt De Raedt in kaart welke rol de beide Romeinse pleinen hebben gespeeld als publieke ruimte. Gebruikmakend van zowel eigen observaties en visuele bronnen als van literatuuronderzoek komt ze tot een zeer originele duiding van de eigenheid van deze stukken openbare ruimte die ook stof tot nadenken biedt voor hun betekenis in het 21^{ste}-eeuwse Rome.

Figliuol di non so cui. Analisi del discorso critico sulla paternità della tenzone tra 'Dante' e 'Forese Donati' is de titel van de masterscriptie van Lodewijk Pessers (Universiteit van Amsterdam). Onderwerp van zijn onderzoek vormde het eeuwenoude debat over het auteurschap van de 'Tenzone', een 'correspondentie' bestaande uit burleske poëzie. Met groot gevoel voor nuance brengt Pessers de lange geschiedenis in kaart van de filologische controverse over de vraag of Dante en Donati wel de werkelijke auteurs zijn van de zes sonnetten van de 'Tenzone'. Daarbij gaat hij niet alleen beschrijvend te werk, maar onderzoekt hij tevens in hoeverre de verschillende posities over het auteurschap van de sonnetten coherent, plausibel en gefundeerd zijn. De jury was getroffen door de volledigheid in Pessers behandeling van het onderwerp, zijn gevoel voor nuance en rijke taalgebruik.

Het is onvermijdelijk dat deze opsomming van de verschillende inzendingen voorbijgaat aan de vele bijzondere kwaliteiten van de scripties en niet meer biedt dan een vluchtige impressie van de variatie en oorspronkelijkheid waarop de jury ook dit keer werd getraakteerd. Ondanks de hoge kwaliteit van alle werkstukken tekende zich in de rapportages van de juryleden een duidelijke winnaar af. In de zeer gedurfde en originele benadering van zijn onderwerp, de formidabele beheersing van de materie, het vertoon van eruditie, de heldere schrijfstijl, de overtuigende argumentatie en de vernieuwende inzichten van zijn werk wist de winnaar grote indruk te maken. Het is mij een groot genoegen vandaag publiek te maken dat de jury heeft besloten de Scriptieprijs 2009-2011 van de Werkgroep Italië Studies te mogen toekennen aan Raphael Hunsucker, voor zijn prachtige scriptie *Romulus tussen republiek en principaat: de Palatijn als augusteïsche 'Erinnerungsraum'*.

In zijn scriptie etaleert de auteur een voortreffelijke beheersing van een complexe filologische, archeologische en oudhistorische materie. Zijn extensieve en multidisciplinaire onderwerp is zoals gezegd de vraag naar de manier waarop de omgang met het stedelijk verleden in het augusteïsche Rome een contemporaine agenda zou hebben gediend. De aandacht gaat daarbij vooral uit naar de Palatijn als *lieu de mémoire*. Hoewel de receptiegeschiedenis van de stichtingsmythe van Rome bepaald geen onontgonnen terrein is, weet Hunsucker een volstrekt nieuw inzicht te presenteren. Hij weerlegt de gangbare visie dat Octavianus / Augustus voor een residentie op de Palatijn zou hebben gekozen omdat die plaats in een oudere traditie reeds was gecanoniseerd als woonplaats van Romulus, de legendarische stichter van de stad. Augustus zou zich bij deze stevig verankerde traditie hebben aangesloten, was altijd de gedachte. Niets was minder waar, stelt Hunsucker, en hij maakt op overtuigende wijze duidelijk dat deze traditie pas ten tijde van Augustus bewust werd geconstrueerd of 'uitgevonden'. Augustus koos er nadrukkelijk voor de Palatijn te herdopen tot een 'romuleïsche' gemeenplaats van de collectieve herinnering, om zichzelf na de machtsstrijd volgend op de moord op Caesar te kunnen voorstellen als *alter conditor* (tweede stichter) van de stad. Deze keuze was, aldus Hunsucker, onderdeel van zijn bredere strategie om zijn nieuwe machtspositie te legitimeren.

Met deze conclusie heeft Hunsucker een geheel nieuwe en - gezien de prominentie van het thema binnen de Romeinse geschiedenis - ook zeer moedige hypothese naar voren gebracht, die wordt gedragen door een krachtige argumentatie, een scherpe bronnenkritiek, een grondige kennis van een indrukwekkende hoeveelheid vakliteratuur en ten slotte een heldere schrijfstijl.

De jury van de Werkgroep Italië Studies staat in haar waardering van deze uitstekende scriptie bepaald niet alleen. Het verheugde ons te vernemen dat Raphael Hunsucker reeds eerder vanwege het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome het Ted Meijer Stipendium 2011 in ontvangst mocht nemen voor de beste scriptie uit 2011 in relatie tot Rome of Italië. Bovendien heeft Hunsucker inmiddels een promotieplaats bemachtigd van de onderzoeksschool Oikos, waardoor hij sinds 1 april jl. aan de Radboud Universiteit Nijmegen werkt aan een promotie-onderzoek dat is voortgevloeid uit zijn scriptie en luistert naar de veelbelovende werktitel '*Memoriae conditorum, conditores memoriae*. Founders of Rome and the invention of memory in the Augustean and Late Antique city'.

Wij twijfelen er niet aan dat ons van Raphael Hunsucker nog veel moois te wachten staat en hopen dat de Scriptieprijs 2009-2011 van de Werkgroep Italië Studies hem aanmoedigt om op in ingeslagen weg voort te gaan. De prijs bestaat uit een 'prachtige' oorkonde, een geldbedrag van € 500,- en een onderzoeksverblijf naar keuze aan één van beide Nederlandse instituten in Italië.

Asker Pelgrom

(juryvoorzitter)

Slotemaker de Bruinweg 254

6531 MV Nijmegen (Nederland)

askerpelgrom@hotmail.com

~

Juryrapport Onderzoeksprijs Kunstgeschiedenis Werkgroep Italië Studies 2008-2010

De Nederlands-Vlaamse Werkgroep Italië Studies reikt sedert 1996 jaarlijks een door het Istituto Italiano di Cultura ter beschikking gestelde onderzoeksprijs uit, voor de beste publicatie van een onderzoeker uit de Lage Landen op een van de deelgebieden van de Italië Studies. De relevante vakgebieden zijn verdeeld in drie clusters: taal- en letterkunde, kunstgeschiedenis, en geschiedenis en cultuur. Eens in de drie jaar wordt dus een prijs per vakgebied uitgereikt. Dit jaar is het domein van de kunstgeschiedenis aan de beurt. Daartoe heeft de jury publicaties verzameld en bestudeerd op het terrein van de kunstgeschiedenis die in de jaren 2008, 2009 en 2010 zijn gepubliceerd door onderzoekers uit de Lage Landen. Het betreft artikelen, bundels en monografieën, maar geen dissertaties voor zover deze niet in handelseditie verspreid zijn. Graag dank ik de collega's in Nederland en Vlaanderen die ons werk hebben vergemakkelijkt door publicaties aan ons te signaleren.

Om te beginnen is het aantal en de kwaliteit van de publicaties die voor de prijs in aanmerking komen, zonder meer verheugend. Zoals ook kan worden afgelezen aan de sterke delegaties uit de Lage Landen op grote internationale congressen, zijn de kunsthistorische Italië-studies zeer actief en hoog aangeschreven. Inmiddels staan er weer een aantal kunsthistorische monografieën op stapel, wat meteen garandeert dat ook de competitie voor de volgende Onderzoeksprijs van een hoog gehalte zal zijn.

We hebben ons gebogen over publicaties met een sterk uiteenlopend profiel: monografieën, artikels, tentoonstellingscatalogi, bundels. Italië en de Italiaanse kunst speelt er niet steeds dezelfde rol: soms vormen ze het onderwerp, soms ook een referentie- of vergelijkingspunt. Ik stel de publicaties beknopt voor.

Jan Baart stelde de tentoonstellingscatalogus *Italiaanse grotesken en crabben in Haarlem. Het atelier van Willem Jansz. Verstraeten* (Haarlem: Gemeente Haarlem, 2008) samen. Het werk bevat twee essays, waaronder één substantieel stuk van de hand van samensteller. Ook de catalogus is geschreven door Baart. Het werk betoogt dat recent archeologische vondsten duidelijk aantonen dat Haarlem een belangrijk productiecentrum van majolica was, dat bovendien onder Italiaanse invloed stond. Aldus vormt het boek, samen met de tentoonstelling, een belangrijke bijdrage aan het onderzoek naar de Nederlandse productie van majolica en faience in het bijzonder in Haarlem, en de Italiaanse invloed daarop.

Het artikel van Martijn van Beek, 'The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literary and iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary's Immaculate Conception in *Immaculatae Conceptionis Conclusio* (1663)' verschenen in het Spaanse tijdschrift *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 209-224, is een originele studie naar het nog relatief weinig bestudeerde werk van Juan Ricci, een benedictijn die actief was in Spanje en het Rome van Alexander VII. Van Beek betoogt dat diens architectuur- en kunsttheoretische geschriften alleen goed begrepen kunnen worden in de theologische, spirituele en doctrinale context van het moment. Architectuur is voor Ricci, net als alle andere kunstvormen, vooral een middel om complexe en controversiële doctrines als de Onbevleete Ontvangenis te doorgronden en te propageren. Dit is een belangrijke bijdrage die doet uitkijken naar het toekomstige onderzoek van deze veelbelovende onderzoeker. De mooie catalogus bij de tentoonstelling over Caravaggio's *Liggende Johannes de Doper* (Bert Treffers & Guus van den Hout, eds., *De laatste Caravaggio* (Zwolle: Waanders, 2010)) die onder de impuls van Bert Treffers in het Rembrandthuis tot stand is gekomen en zo een belangrijk stuk uit een privécollectie voor het publiek beschikbaar heeft gemaakt, bevat twee artikels van Treffers' hand,

die verder bouwen op zijn indrukwekkende en langlopende werk over de schilder en de iconografie van Johannes de Doper (een nieuwe monografie over het onderwerp verschijnt weldra in het Italiaans). Treffers betoogt hoe het schilderij - dat, als het definitief aan Caravaggio toegeschreven kan worden, zijn laatste werk zou zijn - past in contemporaine opvattingen over de rol van Johannes de Doper in de heilsgeschiedenis, een thema dat de schilder doorheen zijn carrière herhaaldelijk heeft behandeld.

Van vrij spectaculair formaat zijn twee sets van telkens twee volumes, uitgegeven door resp. Sible de Blaauw en Machtelt Israels. De bundel van de Blaauw, *Storia dell'architettura italiana: da Costantino a Carlo Magno* (Milaan: Electa, 2010, 2 voll.) is een prachtig uitgegeven referentiewerk over de vroegchristelijke architectuur in Italië, met een introductie en 'lead essay' door de editor. Het maakt deel uit van de prestigieuze reeks *Storia dell'architettura italiana* die wordt geleid door Francesco dal Co. Dat de Blaauw is uitgenodigd om dit volume tot stand te brengen, bevestigt zijn status als een vooraanstaande internationale autoriteit in dit onderzoeksveld. De bundel van Israels, *Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece* (Leiden/Cambridge MA: Primavera Pers/Harvard University Press, Villa I Tatti Series 25, 2009, 2 voll.), biedt de eerste virtuele reconstructie en monografische studie van het Borgo San Sepolcro-altaarstuk door Sassetta, waarvan de panelen over verschillende museumcollecties verspreid zijn. Dit altaarstuk is van eminent kunsthistorisch en historiografisch belang: het gaat om een van de grootste altaarstukken uit het Quattrocento, waarvan drie panelen zich in de collectie van de I Tatti-villa bevinden. De villa was dan ook de plek waar onder impuls en leiding van Israels een interdisciplinair onderzoek naar alle aspecten van het ensemble is ondernomen, wat is uitgemond in een uiterst rijke monografie die zich buigt over alle aspecten van de opdracht, de oorspronkelijke site, de iconografie en de technische verwezenlijking.

Tenslotte zijn er drie monografieën. Maria Forcellino heeft haar langlopend onderzoek naar Michelangelo's relatie in de jaren 1540 met de zgn. 'spirituali', een groep kerkhervormers, gedistilleerd tot één volume, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*. Haar boek is een belangrijke en uitdagende bijdrage aan recent onderzoek dat het werk van Michelangelo vanuit een religieuze invalshoek bekijkt, in het bijzonder met betrekking tot de katholieke hervormingsbewegingen van de zestiende eeuw. Het combineert daartoe een nauwgezette studie van Michelangelo's werk uit deze periode - inclusief gegevens die bij recente restauraties aan het licht zijn gekomen - met een analyse van de culturele en religieuze context waarin het tot stand kwam, om te beargumenteren dat Michelangelo de prototypes aanleverde voor devotiebeelden van de 'spirituali'. Paul van den Akker behandelt in zijn belangrijke studie, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010) hoe bepaalde descriptieve categorieën, in casu de lijn en de kwaliteiten die er mee zijn geassocieerd, over erg lange periodes het kunsthistorische en -theoretische discours blijven vormgeven. Om dat aan te tonen, biedt zijn boek een rijk historiografisch panorama, met een focus op de 'vroegere' kunstgeschiedenis van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw. Het gaat met name in op de discussie over het maniërisme, dat in veel opzichten als een testcase heeft gediend voor de betekenis en geldigheid van die kunsttheoretische categorieën. Het boek draagt op die manier bij aan recent onderzoek over de historiografie van het maniërisme en de barok en de historiografie van de kunsttheorie. Arno Witte schreef met *The artful hermitage. The Palazetto Farnese as a Counter-reformation diaeta* (Rome: L'Erma di Bretschneider, 2008), heel mooi uitgegeven bij een prestigieuze Italiaanse uitgeverij,

een gelaagde en complexe gevalstudie over het palazetto Farnese in Rome. Het boek laat zien hoe in het palazetto allerlei schijnbaar diverse ondernemingen en disciplines, van de architectuur over de schilderkunst en de tuinaanleg tot de literatuur en de archeologie, samen worden ingezet om een precies en beladen devotioneel programma vorm te geven, dat nauw samenhangt met de persona van de opdrachtgever, Odoardo Farnese. Door aan te tonen dat ook dit private onderdeel van de Farnese-residentie is vormgegeven vanuit een contrareformatorisch oogpunt, illustreert het boek hoe de meest intieme aspecten van het leven van een kerkvorst nauw samenhangen met zijn publieke politieke en religieuze ondernemingen. In meer algemene zin, maakt de studie overtuigend duidelijk hoe het in de vroegmoderne kunstgeschiedenis soms gemarginaliseerde genre van de landschapsschilderkunst ook geïnterpreteerd kan worden als participierend in de eigentijdse intellectuele en religieuze context.

Het moge duidelijk zijn dat het moeilijk kiezen was tussen deze eminente bijdragen. We hebben er uiteindelijk voor gekozen om de prijs toe te kennen aan een monografie, nog steeds (voor hoe lang nog?) de voornaamste publicatievorm in deze discipline. Omwille van zijn zeer innovatieve en fundamentele bijdrage aan één van de belangrijkste en meest complexe periodes uit de Italiaanse kunstgeschiedenis, is de keuze gevallen op het boek van Arno Witte. Het boek levert immers niet alleen nieuwe inzichten op over een tot nu toe nauwelijks onderzocht complex in Rome, maar suggereert bovenal nieuwe invalshoeken en methodes voor de kunstgeschiedschrijving van de vroegmoderne periode, door beroep te doen op een zeer breed gamma aan bronnen. De verdienste van het boek is dus niet alleen de historische gevalstudie op zich, maar vooral de manier waarop via een specifiek artistiek genre - de landschapsschilderkunst - een geïntegreerde kijk wordt ontwikkeld op een cruciaal moment in de cultuurgeschiedenis. Precies de wisselwerking tussen een 'traditioneel' kunsthistorische aanpak en een cultuurhistorisch perspectief, die Arno Witte ook in zijn ander werk aan de dag legt, maakt dit boek tot een blijvende referentie en inspiratie.

Maarten Delbeke

(In naam van de jury voor de Onderzoeksprijs Italië Studies)

Jules Besmestraat 18, 1081 Koekelberg (België)

Maarten.Delbeke@UGent.be