



URN:NBN:NL:UI:10-1-116802 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Send in the clowns!

Humour and power in Italian political, social and cultural life

Editorial

Andrea Hajek and Daniele Salerno

In January 2013, in the midst of the electoral campaign, former Prime Minister Silvio Berlusconi made an appearance on *Servizio Pubblico*, a popular talk show hosted by journalist and *anti-berlusconiano* Michele Santoro on the independent channel La7. During the show, Berlusconi asked the journalist, ‘Santoro, ma siamo per caso a *Zelig*?’,¹ and performed a comic sketch of his own: after emulating and almost parodying the reading of Marco Travaglio’s weekly letter, he returned to his chair – which had been occupied by Travaglio during the reading of his own letter – and wiped the chair clean in a theatrical way, before sitting down. Whistled at by the audience, Berlusconi replied: ‘Non sapete nemmeno scherzare’.²

The following day, journalist Maria Volpe of the *Corriere della Sera* interviewed *cinepanettone* actor Massimo Boldi, who briefly met with the *Cavaliere in the studio of La7*, before Berlusconi’s ‘battaglia’ with Santoro:

Volpe: È vero che prima della diretta avete fatto un vecchio sketch che lei proponeva al *Derby* di Milano?

Boldi: Sì, era il mio cavallo di battaglia. Facevo il mobiliere della Brianza. Lui sapeva tutte le battute a memoria, a distanza di 35 anni.

Volpe: E la scenetta di Berlusconi che pulisce la sedia di Travaglio?

Boldi: Cabaret puro. Del resto lui continuava a dirlo che si divertiva come fosse a *Zelig*.³

Theatrical techniques, neo-television, and what Giovanna Cosenza has termed *SpotPolitik* (politics filtered through different discursive genres and in particular the comic genre)⁴ clearly emerge from Boldi’s interview. It is precisely this union

¹ *Zelig*, the title of which was taken from the famous Woody Allen movie, is a successful comedy show aired on one of Berlusconi’s commercial channels, Mediaset.

² Various recordings of Berlusconi’s act are available on YouTube. For an analysis of this performance see F. Zucconi, ‘Berlusconi Travaglio Santoro’, *Lavoro culturale*, January 12, 2013, www.lavoroculturale.org/berlusconi-travaglio-santoro/ (last accessed November 10, 2014).

³ M. Volpe, “‘Ho fatto una sorpresa a Silvio: era felicissimo’”, *Corriere della sera*, January 12, 2013, www.corriere.it/politica/13_gennaio_12/ho-fatto-una-sorpresa-a-silvio-volpe_6d143de8-5c9a-11e2-bd70-6c313080309b.shtml (last accessed November 9, 2014).

⁴ U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983; G. Cosenza, *Spotpolitik. Perché la ‘casta’ non sa comunicare*, Roma, Laterza, 2012.

between politics and humour, between power and performance and the implications of this union for Italian society, that we wish to focus on in this special issue.⁵

Send in the clowns!

That humour and politics are closely related also became evident from the performance of Boldi's colleague, Beppe Grillo,⁶ during that same electoral campaign. Grillo fuelled indignation in the Italian piazzas, drawing however on a very different school of thought and on equally different professional collaborations: from Franca Rame and Dario Fo's *teatro impegnato* to the popular *teatro di narrazione* wave represented by Marco Paolini;⁷ from the collaboration with left-wing icon Michele Serra to that with Antonio Ricci, the creator of Mediaset's satirical show *Striscia la notizia*. If Berlusconi is the political *istrione*, the biography of Grillo seems more similar to that of a chimera, the mythological creature whose body is composed of parts from different animals.

In a paradoxical inversion, while the showman Grillo concluded his rallies in the historical – for the Italian Left – piazza San Giovanni, the Democratic Party, whose victory was taken for granted in these elections, concluded its electoral campaign with the iconic film director Nanni Moretti in the Ambra Jovinelli theatre, an important Roman venue for left-wing comedians.⁸ These developments, as well as Berlusconi's comeback at the elections, led *The Economist* to comment on the outcome of the elections with a collage of Grillo and Berlusconi on its front cover, accompanied by the title 'Send in the clowns'.⁹

However, we do not wish to fuel the too easy stereotype of Italy as the usual 'exception' and must acknowledge the presence, on an international level, of various performances by more or less professional actors, such as Ronald Reagan and also John Paul II, a semi-professional actor and playwright. In France – which was very recently shaken by the Dieudonné case¹⁰ – the comic actor Coluche decided to run for President in 1980, gaining the support of philosophers Deleuze and Guattari and, according to a survey, of 16% of the French population. Eventually, the Italian-born Coluche withdrew his candidature and continued to work as an actor, agreeing to perform together with Grillo in the movie *Scemo di guerra*, some years later. We could, then, state that this is politics in the age of the *société du spectacle*.

⁵ We would like to acknowledge the editorial contribution of Clare Watters – in an initial phase – to this special issue.

⁶ See for a biography of *grillismo*, O. Ponte di Pino, *Comico & politico*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2014.

⁷ P. Antonello, 'New Commitment in Italian "Theatrical Story-Telling": Memory, Testimony and the Evidential Paradigm', in: P. Antonello & F. Mussnug (eds), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 233-257.

⁸ The Ambra Jovinelli theatre was directed by Serena Dandini for almost ten years. Dandini is the front woman of a group of iconic left-wing satirical actors that had risen to fame ever since the popular *La tv delle ragazze* (1988-89), *Pippo Kennedy Show* (1997) and *L'ottavo nano* (2001). A prominent role in this group was covered by the Guzzantis (especially Corrado and Sabina, two of the most successful satirical and disputed actors in Italy today), children of Paolo Guzzanti who is one of the founders of *Forza Italia* and a collaborator of Silvio Berlusconi.

⁹ The full title of this edition of *The Economist* was 'Send in the clowns. How Italy's disastrous election threatens the future of the euro'. March 2, 2013.

¹⁰ Dieudonné is a comic actor and activist who, in the past, has campaigned against racism, ran twice against the French neo-fascist party *Front National* and rose to fame thanks to his anti-racist shows written with the Jewish playwright Élie Semoun. In recent years, his work has however been interpreted as racist and anti-Semitic, in particular as a result of the invention of a gesture, the 'quenelle', seemingly a variation of the Nazi salute.

If such a phenomenon is not limited to Italy,¹¹ there is no doubt that in the Italian cultural climate it assumes the form of an uncontrolled paroxysm of laughter, with significant political repercussions. The entry onto the political stage of Beppe Grillo as well as the increasing visibility and prominence of political satire and the role (new) media play in this context have only further accentuated the strong relationship between humour and power in Italian political, social and cultural life. Nevertheless, this special issue aims to go beyond the Grillo phenomenon by exploring the presence of humour in a much longer tradition.

The spectacularization of politics and the politicization of satire

When, in 1997, Dario Fo was awarded the Nobel Prize, this was motivated by Fo's unique ability to emulate 'the jesters of the Middle Ages in scourging authority'.¹² In Italian, the word satire is indeed often associated with the verb 'dissacrare': to 'bring down', to attack what is considered 'sacred' and untouchable, because it is powerful and authoritative. But what happens to political satire when political power is no longer authoritative, sacred or legitimised? Is there still anything left for satire to 'dissacrare'?

In a special issue of *Comunicazione politica*, dedicated to 'Lo stato della satira', Edoardo Novelli explains how at the end of the 1970s the comic actor 'passa dall'intrattenere e divertire ad una più forte critica e denuncia dei mali e delle disfunzioni della società, politica inclusa'.¹³ Francesco Amoretti, in the same issue, explains that nowadays 'il potere politico eleva la comicità a cifra distintiva del proprio linguaggio e delle proprie azioni'.¹⁴ In other words, we could say that we have moved from political satire to a politics that is already intrinsically comic.¹⁵ A brief historical analysis of humour in Italian cultural society shows us how, through the decades, political power and forms of authority have lost their aura, and consequently, satire has lost its social force and role: in Aldo Grasso's words, it is 'la saturazione della satira'.¹⁶

We can see then a double movement in the complex and more general process of hybridization of discursive genres: the spectacularization of the political sphere,¹⁷ and the politicization of satire. On the one hand, politicians 'in ossequio alla popolarizzazione della politica [...] accettano il confronto con comici e conduttori',¹⁸ and the rhetoric styles of some political leaders (from Berlusconi's 'jokes' to Bersani's idiomatic expressions, such as the famous 'smacchiare il giaguaro') are transformed into comedy. On the other hand, public interventions by comedians – from Benigni's endorsement of *L'Ulivo* on the last day of the 2001 electoral campaign, in Enzo Biagi's *Il fatto*, to the weekly live performances by Maurizio Crozza and Luciana Littizzetto – can affect the political agenda. Within this social

¹¹ See for example A. Day, *Satire and Dissent. Interventions in Contemporary Political Debate*, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP, 2011.

¹² Anonymous, 'Dario Fo - Facts'. *Nobelprize.org*, www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-facts.html (last accessed December 2, 2014).

¹³ E. Novelli, 'Satira, politica e televisione in Italia', in: *Comunicazione politica*, 4, 1 (2012), pp. 57-72, p. 66.

¹⁴ F. Amoretti, 'Introduzione. Lo Stato della Satira in (trasform)azione', in: *Comunicazione politica*, 4, 1 (2012), pp. 5-18, p. 12.

¹⁵ See F. Boni, *Il corpo mediale del leader. Ritualità del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Roma, Meltemi, 2002; M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Roma, Guanda, 2009; M.P. Pozzato 'Il corpo del leader carismatico: una prospettiva semiotica', in: M.P. Pozzato (ed.), *I testi e la memoria. La costruzione politica dei fatti*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 87-111; M. Belpoliti, *La canottiera di Bossi*, Roma, Guanda, 2012.

¹⁶ A. Grasso, 'La saturazione della satira', in: *Comunicazione politica*, 4, 1 (2012), pp. 133-138.

¹⁷ See S. Mazzoleni & A. Sfondini, *La politica pop*, Bologna, Il Mulino, 2009.

¹⁸ E. Novelli, 'Satira, politica e televisione', cit., p. 70.

tendency, the most important example is clearly that of Beppe Grillo, the leader of the most important opposition movement currently active in Italy: he is the ultimate comedian-turned-politician (although he himself refuses to be identified with politicians), who has entered Parliament and is governing important Italian cities and regions.¹⁹ It seems that what has been at stake in the Italian political sphere for several years now, and in the 2013 electoral campaign in particular, is the transformation of the spectator into a voter, of laughter into a vote, and the emotions generated by spectacle into the ultimate means of affecting political institutions.²⁰

Oliviero Ponte di Pino points to another element behind the great importance of humour and satire in contemporary Italian society: truth-telling. It is common knowledge that freedom of speech, in Italy, is seriously compromised by the duo/oligopolistic regime in the media market, as the country's yearly ranking in the freedom of press index proves (even if *Reporters without frontiers* recently observed a clear improvement in the situation).²¹ However, the satirical actor can challenge the limitation of the freedom of press, protected as s/he is by the 'diritto di satira' (though not always, as the case of Daniele Luttazzi has demonstrated).²² This explains why so often a critical monologue by Littizzetto or Crozza can hit the headlines and re-define national agenda-setting, but also why new, less controllable modes of information where people can speak their minds, such as social media, are so successful.²³

Indeed, a double tendency seems to characterize the current situation, involving both stand-up comedians and new media and thus reflecting a growing desire to make one's voice heard, either through the puns of the professional comedian or more directly, via Twitter or Facebook. On the one hand, we observe the use of the internet and social media, where different *cult* phenomena – such as Grillo's blog (one of the top ten blogs in 2008, according to the *Observer*) or the satirical blog Spinoza.it – are increasingly popular;²⁴ on the other, the return of (televised) theatre, most notably *Crozza's weekly one-man show Crozza nel paese delle meraviglie*, the already mentioned *teatro di narrazione*, and satirical theatre, in all its different forms and uses.

Reading political and cultural life through the lens of humour

Considering the developments described above, we feel this special issue offers a timely investigation into the role humour has played in Italian culture, society and politics over the past thirty years. It does so by applying a 'humorous framework', in an attempt to understand how this affects political discourse. As such it offers a novel and interdisciplinary approach to a phenomenon that has so far received limited attention in academic research.

¹⁹ For a history of *Movimento 5 stelle* and *grillismo* P. Corbetta & E. Gualmini (eds), *Il partito di Grillo*, Bologna, Il Mulino, 2013.

²⁰ For a semiotic analysis of V-days (*vaffanculo* days) and for the use of emotions in such spectacular and political events see S. Saleri & S. Spinelli, 'Grillo, chi era costui? Costruzione di un'identità politica, tra pratiche argomentative e intersezione degli spazi', in: *Versus*, 107-108, pp. 177-195.

²¹ Out of 179 countries, Italy was ranked 61st in 2012, 57th in 2013 and 49th in 2014. Reporters without Frontiers, 'Biggest rises and falls in the 2014 World Press Freedom Index', *rsf.org*, <http://rsf.org/index2014/en-index2014.php> (last accessed December 2, 2014).

²² In 2002 Berlusconi banned Luttazzi from public television – together with Michele Santoro and Enzo Biagi – with the so-called 'editto bulgaro'.

²³ Without forgetting that the latter can seriously jeopardize the quality of the given information.

²⁴ See on satire on the Internet C. Cepernich, 'La satira politica al tempo di internet', in: *Comunicazione politica*, 4, 1 (2012), pp. 73-88; n.a., 'e-politics. La satira politica in rete', in: *Comunicazione politica*, 4, 1 (2012), pp. 177-186.

The articles that have been gathered here address a select number of areas for discussion of political humour in stage performance, television, cinema, music and the internet. Francesco Ricatti opens the special issue with an exploration of the cultural politics of emotions in the works of Paolo Villaggio and Roberto Benigni, arguing that the focus of these comedians on specific emotions (humiliation in Villaggio, love in Benigni) serves to deconstruct the false dichotomy between heroes and cowards and promote a cultural, social and political resistance and change. The following three articles focus on different forms or genres of humour: parody, satire and the grotesque. Giacomo Boitani offers a comparative approach to the mockumentary television series *Boris*, aired on Sky Italia from 2007 to 2010. Using Linda Hutcheon's theorization of 'modern parody', he discusses the humorous framework in which Italian television's transition from a duopoly to a larger offer of entertainment is critically commented upon in the mockumentary. Nicolino Applauso, next, takes the rock band *Gli Squallor* as an example to explore the use of satire in the Italian musical tradition and its function as an iconic symbol of dissent. Linde Luijnenburg applies a postcolonial perspective in her comparison of two films by Ettore Scola produced in two very different time periods, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968), and *Gente di Roma* (2003). In both films the use of the grotesque unveils an underlying political, postcolonial critique of the concept of the 'other' in Italian society and culture. Paola Bonifazio moves us into gendered territory as she analyzes the performative strategies by which Luciana Littizzetto deconstructs post-patriarchal representations of femininity and womanhood in contemporary Italian popular culture, drawing on the films *Ravanello pallido* (2001) and *Se devo essere sincera* (2004). Maria Pia Pozzato's contribution, finally, offers an insight into the relation between contemporary politics and humour by focusing on the impact of social media and on the role of humour in the success of political leaders like Silvio Berlusconi and Matteo Renzi.

Naturally we are aware that these contributions cover a select range of the potential topics of analysis in this area, but we hope that this collection will encourage further explorations of the relationship between humour and Italian political and cultural life at large.

Andrea Hajek

University of Glasgow

Hetherington Building (level 2, Italian), Glasgow G12 8QQ (UK)

andreahajek@gmail.com

Daniele Salerno

Università di Bologna - Dipartimento di Filosofia e Comunicazione

Via Azzo Gardino, 23, 40122 Bologna (Italy)

daniele.salerno@gmail.com

URN:NBN:NL:UI:10-1-116803 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Humiliation and love

Villaggio, Benigni and the cultural politics of emotions

Francesco Ricatti

A counter-emotional thread

This article examines the cultural politics of emotions, as performed by Paolo Villaggio and Roberto Benigni, two Italian comedians who became famous respectively in the 1970s and 1980s.¹ There are numerous differences between them, including their age, their geographical provenance, the nature of their involvement in politics, their comic or satirical styles, the distance between the characters they have impersonated and their public personas, and the media they have privileged for their work. They have in common, though, their fame, their central role in Italian popular culture, and their involvement in politics. Furthermore, both of them are authors of many films, gags, and comic texts. Also, their political conviction is to the left of the political spectrum. Most importantly, this article focuses on their works because they have consistently focused on a specific emotion: Villaggio on humiliation, and Benigni on love. The aim of the article is to reflect on the relationship between the centrality of specific emotions in their work, and their positioning within the Italian cultural, political and ideological landscape. My intention, to be clear, is not to establish a superficial causality between the political convictions and aims of these two artists and the representation of certain emotions in their works. Rather, the article considers the political, ideological and cultural implications of certain emotions, as embodied, spoken, expressed and performed by these comedians, also taking into consideration their political beliefs.

From the late 1950s and early 1960s, Italian comedians, whose work was repressed and censored during Fascism and the early years of the Italian Republic, played a fundamental and extraordinarily popular role in the political and cultural development of the nation.² Silvana Patriarca illustrates the central role played by Alberto Sordi in reinforcing a bitter yet lenient idea of the average Italian man, *mammone*, *arrivista* and *qualunquista*.³ As Patriarca correctly argues, the construction of the *italiano medio* in these comedies has had important political implications, contributing to the image of Italy as an individualistic and conservative country, whose citizens are, for the most part, constantly critical of their political and social system, yet lack the maturity, moral rectitude and political will that make social and political change possible and desirable. This ‘imagined community’ of

¹ For a brief history of Italian comedians in the 1970s and 1980s see A. D’Aiola, ‘Risate di piombo: Comici italiani dalla TV al cinema negli anni ’70 e ’80’, in: *Biancoenero*, 575 (2013), pp. 20-29.

² M. Comand, ‘Tondi o aguzzi comunque contro. Intrecci fra comico e politico nel cinema italiano degli anni ’30 e ’60’, in: *Biancoenero*, 575 (2013), pp. 8-18.

³ S. Patriarca, *Italian vices: nation and character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 216-226. One should avoid the risk to conflate this recurring character with the whole, complex, multifaceted and ambiguous history of the *commedia all’italiana*.

italiani medi has played a central role in building a hegemonic conservative idea of the nation, its history, its present, and its future. First of all, it has minimised the need to deal with the legacy of Fascism, colonialism and the war, by suggesting that Italians are *brava gente*.⁴ According to this *vulgata*, Italians are sentimental people who did not take Fascism seriously, not because of their moral or political concerns, but due to their individualistic and sentimental temperament. Furthermore, this imagined community of *italiani medi* has reinforced the idea that profound social and political changes in the country are illusory, and destined either to be constantly postponed or to succumb to ideological disillusionment and the tricks of *trasformismo*.

Stefano Jossa recently argued that Italy, in contrast to other countries such as England and France, has not been able to transform literary characters into national heroes.⁵ He argues that the most important Italian literary characters, in the last two centuries, have been too complex, realistic and individualistic to succumb to any attempt at ‘monumentalising’ them and transforming them into rhetorical emblems of the Nation. Jossa importantly suggests that there is a civic value to be recognised in a culture so strongly characterised by its lack of heroes. Heroes are unrealistic and quasi-religious constructions of the imagination which tend to absolve normal people from their own responsibilities, as the exceptionality of the hero legitimises the cowardly attitudes of the common person. From this perspective, we should reject the dichotomy between the hero and the coward, and recognise the civic potential of certain non-heroic characters.

The argument I will make in this article is that, at least since the 1970s, a number of Italian comedians have made a counter-emotional attempt to construct a different image of Italians, which precisely escapes such dichotomy. One that does not deny the characteristics of the *italiano medio*, but at once is not completely and uncritically informed by such stereotype. I call this a counter-emotional attempt because many of these comedians, including the two I consider here, have strongly focused on a specific emotion, and have tried to produce an emotional substrate that could result in cultural, social and political resistance and change; an imaginary world of characters whose emotional intensity demystifies the false dichotomy between heroes and cowards, and therefore any conservative and reactionary construction of Italian national identity. The counter-emotional threads apparent in the work of these comedians, together with their large and persistent success, suggest an innovative perspective from which to consider the complex relationship between humour, emotions, and power.

Emotions and cultural politics

This article is to be framed within the recent development of an emotional, or affective, turn in Social Sciences and the Humanities, and more specifically in History.⁶ Within the specific context of Italian political history, a fundamental contribution to the development of a focus on emotions has come from Alberto Mario

⁴ For critical and historical reflections on the myth of *italiani brava gente* and more in general the absolving attitudes of Italy’s public memory about the country’s historical responsibilities see D. Bidussa, *Il mito del bravo italiano*, Milan, Il Saggiatore, 1994; A. del Boca, *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005; F. Focardi, *L’immagine del cattivo tedesco e il mito del bravo italiano: la costruzione della memoria del fascismo e della seconda guerra mondiale in Italia*, Padova, Rinoceronte, 2005; R. Gordon, *Scolpitelo nei cuori: l’Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013; E. Perra, *Conflicts of memory: the reception of holocaust films and TV programmes in Italy, 1945 to the present*, Bern, Peter Lang, 2011.

⁵ S. Jossa, *Un paese senza eroi. L’Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

⁶ For more information on this important trend in contemporary historiography see the introduction to P. Morris, F. Ricatti & M. Seymour (eds), *Politica ed emozioni nella storia d’Italia*, Roma, Viella, 2012.

Banti, who has convincingly argued that mass consent for Italian unification was achieved through cultural productions that linked the idea of the Italian nation, in which almost exclusively the elites were interested, to emotionally charged tropes such as sanctity, honour, and family, which were shared by the majority of Italians.⁷ Additionally, Mark Seymour has effectively argued that the Italian nation has been imagined and constructed through attempts to make certain affective repertoires, and certain emotional styles, hegemonic; meanwhile alternative understandings of emotions, and the ways they were experienced, performed and expressed, were marginalised further still.⁸ These and many other recent studies make a very strong case in favour of the centrality of emotions in Italian political history, and therefore the need to further investigate the cultural politics of emotions in Italian history.⁹

When studying the role of emotions in politics, the focus tends to be on the fact that the political sphere is often emotionally charged, that a certain kind of emotional bond might be required in the development of social and political movements, and that certain politicians and political movements have exploited emotions such as pride and fear to gain, retain and manage power.¹⁰ While these are fundamental concerns, from a cultural and historical perspective it is apparent that research should also investigate the highly political nature of emotions themselves, in so far as they connect ‘the individual and the social, [...] norms and experiences, performances and discourses [...] body and language, and other such dichotomies’.¹¹ In particular, the way certain emotions are named or silenced, expressed, performed and contested is in itself highly political. This is because, as Ahmed has argued, ‘emotions are not “in” either the individual or the social, but produce the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects’.¹² Thus, it is precisely at the intersection of the social and the individual that emotions emerge and become highly political, for their ability to embody and orient specific political values and ideologies. Ute Frevert further suggests that emotions are ‘lost and found’ in different historical contexts; in other words the presence or absence of certain emotions, and their centrality within a specific social group, are in themselves politically charged.¹³ Specific emotions come to play different roles in different historical and political contexts. The description,

⁷ A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

⁸ M. Seymour, ‘Emotional arenas: from provincial circus to national courtroom in late nineteenth-century Italy’, in: *Rethinking History*, 16, 2 (2012), pp. 177-197. See also M. Seymour, ‘Contesting masculinity in post-unification Italy: the murder of Captain Giovanni Fadda’, in: *Gender & History*, 25, 2 (2013), pp. 252-269.

⁹ S. Ferente, ‘Storici ed emozioni’, in: *Storica*, 15, 43-45 (2009), pp. 371-392; L. Riall, ‘Nation, “deep images” and the problem of emotions’, in: *Nation and Nationalism*, 15 (2009), pp. 402-409; Morris, Ricatti & Seymour (eds), *Politica ed emozioni*, cit.; P. Morris, F. Ricatti & M. Seymour (eds), ‘Emotions’, special issue of *Modern Italy*, 17, 2 (2012); R. Petri, ‘Sentimenti, emozioni. Potenzialità e limiti della storia culturale’, in: *Memoria e ricerca*, 40 (2012), pp. 74-91; C. Duggan, *Fascist voices: an intimate history of Mussolini’s Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2013. Of particular interest for this article is the work of Dario Pasquini on emotions in political print satire (see D. Pasquini, ‘La satira e la storia delle emozioni. Una relazione privilegiata?’, in: *Diacronie*, 11, 3 (2012), http://www.studistorici.com/2012/10/29/pasquini_numero_11 (last accessed November 6, 2014)). Pasquini suggests that there is evidence of the ability and intent of satirical artists to create ‘emotional communities’ around their work.

¹⁰ See for instance S. Clarke, P. Hoggett and S. Thompson (eds), *Emotion, politics and society*, London, Palgrave Macmillan, 2006; N. Demertzis (ed.), *Emotions in politics: the affect dimension in political tension*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

¹¹ B. Gammerl, ‘Emotional styles - concepts and challenges’, in: *Rethinking History*, 16, 2 (2012), pp. 161-175; p. 162.

¹² S. Ahmed, *The cultural politics of emotions*, London, Routledge, 2004, p. 10.

¹³ U. Frevert, *Emotions in history - Lost and found*, Budapest, Central European University Press, 2011.

experience and performance of love, for instance, position and orient the embodied subject within certain groups and communities, and therefore have a political value and impact, as is apparent in such questions as 'do you love your country, your parents, your partner(s), or even your football team?'. A certain concept or idea of love can itself become a strong marker of identity.¹⁴

Ahmed further argues that 'being emotional' in itself 'comes to be seen as a characteristic of certain bodies and not others'.¹⁵ Who can be emotional? When, how, why, and towards whom or what? What does an excess or lack of emotion signify, mean or signal? The answers to such questions, but also the experience and performance of emotionality in itself (being emotional or not), position and orient bodies within specific political and historical landscapes.¹⁶ For instance, gender and queer studies, feminist history, and the history of psychiatry have all emphasised how hegemonic constructions of masculinity have been produced not simply by gendering certain emotions as typically masculine or feminine, but also by assigning emotionality itself, and emotional excess in particular, to the category of the feminine.

Within this theoretical and methodological framework, in the next two sections of this article I will consider the central role that humiliation and love have played in the work of Paolo Villaggio and Roberto Benigni. My argument is that the emotional excess embodied by these two very popular comedians is in itself a fundamental tool in creating comic characters that challenge the dichotomy between the hero and the coward, and attempt to create a new and paradoxically more authentic space in which the complexity of Italian identity can be explored, reoriented, and reinvented within and beyond the stereotype of the *italiano medio*. Furthermore, I will illustrate how the specific emotions embodied by the two comedians play a key part in the ideological and political structuring of their comic works.

Humiliation - Paolo Villaggio¹⁷

Paolo Villaggio's most famous character, Fantozzi, is the quintessential modern Italian mask of physical pain and moral humiliation. Importantly, the audience is not invited to empathise with such pain and humiliation (that is, to identify with the main character and therefore feel humiliated). On the contrary, through comic expedients, a sapient use of language, especially by the voice-over, and the constant recurrence of characters, episodes and formulaic expressions, the audience is invited to laugh freely at Fantozzi, while at the same time receiving an uncanny, grotesquely exaggerated reminder of the inhumane and alienating nature of capitalism, bureaucracy, and consumerism.

For a long time Villaggio has openly declared his leftist political inclinations, having been a member of the Italian Communist Party, and later a candidate for *Democrazia proletaria* at the 1987 elections. He recently declared his vote for Grillo

¹⁴ See for instance L. Passerini, *Love and the idea of Europe*, New York and Oxford, Berghahn, 2009. For a more specific example of the role of love in Italian political history see M. Schwegman, 'In love with Garibaldi: romancing the Italian Risorgimento', in: *European Review of History*, 12, 2 (2005), pp. 383-401.

¹⁵ Ahmed, *The cultural politics*, cit., p. 4.

¹⁶ On a similar point see also Frevert, *Emotions in history*, cit.

¹⁷ Paolo Villaggio was born in Genoa in 1932. The literary and cinematic character to whom he owes his fame is Ugo Fantozzi, a clerk accountant vexed by his colleagues and bosses and extremely unlucky. The character, created by Paolo Villaggio himself, begun developing in 1968 and evolved for more than 30 years through different media, initially TV, and then weekly magazines, books and finally movies (from 1975 to 1999). The focus here is on Fantozzi as a cinematic character, especially in the early movies (*Fantozzi*, 1975, directed by Lucio Salce; *Il secondo tragico Fantozzi*, 1976, Lucio Salce; *Fantozzi contro tutti*, 1980, Neri Parenti; *Fantozzi subisce ancora*, 1983, Neri Parenti). Villaggio also co-authored the screenplay for these movies.

and aligned with more populist positions, in reaction to the widespread corruption of the Italian political system, but his work has been largely informed by a leftist and libertarian perspective.¹⁸ How can we then explain Villaggio's constant invitation to the viewer to remain untouched, and in fact be amused, by Fantozzi's pain and humiliation? Fantozzi's extraordinary success in Italy is a social response to the guilt generated by the fact that 'the pain of others is continually evoked in public discourse, as that which demands collective as well as individual response'.¹⁹ The Italian political context was for decades dominated by two political parties, namely the Christian Democrats and the Communists, who made sensibility towards the pain of others the core of their respective ideologies.²⁰ At the same time both political parties played a pivotal, if different, role in the development of a modern capitalist society based on individualism, voyeurism, and hedonism. The anxiety and guilt originating from the apparent contradiction between Catholic and Communist ideologies on the one hand, and the development of a modern capitalist society on the other, is essential in understanding the pivotal role of Fantozzi in Italian popular culture. This character offered audiences a liberating chance to admit that they did not care about the pain of others. At the same time, Villaggio's body and voice-over are the comic devices that, by projecting an exaggerated manifestation of pain and humiliation, reveal the object of Villaggio's ridicule: the ideological nature of Italian capitalism and consumerism emerging from the economic miracle of the post-war period. Here it becomes fundamental to emphasise the peculiar use of Villaggio's voice in the films about Fantozzi. Villaggio's voice functions at once as the embodiment of pain and humiliation (the voice of the character Fantozzi), and as a counter-ideological reminder (the voice-over of the external, omniscient, detached narrator). This unique double function of Villaggio's voice is therefore his most original and significant contribution to Italian cinema, and is the core of the political function of his movies.

Fantozzi is strongly characterised as a white-collar member of the lower middle class (*il ceto impiegatizio*). However, he does not offer a realistic representation of the average Italian, as is usually the case with the majority of standard characters in the *commedia all'italiana*. While he is the quintessential weak and mediocre comic character who experiences an incredible series of physical and psychological abuses and humiliations, his world is of an exaggerated, at times surreal and often grotesque nature, and his painful and humiliating, yet stubborn, survival is comparable to that of a comic character in a children's cartoon. His constant humiliation therefore, while allowing the audience a liberating laugh, also constitutes a strong political reminder: humiliation is not the result of the main character's numerous shortcomings, but rather of the ideology that structures capitalism, bureaucracy and consumerism.

In the typical *commedia all'italiana*, it is the individual man who is the object of criticism and bitter laughter, as a mediocre *arrivista*, a *mammone*, a coward, etc. The Italian society is thus only criticised (and then largely absolved) as the sum of similarly mediocre individuals. Villaggio, instead, shifts the blame onto the superstructures and the ideology that informs society and makes life ridiculously unfair. Furthermore, Fantozzi's misfortunes, physical accidents and public

¹⁸ See for instance his recent interview about politics in C. Rizzacasa d'Orsogna, 'Villaggio: mi tocca difendere B.', in: *Italia oggi*, 300 (2012), http://www.italiaoggi.it/giornali/stampa_giornali.asp?id=1803468&codiciTestate=1&accesso=FA (last accessed January 4, 2014).

¹⁹ Ahmed, *The cultural politics*, cit. p. 21.

²⁰ Here I am not discussing the complex topic of the ideological origin and nature of the Welfare State in Italy, but simply referring to the ethical, cultural and emotional rejection of individualism in both the Catholic and the Communist ideologies of the time in Italy.

humiliations also operate at a higher, existential level: he is the main character in the tragicomedy of life, one who takes life and human society seriously while constantly confronted with its absurd and sadistic nature.

This is also where his distance from the most common character of the *commedia all'italiana* is significant. The latter, personified in numerous interpretations of Alberto Sordi, constantly tries to adjust to the social context in which he is immersed; his avoidable yet rarely avoided failure is largely by his own making. Through its alleged realism, the *commedia all'italiana* therefore offers a reactionary representation of Italian consumerist society through the eye of a mediocre individual who is moulded by his society and yet is not 'strong' or smart enough to take advantage of this generalised mediocrity and corruption, and therefore ends up being a loser.²¹ These movies represent Italian society as structured around the constant tension between *furbi e sfigati*. And this is precisely where any social and political criticism in the *commedia all'italiana* usually becomes an indulgent justification to political conservatism and populism. Fantozzi, on the contrary, takes the typical character of the *commedia all'italiana* to extremes. His stubborn resistance to all the pain and humiliation inflicted by the social system - mostly revealed by the voice over and by the central role of a series of objects (*l'orrido puff, la poltrona di pelle umana*) - acquires political and existential value in so far as it reveals the tragicomic nature of ideology, and perhaps of life itself.²²

Love - Roberto Benigni²³

The central emotion in Benigni's work and public persona is constantly and consistently love. Omer Bartov observed that the authenticity of Benigni's most famous movie, *La vita è bella* (1997), lies 'in its insistence on the power of love to transform reality'.²⁴ Such authenticity is not realistic, yet it is the compulsion to love, and its power even in the most unimaginable circumstances, that constitutes the actual subject of the film. A large part of the debate on this film has been structured around the (im)possibility of representing the Holocaust, the (im)morality of a comedy about the Holocaust, and the accuracy of the representation of the historical context, with particular references to the responsibilities of Italians and the Italian government.²⁵ These are all aesthetically, politically and historically

²¹ As stated earlier, this prevailing character does not exhaust the complexity of *la commedia all'italiana*. For instance Roy Menarini has analysed a large production of comedies in which the main characters are monstrous and grotesque (R. Menarini, 'Le bestie umane. Cavernosa, grottesca, mostruosa. Quando la commedia diventa scorretta', in: *Biancoenero*, 575 (2013), pp. 58-67). However, it is this rather mediocre, frustrated and impotent character who has become the quintessential representation of the vices and virtues of the average Italian. On this, see especially the fundamental analysis of Maurizio Grande in *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992; and M. Grande (edited by O. Caldiron), *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni, 2003.

²² On the central role of objects in Fantozzi's movies see S. Baschiera, 'Il basco di Fantozzi. Cultura materiale e commedia italiana', in: *Biancoenero*, 572 (2012), pp. 39-47.

²³ Roberto Benigni was born in Manciano La Misericordia (Castiglione Fiorentino) in 1952. He is an internationally renowned actor, author and director. His 1997 film *La vita è bella* (*Life is beautiful*) was awarded three Oscars in 1999 (best music, best actor and best foreign movie). He has authored, directed and interpreted some of the most popular films in the history of Italian cinema, including *Il piccolo diavolo* (1988), *Johnny Stecchino* (1991), and *Il mostro* (1994).

²⁴ O. Bartov, *The 'Jew' in cinema: from the Golem to don't touch my Holocaust*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2005, p. 123.

²⁵ See the chapters in Section 2 of Russo Bullaro (ed.), *Beyond Life is beautiful*, cit., pp. 179-321. See also R. Ben-Ghiat, 'The secret histories of Roberto Benigni's *Life is beautiful*', in: *The Yale Journal of Criticism*, 14, 1 (2001), pp. 253-266; C. Celli, 'The representation of evil in Roberto Benigni's *Life is beautiful*', in: *Journal of popular film and television*, 28, 2 (2000), pp. 74-79; B. Diken & C. B. Lausten, 'The ghost of Auschwitz', in: *Journal of Cultural Research*, 9, 1 (2005), pp. 69-85; H. Flanzbaum, '"But wasn't it terrific?": A defense of liking *Life is beautiful*', in: *The Yale Journal of Criticism*, 14, 1 (2001),

relevant concerns, and yet, as many of the academic authors who have discussed the film have more or less explicitly and enthusiastically conceded, this is also, and perhaps primarily, a film about love. This is in fact a political film not because it is about the Holocaust, but rather because it is about love and the Holocaust. Flanzbaum quotes a letter to the *New Yorker* from a Holocaust survivor, who defended the film stating that 'I too am a child survivor who was saved by her mother's love and cleverness'.²⁶

From this perspective, *La vita è bella*, while it occupies a peculiar position in the cinematic production of Benigni, is consistent with his previous and subsequent filmography. In fact, during his career, Benigni has rendered love as a compulsive emotion that neither the characters he has interpreted, nor Benigni himself (as a public persona), could resist. Yet such compulsion is also the engine of his characters' agency, making love itself a powerful political emotion, in so far as it allows Benigni's characters to become involved in, and respond to, important social and political issues. It is through this apparent contradiction that Benigni's characters challenge the established dichotomy between the hero and the coward. He is mainly concerned with love as a desire, both erotic and the need to be loved and to love more generally. As Carlo Celli noted, Benigni's movies often relate to major shifts in Italian society, such as 'the decline of peasant culture, [...] the decline of Catholic culture, [...] the anti-mafia struggle, [...] serial killing and Berlusconi-spoofing'.²⁷ These shifts are read and interpreted by Benigni through love stories (in cinema) or more immediate, explicit and exaggerated manifestations of erotic and puerile love on television.

Of all emotions, love is the one that can most easily be idealised, the one most difficult to attack, criticise, and confront. This is where its political discursive power, as well as its danger, lies. Ahmed reminds us that hatred is constantly constructed as love, for instance by fascist groups who declare to act out of love for their group or their nation. This strategy allows them to be associated with positive feelings and values, so that it becomes much harder to attack them and to reveal the hatred at the core of their political actions.²⁸ Ahmed therefore argues that 'we do not simply act *out of love*' and that 'love comes with conditions however unconditional it might feel'.²⁹ From this perspective, there are two aspects of Benigni's performances and representations of love that need to be addressed. Firstly, what kind(s) of love are his cinematic characters and his public persona representing and performing, and what are the conditions for this love to become possible? And secondly, how does this love acquire a cultural and political influence? What does this love idealise? To what political and ideological views is this love offering a powerful rhetorical and emotional tool? In addressing these questions, two central elements of Benigni's obsession with love must be considered: first, the consistent representation throughout his career of the impossibility of love being to be fulfilled; and secondly, the gradual transformation over the years of the representation and performance of love from a carnal, embodied and sexualised desire, to a wordy, lyrical, rhetorical and sentimental celebration.

pp. 273-286; R. Gordon, 'Real tanks and toy tanks: playing games with history in Roberto Benigni's *La vita è bella*/ *Life is beautiful*', in: *Studies in European Cinema*, 2, 1 (2005), pp. 31-44; G. Lichtner, 'The age of innocence? Child narratives and Italian Holocaust films', in: *Modern Italy*, 17, 2 (2012), pp. 197-208; J. Sherman, 'Humour, Resistance, and the Abject: Roberto Benigni's *Life is beautiful* and Charlie Chaplin's *The great dictator*', in: *Film & History*, 32, 2 (2002), pp. 72-81.

²⁶ Flanzbaum, 'But wasn't it terrific', cit., p. 284.

²⁷ C. Celli, 'Preface', in: Russo Bullaro (ed.), *Beyond Life is Beautiful*, cit., pp. 11-13.

²⁸ See Ahmed, *The cultural politics*, cit., pp. 122-124.

²⁹ Ahmed, *The cultural politics*, cit., p. 141.

When love comes into existence in Benigni's films, it is for the most part by confirming, rather than denying, its own impossibility. In *Johnny Stecchino* (1991), for instance, the protagonist Dante can only experience love as a look-alike of the anti-hero Johnny, while Johnny, who could have access to love, is disgusted by its manifestations (for instance his wife's kisses). When Johnny dies, the impossibility of love between Dante and Johnny's wife is also revealed. In *La vita è bella*, the relationship between the protagonist Guido Orefice and his wife does not survive the tragedy of the Holocaust, while paternal love reveals itself in the rejection of reality (the game played with the son in the concentration camp), and as an act of fatherly sacrifice. The impossibility of love is also central to his most recent film *La tigre e la neve* (2004), as in his most famous televised reading of Dante Alighieri's *Commedia*, that of *Canto V*, about Paolo and Francesca, in which both the power and the impossibility of love are revealed.³⁰

There are many other instances of this constant thread in Benigni's work. Yet while the realisation and survival of love seems impossible, the desire for love is for him the engine of everything good and worthwhile in our society, and this is where Benigni's understanding and representation of love shows most effectively its political nature by challenging, as I have argued, the dichotomy between the hero and the coward that so often structures the typical *commedia all'italiana*. At the same time, however, it is also important to emphasise how the gradual disappearance, over the years, of strong erotic and carnal references in Benigni's work, has also resulted in a weakening of the radical implications of its cultural and political intervention.

Benigni's public persona (his participation in TV shows as Roberto Benigni) and his cinematic characters (who have proper fictional names) often overlap, and one of the main characteristics they seem to share is an urgency to express love. Moreover, in most of the movies Benigni has interpreted and directed over the last twenty-five years, the character with whom he falls in love has been interpreted by his partner in real life, the actress Nicoletta Braschi. While we should not confuse the 'real', private Benigni with his public persona and its cinematic characters, the intertextual blurring of boundaries between the private, the public and the cinematic is significant of the centrality of love in Benigni's own life, as well as in his intellectual projects as an actor, author and director. Apart from the constant presence of love as the central element of all his cinematic plots, love has been often the main subject of his TV monologues, as attested for instance by his participations in 2002 and 2011 in the quintessential Italian TV show and song contest, *Il Festival di San Remo*. In both instances, the specific topic of his monologue was love. Furthermore, he shows an awareness of the political nature of his comic representation of love, as he reveals in this statement he made during his participation at the 2002 Festival:

I am here truly as an act of love [...] because comedians are imbued with love [...] They are the most beautiful thing, they break rules, do what they please, are spoilt like children, are rich in love [...] they would let themselves be killed because they love everything [...] they have the power to make one cry and laugh, which is more than Hitler and Stalin had for they could only kill. Comedians on the other hand make one cry and laugh, and this is the greatest power in the world. One has to kiss them, care for them, as it's a matter of love.³¹

³⁰ Broadcast in 2007 on the public TV channel RAI 1, as part of *Tutto Dante*, a theatrical and TV show in which Benigni declaimed and commented on Dante's *Commedia*.

³¹ Translated by and cited in V. Montemaggi, "Perché non ho scritto la *Divina Commedia*? Perché non c'ho pensato": Dante's *Commedia* and the comic art of Roberto Benigni', in: G. Russo Bullaro (ed.), *Beyond Life is beautiful*, cit., pp. 113-134, p. 116.

Central to such a representation of love is a profound contradiction: love is represented by Benigni at once as an embodied, erotic, at times openly sexual, compulsion, as well as a romantic, poetic, innocent, almost childish sentiment. While sexual desire is manifested and often celebrated in his work, sex itself is rarely, if at all, shown. Over his career, his representation of erotic desire has also gradually become more restrained, less physical and sexual, and more sentimental and childish. Referring to his 1994 film *Il mostro*, William Van Watson argued that Benigni 'uses the Bakhtinian grotesquerie of lower body humour to undermine the pretension of an increasingly mechanised consumerist society'.³² This is also true for many of his earlier films and performances, in which fundamental shifts in Italian society were read through corporal expressions of love and desire. One might think for instance of films such as *Berlinguer ti voglio bene* (1977 directed by Giuseppe Bertolucci) or *Il Piccolo Diavolo* (1988), or of his constant corporal references in his early TV shows and participations, or of the way in the 1980s he used to farcically assault TV celebrities such as Pippo Baudo and Raffaella Carrà, in an exaggerated manifestation of love or erotic desire. Yet this component has gradually weakened, leaving space to a more literary, nationalistic, and rhetorical discourse about love, whose manifestations are increasingly less satirical and corporeal.

The fundamental themes of sexual impotence and the impossibility of love on the one hand, and the gradual weakening of corporal references in his work on the other, have significant cultural and political implications. An apparent parallelism emerges between the transformation of Benigni's public persona and his TV interpretations, and the transformation of the Italian Left, to which he has always remained openly and happily close.

The character interpreted by Benigni in most of his early TV shows and movies was a peasant from the countryside of Tuscany, close to the Italian Communist Party, and with an extroverted erotic desire that openly challenged the conservative and religious cultural hegemony of the Italian nation.³³ Even during the 1980s, the desecrating nature of his TV appearances was often targeted at important institutions and authorities, including the pope. He has since evolved into a 'pop-intellectual'. His much less provocative TV presence is now largely devoted to the reading, explanation and promotion of the quintessential literary text of the Nation, Dante's *Divina Commedia*. And his monologue at *San Remo* in 2011 had as its main subject not simply love, but more specifically, love for the fatherland. There is a striking difference between this discourse and much earlier physical expressions of love and erotic desire, such as his embrace of the Communist leader, Enrico Berlinguer, or the putting of a bottle of Coca Cola in his pants to fake priapism, in the film *Berlinguer ti voglio bene*. Even his songs exemplify a similar shift, from the provocative *Inno del corpo sciolto* in 1979 to the sentimental *Quanto t'ho amato* in 2002. This transformation has been gradual, and it mirrors the transformation of the Italian Left, which has gradually increased its neo-liberal, middle-class oriented and Catholic ideology, to the detriment of a more popular, libertarian, and working-class oriented approach to life, society and politics. Almost in parallel to this transformation, Benigni has evolved into a national celebrity, whose representations of erotic desire and love have become less corrosive, carnal, uncompromising and honestly popular, and more sentimental, rhetorical, poetic, childish, and with ambiguous Catholic and nationalistic undertones.

³² W. Van Watson, 'The Italian Buster Keaton? Benigni's *The Monster* and the comic machine', in: Russo Bullaro (ed.), *Beyond Life is beautiful*, cit., pp. 66-90, p. 84.

³³ See in particular the character Mario Cioni, interpreted first at theatre and then in the TV shows *Onda libera* (also known as *Televacca*, Rai 2, 1976-1977), and *Vita da Cioni* (Rai 2, 1978).

Consideration of the desire and need for love as the central engine for change in his cinematic plots, yet also the substantial impossibility of this love to become real and impose itself in a mature relationship, evokes reflection on the similar nature and destiny of the Italian left in the Berlusconi era. In different forms, both the Right and the Left in Italy over the last twenty years have responded to the alleged crisis of masculinity through representations of impotent desire; yet as a reaction to the hyper-sexualised and voyeuristic nature of Berlusconi's response to such crisis, the left has attempted to impose a more rational, controlled and sentimental image, losing sight of the importance of embodied passion in challenging the hypocrisy of a conservative and misogynistic, yet also perverted and voyeuristic, morality.³⁴

Concluding remarks

In this article I have discussed the political nature and relevance of the emotions named, portrayed and performed by two of the most popular Italian comedians. Emotions are political not only because political movements need to bond people emotionally, but also because emotions are in themselves political. From this perspective, the article has illustrated the attempt by two important Italian artists to counter the prevailing emotional substrate on which Italian national identity has been constructed. Such substrate has been characterised by an emotional dichotomy between heroes and cowards, in which, besides significant attempts of building mythologies of national heroism, the characterisation of Italians as essentially cowards has also gradually emerged. The characters embodied by Benigni and Villaggio in their most innovative works have challenged this dichotomy, through an almost exclusive focus on love and humiliation. These two emotions have made possible to create characters who, while quintessentially Italian, are in fact neither heroes nor cowards. As I have suggested in this article, Villaggio and Benigni's works have therefore offered a counter-emotional representation of the typical Italian, with significant cultural, social and political implications. At the same time, it is also apparent how their works have progressively lost such strong counter-emotional power, and moved towards an increasingly superficial commercialisation in the case of Villaggio, and an increasingly traditional and nationalistic rhetoric in the case of Benigni. Such involutions have run parallel to the Italian Left's inability to counter the emergence of the Berlusconi's era.

On a more general level, this article has also suggested the need for further investigation into the relationships between humour, emotions, and power. While many studies have been emerging on the role of comedians in the political life of the Italian nation, and a body of literature on the role of emotions in politics and political history is also developing, there is a need to bring these two fields of enquiry together. It is at the intersection of individual and collective emotions that a

³⁴ On the *longue durée* of such alleged crisis, and its strong political implications already in the post-war years, see S. Bellassai, 'L'autunno del patriarca. Insicurezze maschili nel secondo dopoguerra', in: Morris, Ricatti & Seymour, *Politica ed emozioni*, cit., pp. 191-210. On Berlusconi's hypertrophic heterosexuality see F. Ricatti, 'Obscene fantasies of hypertrophic heterosexuality: reframing Berlusconi from a Queer Theory perspective', in: M. Ball & B. Sherer (eds), *Queering paradigms II: interrogating agendas*, Bern, Peter Lang, pp. 227-243. It is to be noted that the crisis of masculinity, represented cinematically through erotic voyeurism and desire on the one hand and the impossibility of the sexual act on the other hand, is a typical element of the erotic comedy of the 1970s and 1980s first, and the so called *cinepanettoni* from the 1990s onwards. Thus Berlusconi's influential response operates within established narratives and visual representations of voyeurism and impotence.

laugh can become the catalyst for realisation of the incredibly serious, yet often tragicomic, nature of politics.³⁵

Keywords

cinema, emotions, politics, Paolo Villaggio, Roberto Benigni

Francesco Ricatti is Cassamarca Senior Lecturer in History and Italian Studies at the University of the Sunshine Coast, Queensland, Australia. His research focuses on political history, migration history, and football history, with a specific interest in emotional histories and the cultural politics of emotions. His articles have appeared in numerous academic journals, including *Modern Italy*, *Australian Journal of Politics and History*, *Women's History Review*, and the *International Journal of the History of Sport*. He has co-edited with Penny Morris and Mark Seymour the book *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi* (Viella, 2012), as well as a special issue of *Modern Italy* on emotions in Italian history.

University of the Sunshine Coast
Maroochydore DC, 4558
Queensland (Australia)
fricatti@usc.edu.au

RIASSUNTO

Umiliazione e amore: Villaggio, Benigni e la politica culturale delle emozioni

La forte dicotomia emotiva fra eroismo e codardia ha svolto un ruolo importante nella costruzione ed evoluzione dell'identità nazionale italiana. Questo articolo considera le opere più influenti di Paolo Villaggio e Roberto Benigni, e il loro ruolo nello sviluppo di una alternativa emotiva a tale dicotomia. I loro film si concentrano principalmente su una singola emozione: l'umiliazione nel caso di Villaggio, e l'amore nel caso di Benigni. È attraverso questa attenzione ad una singola emozione che questi autori e interpreti sono riusciti a costruire dei personaggi che, pur tipicamente italiani, non possono essere facilmente ricondotti né alla categoria dell'eroe né a quella del codardo. L'articolo sostiene l'importanza politica di questa alternativa emotiva, e nota come il suo progressivo indebolimento sia coinciso con l'incapacità della sinistra italiana di elaborare una risposta efficace alle politiche fortemente emotive di Berlusconi. L'articolo dimostra l'importanza di studiare i complessi rapporti fra comicità, emozioni e politica nella storia culturale e politica italiana.

³⁵ I would like to thank Andrea Hajek, Daniele Salerno and the anonymous reviewer for their insightful and generous comments, which greatly contributed to improving this article.

‘The political deadlock is life’ *Boris* and the satire of contemporary Italian media and cultural industries

Giacomo Boitani

In 2007 the Italian production company Wilder launched a comedic television series of the mockumentary genre named *Boris* for the Fox Italia network. The original run of the series aired from 2007 to 2010 and comprised three seasons. Its success inspired the production of a feature-length film that was released in Italian movie-theatres in 2011. This article will address how the political climate in Italy informed *Boris*’ comedic form and its discourse on the Italian cultural industry as opposed to the humor seen in other comedic traditions. In particular, the political satire carried out in *Boris* will be examined with reference to Linda Hutcheon’s theorization of ‘modern parody’ and to the series’ positioning in a period marked by Italian television’s transition from a duopoly to a larger offer of entertainment.

***Boris*: an innovative ‘fiction’ in a changing media and political landscape**

Created by screenwriters Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre and Luca Vendruscolo, *Boris* is a series that was destined for consumption within the broader entertainment offer made possible by the institution of the Italian digital television platform Sky Italia (owned by 21st Century Fox) in 2003. It is widely regarded as a television product that went beyond the quality standards that Italian network television had settled with in the period between the 1990s and early 2000s, when the production of television series was marked by the duopoly of the national public broadcaster RAI and Silvio Berlusconi’s Mediaset.¹ For example, in his 2007 review of the show in the daily newspaper *L’Unità*, journalist Roberto Brunelli defined it as ‘la cosa migliore che si possa vedere nel piccolo schermo, in quanto a fiction italiana’.²

With the English term ‘fiction’, Italians commonly refer to any fictional television series, although often the term can acquire a negative connotation related to the proliferation of soap opera-like shows that were championed on the RAI and Mediaset channels during the 1990s and early 2000s. ‘Fiction’ is a crucial term in *Boris*’ vocabulary, as the plot of the show focuses on a television crew of the fictional production company Magnesia, involved in the shooting of *Gli occhi del cuore*, ‘the eyes of the heart’, a soap-opera styled ‘fiction’ set in a hospital clinic

¹ *Boris*’ innovative role in the development of a higher standard of television ‘fiction’ has been addressed in two Italian publications: I. Pezzini, ‘Uno sguardo trasversale sulla fiction italiana: il caso Boris’, in: M.P. Pozzato & G. Grignaffini (eds), *Mondi Seriali, Percorsi Semiotici nella Fiction*, Milano, RTI, 2008, pp. 187-196; M. Brogna & M. Loi (eds), *Boris, la ‘fuoriserie italiana’*, in: *Script*, 46/47 (2009).

² R. Brunelli, ‘Papi, santi, divise, preti nun ve regghe chiù: fortuna che c’è “Boris”’, *L’Unità*, May 23 2007, p. 23, http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2007_05.pdf/23SPE21A.PDF&query=boris (as accessed January 1, 2014).

that is broadcast on one of the national public network RAI channels, although it should be noted that RAI is not explicitly addressed as the broadcaster of *Gli occhi del cuore* in the *Boris* series.

Thus, in its playful narrative concept *Boris* suggests that it offers to its viewers the 'reality' of on-set production of 'fictions', although in actuality it too is a 'fiction', one that ironically dramatizes both its screenwriters' first hand experiences from working on previous 'fictions', as well as a set of attitudes and prejudices the Italian audience has developed with regards to the by-product of popular culture they refer to as 'fiction'.³

The narrative 'vehicle' by which viewers are introduced to the on-set 'reality' of television-making is the character of Alessandro, an intern in the directing division of the crew. The pilot episode of the *Boris* series recounts the first day of filming for the second season of *Gli occhi del cuore*, which we soon learn is a 'fiction' with little hope of surviving, as the airing of its first season has been interrupted by the network due to poor audience results. Alessandro approaches the set for the first time and becomes the 'fifth wheel' of a group of people who are constantly in fear of cancellation and, consequently, unemployment. *Boris*, the title of the series, is actually the name of a fish (named after German tennis player Boris Becker) that the fictional director of *Gli occhi del cuore* René Ferretti keeps next to his monitor during filming, for good luck.

The 'fiction' crew that *Boris* depicts makes no effort to produce a quality product of any artistic merit, but is simply content to 'arrangiarsi' (get by), doing the minimum necessary in order to avoid cancellation by means of superstition, drug consumption and maneuvering influential political allies. The way in which the series addresses the fact that the Magnesia crew is producing *Gli occhi del cuore* for the national public broadcaster RAI without explicitly referring to the latter is by showing us several times, during *Boris*'s run, how political developments in the country have an impact on executive decisions being made with regard to the making of the fictional series *Gli occhi del cuore*, and how members of the crew are either confirmed in their job positions or removed from them according to the political protection they manage to secure, rather than for their professional merits. The relationship between political status quo and creative and executive decisions within 'fiction' production inferred by *Boris* is a reference to the fact that RAI is governed by a nine-member Administrative Council: seven members are appointed by a committee of the Italian Parliament, while the remaining two are nominated by the Ministry of Economic Development. The Administrative Council's term is three years long and renewable, although the lack of political stability in Italy makes it very hard for the renewal of the term to occur and, most often, new general elections determine a new RAI Administrative Council and, therefore, a substantial shift in cultural policy informed by the new political majority.

In the 1980s and 1990s, for example, when the parliamentary majority was often characterized by a large coalition led by the Christian Democrats and the Socialist Party, it was common knowledge that the news and cultural programming boards for the three RAI channels were 'divided' among the leading parties in the

³ In respect to its 'meta' dimension as a television series about the making of television series, *Boris*' tagline – 'la fuoriserie italiana' – is particularly clever. In fact, 'fuoriserie' is a term Italians use to refer to luxury cars like Ferraris or Maseratis as opposed to regular cars owned by families with an average income – which reminds viewers of *Boris*' intent of differentiating itself as a television series beyond the poor quality standard solidified during the RAI-Mediaset duopoly. 'Fuoriserie' is, however, also the amalgamation of 'fuori', the Italian word for 'outside', and 'serie', also used in Italy to refer to television series – which delineates its narrative content of showing viewers what happens on set behind the cameras, outside what they are shown on screen within a regular television series.

coalition: RAI Uno to the Christian Democrats, RAI Due to the Socialists, RAI Tre to the Communist Party. The interference of political power within RAI's cultural policies has been further problematized as of 1994 when Silvio Berlusconi, owner of broadcast corporation Mediaset,⁴ was elected Prime Minister on three different occasions over the next twenty years, determining a situation in which, effectively, he had a strong control over all six major television channels with national coverage.⁵

***Boris*, the Italian cultural industry and politics**

A clear-cut example of *Boris*' depiction of the interference of politics within RAI's cultural policy can be seen in the third episode of its second season. Director René Ferretti is asked by the network to fire someone and, despite the fact that there are far more appropriate candidates to lose their jobs (such as the cocaine addicted director of photography), he settles with firing make-up artist Gloria because she is the only crew-member without political protection.⁶ In the following episode Gloria finds out that she is about to lose her job and goes on a rant about wanting 'to work somewhere where politics do not matter'. Nonetheless, she welcomes René's out-of-guilt offer to 'hook her up' with his political protector Andrea Vetuschì (whom we are never shown in the series) in order to save her 'fiction' job; Vetuschì, instead, finds her a position as 'Head of Personnel' at the Presidency of the Basilicata Region.

The satire of the impact that the political landscape has on RAI's cultural policy reaches a culmination in the last five episodes of *Boris*' second season. At this point, the network is adamant in replacing Ferretti with a new director, since he has made the crucial error of physically attacking his star actress – the daughter of an extremely powerful entrepreneur – and since his political protector, Vetuschì, has fallen from grace. The network, however, does not immediately fire Ferretti, but instead tries to lure him into the production of a 'fiction' miniseries based on the life of Renaissance philosopher, historian and politician Niccolò Machiavelli, a project that – Ferretti explains in episode nine of the second series – 'is a hoax and is never going to get made. It is rather a sentence, a mafia-like warning the network gives to directors they want to fire'.⁷

This plot-line climaxes in the second part of the series finale, in which the *occhi del Cuore* crew is forced to wait for the outcome of the political elections in order to complete an episode that will reveal the murderer of the 'fiction' character, 'the Count', and in order to learn which director will replace Ferretti, as shocking developments in the polls suggest that the expected victory of the Centre-Right led by Berlusconi may be overturned. 'They were talking of a marked victory of you know who' – explains network delegate Lopez – 'and the homosexual was perfect as the

⁴ Formerly known as Fininvest.

⁵ In a very notorious example of the degree to which politics have an influence over the state of affairs at RAI, in his capacity as Prime Minister in 2002, Berlusconi publicly attacked anchormen of political shows for RAI Michele Santoro, Enzo Biagi and Daniele Luttazzi, all of whom stopped obtaining work from the broadcaster soon later.

⁶ At this point of *Boris*' narrative, the second series of *Gli occhi del cuore* has unexpectedly become a successful hit. The nervousness of the network that demands a change of personnel in its crew is not a result of a lack of viewership, but rather a 'signal' requested by a network that is suddenly flirting with the idea of 'quality'. This momentary fascination is – network delegate Diego Lopez (Antonio Catania) explains to Ferretti – the result of (author and mass media theorist) 'Umberto Eco's sudden endorsement of Italian "fiction"... that asshole... now we are ruined!'. Thus, in this instance, the authors of *Boris* use this opportunity to foreshadow the notion that it is the entirety of Italy's cultural industry, and not just the politically 'swinging' RAI, that participates in the climate that encouraged the production of bad 'fiction' series such as *Gli occhi del cuore*.

⁷ The choice of a Machiavelli biopic as the 'hoax project' is particularly clever, as Italians often use the adjective 'macchiavellico' to describe convoluted power-struggle maneuvering, after the notorious statement 'the end justifies the means' in Machiavelli's political essay *The Prince*.

killer. [...] But now it looks like the other ones will win, and the homosexual cannot be touched'. However, the exit polls – Lopez finally informs the crew – reveal that the outcome is

a substantial deadlock that leads to a temporary Prime Minister/administrator such as Montezemolo.⁸ There's a slight improvement for the Northern League, which should not be underestimated, so we have to delete any reference to Rome, we have to keep vague; the drug-addicted sodomite cannot be from Bergamo anymore. [...] The culprit is the character of magistrate Anna Parvieri. The magistrature is a safe bet. It is an extraordinarily bi-partisan issue.

Most importantly, as a result of this uncertain political outcome, Ferretti is confirmed as the director for *Gli occhi del cuore*, as the network considers him – in Lopez's words – 'the mammoth of deadlocks. [...] The political deadlock' – Lopez explains with fervor – 'annuls all parameters; the deadlock is the turning point. The deadlock is life!'.⁹

In this humorous way *Boris* refers to the outcome of the 2006 general election – a deadlock with a narrow margin in favor of the Centre-Left, which produced a government that did not stay in power for more than two years – and, at the same time, foreshadows the outcome of the post-recession 2013 general election, a three-way deadlock between a renewed Centre-Left coalition, Berlusconi's Centre-Right (in the aftermath of the sex scandals involving its leader) and stand-up comedian/political activist Beppe Grillo's Movimento Cinque Stelle.

The third series of *Boris*, filmed during the summer of 2009 and aired for the first time in the spring of 2010, resumed the heavily politically-accented scope that characterized the second season finale. The two-part series premiere, entitled 'Un'altra televisione è possibile', follows Ferretti, who has unexpectedly abandoned *Gli occhi del cuore* out of artistic infatuation with *Macchiavelli*'s qualitative potential, for Mediaset's studios in Cologno Monzese, Milan, where he agrees to shoot the pilot of a sit-com for one of Berlusconi's channels, entitled *Troppo frizzante*. In Cologno Monzese the director and his closest collaborators are offered drugs and beautiful women to sleep with and the director is treated like a revolutionary genius for his decision not to keep on thriving in RAI's mediocrity. He is addressed as 'the Roberto Saviano of "fiction"', with reference to the author of *Gomorra*'s resistance to the pressures he received from the mafia during the writing and publication of his literary exposé.

Boris suggests that Berlusconi's is a presence that permeates the entirety of the Italian experience, as the relationship between intern Alessandro and assistant director Arianna comes to an end once she reveals to him that she votes for the media mogul and even actively campaigned for him in the past, a fact that he cannot accept, or even fathom. The playfulness of this narrative segment is augmented by the fact that the actress playing the character of Arianna is Caterina Guzzanti, the younger sister of Sabina Guzzanti, a former television comedian who directed two documentaries, *Viva Zapatero!* (2005) and *Draquila – L'Italia che trema* (2010), that frontally attacked Berlusconi for his political control of the Italian media – even those he does not own – and for the poor handling of the crisis brought upon the city of L'Aquila by the 2009 earthquake.¹⁰

⁸ Luca Cordero di Montezemolo is the owner of *fuoriserie* manufacturer Ferrari.

⁹ In another thread of *Boris*' narrative, Lorenzo, the intern of the photography division, finds out that an uncle of his has won a seat in Parliament as a result of the election and, therefore, in the third season we see his revenge against his former torturers, the electricians.

¹⁰ Caterina's older brother, Corrado Guzzanti, is also cast in *Boris*, as the fictional actor who plays The Count, the villain of the *Occhi del cuore* 'fiction'. This role was Corrado Guzzanti's return to television,

As much as it addresses Berlusconi's political presence, *Boris* also ironizes on the contribution of his television company to the decline of Italian comedy: *Troppo frizzante*, the pilot Ferretti is asked to shoot, is a plotless amalgamation of catch-phrases authored by talentless comedians who have become popular in television broadcasts of cabaret routines reminiscent of *Zelig* and *Colorado Café Live*, two popular shows aired on Mediaset channels that launched the careers of catch-phrase comedians such as Ale & Franz and I Fichi d'India, all of whom have attempted transitioning to the cinema with qualitatively poor results.

Ferretti's experience in Cologno Monzese, however, is short-lived as his main focus is revolutionizing television with *Macchiavelli*. RAI's counter-offer is, instead, to put him at the helm of a new revolutionary hospital based show called *Medical Dimension*.¹¹ Set in the rough and underdeveloped landscape of Italian healthcare, instead of the private clinic of *Gli occhi del cuore*, *Medical Dimension* is supposed to be an uncompromising spin-off exposé 'à la *Gomorra*' that only retains the fictional protagonist of *Gli occhi del cuore*, in order to secure its viewership. Whereas the original 'fiction' shot by the fictional crew championed stale romantic plot-lines worthy of the worst soap-operas, *Medical Dimension* features corruption, swearing, suicide, euthanasia, the 'real' hospital world. Quality is its imperative, as the crew is asked not to 'smarmellare' (a neologism that the authors of *Boris* have coined to define the jam-like patina the filmic image acquires when all of the set lights are open to the maximum, as in soap-operas' photography) but rather to shoot 'artfully' with the aid of cutting edge technology such as Segway vehicles.

In the continuation of its third series, however, *Boris* negates the hypothesis that 'a different television is possible', as *Medical Dimension* is revealed to be a 'trap'. Not only does Ferretti find out, in the eight episode of the season, that this exposé is actually the by-product of the network's lazy screenwriters' plagiarism of an American television series,¹² but, in the eleventh episode of *Boris* Season 3, it is revealed to him by Lopez that

the network has no interest in *Medical Dimension* succeeding. [...] In fact, it was actually born to fail. [...] The airing of the pilot coincides with the Champions League Final. [...] You were chosen as director because they knew you wouldn't figure it out. [...] The whole sense of the operation is to show to the entire Italian television industry, networks, producers, directors, and the like that a different kind of 'fiction', today, in Italy is not only not possible, but even not desirable. Nobody wants it! Do you know what would actually happen if somebody produced a very well-made 'fiction' in Italy? [...] A whole vital system for the country would collapse!

Even though it does not take place at the end of the *Boris* television series – the final episodes are characterized by Ferretti's desperate attempt to write and shoot new material and reshape the existing footage of *Medical Dimension* in the editing room into a pilot episode for a third season of *Gli occhi del cuore*, which he sends to the network – Lopez's tirade is an appropriate conclusion for a 'meta-fiction' that was recognized as an innovative quality product that marked a time in which television

which he left after his own show *Il Caso Scafroglia* – also very critical of Berlusconi's career – was aired in 2002. Curiously, the father of Caterina, Corrado and Sabina, Paolo Guzzanti, is an adamant Berlusconi supporter and was elected as a member of the Italian Chamber of Deputies running for Berlusconi's party Forza Italia.

¹¹ This new Italian fiction's title in English indicates its presumed innovativeness and foreshadows the narrative twist concerning its origin.

¹² Thus the crew is about to shoot an episode in which the lead doctor is given a quail to eat while celebrating the Italian *Festa della Repubblica* and the inclusion of this non-existing culinary tradition reveals to them that the plot is carbon-copied from an American Thanksgiving episode.

making in Italy was transforming at an industrial and distributional level with the arrival and popularization of digital and satellite platforms.

Although it ironizes Mediaset and on Berlusconi, *Boris* cannot be catalogued as an explicitly left-wing endeavour against the figure of the media mogul, on par with Sabina Guzzanti's documentaries. In the conclusion of its third season, for example, Alessandro, after having copied a test, the answers for which he obtained by means of political recommendation, is promoted as freelance screenwriter for Magnesia and he is asked by the former *Occhi del cuore* screenwriters to join their leftist union 'Sceneggiatura Democratica'; thus, we are revealed that the leftist side of Italy's cultural industry is responsible for the imagined 'fiction' chosen as the quintessential by-product of the poor quality standards typical of the period of the RAI-Mediaset duopoly.

The series' cinematic appendix, *Boris – Il film*, confirms the impression that its authors' criticism is aimed at the entire Italian cultural industry, rather than a specified political entity within it. Its narrative replicates the structure of the series' third season, as Ferretti, now an outcast, obtains the rights to the film adaptation of *La Casta*, a new literary exposé that unveils the network of relationships existing between media-makers, the mafia, economic corporations and corrupt Italian politicians. Thus, he attempts a transition into filmmaking and uses the book's reputation to rally around him the leftist elite of Italian socially-engaged artistic cinema. This new crew is not put in a better light than the lazy and compromising Magnesia crew by *Boris*' authors: the leftists are shown to be arrogant, snobbish, annoyingly opinionated and off-puttingly elitist. The film – notably not produced by Fox, as the series was, but by RAI Cinema, the filmmaking division of the national public broadcast ridiculed in the majority of the *Boris* series – is concluded with the old *Occhi del cuore* crew, summoned by Ferretti to replace the leftist one, compromising once again and turning the film adaptation of *La Casta* into a *cinepanettone*, one of the often critically reviled film comedies that are released in Italy every year during the Christmas holidays season.

***Boris* and its comedic forerunners**

The institution of the Italian digital satellite television platform Sky Italia in 2003 has not only made possible the production of a 'different' television series like *Boris*: it has also contributed to the development of a certain taste among Italian viewers that informed its success, as in the years that preceded the airing of the first season of *Boris*, when two of Sky's channels, Fox Italia and Jimmy, aired a number of British and American sit-coms with a 'mockumentary' or 'meta' emphasis, such as the British and American versions of *The Office*, *Extras*, *Arrested Development* and *Curb Your Enthusiasm*.

It can therefore be said that, as much as its narrative premise responded to the poor standards of Italian 'fiction', *Boris* was also the outcome of foreign influences that converged before its launch and informed its making and its reception. The two foreign series that *Boris* resembles most closely are *The Larry Sanders Show* and *Arrested Development*, both formally – they do not use the footage, typical of many mockumentaries, of mock interviews alluding to the notion that a documentary is being shot in the place where the narrative is set, in the same way that *Boris* avoids this strategy – and thematically.¹³ The former, created by Garry Shadling, focuses on

¹³ *The Larry Sanders Show*, an American series originally aired on HBO between 1992 and 1998, was never aired in Italy. However, it is widely considered as the progenitor of the 'mockumentary' sit-com genre and its crucial positioning in the history of television comedy has been certified by a vast number of awards, so it is quite verisimilar that professional television screenwriters such as the authors of *Boris* were familiar with it when writing their own show.

the making of an American late-night talk-show and it was inspired by the biography of real American talk-show host Johnny Carson, who was at the helm of NBC's *The Tonight Show* from 1962 to 1992 and who exposed audiences to Shandling's comedic talent by having him guest-host several times between 1981 and 1985. Even though the lazy and irresponsible characterization of most members of *Arrested Development*'s dysfunctional family closely resembles the traits of *Boris*' crew, Mitchell Hurwitz's show did not originally have a 'meta' dimension comparable to *The Larry Sanders Show* and *Boris*' 'making of' narrative premise. However, as the show faced the threat of cancellation after the first two seasons aired on Fox's American network and it became clear that its positive critical reception was not going to be matched by substantial ratings, Hurwitz and his collaborators started including references to their network's lack of support in many episodes of its third series.

Both *Arrested Development* and *The Larry Sanders Show*, however, have some elements that relate to the humor championed by *Boris* and others that differ from it. *Arrested Development* lacks the continuous reference to another television text that is a constant in *Boris* through the inclusion of large portions of the 'smarmellato' footage of *Gli occhi del cuore* and the 'rough' scenes from *Medical Dimension*, both used ironically to refer to trends in the Italian television industry; Hurwitz's show is similar though in its frequent references to the United States' political climate at the time of its making, namely George Bush's war against Iraq.¹⁴ Conversely, *The Larry Sanders Show* relied heavily on references to another television format – Carson's talk-show – but it lacked the political satire that can be found in both *Boris* and *Arrested Development*: Shandling's fictional talk-show host, Larry Sanders, often gets in arguments with his network over creative decisions regarding his show, but the network's concerns are always dictated by ratings, or lack thereof, and never addressed as the result of the network's supposed alignment with a given political entity.

Of course, along with the foreign mockumentary series that preceded it, a number of Italian comedic sources need to be taken into account when analyzing *Boris*' comedic form. Among these, the satirical genre known as 'comedy Italian style' (1958-1980) can be identified as a precursor to the emphasis placed on the political discourse in the *Boris* franchise. Film historian Peter Bondanella states that the emergence of this genre 'replaced the sometimes facile and optimistic humanitarianism typical of earlier film comedy with a darker, more ironic and pessimistic vision of Italian life',¹⁵ a definition that chimes, for instance, with *Boris*' pessimistic conclusion that 'a different kind of television' in Italy is not possible. Commenting on the social engagement credited to this film genre – which addressed diverse national issues at the time of its production, such as the interference of the Catholic Church in political discourse within the country in the 1950-1970 period, the negative social habits that developed as a result of the emergence of consumerism with the Economic Miracle, the resistance of former Fascist policies in the supposedly 'new' nation that the Resistance had contributed to forge, and the rise of terrorism in the 1970s – Bondanella states that the comedies of the 'Italian style' genre

¹⁴ The grandfather of the family at the centre of *Arrested Development*'s narrative is accused of having built real estate for Saddam Hussein in Iraq, his younger son is enrolled in the U.S. army and about to be shipped to Iraq as part of George Bush's war on terror and the twelfth episode of season three is set in Iraq and features a number of Saddam Hussein look-alikes.

¹⁵ P. Bondanella, *A History of Italian Cinema*, New York, Continuum, 2009, p. 181.

treated real social, political, and economic problems quite courageously and more successfully than overtly ideological films, particularly in their portrayals of dysfunctional social institutions, reactionary laws, and outmoded customs governing the relationships between men and women.¹⁶

Boris' overall emphasis on societal mores (embodied by the television crew's habits), politics and its questioning of the very possibility of a popular audio-visual text to inform change in the nation therefore make its humor at times close to the socially engaged humor championed by 'comedy, Italian style'. At other points, it suggests a reflection on the genre's legacy.

In general, though, texts belonging to this film genre lack the referential element that characterizes so much of *Boris'* narrative, with the inclusion of footage from *Gli occhi del cuore* and *Medical Dimension* as paradigmatic visual reminders of the standards of Italian 'fiction' crucial to its discourse about the state of Italy's cultural industry. *Signore e signori, buonanotte!* (1976) – a film co-directed by Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Manicelli and Ettore Scola – is one of the few 'Italian style' comedies to foreshadow *Boris'* 'meta' dimension, also focusing on the television-making industry. However, the majority of the best known films of the genre – Mario Monicelli's *I soliti ignoti* (1958) and *La Grande Guerra* (1959), Dino Risi's *Una vita difficile* (1961) and *Il sorpasso* (1962), Luigi Comencini's *Tutti a casa!* (1960), to name only a few – comments on Italian society by addressing it directly in its present state, or by offering a fictionalized representation of its past, not by recurring to explicit, consistent and continued visual reminders of other texts.

A 'parodical satire': *Boris'* comedic form

Linda Hutcheon has produced some influential work on the intertextual relationships existing between different cultural works, and in particular, the use of irony in the context of these relationships in modern art forms. Since *Boris* is a text in which both Italian and foreign cultural matrixes can be detected, and irony is the primary strategy by which *Boris* calls into question both social reality and the cultural products it establishes (either ridiculing or derivative) relationships with, her theoretical framework proves most appropriate in the attempt to define the series' meta-textual practice. She defines the textual practice of parody as a 'repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity',¹⁷ and 'a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text'.¹⁸ Other statements, crucial to this analysis of *Boris*, made by Hutcheon in her theorization of this discursive form are that a parodic text does not need to necessarily imitate another specified work, but that it can also ironically imitate a set of conventions typical of a genre or tradition,¹⁹ and that parody is not circumstantiated to texts with a ridiculing intent, although ridiculing imitations are among the forms of parody.²⁰

In light of these remarks, we can certainly identify the footage of *Gli occhi del cuore* and *Medical Dimension* extensively included in the *Boris* series (as well as the *cinapanettone* footage in the film) as parodic formations that do not so much imitate a specified 'fiction' or a specific *cinapanettone*, but rather, ironize sets of conventions developed within the Italian cultural industry in the last twenty years.

¹⁶ Bondanella, *A History*, cit., p. 181.

¹⁷ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 6.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 22.

²⁰ *Ivi*, p. 5.

Hutcheon states that parody is a ‘sophisticated genre in the demands it makes on its practitioners and its interpreters. The encoder, then the decoder, must effect a structural superimposition of texts that incorporates the old into the new’.²¹ In the case of *Boris*, a crucial aspect of its innovation in the context of Italian television depends on the viewer’s/decoder’s identification of intended allusions – from the explicit and continued allusion to the poor quality standards of ‘fiction’ produced during the RAI-Mediaset duopoly to more elusive allusions to Lars von Trier, the American serial 24, Steven Spielberg’s film *Raiders of the Lost Ark* (1981) and to *Boris*’ own critical reception – and the makers/encoders’ ability to create a new text that does not simply replicate ‘fiction’ by imitating it (in which case we would have either quotation or plagiarism, rather than parody) but repurposes it with ironic distance.

In this context the familiarity with encoding/decoding practices developed by the Italian viewership by assimilating foreign ‘mockumentary’ series seems a desirable, at times necessary, condition for the ironic discourse embedded in the *Boris* series. In a similar way, it can be said that the franchise’s sarcastic stance on the state of Italy’s cultural industry and on the interference of the political discourse within it required, in order to achieve the success it obtained as a parodic text, a shared skepticism towards cultural and political authority on the part of the viewers, in that a negative opinion of RAI as a political-cultural entity is crucial to understanding portions of *Boris*’ narrative. In this light, the ironic statement ‘the political deadlock is life’ is at the same time a sarcastic comment on the state of political skepticism and indecision within the country and also an affirmation that denotes how the humor of this particular ‘fiction’ text depends on it.

Going back to the satirical tradition of ‘comedy Italian style’, it is now necessary to call into question Hutcheon’s theorization of ‘parody’ and ‘satire’:

The obvious reason for the confusion of parody and satire [...] is the fact that the two genres are often fused together. Satire frequently uses parodic art for either expository or aggressive purposes, when it desires textual differentiation as its vehicle.²²

With its aggressive stance towards the interference of politics within the cultural industry arena, *Boris* certainly is a satirical text, but one that, unlike ‘comedy Italian style’, continuously uses parodic art. There is, however, a crucial difference between the two forms of satire – parodic and not – that relates to parody’s nature ‘as double-voiced discourse’²³ that ‘always implicitly reinforces even as it ironically debunks’.²⁴ Hutcheon clarifies:

Both satire and parody imply critical distancing and therefore value judgements, but satire generally uses that distance to make a negative statement about that which is satirized. [...] In modern parody, however, we have found that no such negative judgement is necessarily suggested in the ironic contrast of two texts. Parodic art both deviates from an aesthetic norm and includes that norm within itself as backgrounded material. Any real attack would be self-destructive.²⁵

This brings us back to the question ‘is a different kind of television possible?’ that *Boris* poses to synthesize its stance on the political climate of the country and the state of the Italian cultural industry, as well as to question the possibility of creating

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² *Ivi*, p. 43.

²³ *Ivi*, p. xiv.

²⁴ *Ivi*, p. xii.

²⁵ *Ivi*, pp. 43-33.

meaningful discourse within them. As we have seen, the narrative development of the series suggests a traditionally satirical, negative answer. Yet, outside the text, its very making and its positive critical and popular reception suggest a positive one, which is parodically – ‘repetition characterized by ironic inversion’ – alluded to in the series at the very moment of its negation within the text. Its comedic form as a series that carries out satire through an extensive use of the ‘double-voiced’ parodic practice imposes a certain degree of flexibility in its questioning the notion of meaningful discourse within the current Italian cultural landscape.

Whereas the ‘negative statements’ embodied by the direct satire of the ‘comedy Italian style’ genre flourished in a period of intense political engagement for the nation – from 1958 to 1980, with the student protests of 1968 at the epicentre of this timeframe – *Boris*’ sophisticated form of ‘parodical satire’ was born in a period of political indeterminacy, disengagement from the political discourse and skepticism about the possibility of social reform.

Conclusion

In conclusion it can be said that, as much as foreign and Italian comedic traditions have informed *Boris*’ humor, which combines the satirical emphasis of ‘comedy Italian style’ with the referentiality typical of foreign ‘mockumentary’ series, its very own hybrid comedic form – not dissimilar from the form of the chronologically adjacent Nanni Moretti film *Il caimano* (2006), a film that alludes to how redundant the notion of making a film about Berlusconi is by narrating a film producer’s attempt to make a film about Berlusconi – was also the by-product of the confused Italian political and cultural industries that it so adamantly criticized. The series’ ‘double-voiced’ characteristic of negating satirically within the text, with its ironical representation of the ‘fiction’ standard of the duopoly period, while at the same time affirming outside of it, by means of its very own existence as an innovative quality ‘fiction’, reflects its positioning as a liminal by-product of culture produced in the context of a transitional period in which the means of production and consumption of entertainment in Italy underwent a major change. At the same time, however, its ‘double-voicedness’ reflects the state of political indeterminacy that produced a non-fictional deadlock in 2006 and a frustrating encore in 2013.

Keywords

Italian politics, political deadlock, mockumentary, Italian comedy, *Boris* (Italian sitcom)

Giacomo Boitani was awarded a Ph.D. by the National University of Ireland, Galway in May 2012 for his research on the relationship between the Italian post-war neorealist mode of film production (1945-54) and the satirical cinematic genre known as 'comedy Italian style' (1958-1980). His articles on Italian comedy have appeared on journals such as *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* and *Status Quaestionis* and in edited collections such as *Great War in Italy: Representation and Interpretation* and the upcoming *Time-travel in the Media*. His reviews have appeared in journals such as *Senses of Cinema* and the *Journal of American Studies of Turkey*.

#205 - 1315 Bute Street, Vancouver, B.C., V6E 2A4 (Canada)
jackswan@libero.it; jackboitani@shaw.ca

RIASSUNTO

'Il pareggio elettorale è la vita': *Boris* e la satira dei mass media italiani e dell'industria culturale odierni

Nel 2007 il network satellitare Fox Italia ha cominciato la produzione di *Boris*, una serie comica del genere mockumentary messa in onda sui canali Sky Italia dal 2007 al 2010. La trama di *Boris* narra le peripezie di una troupe televisiva alle prese con la produzione di una soap-opera per la RAI. In Italia la serie è presto diventata un prodotto 'cult'. Nella serie *Boris* i pigri e opportunisti membri della troupe televisiva fittizia sono rappresentati come succubi delle ripercussioni che gli sviluppi politici nel Paese hanno sul servile network per il quale lavorano. Gli attori nella soap-opera fittizia vengono rimpiazzati e la trama stessa della soap-opera viene riscritta a seconda delle nuove coalizioni che vengono formate in Parlamento e i membri della troupe sono costantemente alla ricerca di raccomandazioni e protezione politica. Per quanto satirizza lo stato del Paese, *Boris* mette anche in discussione il fatto stesso che l'industria culturale Italiana corrente possa produrre un discorso significativo. Con riferimento alla teorizzazione della 'parodia' da parte di Linda Hutcheon, questo articolo discute la rappresentazione che *Boris* ha tratteggiato dell'industria culturale, analizza il rapporto esistente tra la serie e tradizioni comiche Italiane che l'hanno preceduta (la 'commedia all'italiana') e il modo in cui l'ironia implementata dalla serie ricalca e/o diverge da quella tipica delle serie mockumentary estere che l'hanno ispirata (*Arrested Development* e *The Larry Sanders Show*).

The Squallor phenomenon Social and political satire in Italian music during the First Republic¹

Nicolino Applauso

Often labeled with the umbrella term *rock demenziale*, the Italian music band Gli Squallor represented one of the most prominent expressions of social and political satire in modern Italy. This is evident in their mocking and farcical parodies of Italian politics and cultural conventions. In addition, if we consider the period in which Squallor started to gain popularity (in the mid-1980s), they could also be regarded as important agents of the discontent that characterized the last stages of the First Republic.

This article explores selected songs from Gli Squallor in order to analyze the dynamics of their very peculiar satire in relation to Italian music culture, society, and politics. I will approach Gli Squallor in a general sense by focusing on their political allusions (as in the song *Alluvione*), and then more explicitly by examining their satires against specific political leaders such as Gianni De Michelis (in *Demiculis*) and Umberto Bossi (in *Berta II*). Squallor created parodies from conventional songs by utilizing nonsense, surrealism, hyperboles, linguistic experimentations, and obscene language. In doing so, they engage in ‘metasatire’, successfully ridiculing Italian music, radio, and television. I will conclude by showing the peculiarity of their satire, which has become a very popular, iconic symbol of dissent, all the while escaping classifications and consistently desecrating the canon and even themselves.

Parody and satire in Gli Squallor

Gli Squallor was founded in 1971 by Alfredo Cerruti, Giancarlo Bigazzi, Daniele Pace, and Gaetano Savio, who were at the time very successful and renowned Italian music producers, songwriters, and composers.² From 1973 to 1994, they produced 14 albums selling more than 2 million copies, and were involved in two movies, which sold for about 5 billion lire.³ What is remarkable about Gli Squallor is that they started the band as an irreverent prank to mock singers and the entertainment industry, without any serious artistic ambitions, and maintained this disengaged attitude throughout their twenty-year career. This is confirmed by the fact that the Gli Squallor never performed their songs in public and never resorted to any publicity

¹ I would like to thank Claudio Simeone for giving me permission to use the lyrics and album covers included in this article, all of which are taken from his webpage ‘Era meglio quando c’erano gli Squallor,’ <http://www.squallor.com>. I am grateful to Eston J. Teter for retrieving a copy of Carla Rinaldi and Michele Rossi’s documentary *Gli Squallor*, which enriched my research with valuable data. I am also indebted to Fabrizio Foni for his suggestions and observations about the album cover *Mutando*.

² The band made its first appearance in 1971 with the singles *38 luglio* and *Raccontala giusta*, followed by the album *Troia* in 1973. Originally, Gli Squallor included also Elio Gariboldi, but he left the band after a few years; see A. Lo Giudice, ‘Squallor: I poeti del turpiloquio’, *Ondarock*, <http://www.ondarock.it/italia/squallor.htm> (last accessed February 12, 2014).

³ *Gli Squallor: Un documentario di Carla Rinaldi e Michele Rossi*, CNI musica, 2013.

to promote their new albums. Despite the lack of promotion and live performances, remarkably, The Squallor phenomenon drew significant attention in Italy, and the group even reached a cult status. Recently, their popularity was revived in the live show 'Ridere 2009' by the comic trio Ardone-Peluso-Massa, on the television show *Chiambretti Night*, and finally, in a 2011 documentary about the band, *Gli Squallor: Un documentario di Carla Rinaldi e Michele Rossi*.⁴

One of the main reasons for their success in the 1980s was the unconventional and forceful vulgarity that was so prominent in their lyrics, in their equivocal titles and in the album covers, which all contained strong sexual puns and undertones. Their most memorable titles are *Palle*, *Vacca*, *Pompa*, and *Manzo*, which literally mean 'balls', 'cows', 'pump' and 'beef' (or 'bull'), though they are also used as slang terms that refer to sexual jargon, i.e. 'testicles', 'whore', 'fellatio', and 'penis' respectively. To reinforce these linguistic ambiguities, the artist Luciano Tallarini created album covers that featured both meanings through double allusions. For example, the album cover for *Vacca* has a cow standing by the sidewalk dressed as a prostitute with fishnet stockings.

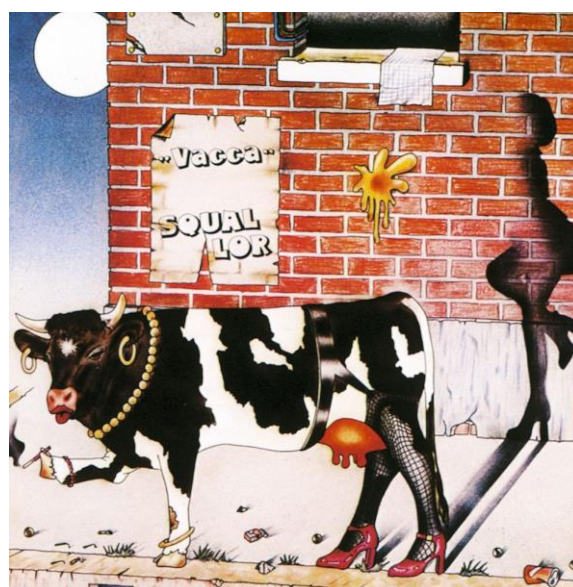


Image 1 Gli Squallor, *Vacca* (1977)

The cover of the album *Palle* contains a similar double meaning as it depicts two billiard balls on either side of a pool stick, cleverly evoking images of the male sexual organ (or 'balls').

⁴ G. Chianelli, 'Ardone-Peluso-Massa rileggono gli Squallor', *Repubblica.it*, August 23, 2009; <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/08/23/ardone-peluso-massa-rileggono-gli-squallor.html> (last accessed February 12, 2014). *Chiambretti Night* devoted an entire episode to Squallor on April 7, 2010; see <http://www.tvblog.it/post/19176/al-chiambretti-night-ieri-la-squallor-story-con-ciro-ippolito-e-alfredo-cerruti>.



Image 2 Gli Squallor, *Polle* (1974)

Other albums, such as *Mutando* and *Scoraggiando*, equivocally show images that play on malapropisms, thus evoking underwear and farting (i.e., ‘mutande’ and ‘scoreggiando’).⁵ The members of Gli Squallor, on the other hand, were never identified on the album covers, and were hardly known by name even by their own supporters. Nor was anyone aware of the fact that they were accomplished and influential lyricists and music producers. To complicate matters further, Gli Squallor was not associated with a particular region in Italy or to a particular studio, each of the members being native to different Italian cities, thus constituting a hybrid linguistic and geographical pastiche.⁶

Gli Squallor employed a diversified style in each song, which was often narrated by Cerruti. Their style is as diverse as the themes discussed, which range from music and show business (with parodies of famous pop songs and singers), sexual practices, and obscene language, to parodies of radio and television commercials, and consumerism (expressed, for example, by bizarre Neapolitan-speaking American Indians). With songs such as *Piazza Sanretro*, *Unisex* and *Pret-a-porter*, finally, Gli Squallor targeted delicate issues such as homosexuality and corruption in the clergy.

Although politics was not prominent in their repertoire, each album dedicates at least one song to current Italian politicians and institutions associated with both right and left-wing politics.⁷ Songs such as *Alluvione*, *Vota Verdi*, and *Revival* are vivid examples of caustic political satire. These songs show how Gli Squallor ridicules politicians and political groups by depicting them as suspicious, self-oriented, hungry for votes, and often misleading the Italian public. *Revival*, for example, features a cynic political leader who incites the crowd to follow him toward victory, which ultimately leads them to Coca Cola parties and orgies. The leader in question is clearly associated with far right-wing politics, as evident by his tone of voice, which recalls Dictator Benito Mussolini. Here Gli Squallor’s satire becomes even more biting

⁵ The cover of *Mutando* is also a tribute to the influential Japanese illustrator Hajime Sorayama, who in the 1980s was at the peak of his career.

⁶ Cerruti and Savio were from Naples, Bigazzi from Florence and Pace from Milan.

⁷ Starting from the album *Pompa*, Gli Squallor created the character of Pierpaolo, a young man who phones up his rich father to blackmail him while he travels around the world. His father seems to depict a politician belonging to the Democrazia Cristiana party. In each subsequent album, Gli Squallor always included a song dedicated to Pierpaolo.

if we frame it within its own original historical context of the early 1980s. The speech of this pseudo-Mussolini is called 'revival' to suggest that fascist propaganda is experiencing a rebirth in Italy. Indeed *Revival* evoked current right-wing terrorist organizations, such as *Nuclei Armati Rivoluzionari*, who at the time of the song claimed responsibility for the 1980 Bologna train station bombing.⁸

Gli Squallor's early years (1973-1983)

In order to better understand this peculiar musical trend in relation to social and political satire, I shall first approach selected songs from Gli Squallor's earlier period, and then more politically explicit songs from their newest albums. Their third and fourth albums, *Vacca* and *Pompa*, constituted a defining moment in the history of the band for the use of more explicit sexual and obscene references in the lyrics, and a style of performance characterized by improvisational comedy through narration and recitation.⁹ The song *Alluvione* for example, is recorded with a voice-over that stages an imaginary radio report of a devastating flood from the town Fontana ('fountain') in the district of Scroscio ('rain shower') organized by local politicians and the Italian government at large. The narrative is introduced by a trumpet playing a military tune reminiscent of a national anthem, which creates the effect of an official civic ceremony that involves all Fontana citizens:

Buonasera signori e signore vi parlo da Fontana in provincia di Scroscio. Sta per succedere quello che succede quasi tutti gli anni: L'alluvione. Quest'anno il sindaco, però, ha organizzato le cose in grande stile, hanno già intasato le fogne e i tombini. La popolazione si prepara, in grande stile direi, hanno già comprato alcuni casermoni per ricoverarsi dentro, ma non sono in vendita.

This initial part sarcastically suggests that prominent politicians are the masterminds behind a devastating man-made flood, which is unleashed at the expense of the citizens who ironically buy shelters that cannot be officially sold. The Fontana citizens are thus depicted as gullible and cheerful victims ('sono tutti felici') who are amazed by the spectacle of the ribbon-cutting ceremony inaugurated by the mayor. His peculiar ribbon-cutting ritual involves the opening of the new flood-making business, which is reinforced by the ambiguous slogan: 'Se non c'è la valanga compratevi la stanga'. Through this marketing strategy, the mayor is not only bringing devastation to the city, but he is also deceivingly proposing a phony profit for his citizen, since his promise implies 'la stanga' a term for shaft or figuratively a situation of hassle. Indeed 'la stanga' arrives upon the Fontana citizens once the flood takes over the city, thus changing the scenario from festivity to desolation:

Lampi, tuoni, tortorelle, colombi alluvinati cronici, ci sono anche i bitumi di immondizia che vagano come dei randagi in fuga, inseguiti da topi, scarrafoli, giostre galoppanti, alcuni idrofobi che stanno passando per le strade. Tutti contornati da torte, tortoni fatte dagli assessori comunali, tutti ingaggiati per distribuire una goccia ad ogni cittadino, ma ormai più di una goccia è il fiume a casa vostra.

⁸ The right-wing terrorist organization, *Nuclei Armati Rivoluzionari*, was responsible for the devastating bombing attack at Bologna's train station in 1980, causing the death of eighty-five people and wounding 200; see A. Cento Bull, *Italian Neofascism: The Strategy of Tension and the Politics of Nonreconciliation*, Oxford, Berghahn Books, 2007.

⁹ *Troia* and *Palle* employed more harmonious tunes mainly based on parodies and surreal humor, as evident in the songs *La risata triste* and *Raccontala giusta Alfredo* (both in *Troia*) or *Bla bla bla* and *Angeli negri* (in *Palle*).

The song develops the motif of exploitation at the expense of the naive citizens when the correspondent discloses that the government has hired ‘assessori comunali’ (‘council members’) to distribute ‘una goccia ad ogni cittadino’, even though ironically there is abundant water supply in each flooded house. The recitation continues with the imagery of the polluted and inundated city. Finally, the reporter – while gargling – declares that the flood was kindly offered by the government and will likely be exported to other Italian towns and to the rest of the world: ‘Eccola qui, tutta sporca, nera un alluvione nera, macchiato di giallo colorato, l’arcobaleno dell’alluvione. Arrivederci’. The final depiction of the multicolored flood could allude to the involvement of various political entities, which are ambiguously associated with different colors, further expanding the political implications of Squallor’s subtle satire.

Besides its apparent levity, *Alluvione* contains serious historical references to specific events that had occurred in Italy. Thus, as suggested by Luca Barattoni, it seems to allude to the 1963 landslide and flood resulting from the rupture of the Vajont Dam near Venice, followed by the destruction of five downstream villages and the death of some two thousand people.¹⁰ The Italian government, through the Department of Public Works, owned and managed the dam and during 1970s was directly involved in the tragedy.¹¹ Thus, as *Alluvione* was being produced, the trial for the notorious Vajont flood disaster was still ongoing, and the song could be interpreted with this specific context in mind. Furthermore, the topic of floods in connection to political corruption had recently been commercialized by the blockbuster American TV Film *Flood!* (dir. Earl Bellamy), distributed in Italy in 1976 under the title *Diluvio: la furia di un fiume*. The movie narrates a story very similar to the Vajont Dam disaster, and like *Alluvione* features a corrupted mayor who is responsible for the disaster. Through a fictionalized radio report, Gli Squallor cleverly depicts gullible Italians enchanted by media sensationalism and exploited by a corrupted Italian government.

Other songs contain more subtle political allusions to the period of the so-called *Prima Repubblica*. One vivid example is offered by *Confucio* from the album *Cappelle* (1978). The title *Confucio* refers to the celebrated Chinese philosopher and universal symbol of wisdom and virtue. If we consider Gli Squallor’s distinctive strategy of double entendre, the term ‘Confucio’ acquires an ironic value, especially since the sketch features a cynic politician who speaks at a crowd during a chaotic rally. Alongside his inconclusive speech, a listener can identify various mixed voices that either crudely shout swearwords at him, or ask questions unrelated to the assembly (‘Mario, dove sei? Ho perso il bambino’), while disco music reels smoothly in the background. The general effect of the music vignette is a comic muddle where nose-thumbing frames a political speech of an unidentified member of Parliament who tries to convince his audience about his dogmatic importance (‘siamo noi che facciamo la classe politica ... che guidiamo il popolo’). Although the speaker never discloses his identity, he declares that his party has led Italy for thirty years and is currently still guiding the Italian people, thus could likely be a member of the Democrazia Cristiana, the first party at the 1976 General Elections, until January

¹⁰ L. Barattoni, ‘Gli Squallor’, *Squallor.com*, <http://www.squallor.com/rassegna-stampa/gli-squallor-luca-barattoni/> (last accessed November 1, 2014): ‘Assistiamo ad un Vajont pianificato dallo stato italiano’.

¹¹ The Italian government was charged by the Court of Appeal for punitive damages in 1971, but assigned the reparation agreement only in the year 2000. See: N.A., ‘Trentasette anni per il risarcimento del Vajont,’ *Corriere delle Alpi*, <http://temi.repubblica.it/corrierealpi-diga-del-vajont-1963-2013-il-cinquantenario/37-anni-per-i-risarcimenti-del-vajont/> (last accessed February 12, 2014).

1978.¹² In these years, the Italian government was undergoing a situation of uncertainty due to an economic crisis, political scandals (most notably the Lockheed Scandal), and numerous acts of political violence and terrorism.¹³ In *Confucio*, the unnamed politicians echo this atmosphere of conflicts marked by ‘ingiustizie sociali’ and provide the irreverent spectators with implicit references to eminent Italian personalities of the times, such as the leader of the Partito Comunista, Enrico Berlinguer, (‘il saggio di Sassi’, hinting at his origin from Sassari) and the Judge Mario Sossi (‘saggio di Sossi’). In 1974 Sossi was kidnapped and then released by the terrorist left-wing organization, the Red Brigades, while Berlinguer was involved in the – much criticized – formation of a political alliance with the Democrazia Cristiana run by Giulio Andreotti, the so-called ‘historical compromise’, in an attempt to achieve more political stability. Being that *Confucio* was released in 1978, when Andreotti’s cabinet obtained the vote of confidence, I argue here that the song may very well refer to this precise historical moment.

Moreover, during the release of the album *Cappelle*, the notorious abduction and subsequent murder of Christian Democrat leader Aldo Moro, again by the Red Brigades, took place. This momentous event undoubtedly heightened Gli Squallor’s implicit mockery of the Democrazia Cristiana amongst the Italian audience, especially if we consider the party’s controversial position during Moro’s kidnapping, i.e. refusal of any negotiations with the terrorists. This scenario of uncertainty and reproach is indeed confirmed by the last declaration of the speaker who at the end avoids all rhetoric and bluntly admits his desire to gain votes and remain in power despite the alarming political situation: ‘in sintesi, l’unica cosa che a noi ci interessa sono i voti. O li portate a me o li portate a lei. Ma... non se ne parla neanche di riforme o di cose perché noi siamo qui e non ci muoviamo più’. This confession unveils the strong self-interest of the political leader who finally admits that his party is both unmovable and unproductive. *Confucio* ends with a derisive curse from the speaker who finally loses his diplomatic coolness and shouts at the crowd: ‘ma ve manna a fanculo!’, while the audience indignantly retorts in both Neapolitan and Milanese dialects (‘Mariuolo! Ladro!’ ‘trujun’), thus representing a microcosm of Italy. In conclusion, although Gli Squallor crafts a burlesque political rally, its inner contradictions and exaggerations expose current controversies over scandals and corruptions, thus crafting a mordant satire of the Italian government during a very divisive time.

Explicit political satire in Gli Squallor’s final years (1985-1994)

A gradual shift takes place in the treatment of political issues throughout Gli Squallor’s twenty-year career. While earlier albums contain generic political references, their latest albums featured songs such as *Vota Verdi*, *Demiculis*, and *Berta II*, which focused more explicitly on current Italian political leaders and parties alluded to by name. This trend is also evident from the more politically charged titles of their last two albums, *Cielo duro* (1988) and *Cambiamento* (1994). The first clearly evokes the sentence ‘Ce l’ho duro’ (‘I have it hard’), the notorious macho expression coined by the leader of the Lega Nord, Umberto Bossi, who used this

¹² The Democrazia Cristiana held a prominent position in Italian politics for more than forty years. On January 1978, Prime Minister Giulio Andreotti of the Democrazia Cristiana resigned and new elections were ordained; see R. Wagner-Pacifici, *The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama*, Chicago, Chicago University Press, 1986, p. 22.

¹³ The Lockheed Scandal was an international scandal which involved prominent government officials from different nations who accepted bribes from the U.S. aerospace company Lockheed for the sale of aircrafts; see Wagner-Pacifici, *The Moro Morality Play*, cit., p. 23.

sexual slogan to declare the political reliability of his party.¹⁴ *Cambiamento*, on the other hand, remarkably does not contain any explicit sexual reference neither in the title nor in the graphic cover, which simply features the band name Gli Squallor (in multicolored letters) and the album title *Cambiamento* in black letters over a white background.



Image 3 Gli Squallor, *Cambiamento* (1994)

According to Antonio Lo Giudice, a portrait of Bossi with testicles in place of his chin was originally planned as the album cover of *Cambiamento*, but the record company rejected the idea and imposed the current one.¹⁵ Despite this restriction, the term ‘cambiamento’ still suggests the new political atmosphere of transformation experienced in Italy in 1994, when Bossi’s Lega Nord and Silvio Berlusconi’s Forza Italia gained front position in Italian politics, moving the political spectrum to the right.

In the 1985 album *Tocca l'albicocca*, one can find the sardonic political satire song, *Vota Verdi*, which explicitly names an Italian political party. The Verdi political party was the first environmental political force in Italy and gained its momentum in the 1985 local elections by receiving 600,000 votes.¹⁶ If we consider these specific historical circumstances, it is significant that in 1985, when the Verdi just started to gain popularity, Gli Squallor dedicated an entire comic sketch to their party. This shows how the band members were not only pioneers in political satire, but also very responsive to the many changes that were occurring in Italian politics at that time. *Vota Verdi* is a biting vignette acted through improvisations by two characters wandering in a hypothetical future Naples after the stunning victory of the green party: ‘la Democrazia Cristiana ha preso l’uno per cento, il Partito Comunista meno quindici come Bolzano, i Verdi il novantotto per cento e ti lamenti’. The victory has changed the face of the city, now unrecognizable. Instead of familiar monuments such as the Maschio Angioino Castle and the Duomo, the city is now a jungle with

¹⁴ For more information about the Lega Nord, see D. Tambini. *Nationalism in Italian Politics: The Stories of the Northern League, 1980-2000*. London-New York, Routledge, 2001.

¹⁵ Lo Giudice, ‘Squallor’, cit. Both Giancarlo Bigazzi and Jacqueline Savio also recount this anecdote in an interview in the documentary mentioned earlier on, *Gli Squallor: Un documentario*, cit.

¹⁶ See R. Della Seta, *La difesa dell’ambiente in Italia: storia e cultura del movimento ecologista*, Milano, FrancoAngeli Editore, 2000, pp. 51-52.

lions, monkeys, crocodiles, and other exotic animals. One of the characters complains about the bizarre fact that he cannot smoke cigarettes nor drink coffee because the Verdi have now banned them, in order to prevent smog. He concludes that perhaps things were better with the previous political turmoil, which at least provided Italians with some diversions: 'Ma mi lamento perché prima in quel bordellone si viveva meglio, c'era qualche cosa, qualche divertimento. Qua c'ammafa?'. This visionary skit questions the extreme environmental policies advanced by the party and show the damaging effect of political zealotry, expressing the idea that no matter how innovative and well-intentioned it might seem, at the end it brings a demoralizing social regression. Hence, after mocking the catch-all party of the Democrazia Cristiana in *Alluvione*, the left-wing in *Confucio*, and the far-right ideology with *Revival*, Gli Squallor does not hesitate to sneer at old and new political trends (such as the Verdi's ecological creed), showing the flexibility of their satire.

This continues more forcefully in their latest albums with explicit songs that aggressively mock other emerging political parties and leaders such as Gianni De Michelis from the Partito Socialista Italiano (in *Demiculis*) and Umberto Bossi, the leader of the Northern League (in *Berta II*).¹⁷ Both songs introduce unusual settings (such as Greece and the Sirtaki dance for De Michelis and Brahms' classical Hungarian dance for Bossi) as well as violent insults at the expense of both politicians. De Michelis (who in 1986 was Minister of Labour and Social Security and Inner Cabinet Member of the Craxi Government) is depicted as a greased, filthy man who is only driven by his thirst for money and power. This satirical portrait starts with the birth of De Michelis from the perspective of his mother:

Piccolo, goffo, con dei riccioloni unti già dietro, e un paio di fogli in mano del ministero. 'E una mamma che può dire quando il figlio parte, fa carriera? Una mamma che può dire? È disperata! Vedere questo chiattono che parte, va in quella barca... e diventa ministro e fa un sacco di soldi'.

The chronicle continues with the narration of Demiculis' major political victories in the 'Camera' and 'Senato', due to the smell of his rigged armpits that defeat his political enemies and the injection of the drug 'Political: un piccolo medicinale base di Fanfani e Andreotti... Forattini!' Cerruti finally ends the story with the death of Demiculis, which occurs when a car runs him over. Other than numerous attacks against De Michelis' physical appearance, the song also questions the motivations behind his political career. An irreverent passage contains the explicit allegation that De Michelis has climbed to political success for his own economic gain, at the expense of his hometown Venice: 'Sta facendo soldi a catena. E a Venezia apre mostre ... mostre apre: già è un mostro lui!' Here Gli Squallor explicitly refers to De Michelis' campaign for Expo 2000 in Venice and his notorious involvement with Venice Mayor Nereo Laroni (who in February 1986 received notice of investigation for suspicion in bribes).¹⁸ The theme of political corruption will make national headlines

¹⁷ *Berta II* is the sequel of the original *Berta*, which was published in the 1977 album *Pompa*.

¹⁸ See G. Vergani, 'Ecco i miei conti correnti, rispondo di me non del PSI', *Repubblica.it*, February 8, 1986, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/02/08/ecco-miei-conti-correnti-rispondo-di-me.html> (last accessed February 11, 2014). See also B. Visentini, 'Ma basta un Expo per salvare Venezia?', *Repubblica.it*, November 12, 1986, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/11/12/ma-basta-un-expo-per-salvare-veneziah.html> (last accessed February 11, 2014).

with the major corruption scandal of *Tangentopoli* (Bribesville), only a few years after *Demiculis*, from 1992 to 1994.¹⁹

Gli Squallor's last album, *Cambiamento*, ironically comments on this new post-*Tangentopoli* scenario at the ebb of the *Prima Repubblica*. Like *Vota Verdi* and *Demiculis*, *Berta II* openly criticizes the contemporary political party of the Lega Nord, evaluated with sneering distrust. Bossi is depicted as an unrestrained, desperate sex fiend who begs Berta, a Neapolitan woman, to sleep with him. The skit is staged as a poetic contrasto (reminiscent of its most renowned medieval antecedents 'Rosa fresca aulentissima'), as Cerruti alternates Bossi's northern inflection with Berta's Neapolitan dialect.²⁰ Again there are specific references to Bossi and his associates (i.e., Marco Formentini), his political agenda of secession of the north, as well as his notorious flamboyancy, which are all vehemently cited by Berta:

Ma che vuo', tu e Forchettini? Jatevello 'n culo tutt'e due! Vi voglio vede': 'A Lega Nord, 'a lega sud, 'a secessione, ma che so' 'sti strunzat'e mmerda? Vi siete montat' a testa? Pù! All'anima 'e chitemmuort, Te e Forchettini. Ahhh! Me so' sfogata....

After this off-color tirade and rejection, Berta unveils her preference for a well-endowed colored man from Africa called Pasquale. Thus, Gli Squallor delivers its final blow to Bossi and his self-proclaimed slogan 'Ce l'ho duro', as well as to his strong anti-immigration campaign. Similarly to *Confucio* and *Demiculis*, Gli Squallor reintroduces the character of the opportunistic political leader who is so much driven by his own self-interest that he even goes against his most cherished political belief in order to satisfy his primal appetite: 'Io per te vado via dalla Lega e vengo al sud, fondo il primo movimento Fica Unita Pigliatevella. Non so che dire per farti convincere, t'ho portato i Mon Cheri Ferrero da Parigi'. Berta rejects this final desperate plea and, more explicitly than any other Gli Squallor character, names the ridiculed politicians by his last name: 'Bossi è passato, è tutto finito. Ci vediamo al prossimo ellepì. Arrivederci'. However, the sketch does not finish with this lapidary conclusion, but surprisingly reintroduces the African man Pasquale who expresses his concerns about Italy and the Lega Nord:

Scappare in Eritrea un'altra volta. Troppo casino qui, gatti, trenini, Bossi...
Mamma mia, vado via, va... ci vediamo prossimo ellepì.
[...] ho paura io, questa gente in Italia, troppi bianchi, mamm' d'o Carmine...
Cos'è questo? Io sono un povero negro, una grazia ti prego,
dillo alla pecora bianca, fa' spari 'sta mutanda.

This conclusion further complicates Gli Squallor's satire because it juxtaposes Bossi's prejudice with the one expressed by the 'povero negro' character who communicates with broken Italian and a Neapolitan dialect. Thus, in addition to Lega Nord and its leader, *Berta II* also mocks African immigrants who were the victims of racial prejudice. Its satire stirs mixed feelings while providing Italians with a grotesque

¹⁹ *Tangentopoli* involved a groundbreaking investigation into kickbacks given for public works contracts, causing the downfall of the Democrazia Cristiana and the Partito Socialista, and the end of the so-called *Prima Repubblica*; see S. Koff & S. Koff, *Italy: From the First to Second Republic*, London, Routledge, 2000, pp. 32-39. Remarkably, Gli Squallor in *Cielo duro* (1988) forecasted the trials of *Tangentopoli* with the song *Carceri d'oro*. Lo Giudice, 'Squallor', cit.

²⁰ Gianfranco Contini compiled the most authoritative critical edition of Ciullo d'Alcamo's 'Rosa Fresca Aulentissima'. G. Contini (ed.), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. I, 1960, pp. 173-185.

caricature of deceit, excess, opportunism, and perversion, the prime causes of the *Tangentopoli* scandal.²¹

Assessing the satire of Gli Squallor

Clearly, Gli Squallor is a phenomenon deeply rooted in the 1970s and the political scandals of the last phases of the *Prima Repubblica*. However, their albums are more than a mirror of the times, because they also depict their intransigent position of continuous desecration of mainstream ideas and novel political tendencies. It is indeed problematic to even categorize Gli Squallor as a musical band, since they never performed in public or in live concerts (and for this reason they have been also labeled as ‘prima ghost band del mondo’).²² It is due to this intrinsic originality that Gli Squallor attracted a robust community of followers, mainly characterized by male teenagers, who promoted each album by words of mouth. Alternatively, disk jockeys played their most popular songs in discotheques at late hours during closing time.²³ What contributed to Gli Squallor’s cult status was the fact that their first albums were never aired on national radio stations due to the state-owned network RAI’s monopoly on telecommunication in Italy, which enforced strict censorship laws. Following the 1974 ruling by the Constitutional Court, RAI’s monopoly was declared unconstitutional and private radios – or *radio libere* – started to broadcast and gradually proliferate.²⁴ This important change allowed Gli Squallor to gain more exposure throughout Italy, as made evident by the fact that in 1977 *Vacca* ranked in the top twenty of most sold albums in Italy. This success was confirmed by their first featured movie, *Arrapaho*, their second film and tenth album *Uccelli d’Italia*, and the album *Tocca l’albicocca*, with which they reached their apex in 1985.²⁵ But this limelight was also accompanied by several civil lawsuits, and most remarkably even an attempted murder.²⁶ On February 20, 1977, while promoting *Vacca* in the recording room of Radio Milano International (R101) the members of Gli Squallor were the victims of a drive by shooting. Although the perpetrators were never apprehended, they clearly intended to murder or scare Cerruti and Gli Squallor. This violent act was perpetrated either by a terrorist organization that strongly reacted to the band’s irreverent political and religious satires, or as an act of revenge of a more personal nature.²⁷ This demonstrates that their reception was as controversial as their songs, even if the identity of Gli Squallor was never disclosed to the public. The fact that they ridiculed all ideologies and boldly showcased sexual perversion most

²¹ Gli Squallor’s use of sexual perversion in connection with politics could also be perceived as a metaphor for political power and could be juxtaposed to Pier Paolo Pasolini’s *Salò*; see M. A. Macciocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Grasset, 1980, pp. 127-58.

²² F. Prisco, ‘Chiedi chi erano gli Squallor: In un documentario rivivono i padri del rock demenziale’, *Il Sole 24 ore*, September 26, 2012, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-09-26/chiedi-erano-squallor-documentario-090411.shtml?uuid=Ab7vFojG> (last accessed February 11, 2014).

²³ *Gli Squallor: Un documentario*, cit.

²⁴ V. Franceschelli, *Convergenza: La ‘convergenza’ nelle telecomunicazioni e il diritto d’autore nella società dell’informazione*, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 63-64.

²⁵ Despite its low budget, the movie *Arrapaho* grossed a total of 5 billion lire. *Uccelli d’Italia* ranged 17th. See *Billboard*, October 6, 1984, p. 60; *Tocca l’albicocca* reached the top ten on the Italian *Billboard*. *Billboard*, August 3, 1985, p. 72.

²⁶ Gli Squallor experienced numerous lawsuits for slander, obscenity, and religious profanity starting from their 1977 album *Pompa*. This forced Cerruti to occasionally hire a lawyer before finalizing an album in order to avoid further charges; for the lawsuits and the act of attempted murder see *Gli Squallor: Un documentario*, cit.

²⁷ The journalist Stefano Della Volpe speculated that the motive for the shooting was likely related to a lover’s revenge since minutes prior to the shooting, Cerruti was performing live on the radio and received a phone call by a woman who asked him: ‘Perché non ti fai mai vedere? Affacciati alla finestra’. S. Della Volpe, ‘Clamorosa sparatoria a Radio Milano International’, in: *Corriere della sera*, February 20, 1977.

certainly contributed to their presentation as an ambivalent force of social and political criticism.

Indeed, the content of their pieces do not privilege or promote any political ideals or social groups. As Federico Vacalebre eloquently states, it is difficult to label Gli Squallor politically as they ridicule everybody, from right-wing conservators to left-wing liberals:

Scomodi a sinistra ('Mi ha rovinato il '68' con finale liberatorio e inno all'anno successivo) come a destra, gli Squallor resteranno nella mente di chi li visse in tempo come gli alieni del pop italiano: ci voleva coraggio, ricordano in molti, per entrare in un negozio di dischi e chiedere lp che si intitolavano 'Troia', 'Pompa', 'Vacca'... Non a caso fecero ricchi il mercato pirata.²⁸

Vacalebre's term 'alieni del pop italiano' keenly describes the difficulties to place them within a given canon and their inevitable destiny to be relegated to the underground world. Ilaria Urbani evaluates them as authors of a type of music that is 'la più sboccata, antiperbenista e anticonformista mai esistita'.²⁹ These appraisals strongly emphasize the originality and subversive nature of Gli Squallor. However, various observers and scholars have failed to notice a very crucial point about this intriguing band. None of its members, for example, can be associated with independent record labels, nor can their music be technically regarded as alternative or independent. Quite the contrary, each of their albums was produced through established and mainstream record companies such as Cbs, Cgd, and Ricordi. In 1977, when Gli Squallor first published *Pompa* with Cgd, established Italian singers such as Umberto Tozzi and Loredana Bertè were also under the same company. Likewise, in 1983 – when Gli Squallor published its album *Arrapaho* with Ricordi – the influential record company also recorded artists such as Milva and Fabrizio De Andrè. Moreover, the members of Gli Squallor were also accomplished musicians, composers, and music producers, in particular Bigazzi who is unanimously recognized as one of the most successful lyricists of Italian pop music.³⁰ Music producer Cerruti, on the other hand, was the artistic director of the three record companies that published Gli Squallor's fourteen albums.³¹ Hence, we must not overstate Gli Squallor's anti-establishment quality, its own members and record companies being well established in the music business, so much that their albums could be paradoxically regarded as self-produced by the same establishment they were ridiculing. The very existence of Gli Squallor therefore suggests that satire should not always be evaluated as a genre intrinsically subversive and wholly outside the system.

This observation further problematizes Gli Squallor phenomenon and the complex nature of their political and social satire. Theorists and practitioners of satire often claim that the genre of satire must be exclusively anti-establishment and must be estranged from the same system that it mocks.³² Even though the Squallor phenomenon cannot be entirely detached from the establishment, their disaffection

²⁸ F. Vacalebre, 'Sorrisi, canzoni e parolacce: chiedi chi erano gli Squallor', *Il Mattino*, July 9, 2013; http://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/sorrisi_canzoni_e_parolacce_chiedi_chi_erano_gli_squallor/notizie/302264.shtml (last accessed February 11th 2014).

²⁹ See I. Urbani, 'In un film la storia di un gruppo spregiudicato', in: *La Repubblica Napoli*, September 26, 2012, p. 10.

³⁰ A. Nove, *Giancarlo Bigazzi: il genicaccio della canzone italiana*, Milano, Bompiani, 2012.

³¹ See 'Pene al pene', in: *Panorama*, May 8, 1979, p. 167

³² See for example the influential study by M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1941; J. Henderson, *Comic Hero versus Political Elite*, in: A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson and B. Zimmerman (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, Levante Editori, 1993, pp. 307-16.

from its dynamics, as evident from the lack of serious advertisement or commercial ambitions, indeed accentuates their genuine satirical value. Most recently, the popular satirist Daniele Luttazzi offered a powerful definition of satire:

Chi fa satira non è migliore dei suoi bersagli. [...] La satira è contro il potere. Contro ogni potere, anche quello della satira. La logica del potere è il numero. Uno smette di fare satira quando si fa forte del numero di chi lo segue.³³

While defining the personal limits of satire within the individuals who create it, Luttazzi claims that satire is a contradictory form of expression that can be both dissident and self-denigrating. In other words, satire can only be taken seriously if it shows the self-critical sincerity of its own demise. Indeed, theorists have acknowledged this complexity while explaining the etymology of the word 'satire', which the Romans called 'satura', to evoke the stuffed plate of a mixed variety of fruits to be offered to the gods.³⁴ In addition to this meaning, satire has also been associated to the satyrs and as such goat-like and naked 'because, just as goats are fetid and dirty, satire uses fetid and filthy words, and it is naked' because it speaks plainly, unveiling the truth.³⁵ Multiplicity, pastiche, and self-irony are all stylistic elements of satire that are very well present in all of Gli Squallor's pieces. Take the introduction of their third album *Vacca*:

Dopo i Beatles, i Pink Floyd e Orietta Berti, nacquero gli Squallor.
Fenomeno di successo, fenomeno di cesso, ma sempre un fenomeno era.
Tutti correvano da loro, loro correvano dagli altri e s'incontrarono.
Quando non si videro più, dissero:
'ma dove sono andati a finire gli Squallor?'
Sono andati in Vacca! M m m m m m m m m m m m ... ua.

Cerruti here jokingly declares that Gli Squallor have been a phenomenon well-circumscribed within an established and respected music tradition. Indeed, long before them, parody and satire played an important role in Italian pop music with artists such as Quartetto Cetra, Renato Carosone, or Fred Buscaglione. Yet it is hard to find an Italian band like Gli Squallor that resorted to such an extreme of verbal violence and wicked sarcasm, while avoiding personal fame. On the contrary, Gli Squallor had no public image, and remained entrenched within this inner paradox characterized by the coexistence of the status of outsiders ('alieni del pop italiano') alongside the status of products of conventionalism (Bigazzi, Cerruti, Cgd, and Ricordi). Their paradox still haunts us today because although Gli Squallor never attempted to leave a legacy, it would be questionable to say that they achieved this goal. Popular Italian comic bands such as Skiantos, Elio e le storie tese, Prophylax, and Gem Boy, as well as comedians like Federico Salvatore, Gianfranco Marziano and Sora Cesira could very well embody the persistence of the remarkably indelible mark that Gli Squallor, through their caustic humor, brought to Italian music and culture.

³³ D. Luttazzi, 'Il cosa e il come,' *MicroMega*, <http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-cosa-e-il-come/> (last accessed February 12, 2014).

³⁴ K. Freudenburg, *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 45.

³⁵ C. Honess, 'The Language(s) of Civic Invective in Dante: Rhetoric, Satire, and Politics', in: *Italian Studies*, 68, 2 (2013), pp. 157-64, p.162.

Keywords

Satire, Italian music, Italian politics, Gli Squallor, vulgarity

Nicolino Applauso is a Visiting Assistant Professor of Italian at Loyola University Maryland. He studied at the University of Bologna, and received his PhD from the University of Oregon. He has previously taught at Florida State University, the University of Oregon, Colorado College, Bucknell University, and Susquehanna University. His main research interests are humor and political satire, thirteenth- and fourteenth-century Italian literature with an emphasis on political invective, and comic poetry during wartime. He published various articles on Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Dante, and the politicized reception of Dante during Berlusconi's Seconda Repubblica. He is currently completing a monograph on Dante and medieval political invective in Italy and co-editing a volume on Dante and satire.

Dept. of Modern Languages & Literatures
Loyola University Maryland
Maryland Hall 455
4501 N. Charles St.
Baltimore, MD 21210 (USA)
napplauso@loyola.edu; napplauso@gmail.com

RIASSUNTO

Gli Squallor: La risata triste e le pernacchie

La satira sociale e politica nella musica italiana durante la Prima Repubblica

Anche se spesso viene catalogato con il marchio onnicomprensivo di 'Rock demenziale', il gruppo musicale italiano degli Squallor rappresenta uno dei fenomeni più incisivi di satira politica e sociale nell'Italia moderna. Ciò appare evidente se si esaminano i numerosi pezzi contenuti nei loro album, che presentano brillanti e corrosive parodie di noti partiti e politici, nonché di tendenze culturali e sociali dominanti. Se consideriamo inoltre il periodo in cui gli Squallor raggiunsero il massimo successo (verso la metà degli anni Ottanta), essi possono anche rappresentare l'importante voce di dissenso che caratterizzò gli ultimi decenni della cosiddetta Prima Repubblica. In questo articolo viene esplorata una selezione dei loro più importanti testi, con lo scopo di analizzare le dinamiche della loro particolarissima satira in relazione alle tendenze culturali, sociali e politiche allora in voga in Italia. Ci si sofferma inizialmente sulle varie allusioni politiche presenti in modo generico in pezzi come *Alluvione*, per poi passare all'analisi di pezzi che presentano una satira politica più esplicita contro noti partiti (come i Verdi) e politici dell'epoca, quali Gianni De Michelis (con *Demiculis*) e Umberto Bossi (in *Berta II*). Gli Squallor hanno creato parodie di famose canzoni utilizzando il nonsense, un umorismo surreale ed iperbolico e spaziando tra sperimentazioni linguistiche ed un linguaggio osceno. In questo modo, l'articolo sostiene che gli Squallor si sono dedicati alla 'metasatira', deridendo con successo l'industria musicale e radiotelevisiva italiana. Alla fine offre una riflessione sulla complessità della loro satira che anche se si è affermata come simbolo emblematico dell'anticonformismo, rimane nel contempo un fenomeno difficilmente catalogabile, perché in continua dissacrazione del canone e, in definitiva, anche di sé stesso.

URN:NBN:NL:UI:10-1-116706 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

The grotesque as a tool Deconstructing the imperial narrative in two *commedie all'italiana* by Ettore Scola¹

Linde Luijnenburg

Although we do not yet have a watertight definition of the *commedia all'italiana*, certain characteristics of this cinematic genre can be listed. Being comedies, first of all, the films are supposed to make their audience laugh. Moreover, Italy is mentioned in the name of the genre, which implies a description of the nation and its habits. In fact, the films are typically made by critically and politically engaged directors who ridicule and question the concept of 'Italianness' by exaggerating it in their films, leading Guido Bondanella to describe *commedia all'italiana* in terms of a 'tragicomedy bordering on the grotesque'.² Their criticism was tolerated because the films generally remained free from censure. According to critics, the *commedie* were produced in a period that more or less coincides with the economic boom of the 1950s and 1960s, during which there was a considerable amount of political censorship. However, as stated by D'Amico, politicians kept a watchful eye mostly on 'serious' cinema – particularly on Neorealism – whereas the 'cinema leggero' could touch upon politically sensitive subjects without much political interference, with the excuse of being humorous.³ The films describe the *quotidianità* and the 'normal people' of the country during that time.⁴ Ettore Scola, one of the most famous directors of the *commedie all'italiana* genre, stated in 2009: 'Partivo dalla osservazione della realtà, dalla voglia di raccontare il nostro paese. [...] Il mio non è mai stato un cinema di fantasia, ma un cinema di osservazione'.⁵ The same director also often noted that he exclusively concentrated on 'normal people' in his films.⁶

As an admirer of Neorealist cinema and a critical observer of his country, its politics and its social problems, Scola is an excellent example of an Italian filmmaker who used humor as a tool to criticize his country and its people.⁷ Thus, in this article I aim to demonstrate that in Scola's *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968), a film that is considered to be a typical

¹ I would like to thank the Royal Dutch Institute in Rome (KNIR) for hosting me in May, 2014. This stay in Rome has helped me to do research for this article.

² P. Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, New York, Continuum, 1983, p. 145.

³ M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 30-32.

⁴ G.P. Brunetta, *The History of Italian Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 2009 [trans. J. Parzen, original publication 2003], p. 115.

⁵ Interview with Ettore Scola, 9 March 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=nSTBchUcso0&feature=fvw> (last accessed January 1, 2014).

⁶ Scola in V. Zaggarro (ed.), *Trevico - Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Venezia, Marsilio Editori, 2002, p. 29.

⁷ *Ibidem*.

commedia all'italiana,⁸ and in *Gente di Roma* (2003), a work produced long after the *commedia all'italiana* period, the director applies a similar technique. The grotesque stereotyping of the average Italian (wo)man is in both films a tool for deconstructing the imperial narrative and, within this, more specifically, the constructed opposition of the Italian Self versus the non-Italian Other.⁹ Moreover, in both films humor serves as a mask to cover up political and social critique. After an initial analysis of the two films, I will use postcolonial theory to unravel this underlying political critique, which is softened by, and yet clearly visible through, the use of humor. The different time frames also invite a comparison between the political backgrounds and historical contexts of the two films: the 1960s and the beginning of the new millennium.

Revisiting colonialism in the 1960s

In recent years a growing number of Italian films have addressed the problematic situation of the *extracomunitario*. Some interesting research has also been published on the appearance of the *extracomunitario* as the new 'non-Italian' *par excellence* in Italian cinema;¹⁰ several recent films have been analyzed in depth through the light of postcolonial theory;¹¹ and other (fewer) scholars have looked at older films to apply the same theoretical framework to them.¹² Thus far, however, there has been no scholarly attention in this perspective to the genre of the *commedia all'italiana*, despite the fact that its distinctive generic traits (as described above) and its timeframe make this genre an ideal point of entry into questions surrounding filmic representations of Italy's colonial history. *Riusciranno?* is an interesting case in this respect: while being a typical example of the *commedia all'italiana*, it is also a film about colonialism. In the film, the book editor Fausto Di Salvio (Alberto Sordi), a typical product of the *boom economico*, is bored with his Roman bourgeois life and decides to go and look for his brother-in-law, Oreste Sabatini called Titino (Nino Manfredi), who seems to have disappeared in Africa. Fausto takes his accountant Ubaldo (Bernard Blier) with him. On their long journey the two encounter several people who have met Titino, and the latter appears to have had jobs varying from a truck manager and a missionary to a crook. When Fausto and Ubaldo finally find Titino, he has been transformed into the sorcerer of a deserted village. Even though after a while Titino seems to want to come home, he changes his mind, while already on the boat, ready for departure: he jumps off and swims back to 'his' village, leaving behind a confused Fausto.

The script was finished in 1965, and in that same year Scola went to Angola (at the time, a Portuguese colony) to shoot images of the country for his film. The 1960s were the years of African decolonization, which caused many debates – at a national and international level – about colonialism and its consequences. Italy had lost its colonies, officially, with the Treaty of Paris (1947), but between 1948 and 1960 Somalia became a United Nations trusteeship under Italian administration. Only in

⁸ M. Coletti in Zagarrio, *L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, cit., p. 184.

⁹ When I use the words Orientalism and the Other in this article, I refer to the terms as they are described by Edward Said in his *Orientalism* (New York, Vintage Books, 1978), a fundamental publication in postcolonial studies.

¹⁰ G. Russo Bullaro (ed.), *From Terrone to Extracomunitario. New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2010.

¹¹ D. Duncan, 'Italy's Postcolonial Cinema and its Histories of Representation', in: *Italian Studies*, 63, 2 (2008); M. Waller, 'The Postcolonial Circus: Maurizio Nichetti's *Luna e l'altra*', in: M.E. Waller & S. Ponzanesi (eds), *Postcolonial Cinema Studies*, New York, Routledge, 2012, pp. 195-211; L. De Franceschi (ed.), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.

¹² I take the liberty here of referring to a previous publication: L. Luijnenburg, 'The Other in Italian Postcolonial Cinema: Pasolini and Fellini. Two Case Studies', in: *Incontri* 28, 1 (2013), pp. 34-43 (in particular note 6). This article and the current one are both the result of my MA thesis at the University of Leuven.

1960 did Somalia become an independent country;¹³ one could thus argue that, at the time of the making of the film, Italy had just ‘set free’ its last colony. Colonialism was therefore a current topic, and an interesting theme for a director who aimed to make ‘cinema di osservazione’. In fact, the early part of the film is filled with references to colonialism. The background of the opening credits consists of drawings, seemingly coming from a travel diary, of white people dressed in western, ‘modern’ attire, who objectify, fight, or ridicule the Africans they encounter (fig. 1-4). The white men have guns, books, wear hats, boots, suits, have mustaches and carry umbrellas; the black men are practically naked, run around in animal-like poses, walk through the water, hunt for animals, dance around, and look with admiration at the white men. Drawings of their wooden boats are sharply contrasted with images of the immensely high ships of the white men. After the drawings of the ships, the film starts, in the city centre of Rome, with a shot of modern cars, paralleling the boats. In the background we see the Vittoriano, which was also the background for Mussolini when he proclaimed the birth of the Empire on 9 May 1936 from Palazzo Venezia (fig. 5). In one of the cars – a Jaguar¹⁴ – Fausto Di Salvio’s chauffeur drives his boss and his accountant through the via dei fori *imperiali*. In his expensive car Fausto uses the newest gadgets to plan every minute of his overfull day, reminding himself he has ‘chiare idee!’ and thus echoing the white men and their tools in the drawings.



Figures 1-4. Screenshots of opening credits of *Riusciranno i nostri eroi*



¹³ A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale*, Roma, Laterza, 1976-1987.

¹⁴ In the first part of the film, exotic (othered) animals – lions, jaguars, hippos – are so often mentioned that they seem to function as a reference to the ‘wild’ (animals of) Africa.



Figure 5. Screenshot of the opening scene of *Riusciranno i nostri eroi*

In the next scene, one of Fausto's employees analyses Titino's trip through Africa. In the background we still hear his description of the 'forests of Africa', while the viewer sees Fausto's friends playing a game, rhythmically tapping their hands on their laps and then saying the first word that comes to mind and which recalls the previous word. The sound they make clearly parallels the sound one would hear in an African forest; it is remindful of hand drums and singing. It is Fausto's turn, and he says 'ippopotamo' after 'mozzarella'; according to his friends there is no link between the two wor(l)ds and he angrily leaves the group. Later he decides to go to Africa in order to look for Titino, together with his accountant: 'Siamo due uomini che vanno alla ricerca di un altro uomo', Fausto explains. This sentence has a double meaning: the two are not only going to look for Titino, but Fausto repeatedly states he is also searching for himself by going to Africa. They arrive in Luanda, the capital of Angola, and there the adventure begins.

This adventure consists of several episodes, each set in different places, and each introducing new characters that unveil a different identity of Titino. In fact, a second characteristic of the film is that it was inspired by adventure stories divided into episodes, such as the novels of Verne and Salgari.¹⁵ The stereotypical image of Africa at the time was ideal for an adventure of this kind, since stereotypes, formed in an earlier period, still persisted: post-war Italy did not experience an official acknowledgement of the imperial enterprises, thus never refuting the myth of the *italiani brava gente*,¹⁶ nor the imperial propaganda in which Africa was presented as a 'wild' and 'dangerous' continent and Africans were depicted as inferior to the Italians.¹⁷ In the film, Africa is in fact presented as a continent with a dark heart

¹⁵ Coletti, *L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, cit., p. 184. The short story has a lot of similarities with storytelling, and oral culture was an essential part of the culture of the former Italian colonies. Moreover, the narrative structures of both *Riusciranno?* and *Gente di Roma* also seem close to *feuilleton* and comic strips (I thank Daniele Salerno for this suggestion).

¹⁶ With the concept of the *italiani brava gente* I refer to the myth that Italians were 'good' colonizers who only colonized to 'modernize' and help the colonized subjects, as opposed to other European colonizers (see A. Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Milano, Neri Pozza, 2005). This myth has largely persisted until this day, though many scholars, authors and filmmakers have pointed out the painful reality of Italian colonization.

¹⁷ On imperial propaganda see, for instance, P. Palumbo (ed.), *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from the Post-Unification to the Present*, Berkeley, University of California Press,

where all kinds of things could happen, not in the least through a direct reference to Conrad's *Heart of Darkness*.¹⁸ The camera work is shaky, often seems to be spontaneous, with zoom-ins and zoom-outs, echoing the atmosphere of adventure. Fausto carries a video camera with him, which suggests that the story is told through the eyes of the protagonists: this 'dark Africa' is thus the protagonist's perception.

In each of the episodes Fausto and Ubaldo encounter both colonizers and colonized. However, the characters of the 'locals' are never developed: they are only stereotyped and/or idealized by the two Italians. In this sense, too, the film seems to tell the story from the perspective of the protagonists. Fausto and Ubaldo distance themselves from the colonizers if these are openly racist (as in the case of a Portuguese driver who refuses to say he is a 'brother of the black man', and a Portuguese couple who treat the local villagers as slaves), echoing the myth of *italiani brava gente*. In fact, all European people they encounter on their trip – be they Belgians, Portuguese or even German – are presented as the real 'bad guys'. As argued by Giuliani and Lombardi-Diop, in Italy during colonialism and fascism racism was – at least until 1938, the year of the 'svolta arianista' – of a heteroreferential kind, as defined by Taguieff.¹⁹ The latter draws a distinction between two kinds of racism: autoreferential racism is racism of extermination, based on the idea of the supremacy of the identity of the Self and the need to eliminate the Other in order to preserve the Self, as in the Arianism of the Nazis; heteroreferential racism, on the other hand, is a racism of exploitation, typical of colonialism. Sometimes the people guilty of this second type of racism create a system in which only the Other is defined. In fact, 'l'identità razziale degli italiani [...] emerge come il risultato di una contrapposizione che descriveva il Sé per mezzo di un "contrasto", ossia di un riferimento oppositivo a "ciò che non è" (degenerata, femminea, africana, nera)'.²⁰ Indeed, in the film the two men seem to define themselves only in terms of looking at the Other: Ubaldo, always dressed in an Italian suit, is afraid of everything and mistrusts everyone; Fausto on the other hand wears a safari outfit and is overly enthusiastic and trusting, wanting to discover himself in 'their' land, 'their' habitat, by looking at 'them' but not actually getting to know them and not being known by them, as becomes clear from how uncomfortable he is when a local man videotapes him.

In the last episode of the film Fausto and Ubaldo eventually find Titino on the top of a mountain, begging the gods for rain. The two hardly recognize him, not only because of the physical distance, but also because Titino is literally 'blackened': his hair is braided, his clothes are colorful, and he speaks a different language. 'Siete italiani?' he asks Fausto after he is carried down the mountain by the villagers. Fausto responds that they should be asking *him* this question, implying that he visually and behaviorally does not seem to be Italian anymore. 'No, siete voi che dovete dire perché siete venuti', responds Titino – a sentence which could be a reference to the fact that colonizers should explain why they went to Africa. Titino takes a cigarette, hangs it loosely in his mouth, and says with a strong Roman accent: 'Di che dobbiamo parlare?' This scene is a key point of the film: Titino's unexpected 'Romanness' not only has a comic effect, but it also deconstructs the binary thinking

2003; Maher in D. Forgacs & Robert Lumley (eds), *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 160-177; E. Ludwig, *Talks with Mussolini* [trans. E. & C. Paul], Boston, Little, Brown and Company, 1933; T. Kezich & A. Levantesi, *Una giornata particolare. Un film di Ettore Scola. Incontrarsi e dirsi addio nella Roma del '38*, Torino, Edizioni Lindau, 2003.

¹⁸ In fact, Brunetta sees in Scola's film a variation on *Heart of Darkness*. Brunetta *The History of Italian Cinema*, cit., p. 326.

¹⁹ G. Giuliani & C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Milano, Le Monnier, 2013, p. 21.

²⁰ Giuliani & Lombardi-Diop, *Bianco e nero*, cit., p. 22.

about the Self and the Other by showing that these two concepts can be combined in one human being. Thus, at the end of the film, when Fausto finds himself on the ship that brings him back to Italy, he is upset and confused by the fact that binary thinking does not seem to work: he says he does not have 'chiare idee' any more.

Similarly, Ubaldo and Fausto are repeatedly positioned as an object of amusement and surprise for the local people. After their arrival in Luanda, for example, Fausto videotapes everyone only to realize that he himself is being videotaped by a local man, which makes him very uncomfortable. When Fausto and Ubaldo have an argument in front of the truck drivers in Luanda, all eyes are again pointed on them, and when the two literally fight with the openly racist Portuguese man, all local villagers watch them as though it were a spectacle, imitating them in a clownish manner after they have left. This twist in the roles of objectifier and object not only surprises the viewers and makes them laugh, but it also serves the same purpose noted above: the binary thinking based on the objectifying Self and the Other as an object is being questioned and deconstructed by showing that this relationship can also be turned around.

Grotesque images of the 'orientalizer' and the entrepreneur-colonizer

In *Riusciranno?*, two grotesque versions of the Italian/Western man are presented: the Italian fool (*ignorante*), who is still influenced by the imperial propaganda that has never officially been refuted (Ubaldo and Fausto); and the active entrepreneur/colonizer (Titino). Ubaldo and Fausto, both grotesque versions of the typical *ignorante*, communicate an Orientalist view on the African continent and its people stemming from the imperialist propaganda of the colonial period, as mentioned above. According to De Gaetano, the grotesque is neither a genre nor a style, but rather a worldview that expresses itself through 'l'abbassamento e la messa in questione dell'identità e della gerarchia dei valori costituiti'.²¹ It is an exaggeration, deformation and hyperbole of an existing element or type in the world and it functions like a magnifying glass. The grotesque characterizes itself, moreover, 'per la sua oscillazione fra la sfera comica e quella tragica, la caricatura e il mostruoso, il riso e l'orrido, l'affermazione e la negazione'.²² In fact, the stereotypical Orientalizing behavior of Fausto and Ubaldo has a comic effect because of their clown-like behavior (and as such it also assured an audience), but the sinister and tragic undertone of this humor becomes clear when the viewer realizes the two are simply an exaggeration of the typical Italian man. The grotesque is thus a means through which this problematic aspect of the Italian identity is unraveled: the insecurity of Fausto at the end of the film shows that without this constructed Other through which he can identify himself, he does not know who he is. Moreover, in the film the Italians are objectified and othered by stereotyping the Italian Self, and by making *them* an object of ridicule for the Africans, thus showing how easily the roles can be turned around.

The 'undefined' nature of 'Italianness' mentioned above may eventually become 'transparent', in the sense of being able to adapt and absorb. This applies to Titino who is literally capable of adapting to all new situations he keeps finding himself in as if he were transparent, at the same time leaving behind traces all throughout Africa. Thus a German former lover of Titino cries for him every day and has a tomb made for him thinking he is dead; a skeleton of a future hotel is left unfinished by Titino; the commander in chief of an army demands the weapons Titino had promised him before. In the last scenes he is blackened but at the same time he

²¹ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 7-8.

²² *Ibidem*.

is not, still behaving like an Italian after seeing his friends, perfectly adaptable to the situation that suits him best. This could be seen as a stereotypical image of the business man, the capitalist who has no problem with using others in order to make profit. Titino seems to care for the people from the village, but he quite easily decides to leave the villagers when that turns out to be the better option for himself. On the boat, ready for departure to Italy, he hears 'his' people sing a goodbye song in their language. Even though it has nothing to do with Italian, Titino translates this into his own language and interprets it as 'Titì non ci lascia'. It makes him jump of the boat and swim back. This is a typical act of looking at another culture with the perspective of one's own.

Titino's character is also presented as comical: throughout the film his facial expression is one of passivity and suffering, and he seems to think that he cannot help what is going on, as if he is a victim of the situation. His presence is a stereotypically colonial one: he is being carried and worshiped by the villagers, and has left an overly positive, occasionally spiritual impression on other people he has encountered in Africa, whereas, on the other hand, Fausto concludes that Titino 'ha bruciato mezza Africa'. He, too, is thus presented in a grotesque manner, on the one hand making the spectators laugh and yet also making them aware of how absurd and painful his behavior and attitude is. In short, he is the grotesque version of the entrepreneur-capitalist-colonizer.

To conclude my analysis of *Riusciranno?*, I would like to quote this statement expressed by Fausto: 'La verità è contraddittoria'. The contradiction here consists in the image of the 'comical and the tragic', typical of the grotesque. The comic aspect of the tragic reality makes this reality liveable, and interesting for a broader public. Moreover, humor here functions as a mask: the director depicts the Italians as people who refuse to acknowledge the inequality between themselves and the formerly colonized, copying instead the imperialistic propaganda without a critical self-examination or an understanding of history. As argued also by other scholars, this social and political critique would not have been accepted had the film been a serious one.²³

The real people of Rome

The second film I will discuss here is *Gente di Roma* (2003), a film Scola made with his two daughters and which has often been misrepresented as 'a film about Rome'.²⁴ Instead, it is not the city but its people who are the protagonists of the film. Scola points out the painful consequences of othering through a comical exaggeration of the stereotypical Italian *ignorante*, as he had done 35 years ago, in *Riusciranno?*. The film starts early in the morning in a kitchen where a wife and mother prepares coffee and lunch for her husband who is going to work, and ends 24 hours later, in Piazza Navona, with two men sitting silently next to each other on a bench. Between the first and the last scene, events in the daily life of a large number of Romans are shown. *Intermezzi*, consisting of shots of Roman street life, have in the background modern jazz music composed by Armando Trovajoli. The scenes of which the film is composed seemingly follow each other up without a logical order, as there does not seem to be any connection between the characters, except for a bus that either

²³ D'Amico, *La commedia all'italiana*, cit.; C. Clò, 'Mediterraneo interrupted: Perils and Potentials of Representing Italy's Occupations in Greece and Libya Through Film', in: *Italian Culture*, XXVII, 2 (2009), pp. 99-115.

²⁴ See for instance anonymous, 'Padri e figli sospesi nel tempo è "Il ritorno" di Zvyagintsev', *Repubblica.it*, http://www.repubblica.it/2003/j/sezioni/spettacoli_e_cultura/cine14/cine14/cine14.html?ref=search; (last accessed October 9, 2014). Anonymous, 'Gente di Roma (2003), di Ettore Scola', *Cinemaitaliano.info*, <http://www.cinemaitaliano.info/gentediroma> (last accessed October 9, 2014).

transports them or passes them by. However, the bus is not only a tool for the director to connect the characters, but also has a symbolic value in itself: it is the means of transportation for the common man (the rich have their own cars, if not their own chauffeurs). The digitally recorded images are often shaky and are made with a hand-held camera, which gives the film a documentary style, referring both to the Neorealist tendency to 'tell the truth' and to the relatively new genre of the mockumentary.²⁵ In fact, some scenes in the film are not scripted for the film, as in the case of a conversation with a woman in a home for the elderly, of the images of the *girotondi* and Nanni Moretti's speech in 2002,²⁶ or of interviews with people suffering from Alzheimer.

Three themes dominate *Gente di Roma*. The first one is the inequalities in the living standards of different citizens and the contrast between richness and poverty: poor workers clean the beautiful and richly decorated Palazzo Senatorio; beggars ask for money underneath a sign with the stock results of the day, next to a road with many expensive cars; rich tourists and homeless people mingle in front of the Colosseum; Nanni Moretti proclaims during the *girotondi* that 'la nostra è una giustizia un po' di classe e [...] davanti alla legge un immigrato non è uguale a uno di noi!'; a black man has to leave a bar and drink his beer on the street because the bar owner does not want 'people like him' inside his bar; a rich and a poor man sit next to each other on a bench in piazza Navona. Immigrants and their relationship with the 'native' Romans are often mentioned in the context of inequality. People from different backgrounds, religions and countries seemingly live next to one another in the *città eterna*, known from antiquity for its multiculturalism, but they mingle only on the surface. This is already suggested by the *sanpietrini* visible in the background of the opening credits, and by the pointillist image of the city of Rome used for the poster of the film: both the *sanpietrini* and the dots seem to mingle if one watches them from a distance, but up close they have separate colors and shapes, and touch each other only at the edges. In several scenes the subject of racism resurfaces. In one of the scenes a journalist, who is doing research on the *extracomunitari* in Rome, shows video images of people of all kinds of nationalities who pass each other at Stazione Termini without making contact. He explains:

Roma ha un suo modo particolare di essere con gli extracomunitari. Non li ama, non li odia, [...] li ignora! [...] Saranno questi ruderi, queste pietre che non finiscono mai di venir fuori. 'Qui salta un sampietrino e sbuca una villa romana con piscina'. Questo fa sentire il romano, anche quello più ignorante, superiore a tutti.

A second recurring theme is indifference, or apathy. A Roman woman takes part in a tai chi routine with a group of Chinese people in a park, jumping up immediately after the session is finished, and not paying any attention to the individuals she practiced tai chi with. A journalist tries to talk to a young Roman man about racism, but the latter is only interested in football. A driver on a busy street makes clear to a beggar that she has her own problems and cannot care about his. An overweight girl is left out of the group of her classmates; being overweight, she is othered by them. At a gathering of the Democratici di sinistra no-one talks about politics: everyone watches a football match instead. This indifference towards the abuses in Roman

²⁵ The mockumentary (a portmanteau of the words mock and documentary) became an en vogue genre of filmmaking in the 1980s. As the word suggests, it is a film that seems to be a documentary, while it is actually mocking this genre by exaggerating, improvising, or scripting jokes. An early Italian example is *Prova d'orchestra* (1979) by Federico Fellini. See also Boitani in this special issue.

²⁶ The *girotondi* was a movement held in Italy in 2002, organized by citizens from various cities, in which they demonstrated for democracy and legality. It started in Milan in January 2002. In the media they were considered to be against the government of the time, led by Silvio Berlusconi.

society expresses itself in a lack of empathy, a lack of political involvement and a disinterest in other cultures. Instead of facing these abuses, the Romans in the film talk about football or about their own personal problems. In short, they talk about nonsense, or *bobok*. The word is used in the film by a dead man entombed in a grave at the Verano cemetery, and refers to Dostoyevsky's book *Bobok*, standing for gibberish. 'Anche dopo, come nella vita che lasciamo, si passerà il tempo a dire sciocchezze', concludes the visitor of the Verano who listens to what the dead Romans have to say to each other from their tombs. In another scene, the one phrase that actress Stefania Sandrelli is practicing in her car, is 'Lo sai che sono solo menzogne!' The Romans communicate through the city's walls by writing texts on them: some texts are racist, which, according to the journalist, shows at least a certain kind of political involvement. Most of them, however, are about soccer. 'I razzismi ci sono anche qui', explains the journalist. 'Anche qui i negri muoiono bruciati, muoiono di fame e di freddo. Però è diverso, perché tra un nero e un laziale, il romano preferisce odiare il laziale'. In other words, the Romans are inward looking and worry about 'bobok' instead of politics and social injustice. This echoes the attitude of Fausto, Ubaldo and Titino in *Riusciranno?*, since they, too, are inward looking and worry only about their own small problems without seeing the bigger picture.

The third recurring theme is forgetting. In many scenes of the film the elderly are the subject; in other scenes we witness people who suffer from Alzheimer's being tested by doctors; grandparents forget everything. In one of the episodes the Jewish neighborhood in Rome serves as the background for a film about the deportation of Jews, which is being shot on the spot. When an old Jewish woman who lives there walks out of her house and sees huge wagons deporting Jewish families, she does not realize this is a film set, relives her past in a split second, and faints. The filmmakers see the Holocaust as an abstract era and fail to realize that for the woman it is still part of her life because she has lived this past. The visitor of the Verano, finally, says that this disinterest in others and lack of historical perspective are the result of the remains of antiquity that surround the Romans: the latter are so aware of the passing of time that they become restless and selfish. Hence, they do not care for other cultures, nor for their own recent history, which they have forgotten through their own form of Alzheimer. As a consequence, they are unable to spot the injustices present in their society.

Postcolonial perspectives through the lens of humor

Scola shows us that social inequalities are at least partly the consequence of a recent past. The population of Rome, however, seems to suffer from memory loss, and side effects of this disease can be found across their society. Thus, the filmmakers in the scene of the Holocaust film do not realize that the prosecution of Jews, a consequence of the 'svolta arianista' of the fascist regime, is part of such a recent past.²⁷ Similarly, in almost all scenes in which younger people appear their situation is compared to that of Romans of African origins, or the topic of racism is touched upon. On the other hand, in almost all scenes in which old people – who were young during fascism and colonialism – appear, Alzheimer and the negative consequences of forgetting are a key theme. This forgetting, the neglect of an acknowledgment of social inequalities and racism, and the talking about nonsense, are all presented through a humorous lens which 'lightens' the tone of the film. This is the case, for

²⁷ Michael Rothberg states that there is a connection between the Holocaust and the oppression of Others in several cultures: M. Rothberg, 'Introduction: Theorizing Multidirectional Memory in a Transnational Age', in: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 1-32.

example, in the already mentioned scene in which a young Roman man (Valerio Mastandrea) who sits in a bus hears about the research carried out by a journalist on *extracomunitari* in Rome. He seems completely oblivious to what he hears, until the Roman song 'Ma che ce frega' is mentioned by the journalist: he immediately starts singing the song, after which the journalist leaves. When a black woman comes to sit next to him, the man attempts to repeat the story of the journalist in order to impress her. However, he twists the words around, talks about 'extraromani' instead of 'extracomunitari', tries to remember the quote by Zavattini used by the journalist but instead quotes the famous Italian football manager Trapattoni, and talks a lot of *bobok*, until the woman replies 'Lei ha delle idee un po' confuse!' and leaves. 'Sono andato in bianco', the man concludes, meaning that he did not succeed in catching her attention – a significant word choice since it mentions whiteness. As in *Riusciranno?*, the Italian man is here the grotesque version of an *ignorante*. The African woman, on the other hand, behaves as a normal person, taking the bus, speaking eloquently, making a fool out of the Roman man. This contrast not only has a comical effect, but also turns stereotypes around by objectifying and ridiculing the Italian Self, making the original Other, the African woman, into a 'normal' person. In this way, the spectator is invited to question the binary thinking based on rigid notions of the Self and the Other, just as in *Riusciranno?*. Another example of this technique can be found in the scene in which a Roman woman, Maria (Sabrina Impacciatore), feels completely lost because she has fallen in love with a man while already in a relationship. She complains to her African sister-in-law, Cadrice (Caridad Palacio) who in the meantime is preparing homemade pasta and artichokes, a typical Roman dish. Maria's monologue is overly dramatic. Cadrice first responds by comforting her, and later impatiently calls Maria's 'official' boyfriend to end their relationship on her behalf. Maria is overwhelmed by how calmly and reasonably Cadrice handles the situation:

Ma c'avete proprio un'altra cultura, un'altra mentalità! È una visione delle cose più chiara, più ampia, che ne so. Saranno quegli spazi immensi dell'Africa che danno un'altra prospettiva: il contatto con la natura, i tramonti, la giungla, il deserto, i miraggi! Ma che ne so. [sic]

This orientalizing of 'the African' is here ridiculed, also by Maria repeating 'che ne so': in fact, she does not seem to know. Moreover, it is again the African-Roman Cadrice who is reasonable and also behaves like a typical Roman, talking with a Roman accent, preparing Roman food. In this scene, once more, the traditional roles of the educated Self and the undereducated Other are reversed, as it is again the Roman person who behaves as an exaggerated, grotesque *ignorante* and who talks only *bobok*, whereas the African-Roman woman is reasonable and effective in her actions.²⁸

The attitude of the 'typical Roman' as displayed in Scola's movie can be taken to symbolize the attitude of Italians towards the former colonies in 2003, the year in which the film was made: they were blinded by personal, internal situations and thus only talked *bobok*, failing to look at their recent past; yet the consequences of that past were right in front of them.²⁹ If Italians did not suffer from memory loss, the

²⁸ In this film, the Roman is a woman, whereas *Riusciranno?* is a traditional patriarchal film in that no woman has any important role in the film. The additional question of gender is not addressed in the present article.

²⁹ For Italy's responsibilities towards their former colonies around 2003, see A. Del Boca, 'The Obligations of Italy Towards Libya', in: R. Ben Ghat & M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 195-203. For a reconstruction of the history of the Axum Obelisk, see A.

film seems to imply, they would remember and acknowledge what the people in former colonies have been through, take responsibility, and act. The side effects of the memory loss of which the Romans suffer damage them: while the so-called Others are able to adapt to local habits, speak eloquently, and act reasonably, the Romans remain trapped in their *bobok*, their othering, their soccer games, and their insignificant personal problems, instead of acknowledging the more serious issues. As in *Riusciranno?*, the Romans are grotesquely exaggerated *ignoranti*, again played by famous Italian actors. However, in *Gente di Roma* Scola goes a step further as he reverses the role of the Self and the Other, and presents this Other as a much better version of the Roman Self. This is a strong political statement in the Berlusconi era, dominated by internal political questions, football, and television; Scola, in fact, stated he would not make any other film as long as Berlusconi was in power.³⁰

Whereas *Riusciranno?* is a movie about Romans going to Africa, *Gente di Roma* is about Africans going to Rome. It is interesting how the two movies shape post-colonial narratives within two very different historical contexts, both referring to the same problem of not knowing one's history, and both using the same tool: humor. Scola adapts his style to the new techniques and expectations of his times; in *Riusciranno?* by using modern music and shaky images, in *Gente di Roma* by recording digitally, by using jazz music and by applying the mockumentary style. Moreover, he shows confidence in future generation(s) by making *Gente di Roma* together with his daughters. At the same time, in both films Scola refers back to the past: in *Riusciranno?* by referring to Salgari, Verne and Conrad; in *Gente di Roma* by quoting Zavattini, Shakespeare and Belli, by giving Sandrelli a part in the film, by asking the famous Trovajoli to write the music, and by dedicating the film to Alberto Sordi, the *commedia all'italiana* actor who died just before he was due to play a role in it. With this, Scola suggests he does not forget his (personal) history. Since the importance of recognizing one's history is a key theme of the two films mentioned above, this aspect fits perfectly in the film.

Conclusion

In the two films I have discussed, famous Italian actors and icons – such as Sordi and Manfredi (*Riusciranno?*) and Impacciatore and Mastandrea (*Gente di Roma*) – represent the grotesque Italian *ignoranti*, unaware of the problems of the Italian society, concentrating only on their own 'insignificant' difficulties and copying the orientalist *discourse* without even noticing. The grotesque as an exaggeration of the stereotypical Italian makes the audience aware of the painful Italian attitude towards its colonial past, and shows that its inhabitants are guilty of heteroreferential racism as defined by Tagieueff. The famous actors function as messengers whose actions help deconstruct the colonial narrative – a narrative that, according to the director, still needed to be deconstructed both in 1968 and in 2003. In *Gente di Roma*, Scola indirectly criticizes the rigid limits of genres by applying techniques of the *commedia all'italiana* in a film produced long after the heyday of the genre (1950s and early 1960s). Moreover, by othering, objectifying and ridiculing the Italian instead of the traditional Other, Scola shows that thinking in terms of Self and Other is at least debatable, if not meaningless. The two films differ from each other in setting and technical details, yet both films use the same comic tools to communicate similar political objections and social critiques: behind a comic façade,

Del Boca, 'The Myths, Suppressions, Denials, and Defaults of Italian Colonialism', in: Palumbo, *A Place in the Sun*, cit., pp. 17-36.

³⁰ See for example 'Ettore Scola: "Finché c'è Berlusconi al potere, io film non ne faccio"', *Euronews*, <http://it.euronews.com/2009/05/08/ettore-scola-finche-c-e-berlusconi-al-potere-io-film-non-ne-faccio/> (last accessed October 9, 2014).

Scola is showing us the importance of knowing (colonial) history. Finally, in both films humor – here a grotesque form of the ‘average’ Italian – functions as a mask: it is used to hide or soften a social and political critique on the Italian society of the late 1960s and at the beginning of the new millennium. As part of Italy’s cinematic canon, it is of importance to acknowledge this critique, as it helps us to understand history.

Keywords

Postcolonialism, cinema, *commedia all’italiana*, Ettore Scola, the grotesque

Linde Luijnenburg is a PhD candidate at the University of Warwick, under the supervision of Jennifer Burns and Loredana Polezzi. Her research focuses on the representation of the Black Other in the *commedia all’italiana*. She has published on Italian postcolonial cinema, and two forthcoming articles focus on Italian and Dutch literature. Her research interests are, among others, postcolonial theory, stereotyping, nationalism, postwar Italian cinema and cinema theory, the concept of ‘migrant literature’ and cultural studies.

University of Warwick - Department of Italian
Coventry CV4 7AL (UK)
lindeluijnenburg@gmail.com

RIASSUNTO

Il grottesco come strumento: decostruendo la narrazione imperialista in due commedie all’italiana di Ettore Scola

In questo articolo l’autrice esamina due commedie all’italiana di Ettore Scola, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l’amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) e *Gente di Roma* (2003), in cui sono presenti dei riferimenti al passato coloniale della penisola. Secondo l’autrice questi riferimenti, impliciti e presentati in chiave umoristica, permettono al regista di portare alla superficie tabù politici e storici legati a quell’epoca storica. Il grottesco, usato in entrambi i film, funziona perciò come uno strumento per svelare il passato coloniale e, più specificamente, per svelare l’illusione della contrapposizione del Sé e dell’Altro. Nonostante i film siano stati realizzati in due epoche e due contesti molto diversi, il regista riesce tuttavia a rispettare la tradizione cinematografica italiana pur utilizzando nuove modalità narrative.

Luciana Littizzetto, il postfemminismo e la rischiosa arte di fare la scema

Paola Bonifazio

‘Quello so fare io: la scema’. Luciana Littizzetto¹

Lo scopo di questo saggio consiste nello studio delle strategie performative attraverso cui la maschera comica di Luciana Littizzetto decostruisce le rappresentazioni dominanti della femminilità e della donna nell'Italia contemporanea. Attraverso l'analisi di due film che la vedono protagonista e sceneggiatrice – *Ravanello pallido* (Gianni Costantino, 2001) e *Se devo essere sincera* (Davide Ferrario, 2004) – nel contesto più ampio della sua produzione mediatica, si vuole dimostrare che la performance di Littizzetto si costituisce duplicemente nel discorso ‘postfemminista’, da una parte abbracciandone la visione decostruzionista e parodica del sociale e, dall'altra, facendo oggetto della propria comicità i modelli di donna e femminilità propri della cultura di massa che di quello stesso discorso è sostrato produttivo.² Come si spiega in questo saggio, il personaggio-Littizzetto mette in luce la *masquerade* di una femminilità il cui potere dovrebbe risiedere nella bellezza e la cui emancipazione si fonda sul potere d'acquisto e sulla sessualità liberata in una società, quella italiana, che stenta a definirsi post-patriarcale.

Con l'espressione ‘discorso postfemminista’ si fa riferimento alla discussione teorica e critica sulla rappresentazione e auto-rappresentazione della donna nella cultura di massa approssimativamente a partire dagli anni Novanta, la quale si trova in un complesso rapporto sia con il movimento femminista degli anni Settanta che con il cosiddetto ‘backlash’ degli anni Ottanta, vale a dire, senza opporsi frontalmente al primo ma anche senza riconoscerne i meriti. In particolare, si attribuisce il termine ‘postfemminista’ a un discorso culturale e sociale che costruisce le soggettività femminili secondo modelli affini a quelli più ampiamente denominati del ‘neoliberal subject’. Per quest'ultimo si intende la soggettività prodotta nel contesto della società moderna occidentale, in particolare nel secondo dopoguerra, fondamentalmente basato sui principi di libertà e individualismo, e sulla logica della produttività. A questo proposito, Angela McRobbie ha scritto, in *The Aftermath of Feminism*, che la modernizzazione rappresenta ‘a substitute for feminism, a kind of faux feminism’.³ Secondo McRobbie, il ‘postfemminismo’ si fonda sul concetto di ‘female individualism’ e, quindi, sui tropi di libertà e *self-learning*: libertà nel lavoro

¹ Conferenza stampa a Roma (2013). Il video della conferenza stampa è disponibile on-line sul sito Lo spettacolo.it, <http://www.lospettacolo.it/cinema/littizzetto-sanremo-2014-biagio-antonacci-aspirante-vedovo> (31 ottobre 2014).

² La bibliografia sul postfemminismo nel contesto anglosassone è abbastanza estesa. Fra i vari volumi si veda, per un'ampia introduzione che evidenzia le diverse posizioni critiche e teoriche: S. Genz, *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

³ A. McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, London, Sage, 2009, p. 24.

e nella famiglia acquisita grazie alle conquiste del movimento femminista ma ad esso non riconosciute e attribuite, invece, direttamente alla società moderna; libertà sessuale sfruttata come moneta di scambio, nella convinzione di avere completo comando del proprio corpo e dei propri desideri; a quest'ultima legata, la libertà conferita dalla bellezza, utilizzata sempre come mezzo per affermare la propria individualità. Di fondamentale importanza è il processo educativo su cui si basa la completa acquisizione della libertà; in esso, l'auto-critica si sostituisce alla proibizione, l'incentivo positivo 'a crescere' al divieto (McRobbie cita, ad esempio, il modello proposto da *Bridget Jones's Diary*, il film inglese del 2001 basato sul romanzo dallo stesso titolo, a sua volta ispirato a quello di Jane Austen, *Pride and Prejudice*). Le problematiche legate a questa analisi del discorso postfemminista riguardano il sistema di esclusione che lo sottendono e le contraddizioni ad esso inerenti. Da una parte, come scrivono anche Yvonne Tasker e Dianne Negra, 'postfeminism is white and middle class, anchored in consumption as a strategy (and leisure as a site) for the production of the self'.⁴ Dall'altra, il passaggio che Rosalind Gill definisce da 'sex object' a 'desiring sexual subjects',⁵ vale a dire, l'enfasi sulla presa di potere nei riguardi del proprio corpo e della propria sessualità, si contraddice con la diffusa assunzione (volontaria, apparentemente, anziché subita) di ruoli tradizionali di genere: ad esempio, nella 'scelta' di non lavorare fuori casa. Queste contraddizioni si trovano nella produzione culturale di massa, in particolare, nel cinema commerciale e di genere, dove non solo le protagoniste 'scelgono' di assumere ruoli tradizionalmente femminili nella coppia e nella famiglia, ma anche contrappongono alla consapevolezza ironica del sessismo, l'idealizzazione dell'amore vero.⁶

Luciana Littizzetto e le maschere della femminilità

Il caso Littizzetto si pone, nei confronti del postfemminismo, a sostegno dell'immagine di donna consapevole del sessismo, principalmente, prendendo ad oggetto costante della sua comicità l'ideale di virilità, ed esponendone le false premesse. In questo saggio, tuttavia, non vorrei soffermarmi sulle numerose performance che hanno come oggetto comico dell'attrice i personaggi maschili e le loro debolezze. L'aspetto che vorrei considerare è quello del rapporto con la soggettività femminile 'postfemminista' sopradescritta – una donna libera e in completo controllo del proprio corpo e della propria vita (inclusa la possibilità di accedere alla chirurgia plastica). Per poter comprendere questo rapporto, e con esso la comicità di Littizzetto e la sua funzione politica, è necessario contestualizzare il discorso apparentemente globalizzante del postfemminismo con la politica e la cultura di genere italiane, durante il periodo generalmente definito della Seconda Repubblica (post-1994). A questo proposito, il saggio di Danielle Hipkins, 'Whoreocracy: Showgirls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy', propone un'analisi attenta del rapporto tra il culto della bellezza femminile nella cultura italiana e la critica al sistema di corruzione politica e potere mediatico cresciuto attorno all'ex-Primo Ministro Silvio Berlusconi e il suo entourage (maschile e femminile). Secondo Hipkins, la critica a quello che lei

⁴ Vedi Y. Tasker & D. Negra, 'Feminist Politics and Postfeminist Culture', in: Idem (a cura di), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Culture*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 1-26, p. 2.

⁵ R. Gill, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press, 2006, p. 258; citato nel saggio di D. Hipkins, 'Whoreocracy: Showgirls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy,' in: *Italian Studies*, 66, 3 (2011), p. 427.

⁶ Y. Tasker, 'Enchanted (2007) by Postfeminism: Gender, Irony and the New Romantic Comedy', in: H. Radner & R. Stringler (a cura di), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, London, Routledge, 2011, pp. 67-79, p. 68.

definisce il sistema di 'whoreocracy' si è sviluppata attraverso un discorso politico e culturale che trova nelle veline (showgirl televisive) il capro espiatorio: 'a form of critique that focuses on the embodiment of female oppression rather than its causes'.⁷ Tale critica si rappresenta, ad esempio, nel lavoro di Lorella Zanardo, *Il corpo delle donne*, la cui denuncia allo sfruttamento del corpo femminile in televisione avviene tramite la stessa economia visiva di oggettificazione utilizzata nei media sotto accusa, e abbracciando la stessa logica del 'beauty trade-off'. Come scrive Hipkins, 'beauty made one desirable, and one should aspire to it, but if one possessed it (or even worse aspired to possess it), one automatically became bad, stupid, or a whore: possibly all three'.⁸ Di conseguenza, Hipkins suggerisce un approccio 'postfemminista' al caso delle veline con lo scopo di sostenere un'opposizione radicale all'economia visiva contemporanea. Hipkins argomenta l'importanza di considerare l'aspetto di volontà che caratterizza la partecipazione delle veline come 'desiring sexual subject' con l'obiettivo di mettere in luce le caratteristiche di sfruttamento profondo che si sostituiscono alla tradizionale oggettificazione del corpo femminile, anziché semplicemente attaccarne i sintomi con moralismo.

In conclusione, tuttavia, l'autrice non propone degli esempi alternativi al discorso *mainstream* di cui parla. Fra gli esempi, potremmo dire meno negativi, Hipkins suggerisce Franca Valeri, alla quale attribuisce il merito di aver sollevato il problema ma non quello di essersi sottratta alla logica del 'beauty trade-off'. Valeri, scrive Hipkins, 'manipulated her fast talking, witty persona and lack of a maggiorata physique to comic ends'.⁹ Tuttavia, '[i]n this process, women [like Valeri] who are critical of the "beauty myth" focus upon the women seen to embody it, and not to the system itself, in order to articulate their dissatisfaction'.¹⁰ L'esempio di Valeri è particolarmente adatto a capire la singolarità di Littizzetto, in quanto le due sono state più volte messe a confronto.¹¹ Nel 2011, Valeri e Littizzetto hanno pubblicato un dialogo/intervista dal titolo *L'educazione delle fanciulle* (2011), in cui si confrontano su vari argomenti legati alla condizione della donna: l'educazione, i rapporti sentimentali, il matrimonio, la bellezza. La lettura dei commenti in parallelo porta all'evidenza una fondamentale opposizione fra la comicità delle due attrici che credo possa definirsi come differenza tra la satira e il grottesco, o meglio, tra la figura del satiro e quella del buffone (la mancanza del genere femminile, nella lingua italiana, per entrambi i nomi, è notevole; di questo parlerò fra poco, in relazione al grottesco). Mentre il satiro si pone al di fuori del sociale in posizione di giudice, il buffone è immerso nel tutto, ma come una eccezione. Nel caso di Valeri, quindi, la distanza fra sé e le soubrette si costituisce in un rapporto di subordinazione, mentre nel caso di Littizzetto, seppur la differenza permanga, questa esiste su una base di eccezionalità (ed esclusione) che appartiene a entrambe. La 'normalità', a cui Valeri e il discorso di opposizione *mainstream* sembrano voler dar voce, non è propria né delle veline né di Littizzetto. La contrapposizione tra Valeri e Littizzetto si potrebbe riassumere nel contrasto fra l'ironia che apprezza le buone maniere ed odia la volgarità, e la parodia di chi trova la volgarità nelle buone maniere. Scrive Littizzetto a proposito dell'uomo ideale: 'A me il pensiero di avere intorno un uomo sempre elegante mi fa un po' paura. Il classico maschio vestito da matita: lungo, grigio e con la punta nera. A me

⁷ Hipkins, 'Whore-ocracy', cit., p. 426.

⁸ *Ivi*, p. 419.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Recentemente, Littizzetto ha interpretato nel remake de *Il vedovo* (Dino Risi, 1959), dal titolo *Aspirante vedovo* (Massimo Venier, 2013), lo stesso personaggio originalmente recitato da Franca Valeri.

tendenzialmente piacciono i truzzi, non c'è niente da fare'.¹² Risponde Valeri: 'Scusa, Luciana, non capisco il rapporto fra uno elegante e una matita. Non c'è abito che possa vestire la volgarità, basta guardarsi attorno'. Riguardo a l'elogio della parolaccia', scrive Valeri in risposta alla Littizzetto (per cui un 'vaffanculo' in certe situazioni non può trovar alcun sostituto) che essa è 'insopportabile nello spettacolo', non è il suo sfogo preferito, dice, 'sbattere la porta neanche, perché casca la chiave. Forse la rabbia bisogna tenercela. Prima o poi passa'. Il perbenismo di Valeri è alla radice della opposta potenzialità politica della performance di Littizzetto. I suoi eccessi, nel corpo e nel linguaggio, non solo espongono il mito della bellezza e con esso il sistema di potere che lo sfrutta, ma offrono la possibilità di un ri-pensamento dei modelli di femminilità, anziché criticare con moralismo la presupposta decadenza contemporanea.

La maschera (o *masquerade*, come spiegherò in seguito) della femminilità che viene esposta, infatti, non è solo quella della velina ma anche quella speculare, nella rappresentazione critica mediatica, della 'donna normale'. Se si prende ad esempio la più popolare e recente fra le partecipazioni di Littizzetto a programmi televisivi, quella al varietà *Che tempo che fa*, condotto da Fabio Fazio, l'immagine che propone di se stessa non può certo definirsi conforme alle tradizionali norme di comportamento femminile.¹³ Come scrive Mary Russo, 'Making a spectacle out of oneself seem[s] a specifically feminine danger'.¹⁴ Piedi sul tavolo del conduttore, contorsionismi su quello stesso o altri oggetti di mobilia, l'uso continuo di parolacce, versi, facce: Littizzetto fa del corpo 'grottesco' l'arma che destabilizza le idealizzazioni di bellezza femminile, proposte fino agli estremi sul piccolo schermo, ma non per contrapposizione alla 'normalità' della ragazza della porta accanto. Con il termine 'grottesco' intendo sottolineare le caratteristiche di 'eccesso' del personaggio, che l'attrice impugna consapevolmente ed enfaticamente non solo nel gesto ma anche nel linguaggio. Parlando dell'invecchiamento, ad esempio, dice Littizzetto che, 'lo smollacchiamento diffuso, quello fa impressione. [...] Il sottobraccio che diventa passato di verdure. La pelle del ginocchio che fa le pieghe degli elefanti'.¹⁵ Tale citazione, da notare, riguarda se stessa e le altre, in una comunanza che fa della decadenza del corpo una proprietà maschile e femminile, e che però trova nel suo personaggio una voce pubblica e auto-ironica. Oltre al disfaccimento, Littizzetto sottolinea di frequente la mancanza, particolarmente degli attributi comuni della 'maggiorata', storicamente il modello di bellezza proprio della cultura italiana, seno e glutei. Attaccata derogativamente come 'lucertola', nel film *Ravanello pallido*, Gemma (la protagonista del film, interpretata da Littizzetto) non è tanto una 'donna normale' quanto la maschera opposta della velina maggiorata. È questa la maschera grottesca di chi, come Littizzetto stessa ha affermato in un'intervista, 'quello so fare: la scema'.

Fare la scema o, come scrive Mary Russo in *The Female Grotesque*, 'make a spectacle of one self', è un'arma a doppio taglio: si corre il rischio di essere giudicati, nel contesto di una tradizionale divisione di genere (e quindi di conformismo rispetto alla morale e al comportamento); si prende il rischio di considerare la propria femminilità una *masquerade*. 'Deliberately assumed and foregrounded, femininity as a mask, [...] is a take-it-and-leave-it possibility', scrive Russo; 'To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off'.¹⁶

¹² L. Littizzetto & F. Valeri, *Dialogo tra due signorine per bene*, Torino, Einaudi, 2011, p. 16.

¹³ Littizzetto è ospite fisso del programma dal 2005. Nel 2007 è stato pubblicato un cofanetto con libro e DVD dal titolo *Che Litti che Fazio: I duetti più divertenti di Che Tempo che Fa*, Mondadori-RaiTre.

¹⁴ M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, London, Routledge, 1994, p. 53.

¹⁵ Littizzetto & Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 85.

¹⁶ Russo, *The Female Grotesque*, cit., p. 70.

Tornando a Littizzetto, quindi, la performance grottesca è il mezzo attraverso cui indossare la femminilità in modo da sottolinearne la propria, come delle altre, *masquerade*. Questo vuol dire però, come accennavo prima, che l'attacco alla *masquerade* del postfemminismo (della bellezza che dà potere) non avviene per contrapposizione ad un soggetto che si conosce e auto-definisce, quindi attraverso pratiche femministe, ma attraverso la decostruzione e (auto)parodia, proprie dello stesso postfemminismo. Assumendo la maschera di Sabrina (al programma Cielito Lindo, trasmesso su RaiTre nel 1993) o la maschera di se stessa (a Che Tempo Che Fa), Littizzetto realizza, in altre parole, quello che Russo definisce 'some preliminary "acting out" of the dilemmas of femininity'.¹⁷ Tra questi dilemmi, il rapporto stesso tra comicità e femminilità. Della funzione sociale del comico e del suo localizzarsi nel corpo, ad esempio, ne parlava Henri Bergson già nel 1901;¹⁸ e del grottesco, ancora nel corpo, ne parlava Mikhail Bakhtin nel 1941, nell'opera ben conosciuta su Rabelais, indicando le potenzialità liberatorie, nel sociale, in produttiva opposizione al corpo classico e con esso alla cultura della modernità: in grado di riprodurre una nuova cultura e forma di conoscenza.¹⁹ Bakhtin aggiungeva alle caratteristiche del corpo carnevalesco quello del linguaggio scurrile, caratteristica anch'essa appropriata alla performance di Littizzetto. Entrambi, Bergson e Bakhtin, tuttavia, non sembrano interessati a considerare le implicazioni del rapporto fra genere e comico. Come spiega chiaramente Russo, 'Bakhtin, like many other social theorists of the nineteenth and twentieth centuries, fails to acknowledge or incorporate the social relations of gender in his semiotic model of the body politic'.²⁰

Dal grottesco al comico: *Ravanello Pallido*

Con l'intenzione di incorporare le questioni di genere all'analisi della funzione politica della performance di Littizzetto, vorrei ora prendere ad esempio due film nei quali svolge il ruolo di protagonista e di cui ha partecipato alla stesura della sceneggiatura, *Ravanello pallido* e *Se devo essere sincera*. Questi film non solo rappresentano le dinamiche di ri-formulazione della femminilità ma anche espongono un processo di neutralizzazione della potenziale funzione politica radicale del grottesco all'interno delle convenzioni di genere della commedia romantica. Le potenzialità espresse nel contesto televisivo (in termini di produzione di discorsi alternativi, postfemministi, e di decostruzione del post-patriarcato) sono limitate da convenzioni di genere (della commedia romantica, in particolare, dal lieto fine; e del giallo, specialmente, dalla contraddittoria ibridità della detective al femminile) e dalla forma filmica stessa – dal sistema chiuso della sceneggiatura e del personaggio che in essa si recita. Qui il grottesco si trasforma in comico. Il significato di questa trasformazione, come vedremo, sta nella (potenziale) funzione sociale della risata e nella politica di genere espressa nelle dinamiche fra il personaggio Littizzetto e quelli che vi interagiscono.

Brevemente, *Ravanello pallido* racconta la storia di Gemma, segretaria di un manager, corrotto, di soubrette televisive che si trova improvvisamente e fortuitamente ad interpretare lei stessa il ruolo di showgirl, sotto lo pseudonimo di Gala. All'inizio completamente impreparata ed impacciata, Gemma finisce col trovare un suo modo di fare la soubrette con successo e, nel frattempo, far innamorare Claudio, diventato il suo manager. Il film comincia e finisce con la stessa

¹⁷ Russo, *The Female Grotesque*, cit., p. 71.

¹⁸ H. Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. C. Brereton & F. Rothwell, Auckland, N.Z., Floating Press, 2008.

¹⁹ M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, translated by H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

²⁰ Russo, *The Female Grotesque*, cit., p. 63.

immagine di una stessa corriera, su cui Gemma viaggia, all'inizio, (apparentemente) come donna 'normale' e poi, alla fine, come conduttrice del Festival di Sanremo. L'analogia con il filone del 'makeover', frequente nella commedia romantica americana, pone immediatamente in luce l'aspetto grottesco dell'esempio in questione.²¹ Tale filone funziona veramente su delle premesse false, come nel caso di Sandra Bullock in *Miss Congeniality* (2000) che si 'trasforma' da agente federale a concorrente di Miss America ma la cui bellezza è, come sappiamo, il punto di partenza (anche se inizialmente nascosto). Come dice Gemma all'inizio del film, 'sono le donne che baciano i rospi che diventano principi azzurri e non viceversa'. L'unico vero elemento di 'makeover' consiste nei capelli della protagonista che si trova ad interpretare il ruolo della soubrette Gala appena dopo che si è finalmente decisa a tingersi i capelli color 'ravanello pallido' (rosa).²²

A questo proposito, le due frasi di apertura del film sono significative, sia per come presentano Gemma che per come stabiliscono la prospettiva entro cui siamo invitati a guardarla. La prima frase, che precede i titoli di testa e che si sente in voce fuori campo (la voce di Littizzetto), pone la storia della protagonista in contrasto con fantasie e aspettative stereotipate sia maschili che femminili (fantasie proprie dell'immaginario comune della spettatrice e dello spettatore):

Che cosa vi piacerebbe vedere? Una bella storia con spiagge esotiche, belle donne, principi azzurri. Magari anche un serial killer, eh? Eh, no, io no. Sono qua, vado a lavorare in corriera, piglio un milione e sei, e l'unica storia che vi posso raccontare è la mia (Ravanello Pallido, 2001).

La seconda frase, che si sovrappone ai titoli di testa e all'inquadratura in primo piano della protagonista, stabilisce il punto di vista auto-ironico di Gemma: 'Mi chiamavo Gemma Mirtilli e questa era la mia faccia di mattina', dice, 'il colore delle ostriche. Ma non delle perle, eh? Proprio del guscio!' Gemma quindi non si vede bella ma aspira ad esserlo, consapevole della necessità dell'avvenenza per avere successo. Non solo, la sua prassi giornaliera è quella di coprirsi il volto con uno spesso strato di trucco in una maschera che, come lei dice, non è mai abbastanza. Questa condizione di insufficienza che Gemma auto-ironicamente riconosce, soprattutto perché messa a continuo confronto con le donne con cui lavora, trova il corrispondente nei personaggi maschili, i quali ugualmente non corrispondono all'ideale del 'principe azzurro' – a partire dal suo fidanzato, totalmente preoccupato dal gioco del biliardo, assolutamente privo di romanticismo, e mai disponibile a prestazioni sessuali – e dal suo datore di lavoro, Claudio. Attraverso quest'ultimo, il film espone l'ipocrisia del discorso moralista verso le soubrette televisive. Il manager corrotto, che utilizza le sue impiegate per soddisfare i propri desideri sessuali, crea il personaggio di Gala per sfuggire al carcere. Costretto ad abbandonare l'agenzia ad un collega che lo minaccia di pubblicare fotografie scandalose, Claudio inventa 'la diva normale' e la vende come un nuovo prodotto per sfruttare le aspirazioni mancate delle spettatrici che sognano di diventare, come Gala, 'il nuovo sex-symbol del duemila'.

L'aspetto più interessante del film è che il personaggio di Gala, attraverso la parodia della 'diva normale', attacca direttamente la struttura di genere fondata sulla bellezza come misura di valore della donna. Infatti, Gala viene presentata

²¹ Vedi Y. Sherman, 'Neoliberal Femininity in *Miss Congeniality* (2000)', in: Radner & Stringler, *Feminism at the Movies*, cit., pp. 80-92.

²² Il valore simbolico dell'acconciatura di capelli è stato analizzato da Maggie Günsberg in una lettura psicoanalitica dei melodrammi di Raffaello Matarazzo e dell'attrice Yvonne Sanson: 'Domestic Bliss: Desire and the Family in Melodrama', in: M. Günsberg, *Italian cinema: gender and genre*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 18-59.

inizialmente come 'sex-symbol', vale a dire, impersonando quello stesso modello di donna vincente perché in grado di utilizzare l'attrazione sessuale come moneta di scambio. In questo sistema, Gala è rappresentata parodicamente, evidenziando gli eccessi di un personaggio che nel disperato tentativo di apparire attraente risulta grottesca. La risposta alla dinamica bellezza-successo arriva invece nel momento in cui il personaggio decide di uscire dal gioco, facendo di Gala non una 'diva normale' ma una voce ironica sulle relazioni tra i sessi. Gemma non parte all'attacco delle soubrette che dovrebbero farle concorrenza ma di coloro le cui aspettative sono quelle che forniscono alle soubrette la carta vincente. In questa 'trasformazione', in realtà, Gemma non fa altro che parlare con le parole di Luciana Littizzetto, interpretando, anche se per breve tempo, lo stesso ruolo che l'attrice interpreta sul piccolo schermo.

Dico per poco in quanto la trama fa rientrare questo tentativo di decostruzione entro gli schemi tradizionali di genere, riportando Gemma, in particolare, nei panni della 'donna normale', anziché in quelli di Littizzetto in TV. Nella parte finale del film, all'apice del suo successo, Gemma esprime il desiderio di presentare Sanremo. L'idea di partecipare a Sanremo è, per la prima volta, un progetto esclusivo della donna. Claudio, che nel frattempo è diventato non solo il suo manager ma anche il suo compagno, è addirittura contrario. La conferenza stampa in cui viene fatto l'annuncio è rivelatoria in quanto Gemma è per la prima volta sola, anche visivamente, nell'inquadratura che la riprende in primo piano. Se il progetto sembra fallire, però, non è veramente a causa del fatto che gli impedimenti sono troppi. Invece, è Gemma a ritornare sui suoi passi nel momento in cui, durante la campagna per ottenere il ruolo, scopre che i sentimenti di Claudio verso di lei non sono sinceri. Il piano professionale viene meno nel momento in cui l'ideale d'amore della protagonista s'infrange. In altre parole, Gemma incarna le contraddizioni del discorso postfemminista di cui parlavo prima, dimostrando da una parte l'indipendenza necessaria per affermarsi nel sociale e, dall'altra, caratteristiche tradizionalmente femminili nei rapporti affettivi. La delusione amorosa spinge Gemma a perdere le aspirazioni da protagonista, cambiando nuovamente il colore dei capelli a un comune biondo castano e accettando un lavoro ad una scuola guida. Il film poi si conclude con un lieto fine, con Claudio che torna sui suoi passi per chiedere perdono, la coppia che si riconcilia e Gemma che viaggia sulla stessa corriera in apertura ma questa volta verso Sanremo. La scena sembra suggerire il successo della 'donna normale', tuttavia, nel contesto di uno spazio immaginario e conformista, dal punto di vista della politica di genere, tipico della commedia romantica. Il cerchio si chiude, cinematograficamente, con la stessa identica immagine della corriera ripresa dall'esterno e di fronte, e discorsivamente con un ritorno all'ordine.

Postfemminismo, adulterio, e lavoro: *Se devo essere sincera*

La stessa parabola potremmo dire normalizzante si ritrova nel secondo film che vede Littizzetto protagonista, *Se devo essere sincera*, in cui l'attrice interpreta il ruolo di un'insegnante di scuola superiore che ama leggere i gialli, si improvvisa detective e, nel frattempo, ha una relazione extra-coniugale. In *Se devo essere sincera*, un film che come dice il titolo si riferisce continuamente al discorso della (in)fedeltà, la protagonista (Adelaide, interpretata da Littizzetto) vive un rapporto di coppia in cui il marito non soddisfa i suoi desideri di affetto e richieste di attenzione, e in più la tradisce. Un giorno, arriva a scuola Bianca, sostituita di una collega in maternità. La dinamica Adelaide-Bianca sottolinea le differenze tra le due, negli aspetti fisico ed economico. Bianca è molto bella, molto ricca, ma soprattutto lavora per piacere e non per necessità. Pochi giorni dopo il suo ingresso in aula, Bianca, la quale casualmente è anche la padrona di casa della più cara amica di Adelaide, viene

trovata morta in circostanze misteriose. Alla fine si scoprirà che l'assassino è proprio il fidanzato dell'amica di Adelaide, la quale ha iniziato, nel frattempo, una breve storia d'amore e di sesso con Gaetano, l'investigatore di polizia incontrato a scuola a causa delle indagini. Alla fine del film, non solo si scoprirà l'assassino ma anche che, per Adelaide, la normalità del matrimonio vale più di un amante.

La congiunzione di lavoro e adulterio è l'aspetto del film che più mi interessa, in quanto solleva problematiche che mettono in relazione i rapporti fra i sessi nel pubblico e nel privato. In un saggio sul cinema americano contemporaneo, Suzanne Leonard ha evidenziato l'interdipendenza nel modo in cui il tropo della infedeltà nelle trame cinematografiche suggerisce qualcosa sul discorso sul lavoro che i film sottendono.²³ La contraddizione risiede, secondo Leonard, nell'enfasi sull'infedeltà come mezzo per svelare le ipocrisie di un ordine sociale restrittivo, sia familiare che economico, allo stesso tempo in cui la cultura postfemminista (lei stessa usa questo termine) sembra professare la tesi opposta di una completa emancipazione femminile in casa e al lavoro. Rispetto a questa tesi, *Se devo essere sincera* suggerisce che l'adulterio offre unicamente una temporanea evasione da un ordine sociale che è solo *apparentemente* restrittivo e che viene eventualmente e volontariamente *accettato* dalla protagonista. Allo stesso tempo, il film costruisce un discorso sul lavoro che valuta positivamente la dipendenza femminile in una relazione (non solo nella famiglia ma nel sociale), finalizzando il lavoro stesso alla costruzione di tali relazioni di dipendenza (anche se sottopagata e sottovalutata dai colleghi, uomini, Adelaide si sente soddisfatta dal suo lavoro sulla base dei rapporti che stabilisce con i suoi studenti).

La professione svolta da Adelaide, di fatto, appare come meccanismo necessario sia alla definizione del lavoro femminile come altro rispetto al capitale (proprio perché fa la professoressa in una scuola pubblica) che alla rivalutazione del matrimonio come relazione positiva per la donna. In questo senso, non abbiamo nel film quello che Leonard definisce lo scopo della narrazione dell'adulterio: criticare sia l'istituzione del matrimonio che le condizioni di lavoro, in un attacco simultaneo al matrimonio e al capitalismo. Il posto di lavoro è sì il luogo in cui Adelaide incontra il futuro amante (e quindi il lavoro può condurre alla crisi matrimoniale) ma anche il luogo in cui Adelaide alla fine accetta volitivamente la propria condizione di subordinazione, rispecchiando nel rapporto con colleghi e studenti la propria situazione familiare con il marito e la figlia. Se il privato e il pubblico collidono è per ristabilire positivamente la divisione sessuale del lavoro e della famiglia. La professione dell'insegnante come tradizionalmente femminile (anziché quella del detective) e quella della madre (anziché dell'adultera) vengono reintrodotte alla fine. Rimane però quello che Leonard chiama 'the dire need to theorize work as it exists as a necessity rather than a feminist conquest'.²⁴ Infatti, Adelaide non riconosce la propria professione come sintomo della propria indipendenza ma piuttosto come una necessità (le bollette da pagare). In questo senso, l'arrivo della collega avvenente, Bianca, allusivamente di scarsa capacità intellettuale e decisamente impiegata senza necessità (come dice lei stessa, il marito ricco non le aveva mai concesso di lavorare) ripetono situazioni affini a quelle di *Ravanello pallido* e ne aggiungono di nuove, in cui la bellezza si presenta come una minaccia per la protagonista, solita a subire le prepotenze maschili e ora costretta a sopportare pure quelle di una donna. Dal punto di vista di Bianca, l'equivalenza tra inettitudine e bellezza rimane velata (e solo una supposizione) mentre con più

²³ S. Leonard, 'I Hate My Job, I Hate Everybody Here: Adultery, Boredom, and the "Working Girl" in Twenty-First-Century American Cinema', in: Tasker & Negra, *Interrogating Postfeminism*, cit., pp. 100-131.

²⁴ Leonard, 'I Hate My Job', cit., p. 111.

insistenza appare la critica all'arrivismo, e allo sfruttamento consapevole della propria avvenenza per raggiungere il successo. Bianca sembra essere punita per tale comportamento, con l'omicidio, e l'infedeltà, nel suo caso, non è certo un modo per criticare un sistema ma uno stigma per castigare la trasgressività del personaggio (Bianca infatti viene uccisa dal suo amante).

È notevole, si deve aggiungere, che in entrambi i film qui analizzati ci sia una storia di 'coming out': in *Ravanello pallido*, il fidanzato di Gemma si rivela essere gay; in *Se devo essere sincera*, un uomo avvenente che Adelaide credeva essere l'amante di Bianca, ha invece una relazione stabile con un uomo. In entrambi i casi, la presenza dell'omosessualità (unicamente maschile) sembra mirata alla decostruzione della presupposta virilità maschile ma rimane nello stereotipo di genere (per cui l'essere gay viene presentato secondo le consuete caratteristiche di effeminatezza). Chiaramente il tentativo non va completamente ignorato ma come per il finale sia di *Ravanello pallido* che di *Se devo essere sincera*, va inserito entro un discorso di genere che per quanto attento alla diversità mantiene un sistema gerarchico dei sessi che si conforma alla tradizionale struttura di subordinazione del femminile (sia esso attribuito all'uomo o alla donna).

Littizzetto e l'altra donna: il caso Sanremo

In conclusione, entro le strutture di genere della commedia romantica e nella ricomposizione dell'ordine che ne caratterizza la trama, la funzione comica del personaggio interpretato da Littizzetto si conforma socialmente, dimostrando una politica di genere che mantiene i ruoli tradizionali della donna nella famiglia e sul lavoro. A questo proposito vorrei concludere il saggio introducendo un terzo punto di vista sul caso Littizzetto, quello della rappresentazione mediatica dell'attrice e quindi del suo ruolo nel palinsesto televisivo. In particolare, mi riferisco alla partecipazione di Littizzetto e Fazio come conduttori al Festival di Sanremo 2013. Scelgo questo caso non solo perché rappresenta un punto di arrivo simbolico ma anche per il fatto che la presenza di Littizzetto è stata *interpretata* dai media precisamente come baluardo del discorso di opposizione *mainstream* di cui parlavo prima.²⁵ Come scrive il giornalista Stefano Miliani su *L'Unità* del 13 Febbraio 2013, Littizzetto 'si confronta con le super bellezze interpretando le donne normali, quelle che tutti conosciamo nella vita quotidiana'. L'ironia con cui il giornalista rappresenta le modelle fa trasparire l'equivalenza tra bellezza e inettitudine. La performance del co-conduttore, Fabio Fazio, invece, sembra servire a rappresentare l'uomo medio, vittima delle modelle e degno della compassione del pubblico. In altre parole, la presenza odierna e passata della bellezza femminile sul palcoscenico non determina un'oggettificazione del corpo della donna e una sua strumentalizzazione al fine di alzare lo share ma invece influisce negativamente sulla debole soggettività maschile. In questo quadro, a Littizzetto viene affidato il ruolo 'femminile' di sopportare la naturale inclinazione dell'uomo a cedere al canto delle sirene. Insomma, l'articolo di Miliani rappresenta Littizzetto all'Ariston solo apparentemente come presenza sovversiva in quanto serve a criticare le 'super bellezze', non tanto il sistema di organizzazione del Festival che le ha tradizionalmente sfruttate. Lo stesso Miliani in un altro articolo su *L'Unità* (16 Febbraio 2013) asseriva: 'Dimenticate le stangone incapaci di spicciar parola e tanto meno di reggere la difficile arte dello spettacolo. Se Sanremo di solito conferma modelli culturali conclamati e solitamente poco entusiasmanti, con Luciana Littizzetto l'edizione firmata Fazio ha compiuto una

²⁵ Il web è ricco di notizie simili: 'Ieri [Littizzetto] ha oscurato tutte le bellone salite sul palco dell'Ariston e ne ha dimostrato l'inutilità'. M. Volterra, 'Luciana Littizzetto oscura Bar Refaeli', *Funweek.it*, <http://www.youtube.com/watch?v=AXDrSqkKjFE> (30 gennaio 2014).

mezza rivoluzione'. In altre parole, il merito della 'mezza rivoluzione' va all'organizzazione di Sanremo, la colpa alle 'stangone' che fino a quel momento ne hanno impedito la buona riuscita. Del resto l'edizione è 'firmata Fazio', in altre parole, seppur al contrario, Littizzetto mantiene il ruolo della valletta.²⁶ Dov'è, allora, la 'rivoluzione'? Su *La Stampa* del 14 Febbraio, Gabriele Ferraris sostiene l'ipotesi di Miliani: 'Raiuno ha cambiato marcia, lo dice – e lo vuole – il direttore Giancarlo Leone, e l'ha fatto cominciando dal lavoro grosso, dal corpaccione di un Festival che appariva sempre più la reliquia di un'altra Italia, di un'altra era'. Più che di 'cambiamento,' invece, direi che si tratti di trasformismo (all'italiana): una riorganizzazione delle forze a disposizione in modo tale che la struttura non cambi ma la facciata appaia come rinnovata. Se la scelta di Fazio e Littizzetto significa la mancanza della valletta al fianco del presentatore, questo anche sottende l'idea che la valletta bella ma stupida fosse il problema, e non la logica che le sfrutta. Di fatto, le belle e stupide continuano ad esserci, sul palco, solo che Littizzetto (secondo i giornalisti) le mette in ridicolo.

Tuttavia, il trasformismo avviene, a mio parere, solamente tramite una *rappresentazione* di Littizzetto, in una particolare *interpretazione* della sua performance televisiva, della quale è possibile una visione alternativa. Osservando il testo della canzone cantata da Littizzetto a Carla Bruni, ad esempio, non traspare tanto l'attacco verso la modella e cantante, o l'intenzione di identificarne la bellezza con una mancanza d'intelligenza o abilità. Tutt'altro, il testo sottolinea con ironia le mancanze e imperfezioni dell'attrice, mettendo in luce quelle caratteristiche grottesche che caratterizzano il suo personaggio: 'Lei era premier dame / lo premier nan. [...] Lei sale sulla Eiffel / col dito tocca il ciel / io porto lungo il Po / il cane a far popò'.²⁷ Durante un'intervista con Silvia Fumarola, Littizzetto nuovamente sostiene di non essere in competizione con le modelle e di non ritenersi a loro superiori. Dice Fumarola: 'Stangone, vallette mute, lei non è la classica donna da arredamento'. Alla quale Littizzetto risponde:

'Mah un po' di arredamento lo faccio, Fabio mi sposta come un carrello, sono sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato [...]. Alle prove sbaglio a dire i numeri degli sms. È il mio incubo notturno. Ora capisco le conduttrici quando danno i numeri'.

La novità, quindi, non è tanto nella scelta dell'organizzazione di Sanremo di avere Littizzetto come co-conduttrice ma nel rapporto che la stessa stabilisce con le 'superbellezze'. Mentre la stampa fa di Littizzetto uno strumento per attaccare le vallette, secondo la logica del 'beauty trade-off', Littizzetto fa della propria 'bruttezza' un mezzo per mettere a nudo entrambe (bellezza e bruttezza) con ironia, come maschere della femminilità, da indossare e togliere a proprio piacimento.

In conclusione, gli esempi portati in questo saggio espongono le modalità con le quali la performance grottesca di Littizzetto decostruisce il discorso fondamentalmente moralista della critica ai modelli femminili postfemministi mettendosi, anziché in opposizione alle donne la cui bellezza viene sia sfruttata che attaccata, dalla loro parte. Allo stesso tempo, attraverso la rappresentazione consapevole della propria esclusione dal sistema entro cui la bellezza diviene principale moneta di scambio, i personaggi-Littizzetto espongono parodicamente le

²⁶ Si pensi anche alla struttura del programma *Che tempo che fa* dove, a fianco di Fazio e in contrapposizione a Littizzetto, vediamo comunque la presenza della 'valletta muta,' Filippa Lagerback. Si noti anche che Littizzetto ha difeso pubblicamente Lagerback alla trasmissione *Victor Victoria*, presentata da Victoria Cabello, del 9 marzo 2010 ammirandone intelligenza e personalità.

²⁷ Il video della canzone di Littizzetto (da cui ho trascritto il testo citato) è disponibile on-line su *corriere.it*: <http://video.corriere.it/sanremo-luciana-littizzetto-canta-assieme-carla-bruni/ec99dc9a7625-11e2-a850-942bec559402>.

dinamiche di potere che lo sottendono. Infine, il confronto tra le caratteristiche con cui tali personaggi si definiscono nelle varie rappresentazioni, cinematografiche e televisive, suggerisce un legame tra narrazione e soggettività che dimostra la maggiore fluidità e potenzialità del mezzo televisivo nella produzione e performance di modelli alternativi di genere.

Parole chiave

Luciana Littizzetto, grottesco, postfemminismo, femminilità, genere

Paola Bonifazio è Assistant Professor of Italian nel Dipartimento di francese e italiano (The University of Texas, Austin). Si è laureata presso l'Università Cattolica di Milano, ha conseguito un dottorato in Italian Studies presso la New York University e un Master in Letteratura Italiana presso la University of Pittsburgh. Il suo libro sui cortometraggi del dopoguerra che rappresentano la modernizzazione in Italia, dal titolo *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, è stato pubblicato dalla University of Toronto Press nel 2014. Dal 2011, è membro e co-fondatrice del gruppo di studio Culture and Politics of Gender in Italy e co-editor della rivista *gender/sexuality/Italy*.

University of Texas at Austin - Department of French and Italian
201 W 21st St STOP B7600, Austin, TX 78712-1800 (USA)
pbonifazio@austin.utexas.edu

SUMMARY

Luciana Littizzetto, postfeminism, and the dangerous art of playing the fool

The goal of this paper is to study the performative strategies by which the comic persona of Luciana Littizzetto deconstructs post-patriarchal representations of femininity and womanhood in contemporary Italian popular culture. I argue that Littizzetto's character(s) (on television and in films) engages in a 'postfeminist' critique of the system of sex and power, in which many women have recently found their fortune, and that is primarily embodied by the showgirls and/or female politicians supported by the ex-Prime Minister Silvio Berlusconi. By positioning herself as the woman who is excluded from the circle of power to which other (beautiful and attractive) women have access, Littizzetto's character(s) unveils the contradictions that embed 'postfeminist' models of female emancipation, blessed (or cursed) by the archaic power of beauty, as well as empowered by sexual liberation. I will purposefully use the attribute 'postfeminist' to describe both the comic subject and the female 'White Clowns' in Littizzetto's comic performance. In this way, I hope to highlight the complexity of the attribute itself, rather than using the term as a fixed category of analysis. In my view, 'postfeminism' indicates both continuities between contemporary practices of female emancipation and second wave feminism, as well as a dismissal. In my essay, I will show that Littizzetto's comic act does not aim at denigrating the 'other' woman and lacks the underlining moralistic attitude of other critical voices, such as Lorella Zanardo and her *Il corpo delle donne*. Rather, it is crafted against a 'queen' whose power is not denied but rather acknowledged and therefore naked. By physical gestures and verbal expressions, her living and acting persona ultimately exposes the *masquerade* of femininity, both her own and that of others.

La *leadership* politica in Italia alla luce della tradizione comica nazionale

Maria Pia Pozzato

Spettacolarizzazione e ‘degrado’ della politica

In tutti i tempi, per l’uomo politico, il successo è cruciale. Ma cosa fa sì che il politico abbia successo all’interno di una *civiltà dello spettacolo*, per parafrasare il titolo del celebre libro-pamphlet di Vargas Llosa?¹ In un’intervista, rilasciata a Mario Di Caro per il quotidiano *La Repubblica*, lo scrittore premio Nobel dichiara:

Il degrado della politica è una conseguenza della scomparsa della cultura tradizionale che serviva a riconoscere i valori, ciò che era buono, brutto, orribile: oggi l’idea della cultura si scambia con quella dell’intrattenimento. Ed ecco che i politici oggi sono istrioni, buffoni, ma non è casuale: i politici oggi devono superare la prova dell’immagine, non quella dell’idea. E i valori oggi sono determinati da due fattori: il successo o l’insuccesso.²

In altri termini, anche se sono sempre esistiti *leader* istrionici o particolarmente abili nel fare battute e coniare aforismi arguti, la pervasiva spettacolarizzazione della vita contemporanea sembra accentuare e premiare quest’attitudine più che nel passato.³

I corollari di questa situazione sono vari: abbassamento culturale, morale e professionale della classe politica e conseguente discredito; influenza negativa, sulla politica, del giornalismo scandalistico; tolleranza verso l’immoralità da parte di una società abulica e indulgente verso gli eccessi; generale frivolezza che porta i buffoni a proporsi come dei *maîtres à penser*; indifferenza generalizzata verso la legge; esibizionismo e libertinaggio informativi, che scardinano il valore della riservatezza (cfr. WikiLeaks, o le trattative politiche in *streaming* di Grillo).

L’allarme di Vargas Llosa segue di alcuni decenni le famose tesi del sociologo Neil Postman, il quale affermava:

¹ M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Ciudad de México, Santillana Ediciones Generales, 2012 (trad. it. *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi 2012). Della traduzione italiana vedere in particolare cap. 5, ‘Cultura, politica e potere’.

² M. Di Caro, ‘Mario Vargas Llosa: “lo uomo di destra ma Berlusconi non mi rappresenta”’, *La Repubblica online*, http://www.repubblica.it/protagonisti/Mario_Vargas_Llosa (ultimo accesso 13 ottobre 2014).

³ ‘Nella civiltà dello spettacolo, purtroppo, l’influenza che la cultura esercita sulla politica, invece di costringere quest’ultima a mantenere determinati *standard* di eccellenza e di integrità, contribuisce a deteriorarla dal punto di vista morale e civile, stimolando ciò che vi è di peggiore, per esempio la farsa pura e semplice [...] la popolarità e il successo si conquistano non tanto con l’intelligenza e la rettitudine quanto attraverso la demagogia e il talento istrionico. Così si dà il curioso paradosso secondo cui, mentre nelle società autoritarie è la politica a corrompere e a degradare la cultura, in quelle democratiche moderne è la cultura – o ciò che ne ha usurpato il nome – a corrompere e a degradare la politica e i politici’. Vargas Llosa *La civilización*, cit., pp. 102-103 della traduzione italiana.

Quando una popolazione è distratta da cose superficiali, quando la vita culturale è diventata un circo di divertimenti, quando ogni serio discorso pubblico si trasforma in un balbettio infantile, quando, in breve, un intero popolo si trasforma in spettatore e ogni affare pubblico in vaudeville, allora la nazione è in pericolo; la morte della cultura è chiaramente una possibilità.⁴

Forse ciò che è cambiato, dagli anni Ottanta, sono le dimensioni del fenomeno, poiché questa civiltà dello spettacolo ormai è mondiale, anche se l'Italia sembra averla realizzata in una forma particolarmente deteriore.⁵ Molti politici approfittano dei *talkshow* televisivi per fare veri e propri spettacoli personali (del resto, i più pittoreschi vengono invitati proprio per questo). Sono coloro che si presentano in modo esibizionistico a prestarsi più facilmente alla caricatura e a diventare quindi delle vere e proprie *star* della satira, indipendentemente dalla loro caratura politica. Tutto questo dimostra che la logica prevalente è quella dello spettacolo: l'aumento dell'*audience* è il vero scopo dei *talkshow* politici; il successo del 'personaggio' è il vero scopo della satira politica. L'intreccio fra politica e satira,⁶ più stretto che in passato, non sembra garantire una funzione critica, anzi. Il noto regista e attore comico Carlo Verdone in un'intervista dice: 'La satira va fatta poco e bene. Fatta così serve solo a buttare tutto in vacca. Serve a edulcorare'.⁷ Anche il sociologo Gianmarco Navarini critica la satira politica attuale, conferendole una valenza conservatrice:

Nella politica italiana esistono diversi falsi-buffoni, ovvero giullari non ortodossi. La loro impostura risiede nel bersaglio verso cui scagliano la loro ironia: questi non è il proprio padrone, ma è il leader contro cui si lotta. L'ironia si trasforma così in satira, cioè in un genere conservatore che anziché rinsavire il proprio re, inasprisce il re avversario.⁸

Insomma fra politica-spettacolo e spettacolo sulla politica sembra innescarsi un circolo tutt'altro che virtuoso: se, per citare la colorita espressione di Verdone, il 'buttare in vacca' poteva essere accettabile nel passato, ora, in un momento così delicato e drammatico dal punto di vista economico e istituzionale, la satira appare immorale.⁹

Non si vuole tuttavia qui sostenere che oggi tutti politici siano dei buffoni, né che i leader più istrionici e abili nella comunicazione siano per forza i peggiori dal punto di vista dei programmi politici; l'ampio programma di riforme dell'attuale *premier* Matteo Renzi dimostra che si può essere abili nella comunicazione e anche

⁴ N. Postman, *Amusing Ourselves to Death*, New York, Penguin, 1985 (trad. it. *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*, Venezia, Marsilio, 2002), p. 183.

⁵ 'Il fenomeno italiano è incomprensibile per uno straniero. Com'è possibile che uno dei Paesi con la più ricca tradizione culturale oggi sia governato da una classe politica così mediocre? Berlusconi, per esempio, è un personaggio caricaturale, un buffone da commedia dell'arte. Io sono un liberale di destra ma non mi sento certo rappresentato da uno come lui [...]'. Di Caro, 'Mario Vargas Llosa', cit.

⁶ In questo lavoro non ho lo spazio per riprendere di volta in volta la definizione di termini come satira, comicità, umorismo, sarcasmo, ironia, ecc., (cfr. su questo punto anche l'Introduzione a questa raccolta). come vedremo, nel caso di Grillo è stato cruciale il passaggio dal comico ad altre forme quali il sarcasmo e l'invettiva ironica.

⁷ P. Piacenza, 'Carlo Verdone: "In questo paese ora c'è poco da ridere"', *Io donna - Corriere della Sera*, <http://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2013/carlo-verdone-intervista-401380097954.shtml> (ultimo accesso 13 ottobre 2014).

⁸ G. Navarini, *Le forme rituali della politica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 185.

⁹ Vedi anche Postman, N., *Amusing*, cit. Postman, già negli anni Ottanta, ravvisava il pericolo di un azzeramento, ad opera della televisione del divertimento, della differenza fra il leggero e il tragico, fra il pettegolezzo e la notizia importante. Ora la tendenza sembra essersi radicalizzata: un sinistro registro del 'divertimento' si impone anche negli ambiti drammatici. Si veda l'uso spettacolarizzato della violenza e del macabro, che però non approfondiremo non essendo in questione in questo saggio.

un tantino sopra le righe nel modo di porsi, senza per questo poter essere tacciabili di vacuità politica. Al di là dei casi personali, è la taratura generale della politica attuale che è qui in discussione, poiché facilita e premia più che in passato forme comiche, esibizionistiche, satiriche di comunicazione.

Critiche alla civiltà dello spettacolo sono circolate anche in altre forme, come nel film-documentario di Erik Gandini *Videocracy* (2009) sull'influenza della televisione, soprattutto berlusconiana, sulla cultura degli italiani. Ma non si tratta più in realtà solo di televisione. Ormai siamo tutti impegnati in una costante attività di spettatori, persino quando camminiamo per strada, viaggiamo in treno, ci intratteniamo con gli amici, lavoriamo. Gli schermi che attraggono la nostra attenzione sono vari, da quelli tradizionali delle televisioni, a quelli di *smartphone*, *tablet* e *computer* su cui guardiamo di tutto: film, fiction, informazione, videoclip, siti di varia natura; contenuti, oltre tutto, che appartengono a tutte le epoche. E la nostra vita attuale, le nostre amicizie, le nostre comunicazioni private sono mescolate inestricabilmente al resto, fanno parte di questo immenso archivio al presente, per usare un ossimoro ormai connaturato al mondo della comunicazione.

Il ruolo di nuovi e vecchi media

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy chiamano 'Schermopolis' il 'sistema ipertrofico' del nuovo 'tropismo comunicativo'.¹⁰ Non importa che lo schermo sia quello televisivo o quello del *computer*, quello dello *smartphone* o quello che ingrandisce la faccia del *leader* sulla piazza: così è avvenuta una mondializzazione dell'ipercultura del consumo, così il mondo come immagine e comunicazione rompe i confini fra i diversi media, perché li mette in un dialogo incessante e immediato. La vera rivoluzione, secondo questi autori, sarebbe stata la cultura dello schermo inaugurata dalla televisione, di cui i cosiddetti nuovi media sarebbero solo una nuova versione.

In realtà, riguardo allo sfruttamento del filone umoristico in politica, i nuovi media e soprattutto il passaggio dall'analogico al digitale, sembrano avere una rilevanza specifica. Come sottolinea Carlo Freccero, la 'rivoluzione digitale' ha determinato l'integrazione e l'interazione tra televisione, telefonia, *computer*, cineprese, *smartphone*, eccetera, permettendo così al singolo di trasformarsi da spettatore a produttore di contenuti.¹¹ Se consideriamo per esempio i *social networks* notiamo un rimbalzo veloce, se non immediato nel caso di Twitter, dei commenti, e questo sembra favorire sia la vena comica che quella ironica, talvolta assai aggressiva, come nel caso degli innumerevoli attacchi sessisti subiti dalla presidente della Camera Laura Boldrini, anche (e forse soprattutto) da parte del *blog* di Beppe Grillo, nel febbraio 2014.

Per la vena umoristica, gli esempi potrebbero essere innumerevoli, dato che pressoché tutti gli avvenimenti politici ormai danno la stura a frizzi, lazzi, commenti divertenti o considerati tali da chi condivide i valori di fondo della battuta.¹²

¹⁰ G. Lipovetsky & J. Serroy, *La culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008 (trad. it. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata*, 2008). Sull'argomento si veda anche G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Laterza, 2007, che nel primato delle immagini, inaugurato dalla televisione, vede la principale causa di un decadimento progressivo della capacità astrattiva tipica dell'*homo sapiens* a vantaggio di meccanismi mentali impoveriti e semplificati, caratterizzanti il nuovo *homo videns*.

¹¹ C. Freccero, *Televisione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 125.

¹² Sullo sfondo valoriale dell'umorismo, cfr. M.P. Pozzato 'Cinque barzellette a tema ebraico analizzate con la semiotica generativa', in: G. Ferraro, V. Pisanty & M.P. Pozzato (a cura di), *Variazioni semiotiche*, Roma, Carocci, 2007, pp. 117-143; V. Pisanty 'Un'analisi interpretativa di cinque barzellette ebraiche', in: Ferraro, Pisanty & Pozzato, *Variazioni semiotiche*, cit., pp. 143-167. Qui i casi analizzati erano barzellette sulla cultura ebraica, che risultavano più o meno razziste in base a elementi intrinseci, ma anche a seconda della posizione ideologica del fruitore.

L'introduzione degli stilemi tipici dell'oralità e della compresenza (virtuale) dei soggetti a opera dei *social networks* facilita l'introduzione del registro comico a scapito di una posizione più meditata e articolata. I *tweet* spiritosi appaiono come parte integrante della notizia, come pure i fotomontaggi creati nel web. Rappresentativo di entrambe le modalità è l'esempio che segue, pubblicato dal quotidiano *La Repubblica* all'indomani dell'incontro fra Renzi e Berlusconi per l'accordo sulla legge elettorale (19 gennaio 2014). L'articolo è corredato da alcuni *tweet* e appare una faccia elaborata al computer, dove si fondono i tratti di Renzi e di Berlusconi:



Fig. 1 Tweet e fotomontaggio

Quindi l'ingresso in politica del registro comico non è dovuto semplicemente alla spettacolarizzazione della civiltà, ma anche ai nuovi veicoli mediatici che favoriscono un certo tipo di socialità immediata, leggera, condivisa e in quanto tale emotiva, sia nella direzione del divertimento che in quello dell'invettiva. Nel caso delle offese all'allora ministro Cécile Kyenge, la valenza aggressiva e quella (per dir così) umoristica, confluiscono in un *post* su *Facebook* che riprende le affermazioni di Roberto Calderoli a proposito di una presunta somiglianza di Kyenge con un orango.



Fig. 2 Ingiurie 'spiritose' su Facebook

L'umorismo in politica acquista quindi sul web una coloritura potenzialmente distruttiva che è già presente, ovviamente, nella satira televisiva o teatrale, ma che

in questi ultimi due contesti appare più controllabile.¹³ Non è un caso tuttavia che da alcuni anni giovani opinionisti facciano spettacoli teatrali in cui raccolgono, in salsa brillante, le opinioni che normalmente esprimono sui quotidiani e nei *talkshow* televisivi. Così si può comprare un biglietto per andare a sentire Marco Travaglio e Andrea Scanzi, con il dubbio se siano i nipoti di Indro Montanelli o i fratelli minori di Daniele Luttazzi.¹⁴ Il fatto è che negli ultimi dieci anni, in Italia, il confine fra satira e commento politico è andato progressivamente assottigliandosi, come denota la presenza di queste figure miste, in particolare Marco Travaglio, i cui pezzi sono sempre a metà fra il giornalismo d'inchiesta, denso di numeri e di dati circostanziati, e il brano comico, ricco di paradossi, *slogan*, e paragoni graffianti.

Figure della popolarità in politica: il nuovo *vedettismo*

E i politici come si collocano in questo scenario? L'ipotesi che voglio avanzare qui è che anche i professionisti della politica attuale si nutrano di una tradizione spettacolare che viene ben prima di *internet*. In questo contesto culturale (Vargas Llosa direbbe 'sub-culturale'), cosa diventano il carisma, il consenso, l'opinione pubblica? Chi ha successo, in politica, oggi, e perché? I riferimenti e i cortocircuiti fra mondo della politica e mondo dello spettacolo sono continui e riconosciuti dagli stessi politici. Matteo Renzi, neo-segretario del Partito Democratico, consacrato tale da circa due milioni di voti popolari alle primarie del 2013 e da più del 40% dei voti nelle Europee del 2014, non si tira indietro quando si tratta di ispirare la propria immagine a quella di eroi televisivi come il celebre Fonzie della serie anni Settanta-Ottanta *Happy Days* (fig. 3). E, nel bene e nel male, ha contribuito alla fama di questo *leader* l'imitazione che ne fa il comico Maurizio Crozza (fig. 4). In un primo periodo, quello attorno alle primarie, Crozza rappresenta il segretario del PD come un imbonitore che ammalia il suo pubblico con giochetti da strapazzo e usando un linguaggio vuoto, simile agli *slogan* della pubblicità o dei peggiori *guru* americani. Che valenza politica ha questa imitazione, chiaramente demolitiva, apparsa sugli schermi della rete generalista La7 persino la sera prima delle primarie? Come diceva poco sopra Navarini, da che parte sta qui il giullare? L'imitazione di Crozza appare molto 'spuntata' dopo che Renzi è diventato presidente del consiglio nella primavera del 2014, segno che la satira segue anche ragionamenti di convenienza politica.



Fig. 3 Fonzie-Renzi



Fig. 4 Maurizio Crozza imita Renzi

¹³ Come dimostra la censura scattata in Francia all'inizio del 2014 verso gli spettacoli teatrali antisemiti del comico francese Dieudonné M'Bala M'Bala.

¹⁴ Daniele Luttazzi è un comico televisivo e teatrale che ha avuto varie disavventure nel recente passato a causa del suo modo di fare satira. È in particolare con la trasmissione *Satyricon* che nel 2001 incorre nel cosiddetto 'editto bulgaro' di Berlusconi, in seguito al quale viene buttato fuori dai palinsesti Rai assieme a Michele Santoro ed Enzo Biagi. Una delle puntate più controverse era stata proprio quella in cui il comico aveva intervistato Marco Travaglio dopo la pubblicazione del suo *L'odore dei soldi*.

I comici di professione non si limitano, oggi, a scimmiottare simpaticamente i politici come accadeva ai tempi di Alighiero Noschese,¹⁵ ma si ergono a *maître à penser* e tessono, attraverso la satira, delle vere e proprie critiche ai principali politici. Anche l'umorismo dei *leader* stessi è cambiato, sia come qualità che come destinatario: le battute argute di Giulio Andreotti non erano per il grande pubblico, ma fendenti tesi a colpire gli avversari politici, mentre l'umorismo di Silvio Berlusconi è totalmente a uso del proprio pubblico,¹⁶ che infatti trova spiritose le gaffe nazionali e internazionali dell'ex premier.

Un'ulteriore novità, rispetto al recente passato, è costituita dal fatto che anche in Italia un vero e proprio comico sia diventato un politico di professione: pensiamo ovviamente a Beppe Grillo. Alla fine degli anni Ottanta, il sociosemiotico francese Eric Landowski, nel suo 'Figure della popolarità',¹⁷ parlava di tre forme dell'uomo politico di quegli anni: l'eroe del fare, l'eroe mediatore e la *vedette*. Il primo si presenta come solutore di problemi, il secondo come depositario dello spirito del popolo, il terzo come buffone che vuole destabilizzare la politica. Ma i *leader* politici tendono oggi ad assommare questi tre ruoli: Renzi e Berlusconi, infatti, si presentano sia come 'eroi del fare' sia come 'eroi mediatori', ovvero come rappresentanti del popolo, anche se in modi diversi rispetto all'Umberto Bossi che attraversa i decenni in canottiera (cfr. fig. 6).



Fig. 5 Gli 'eroi' del fare



Fig. 6 Gli eroi mediatori 'puri'

Ma soprattutto, sia Renzi che Berlusconi sono dei *politici vedettes*, e per questo vengono spesso percepiti come simili, nonostante la loro storia e i loro progetti politici siano totalmente diversi. Come Grillo, propugnano (o hanno propugnato) una 'rottura radicale' con la politica che li precede, e questo viene veicolato con tale sapienza comunicativa che la loro abilità di *vedette* si impone ancor prima della loro capacità di realizzare programmi o di rappresentare i cittadini:

¹⁵ Alighiero Noschese è stato uno dei più grandi imitatori della televisione italiana, il cui successo toccò l'apice negli anni Settanta.

¹⁶ Sarebbe troppo lungo ripercorrere la netta divisione fra satira di destra e satira di sinistra, che ha caratterizzato la scena televisiva italiana dagli anni Ottanta ai primissimi anni del 2000. Da un lato, per la destra, comici come Leo Gullotta e Oreste Lionello, della cosiddetta *compagnia del Bagaglino*; dall'altro, per la sinistra, i fratelli Corrado e Sabina Guzzanti, protagonisti di celebri trasmissioni fra cui *L'Ottavo nano*. Per citare solo alcuni molto famosi.

¹⁷ E. Landowski, 'Régimes de présences et formes de popularité', in: Idem, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 219-244. Si veda anche M.P. Pozzato, 'Forme di popolarità', in: Idem, (a cura di), *Estetica e vita quotidiana*, Milano, Lupetti, 1995, pp. 87-108.

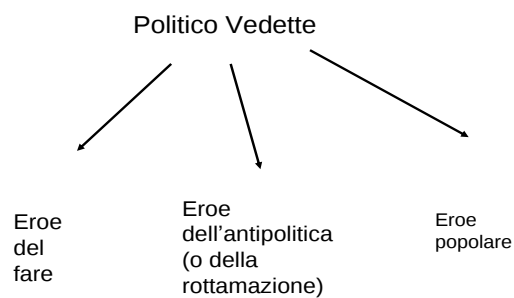


Fig. 7 Le nuove figure della popolarità

La ‘vedettizzazione del *leader*’ viene interpretata spesso (si veda la stessa imitazione di Renzi fatta da Crozza) come una forma irrazionale e degenerata di politica, in cui il carisma viene esercitato per via mediatica e quindi quasi ipnotica. Una posizione meno demonizzante è suggerita da Massimo Recalcati, quando afferma che la componente pulsionale è comunque sempre presente nel consenso politico accanto alla componente cognitiva.¹⁸ Lo psicanalista afferma però che i valori dei vari *leader* cambiano considerevolmente: si prenda per esempio l’inno all’individualismo di Silvio Berlusconi, il principio di ‘fare quel che si vuole’, con ‘rivendicazione sulfurea’ dell’estraneità al mondo della rappresentanza politica. I suoi sostenitori hanno un’identificazione proiettiva sulle questioni del denaro, del potere, del sesso: lui riesce a fare quello che loro vorrebbero, cioè godere il più possibile senza vincoli di sorta.



Fig. 3 L’identificazione proiettiva con Berlusconi

Come vedremo più avanti, vi sono figure spettacolari anche nella tradizione comica italiana, che ricalcano per l’appunto la figura dell’impunito, cioè del simpatico mascalzone che fa e dice quello che vuole senza incorrere in nessuna sanzione, anzi, risultando alla fine persino vittima.

Per quanto riguarda Renzi, invece, Recalcati dice che il suo carisma ‘fa perno su un’idea positiva della giovinezza’, con ‘esigenza del sogno e della trasformazione, del progetto e del coraggio’. Sganciato dalla forza verticale del padre, il carisma di Renzi sarebbe orizzontale, della ‘fratellanza di una nuova generazione che chiede diritto di parola’.¹⁹ In base a questa definizione, il giovane *leader* sembrerebbe un

¹⁸ M. Recalcati, ‘Da Grillo a Renzi, il carisma orizzontale’, *La Repubblica online*, http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/polis/2013/11/26/news/da_grillo_a_renzi_il_carisma_orizzontale-71978952/ (ultimo accesso 13 ottobre 2014).

¹⁹ Recalcati, ‘Da Grillo a Renzi’, cit.

eroe mediatore puro. In realtà sappiamo come sia legato alla cultura televisiva, dalle prime partecipazioni ancora adolescente ai *quiz* di Mike Bongiorno, alle *performances* in varie trasmissioni televisive da politico, fino all'aspirazione, dichiarata recentemente, di diventare un conduttore televisivo dopo la fine dell'esperienza politica.

A proposito di Beppe Grillo, infine, Recalcati lo vede abitato da un fantasma di purezza e incontaminazione, che rende impossibile ogni trattativa e che fa ergere un confine di tipo paranoico: estremismo verso l'esterno ed autoritarismo verso l'interno 'secondo la più tipica fenomenologia di tutti i *leader* integralisti'. Ma, anche qui, non occorre sottolineare la valenza spettacolare di questo *leader*. Infatti, se confrontiamo le facce del pubblico dei grandi leader carismatici del Novecento e le facce del pubblico di uno spettacolo teatrale di Grillo, notiamo in entrambi gli uditori un rapimento entusiastico. Tuttavia, nel caso di Grillo, le persone sono più propense a ridere alla prossima battuta che non a invadere la Polonia. Certo, fatte le debite proporzioni, anche la comunicazione di Grillo è diventata negli anni sempre più virulenta. Se una volta alternava argomenti di denuncia a battute, ora tutto sembra essersi appiattito su forme molto aggressive di umorismo: l'invettiva, il turpiloquio, la metafora ingiuriosa, il sarcasmo, la preclusione dei turni di parola tramite la derisione anticipata di ogni argomento dell'interlocutore.²⁰ Anche in questa più recente versione, deformata e aggressiva, è comunque la capacità di attaccare in modo spettacolarizzato che contraddistingue questo *leader* e che determina la sua capacità di attirare consenso. Non si spiegherebbe altrimenti perché sia solo lui, e non il più teorico Gianroberto Casaleggio, o altri deputati/e del Movimento, a giocare il ruolo di *front man/woman* in spettacoli e comizi.²¹

Gli antecedenti comici dei politici attuali

Facciamo un passo indietro, quando non c'era ancora una spiccata spettacolarizzazione della società e della politica né, nella *leadership* politica, era così centrale il ruolo del corpo,²² per cercare dei comici che potrebbero assomigliare agli attuali politici-*vedettes*. In generale, la comicità 'caricaturale' di Alberto Sordi (ripresa in tempi più recenti da Carlo Verdone), finalizzata a mettere in ridicolo l'«Italietta» postbellica, ma anche a creare simpatia nei confronti dell'italiano medio, sembra quella più vicina al personaggio di Berlusconi. Secondo Beppe Severgnini,²³ questo *leader* avrebbe avuto un grande seguito politico proprio per essere riuscito a incarnare, come Sordi nel registro comico, tutti i difetti degli italiani. Si prenda per esempio l'episodio con Alberto Sordi del film di Nanni Loy, *Made in Italy* (1965). Il protagonista, che per caso si chiama proprio Silvio, viene scoperto in flagrante adulterio dalla moglie. Ma, lungi dal fare ammenda, piagnucolando e accusando la moglie per averlo messo in imbarazzo con la sua irruzione improvvisa, uscirà dalla camera 'perdonandola'.

²⁰ Come negli ormai celebri e super commentati dieci minuti di consultazione fra il neo incaricato *premier* Renzi e la delegazione del Movimento 5 Stelle, durante i quali Grillo rivendica proprio un saper fare spettacolare e adotta una presa in giro paternalistica dell'interlocutore ('Con trent'anni di mestiere, non ci metterei niente se volessi metterti in difficoltà, ma io non ce l'ho con te, tu sei un bravo ragazzo').

²¹ E del resto, come si è detto, anche un certo giornalismo ricorre a tecniche molto simili. Sarebbe interessante un confronto, che non posso fare qui, fra l'oratoria di Grillo e quella di Marco Travaglio.

²² M.P. Pozzato, 'Il corpo del leader carismatico: una prospettiva semiotica', in: M.P. Pozzato (a cura di), *I testi e la memoria. La costruzione politica dei fatti*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 87-111; M.P. Pozzato 'Corpo e inter-corporeità nella leadership politica. Un'indagine *à rebours*', in: Idem, *Foto di matrimonio e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 99-128.

²³ B. Severgnini, *La pancia degli italiani. Berlusconi spiegato ai posteri*, Milano, Rizzoli, 2010.

È un esempio interessante di come sia mutata la soglia dell'accettabilità delle situazioni paradossali. La sceneggiatura di Nanni Loy si poneva tutta entro l'ambito del comico: a nessuno poteva venire in mente, seguendo il protagonista nel suo rocambolesco arrampicarsi sugli specchi, che egli potesse essere in qualche modo credibile.²⁴ Invece oggi politici pluri-indagati, e a volte persino condannati in via definitiva, affermano di non aver mai e poi mai fatto nulla di illecito nella loro vita, e questo senza che per molti venga meno una loro sostanziale credibilità. In questo caso, non è la politica a copiare il comico per ragnare consenso, ma sono situazioni una volta ritenute comiche a diventare serie entro il panorama della politica.

Un altro modo di rappresentare gli italiani, i loro difetti, i loro problemi, era quello di *tipo* 'surreale' di Totò, avvicinabile a Buster Keaton o ai fratelli Marx per la chiave paradossale, irrealistica. Proprio per questo, la comicità di Totò appare l'unica non esportabile ai nostri tempi perché troppo complessa nel suo continuo rovesciamento carnevalesco dei ruoli e dei valori.²⁵ Totò non è univoco, può essere il poveraccio bistrattato dalla storia come in *Siamo uomini o caporali* di Camillo Mastrocinque (1955), o il truffaldino nobile decaduto di *Signori si nasce* di Mario Mattoli (1960), senza che venga meno il suo sberleffo verso tutte le autorità costituite. Non è parodia di nessuno, è sempre e soprattutto se stesso in una deflagrante alterità. Se un politico di oggi si ispirasse davvero a Totò, diventerebbe il paladino di un'autentica anti-politica, quale ancora non si è vista in Italia. Ricoprirebbe, in altri termini, la funzione del giullare di corte che non è quella di divertire ma quella ben più seria di ancorare il sovrano alla realtà, strappandolo alla prosopopea del potere.²⁶

A metà strada fra Sordi e Totò, infine, si potrebbe collocare il ragionier Fantozzi di Paolo Villaggio, vittima sacrificale di un'iperbolica 'cattiveria ambientale', irrealistico quanto Totò ma caricaturale e capace di creare simpatia come Sordi. Fantozzi spesso non è completamente vestito, non parla se non con voce soffocata, guarda da sotto berretti improbabili, è l'immagine stessa dell'impotenza sociale. Se Berlusconi è talvolta una figura alla Sordi e a volte, nella versione *bon vivant* e *chansonnier*, una forma degenerata del *Conte Max* di Vittorio de Sica, il rapporto stilistico fra Grillo e Fantozzi mi sembra più interessante. Grillo è un 'Fantozzi alla riscossa' poiché mette in atto le *défaillances*, lo smarrimento, la fatica fisica e cognitiva del cittadino (a livello espressivo, si veda tutto il corredo di ansimi, di 'non so', l'aggrarsi in tondo sul palco, la postura ricurva). Come dice Hannah Arendt, 'Il burlone che si è auto ingannato e che mostra di essere sulla stessa barca delle sue vittime, apparirà molto più attendibile di colui che mente a sangue freddo, il quale si permette di gustare la sua beffa dall'esterno'.²⁷

²⁴ Per avere un'idea delle argomentazioni: la moglie gli dice 'Lo hai fatto proprio nel nostro letto!', e lui risponde 'No cara, siamo stati tutti e due dalla mia parte del letto'.

²⁵ Cfr. il celebre saggio di Michail Bachtin sul carnevale medievale e rinascimentale in Europa e sul suo potente sovvertimento, in un limitato periodo di tempo, dei valori e delle figure d'autorità rigidamente in vigore nel resto dell'anno. M.M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, 1965 (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979).

²⁶ M.F.R. Kets de Vries, *Leader, fools and impostors*, Bloomington, Universe, 1993 (trad. it. *Leader, giullari e impostori*, Milano, Raffaele Cortina, 1998).

²⁷ H. Arendt, 'Truth and Politics', in: Idem, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York, Viking Penguin 1968, pp. 223-259 (trad. it. *Verità e politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 64-65 tr. it.).



Fig. 9 L'anti-Fantozzi

Attraverso Grillo l'italiano medio non contempla più con autoindulgenza le proprie endemiche debolezze (vedi Sordi-Berlusconi), ma vede *agite nel 'corpo del leader'*, le proprie difficoltà con in più una speranza di risarcimento. Il tutto conservando un sottofondo di divertimento, irrinunciabile per chiunque voglia essere ascoltato dopo la trasformazione degli elettori, operata dai media di massa, da cittadini a pubblico.

Come si sa, molti discorsi, anche complessi, possono essere tenuti tramite storie. È questo il caso del film di Roberto Andò, *Viva la libertà* (2013), che costituisce secondo me un'interessante riflessione sul populismo mediatico. La storia narra di due fratelli gemelli identici: uno è un filosofo uscito da anni di manicomio, che sembra aver superato la follia vera e propria, pur mantenendo un'indole bizzarra e trasgressiva; l'altro è un politico navigato, a capo di un importante partito in crisi di consenso. Quando quest'ultimo sparisce senza dare spiegazioni, il suo più stretto collaboratore lo rimpiazza con il fratello, senza dire niente a nessuno. I seguaci del partito, che non si accorgono della sostituzione, data la perfetta somiglianza fisica fra i due, apprezzano immediatamente il nuovo linguaggio, più informale, più emotivo, più attento agli elettori, in quanto individui. In realtà il bel film di Andò, con la straordinaria interpretazione di Toni Servillo in entrambi i ruoli, lascia aperta la questione della positività o meno del populismo del fratello pazzarello. Questa nuova forma di discorso politico è capziosa, irragionevole, infantilizzante; o è più veritiera, più vicina alla sensibilità contemporanea, e quindi 'giustamente' premiata dal consenso? Il fratello che s'improvvisa politico non è infatti un demente qualsiasi,²⁸ né un imbroglione, bensì un colto professore che si è ripreso da una crisi psicotica e che adesso attraversa la vita con una nuova consapevolezza di sé, del mondo, dell'Altro. Non è con spirito ludico e di irrisione che prende momentaneamente il posto del fratello 'savio': il suo registro lieve, la sua mancanza di eccessiva serietà, appaiono piuttosto forme di 'meta serietà', un modo più consapevole e partecipato di assumere la rappresentanza politica.

Alla fine di questa carrellata vediamo che ci sono diversi casi che collegano la politica italiana attuale alla tradizione comica. Da un lato, uno spostamento della soglia del comico: ciò che era considerato tale, perché inammissibile nella vita seria, viene oggi spesso accolto, o quanto meno tollerato, a causa di una maggiore lassità dei valori e dei comportamenti. Il deputato di Forza Italia Antonio Razzi, ad esempio, registrato in fuori onda mentre inneggia al più immorale perseguimento degli interessi personali e preso di mira dalla satira di Crozza, non solo non se ne vergogna, ma se ne fa un vanto. Invece di indicarlo alla pubblica riprovazione, l'imitazione di Crozza l'ha reso 'simpatico', tanto che lui stesso, Razzi, indossa la maglietta con le frasi che l'hanno reso noto al grande pubblico.

²⁸ Se ci fosse lo spazio, sarebbe interessante il confronto con il giardiniere che assurge ai più alti ruoli della politica nel film di Hal Ashby del 1979 *Oltre il giardino* (*Being There*). Anche in quel caso viene suggerito che l'apparente idiozia del protagonista potrebbe essere una forma superiore di saggezza in politica.



Fig. 10 Razzi parodia di se stesso

In altri casi, il modello comico entra a pieno titolo, e cioè come modello, nel discorso politico e corrobora l'immagine del *leader* per renderlo più simpatico e simile agli eroi dello schermo. In altri casi ancora, la figura comica viene ripresa e stravolta nel suo opposto, cavalcata dal politico che gioca sul ribaltamento della figura del poveraccio nella figura del poveraccio alla riscossa. Infine, circola l'idea che il tono leggero, l'empatia fra *leader* ed elettore possano di fatto essere le uniche modalità possibili del discorso politico in un mondo formato '*schermopolis*', dove tutto entra in una cornice spettacolare.

La politica del contagio

Rimane quindi proprio questo aspetto da analizzare: cioè quale sia il tipo particolare di carisma che si instaura nella relazione fra chi diverte e chi è divertito. In altri termini, resta da capire che cosa succeda quando il veicolo comico determina un 'credere', cioè un'adesione fiduciaria. Il che non è così banale, dato che in genere il 'discorso per ridere' è proprio connotato a una sospensione della credenza.

In Italia il partito che è cresciuto di più nell'ultimo decennio è quello dell'astensionismo, che tocca ormai, secondo i più recenti sondaggi, il 30%. Il discredito della classe politica da un lato, ma anche la noia verso ogni discorso serio e impegnato dall'altro, determinano questo risultato sconcertante per un paese civile. Prima di questo o quel programma, di questo o quel partito, è la politica stessa che deve recuperare credito, o acquisirlo *ex novo* nel caso dei più giovani. E la telegenia appare fondamentale per riuscire a imporre la propria *leadership*: ritorna il tema dell'*Homo videns*, l'importanza di proporre all'elettorato qualcosa di percepibile, oltre alle idee: i corpi (mediatizzati) dei *leader*.

Le condizioni storiche della politica sono profondamente cambiate nel momento in cui il *leader*, o chi si propone come tale, è continuamente visibile, ascoltabile, 'incontrabile'. Grazie alla *compresenza* (spesso solo virtuale e mediatica, ma che coinvolge comunque i sensi del soggetto) si instaura un legame di unione e non un legame di congiunzione, secondo la distinzione fatta da Eric Landowski in un suo libro relativamente recente, *Passions sans nom*.²⁹ Per questo semiotico particolarmente attento alla politica, i legami di congiunzione sono quelli che uniscono i soggetti ai loro 'oggetti di valore', ovvero alle cose che vogliono, agli scopi che si prefiggono di raggiungere. I legami di unione sarebbero invece svincolati da programmi d'azione e legati a dinamiche di 'sintonizzazione fra soggetti', per una sorta di progressivo o istantaneo aggiustamento fra corpi. Le teorie di Landowski hanno evidenti punti di contatto con quelle di Max Weber, quando quest'ultimo distingue le 'associazioni' (o contrapposizioni) di interessi, simili ai legami di congiunzione; dalle 'comunità con fondamento affettivo', analoghe ai legami di

²⁹ E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

unione landowskiani o agli aspetti pulsionali cui faceva cenno Recalcatti. Senza dimenticare l'altro insegnamento weberiano, e cioè che ogni fenomeno carismatico ha un legame genetico con le radici religiose e quindi irrazionali delle società.³⁰

Secondo Landowski, fra i tipi di aggiustamento vi sarebbero due tipi di contagio: il 'contagio infettivo' (*contagion infectieuse*) quando un elemento esterno contagia contemporaneamente molti soggetti;³¹ e il 'contagio affettivo' (*contagion affective*), quando avviene una messa in sintonia di tipo empatico fra soggetti. In questo secondo tipo di contagio, che secondo l'autore ha una valenza trasgressiva e quasi erotica, il corpo dell'altro è colto come una totalità desiderante e come un movimento del quale si va a fare parte.³²

È evidentemente di quest'ultimo tipo il consenso repentino ottenuto da Matteo Renzi dopo aver scalzato Enrico Letta alla guida del governo nel febbraio 2014. Le riserve sembrano essere cadute una dietro l'altra grazie all'energia promanata dai discorsi, tenuti in contesti nazionali e internazionali, del giovane *premier*. Tutti i commentatori, anche quelli fino a poco tempo prima molto scettici, hanno cominciato a parlare della necessità di sostenere la 'sfida' e il 'rischio' insite in questo spericolato progetto politico.³³

Renzi per esempio è un *leader* di successo, ma l'umorismo non sembra l'elemento fondamentale per il suo consenso. La *conditio sine qua non* del successo sembra piuttosto la capacità di comunicare con la voce, con il sorriso, con la dinamica di un corpo che è specchio e promessa di una dinamica di condivisione, come dimostra in negativo la *débauche* di Mario Monti alle elezioni del 2013. Maurizio Crozza, quando lo imita, lo ritrae non a caso come un *robot*: ovvero come un 'non-corpo'.

Insomma la politica italiana di oggi, come quella di tanti altri paesi di area occidentale, sembra configurarsi sempre più come una danza fra *leaders* e seguaci. L'adesione fiduciaria è data in base a criteri estetici, o di immediata simpatia, o di identificazione proiettiva, e comunque sempre meno in base a una disamina razionale dei programmi. In questo contesto di sintonizzazione passionale e quasi corporea fra elettore e *leader*, la comicità è solo uno degli ingredienti, ma evidentemente uno dei più potenti, data la sua pervasività nell'ambito del discorso politico contemporaneo.

³⁰ M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr, 1920 (trad. it. *Economia e società*, Milano, Comunità, I vol. *Teoria delle categorie sociologiche*, II vol. *Economia e tipi di comunità*, IV vol. *Sociologia Politica*, 1980).

³¹ Come quando, a teatro o al cinema, tutti ridono all'unisono a una data scena o battuta.

³² Landowski, *Passions*, cit., p.121

³³ Mi riferisco alla situazione di marzo 2014.

Parole chiave

Politica, spettacolo, tradizione comica italiana, consenso, media

Maria Pia Pozzato insegna materie semiotiche in vari corsi di laurea e al Master di giornalismo dell'Università di Bologna. Ha scritto numerosi saggi sul costume italiano, fra cui quelli recentemente raccolti in *Foto di matrimonio e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2012. La sua ultima pubblicazione, con Daniela Panosetti, è ugualmente su un fenomeno di costume, il gusto per il vintage (*Passione vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Roma Carocci, 2013).

Dipartimento di Filosofia e Comunicazione Via Azzo Gardino 22, 40122 Bologna (Italia)
mariapia.pozzato@unibo.it

SUMMARY

Political leadership in Italy in the light of the national comical tradition

This essay deals with humour and satire in politics. The issue of humour is contextualized within a wider cultural phenomenon called 'show civilisation' or 'schermopolis', i.e. the pervasiveness of screens in our everyday life. In doing so I will consider the role of new media and social networks in fostering the use of humour in political discourse. Next I will try to find a new framework for forms of popularity in politics by adapting to the current conjuncture the definitions given by Eric Landowsky at the end of the 1980s. Nowadays the politician-vedette is indeed the most popular form within the show civilisation phenomenon mentioned above. I will demonstrate that some Italian versions of this figure seem inspired by a rich Italian Comedy tradition. Finally, I will propose a number of hypotheses about the ways in which leaders obtain electoral consensus, for example through physical attractiveness, sympathy, and their ability to amuse people. In this perspective, a leader who is good for a laugh seems automatically a good leader.

Introduzione a Wilcock

Giuseppe Troncale

Juan Rodolfo Wilcock, scrittore argentino, decise alla fine degli anni Cinquanta di farsi scrittore italiano. Decise di rinunciare ai premi, al nome acquisito, agli amici letterati e ai nemici che mai mancò di procurarsi. Si trasferì quindi da Buenos Aires a Roma, traslocò dallo spagnolo all'italiano.

Decise quindi, soprattutto, di iniziare daccapo, *ab origine*, quel laborioso processo di riappropriazione della lingua che riteneva il dovere di ogni poeta. Il movimento tra i linguaggi e i continenti segna d'altronde il percorso del poeta bonaerense fin dal principio. Borges ricorda che Wilcock viveva a Buenos Aires nella *calle larga* della Boca, quartiere popolare della capitale argentina, *barrio* del porto e dei *conventillos*, case-labirinto in cui si sommarono e affastellavano le famiglie degli immigrati italiani.

A Buenos Aires Wilcock nacque il 17 aprile 1919, ma la abbandonò presto, seguendo la famiglia in Europa. Padre inglese, madre argentina di recentissime origini svizzero-francesi e italiane, Wilcock si trova in Svizzera quando inizia a parlare, in francese, presso i nonni materni. Sembra che impari lo spagnolo poco dopo a Londra, mentre si prepara a rientrare in Argentina. Il suo percorso frastagliato tra le lingue prosegue a Buenos Aires, dove frequenta la scuola pubblica. Proprio a scuola perfeziona il suo italiano (che si usava talvolta in casa come seconda o terza lingua) e il suo spagnolo. Il padre intanto ha da tempo lasciato la famiglia, mentre la madre muore nel 1939. Vive con la *abuela*, matrigna svizzero-francese della madre, figura centrale nei suoi affetti, con uno 'zio' inglese di non meglio precisata parentela – di 'parentesco dudoso' dicevano gli amici – e un gatto che – sempre secondo gli amici – trattava appena un po' meglio dello zio.

Nel 1943 si laurea, con massimo dei voti e medaglia d'oro, come ingegnere civile. Accetta un incarico per la supervisione dei lavori di costruzione della ferrovia transandina, lavoro che lui stesso definirà di 'eremita stipendiato nel deserto'.¹ Ma l'ingegneria smette presto di essere un lavoro, abbandona le sicure prospettive di questa carriera senza voltarsi indietro neanche nei momenti più duri. Le matematiche diventano presto un altro dei linguaggi che coltiva, un'inclinazione che lo differenzia dal panorama letterario tendenzialmente antiscientifico (quando non a-scientifico) del suo tempo, in Argentina prima come in Italia successivamente.

Sulle rive del Rio de La Plata Wilcock frequentava con assidua familiarità lo stesso Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e il gruppo della rivista *Sur*, per cui scriveva. In poco più di una dozzina di anni, dal 1940 al 1953, pubblicò sei raccolte di versi, un libro di racconti e uno sterminato numero di traduzioni dall'inglese, dal francese, dall'italiano e dal tedesco. E vinse, con gran naturalezza, i principali premi letterari argentini. 'Finché' – come scrive Wilcock di se stesso con ironia – 'nel 1958,

¹ Dall'introduzione alle *Poesie spagnole*. Ora in J.R. Wilcock, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1996, p. 176.

spinto da una serie pittoresca di casi, egli non accetta di cambiare lingua e pubblico, e avvalendosi di aiuti e sotterfugi, comincia a scrivere una specie di italiano'.²

Già nel 1955, dopo una parentesi londinese, lo si può incontrare a Roma, dove lavora per un breve periodo anche come insegnante di letteratura. Giacinto Spagnoletti ricorda di averlo incontrato 'in una di quelle cene che allora erano abituali di un gruppo letterario che comprendeva Pasolini e Volponi. Credo che quella sera fosse presente anche Tonino Guerra, diviso allora, come poi resterà sempre, tra cinema e letteratura. Wilcock era il volto nuovo. Assorto e gentile, ascoltava tutti in silenzio'.³

Tra il 1955 e il 1956, dopo la caduta di Perón, è di nuovo in Argentina, dove si dà alle stampe quello che sarà per diciotto anni il suo ultimo libro in spagnolo: *Los traidores*, tragedia in versi scritta a quattro mani con Silvina Ocampo. Ma ormai ha deciso, vuole e deve andare. Gira per le librerie della capitale, compra i suoi libri per compiere il plateale gesto di distruggerli. È una scelta autonoma e definitiva, ma sarà per sempre nondimeno un esilio:

L'esiliato / [...] Trova quella parola sola / e per un attimo ridiventa / in questo esilio che ti tormenta / il poeta che non sei più.⁴

Il cambio linguistico, la continuità della ricerca

'Come scrittore europeo, ho scelto l'italiano per esprimermi perché è la lingua che più somiglia al latino (forse lo spagnolo è più somigliante, ma il pubblico di lingua spagnola è appena lo spettro di un fantasma). Un tempo tutta l'Europa parlava latino, oggi parla dialetti del latino: la passiflora in inglese si chiama *passion-flower*, per me le due sono la stessa parola. Quindi la lingua ha un'importanza relativa; quello che conta è di non cadere nel folclore, che è intrasferibile'.⁵

Il cambio di lingua è senza dubbio uno degli eventi più traumatici che si possano ipotizzare per uno scrittore. Nel caso di Wilcock alla metamorfosi linguistica si accompagna una notevole torsione stilistica, al punto da far parlare quasi di due scrittori differenti per la produzione spagnola e per quella in italiano. Si tratta ovviamente di un'iperbole. È tuttavia innegabile la distanza tra la compostezza classicheggiante del poeta degli esordi, intento a evocare fusioni paniche con la natura e il cosmo, e la dissonante modernità, lo strazio del poeta più maturo, un percorso iniziato negli ultimi, meno noti libri in spagnolo e portato a compimento con l'esordio italiano di *Luoghi comuni* (Il Saggiatore, 1961, ora in *Poesie*, Adelphi).

L'opera di Juan Rodolfo Wilcock si impone come emblematico crocevia di culture e lingue differenti. Punto di riferimento della sua poesia erano inizialmente i poeti inglesi del XIX secolo (soprattutto Swinburne, Keats, Wordsworth) e Eliot.

'Con i pezzi rotti del passato, dell'era dell'innocenza'⁶ un giovane Wilcock negli anni Quaranta del XX secolo aveva forgiato la propria lingua poetica sulle rovine del mondo, preda di quella seconda guerra mondiale che in Argentina non era che un eco di insensata violenza. Un procedimento esplicitamente parallelo a quello cui Eliot aveva aggrappato il suo mondo distrutto agli ultimi brandelli di una cultura dispersa ('These fragments I have shored against my ruins', *The waste land*, v. 430).

Questa *voluntas aedificandi* si afferma in un momento in cui il poeta crede ancora in una possibile armonia tra mondo creato e mondo narrato, ma non verrà meno neanche dopo la frantumazione di questo ideale. È nella tensione tra un cosmo

² Ivi, p. 177.

³ G. Spagnoletti, 'Il poliglotta che stava zitto', *Il Messaggero*, 8 luglio 1992.

⁴ J.R. Wilcock, *Poesie* cit., p. 41.

⁵ A. Altamonte, 'L'intervista. Rodolfo Wilcock', *Il Tempo*, 26 marzo 1972.

⁶ J.R. Wilcock, *Poesie*, cit.

spezzato e uno sguardo che vuole ricomprenderlo, ricostruirlo senza fingerlo unitario, che si situa uno dei valori più alti dell'opera di Wilcock:

L'equilibrio storico imponeva fin da allora [erano gli anni della seconda guerra mondiale] che la seconda metà del secolo fosse un periodo di ricostruzione, non di distruzione; una ricostruzione però che si lasciava già intravedere come un mosaico in qualche modo congegnato con i pezzi rotti del passato, dell'era dell'innocenza. A ciascuno il dovere di costruire con i pezzi che per caso gli erano toccati.⁷

La biografia di un esteta

La frammentarietà delle notizie e talvolta la loro incongruenza, rendono la complessa ricostruzione della biografia non priva di necessità, e storia del secolo e storia privata si intrecciano nell'opera di Wilcock in nodi di complessità insolubile. Ma un'altra è la ragione che rende la sua vita così importante: allo stesso modo dei più raffinati dandy, Wilcock rese la sua vita un'opera d'arte, una tra le sue più coerenti e incorrotte. E, conseguente alle premesse, non si curò di raccontarla o farsene divulgatore: viverla era il suo impegno quotidiano e radicale. Ovviamente, si trattò di un dandy *sui generis*, fedele a un'estetica morale più che a una sensoriale. Si tratta di un parallelo ostile alla comprensione: che relazione c'è tra quest'uomo che decide di ritirarsi in una casa decorata con piastrelle di risulta nella campagna di Lubriano, intento a liti sul prezzo della lana e seduto su vecchie poltrone sdrucite raccattate chissà dove, e la sibarita eleganza di Wilde o l'estenuato circondarsi di oggetti rari e preziosi di Huysmans?

Probabilmente, v'è più senso di intransigenza verso i dimezzamenti, le brutture, i compromessi di una vita non adeguata al magistero della poesia nel ritiro e nella miseria di Wilcock, che in intere generazioni di dandy affettati, sinceramente dotati di ispirazione artistica o meno. Scrisse in una lettera del giugno 1952 a Miguel Murmis: 'La convicción que experimenté [fue] de no poder derrumbarme nunca, porque era hasta tal profundidad artista (malo o bueno, para el caso es lo mismo) que mi claridad resurgiría de cualquier escombros'.⁸

Questa affermazione, che può sorprendere per la sua arroganza chi non conosca Wilcock e per la sua apoditticità chi lo conosca solo attraverso alcuni dei suoi libri, risulta per chi lo conosca bene gravida di una verità difficilmente oppugnabile. Sulla bontà dei risultati dello sforzo artistico di Wilcock si è molto dibattuto. Il suo essere 'profondamente artista', nel bene e nel male, è invece il dato incontrovertibile di una vocazione che, da Buenos Aires a Lubriano, il poeta argentino non ha mai tradito, dando al suo temperamento e alla sua attività di poeta, in versi e in prosa, la prevalenza su qualsiasi altro conto, calcolo, convenienza.

Ecco allora che la vita di Wilcock, nella sua evenemenzialità rigorosa e nel suo frammentarsi mitopoietico in racconti diversi e ineguali da parte di amici e nemici, ammiratori entusiasti, detrattori uggiosi, critici perplessi e indifferenti compilatori, costituisce anch'essa una parte essenziale della sua opera, e come tale andrebbe studiata. La riepilogazione dei successi e dei fracassi, dei silenzi e delle urla, dei deserti e delle metropoli di Juan Rodolfo Wilcock, la sua vita insomma, è, tra le sue opere maestre, quella cui inevitabilmente ha posto la parola fine per ultimo, con la morte più solitaria della sua stessa vita. Ma, come ogni *opus magnum* che si rispetti,

⁷ *Ibidem*.

⁸ 'La convinzione che ho sperimentato fu di non potere cadere mai, perché ero artista fino a tal punto (bravo o meno, in questo caso non cambia nulla) che la mia chiarezza sarebbe emersa da qualsiasi lordura'. Lettera di Wilcock a Miguel Murmis, 23 giugno 1952, in M. Murmis, 'El artista y su advertencia', *Primer Plano*, supplemento culturale di *Página 12*, 1 novembre 1992, p. 2.

il suo travaglio si intreccia e si lega con la composizione delle altre opere, e inevitabilmente affiora nel loro sviluppo.

Seguendo le tracce dei movimenti di Wilcock dentro e fuori dal canone, si cerca di rivelare la prospettiva interna di un'opera che si ingolfa in un paradosso solo apparente: quello di tendere a una posizione fuori dal tempo, o al limite a quella di un classico latino, o cinese o mesopotamico per quel che conta, e in questa operazione configurarsi quindi come paradigmaticamente postmoderna.

Italienisches Liederbuch

Purissimo canzoniere d'amore, il volume *Italienisches Liederbuch* (Rizzoli, 1974), da cui sono tratte le poesie tradotte da Gandolfo Cascio e Henk Schillemans, rappresenta un approdo nella vicenda umana e poetica di Juan Rodolfo Wilcock. Dopo Buenos Aires, lo scrittore abbandona anche Roma, va a vivere nelle campagne di Lubriano, ritirandosi definitivamente dall'assordante rumore umano della vita cittadina.

E dopo anni di prosa e poesia sofferte, da 'abitante dell'inferno' quale lo definì Pasolini, Wilcock scioglie i suoi versi nelle 34 poesie di questo 'libro di canti italiano', petrarchesca raccolta di liriche amorose in cui la persona amata salva e redime per grazia naturale. Come osserva Cascio nella sua indagine sulla presenza dei motivi michelangeleschi nel libro, titolo, epigrafe e componimenti abbondano di espliciti e più laterali rimandi alle *Rime*.⁹ La continuità di tale tessitura porta Cascio a elaborare come 'l'impatto della poesia di Michelangelo non sia interrotto nella celebrazione citazionale, ma [...] piuttosto l'indizio di un di più, e più consistente [processo di *aemulatio*]'.¹⁰

Nemmeno ai geni si perdonano gli sconfinamenti. In un panorama in cui raramente è permesso ai romanzieri di essere anche poeti, per secoli si è rimossa l'opera in versi di uno dei massimi artisti di ogni tempo. La poesia di Michelangelo è stata di volta in volta negletta come un vezzo superfluo, un vizio censurabile (per via della tematica omoerotica) o una superfetazione da abbattere.¹¹ Con una sintesi non priva di semplificazioni, si potrebbe dire che Michelangelo petrarcheggi nelle forme liriche e nell'impostazione mitopoietica, ma facendo uso delle scabre parole, dell'asperità plurilinguistica di Dante. La sintesi perfetta per guadagnarsi la *damnatio memoriae* di una critica che dividendo incasella e aborre l'indefinito. La sintesi perfetta per guidare con mano ferma l'ultimo libro di versi di Wilcock, un poeta che non amava le definizioni.

La felicità dell'*Italienisches Liederbuch*, secondo Luca Baldoni 'il più esaltante canzoniere omoerotico del nostro Novecento',¹² è ben rappresentata dalle poesie scelte e tradotte da Gandolfo Cascio e Henk Schillemans. In loro Roma è il centro di un mondo mitico e concreto al tempo stesso, in cui la storia (da Giulio Cesare a Messalina ed Eliogabalo) si intreccia alla toponomastica e l'arte ha dimora tra i semafori. Un processo di reificazione e prosaizzazione che si contrappone a quello di esaltazione senza misura dell'amato, in grado di far muovere 'i dodici apostoli della Basilica' in Laterano e far scaturire sorgenti, perché infine il mondo di Wilcock, stravolto dal dolore, dalla banalità e dall'incoerenza, si redime nello sconvolgimento del sentimento amoroso, trova pace in parole piane ed endecasillabi sciolti:

⁹ G. Cascio, 'Wilcock vuole emulare Michelangelo', in Idem, *Variazioni Romane. Studi su Penna, Morante, Wilcock e Pecora*, Amstelveen, Uitgave Volksuniversiteit Amstelland, 2011, pp. 69-72.

¹⁰ *Ivi*, p. 72.

¹¹ Si veda anche G. Cascio, *Michelangelo in Parnaso. Scrittori a contatto con le 'Rime' buonarrotiane: la ricezione critica, creativa e le traduzioni d'autore*, Utrecht, Universiteit Utrecht, 2013.

¹² F. Donalizio, 'Le parole tra gli uomini - intervista a Luca Baldoni', www.minimaetmoralia.it/wp/le-parole-tra-gli-uomini-intervista-luca-baldoni/.

Comunque sia, questo mondo è per te. / Mi sono domandato molte volte / a che serviva, e non serviva a niente, / ma adesso grazie a te ritorna utile. / [...] È tutto tuo e non finisce mai.¹³

Giuseppe Troncale è dottore di ricerca in Letterature moderne e studi filologici, con una tesi dal titolo: *Juan Rodolfo Wilcock, poetiche (1940-1961) e ricezioni*. Vive a Palermo, lavora come traduttore per un'agenzia di New York.

Via F. Speciale 69
90129 Palermo (Italia)
giuseppe.troncale@gmail.com

¹³ J.R. Wilcock, *Poesie* cit., p. 109.

URN:NBN:NL:UI:10-1-116710 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Juan Rodolfo Wilcock, Poesie dall'*Italienisches Liederbuch*¹

Vertaling: Gandolfo Cascio en Henk Schillemans²

Qualunque cosa raccontino di Eliogabalo

Qualunque cosa raccontino di Eliogabalo,
di Messalina, di Margot di Navarra,
sono invenzioni, e tuttavia sono
la sola verità dei loro nomi.
Di te diranno invece che andavi a scuola
e poi tornavi a casa a fare i compiti:
qualcuno dovrà dire i tuoi miracoli.
Per esempio la volta che all'Ostiense
arrivasti alla Posta dopo l'ora
e tutto il personale uscì cantando
a supplicarti di lasciare la lettera,
e poi si misero a ruzzolare tra i fiori
mangiando peonie sotto Scanderbeg,
mentre i postini si libravano in aria
con gli occhi stralunati dal piacere.
O a Fiumicino quando sei DC8
alla notizia che ti doleva un dente
fecero un carosello così assordante
che i pesci si affacciavano dritti nel mare,
e dall'alto calavano analgesici
nebulizzati attraverso i reattori.
O la volta a Lubriano che avevi sete
e a un tratto sorsero tre sorgenti dal tufo,
e quel ritorno sull'Autostrada del Sole
quando tutte le macchine si scansavano
sulla corsia gialla di emergenza
per non darti fastidio, perché dormivi.
Ricordo quella sera in Laterano
quando i dodici apostoli della Basilica
bianchi e teatrali davanti ai riflettori
si mossero e indicarono con il dito
te che correvi sul piazzale col cane,
e anche una volta che ti inseguì un tram

¹ J. Rodolfo Wilcock, *Italienisches Liederbuch. 34 poesie d'amore*, Milano, Rizzoli, 1974.

² Dopo l'andata in stampa di questo fascicolo le traduzioni sono anche apparse in L. Baldoni, G. Cascio (a cura di), *De beste jeugd. Tweektalige bloemlezing van moderne Italiaanse homo-erotische poëzie*, 'I quaderni di poesia', II, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2014, pp. 54-57.

innamorado, fuori dalle rotaie.
E non hai smesso di spargere prodigi;
sovverti è vero l'ordine naturale
ma ho tanto atteso che lo sovvertissero.

Wat zij ook zeggen over Elagabalus

Wat zij ook zeggen over Elagabalus,
over Messalina, of Margot van Navarra,
het zijn slechts fabels, maar desondanks is
dit de enige waarheid over hun namen.
Over jou zullen ze wél zeggen dat je naar school ging
en daarna naar huis om je huiswerk te doen:
iemand moet toch jouw mirakels doorvertellen.
Bijvoorbeeld die ene keer toen je na sluitingstijd
op het postkantoor in Ostiense aankwam
en heel het personeel zingend naar buiten trok
en jou smeekte om de brief af te geven,
daarna begonnen zij door de bloemen te rollen,
aten zij pioenrozen onder het beeld van Skanderbeg,
terwijl de postbodes zweefden in de lucht
met grote ogen vol van vreugde.
Of wanneer bij Fiumicino het nieuws
zich verspreidde dat je kiespijn had,
en zes DCs8 vlogen in een carroussel zo oorverdovend
dat de vissen recht omhoog uit de zee sprongen
en uit de hoogte daalden de pijnstillers
verneveld uit de straalmotoren.
Of in Lubriano toen je dorst had
en ineens uit tufsteen drie waterbronnen ontsprongen;
of op de Autostrada del Sole toen tijdens onze terugreis
alle auto's opzij gingen
op de vluchtstrook
om jouw slaap niet te storen.
Ik kan mij die avond bij het Lateraan herinneren
en ook de twaalf apostelen op de Basiliek
wit en theatraal in de schijnwerpers
zij bewogen zich en wezen met hun vingers
naar jou, rennend met de hond op het plein;
of nog die andere keer: wanneer een tram buiten de rails ging
en je begon te achtervolgen, omdat hij verliefd op jou werd.
Zo blijf je wonderen verrichten;
inderdaad, je werpt de natuurlijke orde omver
maar ik heb zolang gewacht dat iemand die omver zou werpen.

Comunque sia, questo mondo è per te

Comunque sia, questo mondo è per te.
Mi sono domandato molte volte
a che serviva, e non serviva a niente,
ma adesso grazie a te ritorna utile.
Fa il conto della merce abbandonata
da Dio e prendila, l'hanno fatta per te
millenni di uomini che non ti conoscevano
ma che cercavano di prefigurare
in templi e tombe di roccia e biblioteche
uno stupore come quello che effondi
quando sorridi e fai fermare il tempo
e tutti ammutoliscono rapiti
e ti alzi e dici, 'io me ne vado a letto'.
Dormi, al risveglio sarà lì il tuo retaggio:
una città che fu famosa assai,
un fiume sporco cantato dai poeti,
il cinema dove hanno ucciso Giulio Cesare;
e intorno valli, montagne, mari, oceani,
e capitali, e continenti e selve,
e piramidi, e versi, e adoratori
della tua forma esterna o quella interna
e in alto il cielo e il sole e le stelle e la luna
e sulla terra le bestie ubbidienti
a te che infine vieni a giustificare
la loro straordinaria varietà.
È tutto tuo e non finisce mai.

Hoe dan ook, deze wereld is voor jou

Hoe dan ook, deze wereld is voor jou.
Ik heb mij vaak afgevraagd
waar ze voor diende, en ze diende nergens voor,
maar nu dankzij jou wordt ze weer nuttig.
Tel de door God verlaten goederen op
en neem hen, mensen hebben ze in de afgelopen eeuwen
voor jou gemaakt, zij kenden je niet
al probeerden zij af te beelden
in tempels en rotsgraven en bibliotheken
de verwondering die je nu schenkt
wanneer je licht en de tijd doet stilstaan
en iedereen met stomheid slaat
en je opstaat en verklaart 'ik ga naar bed'.
Slaap, wanneer je ontwaakt zal jouw erfdeel klaar liggen:
een stad ooit zeer befaamd,
een vuile rivier bezongen door de dichters,
de bioscoop waar Julius Caesar werd vermoord;
en rondom dalen, bergen, zeeën, oceanen,
en hoofdsteden, en continenten en wouden,
en piramiden, en verzen, en aanbidders
van jouw uiterlijke of innerlijke vormen
en boven de hemel en de zon en de sterren en de maan
en op aarde de dieren gehoorzaam
aan jou die ten slotte hun buitengewone
verscheidenheid rechtvaardigt.
Het is allemaal van jou en het eindigt nooit.

The politics of the Italian Renaissance State Italian scholarship for non-Italians

Review of: *The Italian Renaissance State*, A. Gamberini & I. Lazzarini (eds), Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 634 p., ISBN: 9781107010123, € 100,00.

David Napolitano

The mere mention of the Italian Renaissance conjures up images of artistic brilliance, from Giotto to Michelangelo, and humanistic effort, from Petrarch to Machiavelli. In their co-authored introduction the editors, Andrea Gamberini (University of Milan) and Isabella Lazzarini (University of Molise), underline, however, that their collection of twenty-four contributions will focus exclusively on the political aspects of Renaissance Italy. Their aim is to reinterpret the Italian Renaissance ‘as a founding moment in which political languages, practices and tools – together with political and governmental forms and institutions – grew and proved to be pivotal not just for Italy and its supposed singularity, but rather for the European continent as a whole’ (p. 2). It is essential for the prospective reader to keep this self-imposed limitation in mind.

Within the confines of this field of research the editors have managed to assemble a ‘dream team’ of mostly Italian scholars, including both rising stars and established household names, such as Alessandro Barbero, Sandro Carocci, Giorgio Chittolini, and Gian Maria Varanini. Thanks to the efforts of no less than eight translators, albeit of varying competence, the editors have succeeded in their overall objective of making this important Italian scholarship accessible to an English-reading public.

Naturally, it is impossible to list each of the twenty-four contributions within the confines of this book review, let alone discuss them in any detail. Instead I opt to provide a general overview and appreciation of the collection as a whole.

The editors have distributed the twenty-four contributions almost evenly over two main sections. The first part on ‘Italian states’ consists of eleven contributions (pp. 7-236) and covers the many ‘Italies’ that characterize the Italian peninsula and its islands during this period, as represented on the only map included in this collection (p. xiv). More precisely, the chronological scope runs from the fourteenth to the early sixteenth centuries, with some flashbacks to the late thirteenth century and an occasional foray into the later sixteenth century. These eleven analytical essays discuss in detail the transformations and features of this complex mosaic, consisting of a few

remaining republics (e.g. Florence and Siena), important feudal principalities (e.g. Lombardy under the Visconti and Sforza or the Este in Ferrara), three kingdoms (Sicily, Naples, and Sardinia and Corsica), and the Papal States. The different accounts of the political and social structure of these Italian regimes thoroughly examine the nature and degree of institutional and constitutional experimentation discernible in these regions during this period and repeatedly underline the composite and contractual character of these political structures as their main characteristic. More precisely, they identify the presence of different political players, both on a local and supra-local level, and their complex negotiations as the driving force behind the succession of institutional changes witnessed in these areas. These contributions also highlight the wide range of political and ideological tools used in this context (see, for example, the discussion of the Medicean 'politics of magnificence' in Florence (pp. 99-101)).

The thirteen contributions that constitute the second section on 'Themes and perspectives' (pp. 237-514) provide the perfect counterbalance to the first. In contrast to the regional and analytical essays of the first part they offer an in-depth thematic synthesis of the central lines of research which have occupied scholars over the last decades, such as the reinvigorated interest in rural communities, the close connection between public written records and political power, or the plurality of conflict resolution systems, from a pan-Italian perspective.

Each contribution takes up approximately twenty pages, with footnotes kept to a minimum. The presentation of the material is, therefore, highly condensed and sometimes presupposes a certain familiarity with the topic from its readership. Although readers who have enjoyed first-hand familiarity with Italian scholarship on the covered topics may find the contributions not always as innovative as claimed in the introduction, the essays do provide a valuable and trustworthy synthesis of the state of the art within each sub-field. Thanks to the essay-specific bibliographies, which cover almost one hundred pages (pp. 515-599) and are, once more, predominantly focused on Italian scholarship, these contributions also function as useful reference tools for further, more specialized reading.

To conclude, I can fully subscribe to the Oxbridge 'seal of approval' printed on the dust jacket. This collection of essays deserves to be the first port of call for those students and scholars who have an interest in the Italian Renaissance, but are less familiar with the political framework of Renaissance Italy. It is not only useful for those interested in a particular region or theme, but it is also helpful to those who want to avoid the pitfalls of an often overly fragmented historiography.

David Napolitano
Huygens ING
Prins Willem-Alexanderhof 5
2595 BE Den Haag (The Netherlands)
david.napolitano@huygens.knaw.nl

Ariosto comico

Una nuova edizione integrale delle *Commedie*

Recensione di: Ludovico Ariosto, *Tutte le Commedie*, Luigina Stefani (a cura di), Perugia, Morlacchi editore, 2014, 1077 pp., ISBN: 9788860745644, € 38,00.

Emma Grootveld

Nel 1997 è uscito, presso la casa editrice Mursia, il primo volume di quello che doveva diventare una serie completa delle commedie di Ludovico Ariosto. Con la scomparsa della curatrice, Luigina Stefani, il progetto è stato interrotto per vari anni, per essere portato a compimento solo di recente da Giovanni Falaschi presso Morlacchi Editore, in un'edizione tripartita (2013), di cui i primi due volumi erano già usciti rispettivamente nel 2007 e 2009. Come rileva Falaschi nella premessa, Stefani aveva approntato tutti i testi per l'edizione integrale delle commedie ariostesche: un'iniziativa che non sarebbe rimasta isolata, siccome proprio nello stesso 2007 sono apparse tutte le opere comiche di Ludovico Ariosto nella collana di classici italiani dell'UTET per opera di Andrea Gareffi. Pertanto i meriti dell'edizione Morlacchi non stanno tanto nella trascrizione dei testi in sé (basata, come l'edizione UTET, sul testo stabilito da A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, a cura di C. Segre, Mondadori, 1974), quanto nell'apparato critico che precede il testo. Gli approcci di Gareffi e Stefani sono complementari grazie alla diversità delle interrogazioni a cui sottopongono le commedie, andando entrambi al di là della pura critica testuale.

Il primo volume dell'opera contiene un'ampia introduzione generale (I, pp. 9-80), una concisa biografia dell'autore (pp. 85-88), una bibliografia (pp. 89-93) e i testi di *La Cassaria* (pp. 101-184) e *I Suppositi* (pp. 185-266) in prosa. Sono fornite inoltre delle note sulle rappresentazioni cinquecentesche e sugli aspetti linguistici del testo, ma manca un commento interpretativo sistematico delle opere (titolo, riassunti, principi del gioco comico, ambientazione delle scene), che si trova invece nelle edizioni UTET. Molto ricche invece le note a piè di pagina, di carattere esplicativo, critico e filologico. La scelta di presentare i testi in ordine cronologico corrisponde all'approccio diacronico della curatrice. Nel secondo volume sono comprese pertanto le due redazioni di *Il Negromante* e *La Lena*, mentre il terzo volume racchiude *La Cassaria* e *I Suppositi* in versi, nonché *I Studenti*. Entrambi questi volumi contengono una presentazione delle opere (II, pp. 7-14 e III, pp. 7-16).

La differenza dell'edizione Morlacchi da quella dell'UTET si trova soprattutto nell'introduzione. Gareffi fornisce un'analisi sistematica delle opere cercando principalmente, sulla base dei testi, di risalire all'esecuzione e agli effetti teatrali delle commedie, includendo nella sua indagine anche il rapporto con il pubblico ferrarese dell'epoca. Mentre l'edizione UTET si distingue quindi per la sua ottica

teatrologica, l'approccio della Stefani è più incentrato sul testo. Benché la curatrice non si rivolga ad un pubblico necessariamente specialistico, la sua introduzione è d'impostazione argomentativa, se non polemica. Volta a dimostrare la necessità di 'sottrarre l'autore comico dal suo relativo isolamento' (p. 19), Stefani ci invita a collegare non solo le commedie tra di loro, ma a studiarle con uno sguardo più ampio che coinvolga tutta l'*œuvre*, nonché il contesto extratestuale dell'autore. Ammesso pure che i numerosi rinvii alla contemporaneità facessero parte di un repertorio di *topoi* che permetteva di comunicare con il pubblico su temi talvolta controversi, questi rinvii non sarebbero perciò ideologicamente neutri o casuali: sarebbe anzi 'da respingere ogni giudizio di casualità e neutralità dei segmenti satirici', e da accettare che la loro evoluzione sia profondamente legata alle convinzioni e il vissuto personale dell'autore.

Tale approccio è basato sull'assunzione che dietro la struttura dialogica teatrale si esprima l'io autobiografico dell'autore, in particolare laddove i personaggi hanno subito modifiche, come nel monologo di Lucrano nella seconda *Cassaria*. Per questo motivo Stefani insiste sulla necessità di non 'trascurare schizzinosamente i dati biografici' (27) quali il rapporto conflittuale con il padre o il servizio presso Ippolito d'Este. Pur essendo discutibile questa sovrapposizione (la cui insidiosità è tra l'altro avvertita dall'autrice stessa) di personaggi comici, Ariosto-autore delle *Satire* e delle commedie, e Ariosto-cortigiano, anche chi non condivide l'aspetto psicanalitico dell'analisi trova un valido contributo alle ricerche su Ariosto e sul teatro rinascimentale nella lettura intertestuale elaborata da Stefani.

La maggior parte dell'introduzione consiste, in effetti, nella lettura di 'microsegmenti' esemplari, che dimostrano alcune linee tematiche (anti-istituzionali e anti-cortigiane) con valenza allusiva alla società contemporanea, le quali si sviluppano lungo il percorso organico dei vari scritti dell'autore (*Satire*, lettere, *Cinque Canti*, le varie redazioni dell'*Orlando Furioso*). Tramite tali campioni Stefani dimostra la necessità di svolgere un'indagine globale sul metodo ariostesco dell'autocitazione (sia dentro il genere che da un genere all'altro). Di particolare interesse sono le sue riflessioni sulla direzione in cui agiscono le interferenze tra le commedie da una parte e *Furioso* e *Satire* dall'altra durante gli anni di gestazione, gli ultimi fungendo sia da immissario che da emissario.

Stefani attribuisce una posizione singolare, ma spesso sottovalutata, alle prime commedie, e privilegia perciò la *Cassaria* e i *Suppositi* nella sua analisi. Queste testimonierebbero meglio di tutte la tensione tra creatività e imitazione (degli archetipi latini, delle tendenze correnti nei volgarizzamenti) in Ariosto commediografo, ma anche la precoce progettualità stilistica: così Stefani spiega anche la scelta della prosa volgare, da lei considerata un tentativo di differenziarsi dai modelli (e non, com'è stato suggerito da altri, come una scelta fatta per motivi pratici quali la rapidità di stesura).

Infine, la maggiore obiezione contro l'edizione è che l'originalità e il metodo del suo approccio si leghino a uno *status quaestionis* e a pratiche critiche ormai datate. Bisogna rilevare però che lo studio di Stefani non ha forse ancora ricevuto l'attenzione critica che meriterebbe: manca, per esempio, qualsiasi riferimento a questo lavoro nella biografia ariostesca di Giulio Ferroni (Salerno, 2008), che fa riferimento solo all'edizione UTET.

Emma Grootveld

KU Leuven

Blijde Inkomststraat 21, bus 3311, 3000 Leuven (Belgio)

emma.grootveld@arts.kuleuven.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-116713 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

‘Scrivere’ la Nazione Riflessioni su identità, stato nazionale e rappresentazione letteraria

Recensione di: Matteo Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Roma, Carocci, 2013, 129 p., ISBN: 9788843071616, € 19,00.

Daniele Comberiatì

Il nuovo saggio di Matteo Di Gesù parte, per utilizzare le parole dell'autore, da quel 'sovradossaggio di autonarrazione di immaginario letterario' costituito dalle narrazioni sull'Italia, intesa di volta in volta come nazione, ideale politico o letterario, pura espressione geografica. Al di là delle difficoltà oggettive e delle contraddizioni dell'unità e degli stessi moti risorgimentali, non si può infatti negare che la 'nazione' Italia abbia la peculiarità, rispetto ad altri paesi, di possedere un numero quasi illimitato di rappresentazioni letterarie, di molto superiori (e di molto antecedenti) al percorso cronologico, all'importanza politica ed economica, alla mera espressione geo-politica. Attraversa tali narrazioni, Di Gesù, attuando un metodo (che poi è anche un percorso) almeno duplice, se non proprio bifronte, perfettamente in linea con i punti di riferimento teorici del testo: da una parte la tradizione storicistica, e quindi un'analisi e una riproposizione (anche) antologica che da Dante ci porta fino al postmoderno e ai nuovi narratori neo-neo-realisti; dall'altra illuminazioni repentine, salti cronologici ma anche tematici, *pastiche* critici in cui cultura 'alta' e 'bassa' non solo vengono accostate, ma appaiono invertite nelle loro relazioni di forza.

Il libro di Di Gesù analizza alcune retoriche nazionali e alcuni luoghi comuni letterari (dal carattere degli italiani al concetto di 'cittadinanza letteraria', dal nazionalismo alle memorie divise), nonché la loro persistenza all'interno della nostra storia letteraria. Inoltre, sfociando nel presente e fin quasi nell'attualità, l'autore si chiede come si può utilizzare oggi questa tradizione letteraria e quale sarà il lascito per le generazioni future.

Il saggio presenta inoltre un'attenzione non banale a nuovi spunti critico-teorici provenienti, negli ultimi trent'anni, dagli studi di genere e *queer*, dal postcolonialismo, dai *cultural studies* di Stuart Hall. D'altronde il semplice titolo, che pone in evidenza il termine 'nazione', si presta a una serie di riflessioni che non possono non avvalersi di tali contributi. E non è affatto un caso che, all'interno del testo, mentre la nozione di 'Italia' viene di volta in volta analizzata e storicizzata, l'autore fornisce nuove e fervide letture di testi ormai classici (da *Marzo 1821* di Manzoni a *Italia mia* di Petrarca, passando, per non citare che alcuni brani, attraverso *La ginestra* di Leopardi e *Gerusalemme liberata* di Tasso). Due mi sembrano i contributi teorici che più di altri servono all'autore (e al lettore) da 'bussola' in questo percorso ricco e accidentato: innanzitutto, proprio a voler

ribadire l'impronta innovativa metodologica, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question* di Moe, laddove la 'view' del titolo è sommamente polisemica, implicando un 'sud visto dal sud', ma anche uno sguardo esterno (dagli Stati Uniti) da parte dell'autore, proprio per la sua estraneità più lucido e meno legato ad analisi precedenti. Il secondo testo, per il quale l'ammissione di 'estraneità' è esplicitata (e con essa il senso preciso dell'impiego teorico), è *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920*, di Stewart-Steinberg, volume che rappresenta, pur in un arco di tempo più circoscritto e attraverso un punto di vista maggiormente serrato, una sorta di antecedente del libro di Di Gesù, la cui affiliazione è come detto non solo ammessa, ma anche evidenziata. Questi due saggi sono continuamente ripresi, come paradigmi interpretativi utili ad analizzare generi e autori all'interno di un lungo percorso diacronico.

Entrambi i volumi citati propongono il tentativo di innovare dall'esterno l'italianistica, immettendo nuova linfa tramite gli studiosi che agiscono in uno spazio non italofono, dunque in una condizione al tempo stesso di 'minorità' linguistica, ma di grande fermento teorico, perché a contatto con altri parametri critici e un'interdisciplinarietà più evidente. Vi è però nel libro anche un'altra tensione, non opposta bensì complementare a quella centripeta: si tratta dello sforzo da parte dell'autore di ampliare il canone dall'interno, sia attraverso la già menzionata rilettura di testi classici, sia grazie all'individuazione e alla presentazione di opere e autori meno noti. Tale operazione ci pone di fronte - 'in diretta' si potrebbe affermare - al canone nel suo farsi, e da lettori non possiamo fare a meno di riflettere alle questioni che tale costruzione comporta: chi 'crea' il canone letterario di una nazione? Secondo quali parametri? E questi parametri sono espliciti o impliciti? Soprattutto: per quali ragioni alcuni testi sono 'fuori' dal canone? E da dove viene fatto questo canone?

Domande senza risposta (o meglio: che necessitano di risposte articolate) che rappresentano uno dei meriti del saggio, atto a far riflettere il lettore sulle nozioni stesse di 'nazione' e 'letteratura nazionale'. Il libro d'altra parte potrebbe essere letto anche attraverso le varie definizioni, attraverso i secoli e le 'mode' critiche, di 'letteratura italiana', con picchi di grande e amara ironia. A tale proposito, a mo' di conclusione, due note le meritano le strofe delle canzoni citate e i riferimenti 'politici' presenti soprattutto nell'epilogo. Attraverso l'apparato paratestuale ci imbattiamo in Battiato, Ligabue, Fabri Fibra, De Gregori, ecc... Un percorso anche in questo caso eterodosso (non solo cantautori, non solo musica leggera né impegnata) che mostra come la riflessione sul concetto di nazione attraversi un campo molto più ampio e diffuso di quello dei letterari. La seconda nota è sull'epilogo 'saidiano', laddove l'autore sembra perfettamente consapevole di uno dei più importanti insegnamenti di Said, ovvero l'assoluta mancanza di oggettività di qualsiasi critica letteraria. Di Gesù affronta nell'epilogo la riforma (o meglio le riforme) universitaria, l'importanza data alla letteratura nell'Italia contemporanea, le dichiarazioni e le legiferazioni dei politici e dei ministri in materia. Ne viene fuori un quadro desolante, eppure è proprio il contesto in cui l'autore si batte e in cui il saggio qui presentato vede la propria necessità di esistere, quale riflessione non solo teorica, ma pratica, impegnata, in poche parole 'politica' sulla letteratura nazionale, il canone, il concetto stesso di 'Nazione'.

Daniele Comberiati

Université Paul-Valéry Montpellier 3 - Département de langues et littératures italiennes et roumaines

Route de Mende, 34199, Montpellier (Francia)

dcomberiati@yahoo.it

Imag(in)ing Sardinia

Review of: Maria Bonaria Urban, *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Amsterdam-New York, Rodopi, 579 p., 2013, ISBN: 9789042037502, € 120 / US\$ 168; eBook: 9789401210010, € 108 / US\$ 151.

Giorgia Alù

Sardinia on Screen aims to examine how Sardinia, its people and culture, have been represented in cinema starting from a systematic analysis of the repertoire of images canonized in European literature.

The author admirably analyses a considerable corpus of literary texts and then proceeds to cinematographic images in order to assess elements of continuity, as well as discontinuity, between one medium and the other.

Part of the Rodopi series *Studia Imagologica*, the book is situated within interdisciplinary imagological studies. As Urban clarifies, the concept of image needs to be perceived in terms of mental images of a national character determined, among others, by characteristics of groups, family and race and which are a 'synthesis of what we observe and our approach to reality' (pp. 12-13). The author believes that all written sources, irrespective of their genre and immediate objectives, have interacted and contributed to the dissemination of national tropes, in turn generating synergies and correspondences with other artistic forms. In particular, since the very beginnings of cinema, film-makers have drawn fully from an ample repertoire of themes, characters and situations provided by literature, adapting and reworking them in line with their own potential, requirements and objectives (p. 28).

The research follows the creation of a specific repertoire of images from the Sardinian world in films, starting from the forms of portrayal canonized in literary discourse and then identifying the standardized solutions adopted in cinematic narrative, in terms of the representation of characters, landscapes and locations. All the sources analyzed in this study have in common the purpose of making Sardinia known to an audience different from the Sardinian public, or to Sardinians who do not identify with the pastoral world of the island's interior which, as the author demonstrates, appears to be the main protagonist of every traditional portrayal of Sardinian identity.

The first two chapters of the book present a rich tapestry of pre- and post-1900 literary texts. Throughout time, European travelers, Sardinian and Italian writers, essayists and scholars, all have contributed to the construction and circulation of images of Sardinia. The strength of this tradition is demonstrated by the fact that it continues to flourish even when attempts have been made to stimulate changes in the image of the island and its people. The reader is, therefore, presented with literary, journalistic and travel texts where the Sardinian culture is identified with

the pastoral mountain landscapes of the Barbagia and of its people recurrently depicted as shepherds and bandits. Sardinia repeatedly encapsulates the positive and negative characteristics generally attributed to the cultural concept of the South, from Sigismondo Arquer's historical-geographical-anthropological study of the island in the 16th-century, to the 18th- and 19th-century travel journals by European travelers, and the reports by Italian politicians and intellectuals interested in what made Sardinia different from the mainland (one infamous example being Alfredo Niceforo's obsession with criminality and morality in Southern Italy).

The author then moves to a variety of 20th-century texts selected on the basis of their direct influence on the debate on Sardinian identity, and on their adoption as primary source for films. Works cited include Franco Cagnetta's *Inchiesta su Orgosolo* (1954), *Squarcio* (1956) by Franco Solinas, Antonio Pigliaru's *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* (1959), Carlo Levi's *Tutto il miele è finito* (1964), *Padre Padrone* (1975) by Gavino Ledda, up to Maria Giacobbe's *Gli arcipelaghi* (1995). One of the significant facts emerging from Chapter 2 is the predominant role of Sardinian narrators in the creation and dissemination of the 20th-century image of Sardinia. Urban argues that, after a century in which it was prevalently the subject of the outsiders' narrative, the island has finally become able to tell its own story. Dissonant voices have attempted to alter depictions of the wild island, rooted in the literary tradition of the 18th and 19th centuries, to offer a more positive depiction of the native culture in general. At the beginning of the 20th century, in particular, the trope of the primitive, acquires in Grazia Deledda's work (to which Urban devotes numerous pages of her book), the status of an innate and essential element of Sardinian identity (p. 162). The author also dwells on the Sardinian writers Salvatore Manuzzu and Sergio Atzeni who, in the 1980s, attempted to redefine the island space in the narrative imagination, and to reassess the whole tradition going beyond an absolute, unchanging vision of Sardinian identity. The Barbagia, for instance, is no more the centre of Sardinian character, and the depiction of Sardinia as a closed isolated entity has been replaced by the image of a land immersed in the flow of history and as crossroads of different peoples and cultures (p. 206). In this same chapter, the author also brings the reader's attention to the fascinating historical female figure of Eleonora d'Arborea (1340-1404), regent of the Sardinian Kingdom of the Giudicato d'Arborea, consistently presented in literature as a powerful symbol of national identity (pp. 262-268).

In Chapter 3 the films considered are based on written texts, and provide depictions of Sardinia corresponding to the literary images discussed in the previous chapters. In examining films set in Sardinia, and produced from the early 1900s up to today, the author explains how what emerges is a homogeneous and consistent stock of elements whose function is essentially symbolic rather than narrative, in that they establish direct contact with the audience and are independent of the development of the plot. Most of the films discussed here have an ethnocentric viewpoint translated into the re-creation of the Sardinian world as an exotic land, inhabited by primitive men with bizarre customs.

In this section the author refers to the concept of spectacle understood as a set of unique elements (from cinematographic special effects to costumes) exhibited on the screen and whose function is to capture the spectator's attention (pp. 304-305). Ethnographic spectacle, in particular, is employed to define representations of the Sardinian world as an anthropological rarity. Urban confirms how images of Sardinia and its people in films – produced by Sardinian and non-Sardinian directors alike – are essentially consistent with those in literary texts. Some Sardinian film-makers have refused the ethnocentric narrative in favour of a representation of Sardinia similar to other places in the contemporary world, and with an urban context closer

to the socio-cultural reality of the modern day, an example being the work of director Enrico Pau. Nevertheless, even where a literary source contains an alternative perspective of the island, cinema often stubbornly returns to trite representations, contributing to the maintenance of a standardisation of images of the island as an archaic, alien world.

Chapters 4 and 5 elaborate on the Sardinian character and identity on screen. Urban explores, in particular, the recurrence of the shepherd-bandit protagonist as expression of a society ruled by the code of honour, and hardly used as vehicles (together with images of women) for any critical reflection on Sardinian identity. The author, then, discusses a set of features of the Sardinian world that captured the attention of writers and were subsequently taken up by the cinema. These are festivities, traditional costume, prehistoric monuments (like the *nuraghi*) and the Sardinian language.

In the last Chapter the reader is offered a detailed analysis of seven case studies. Starting with Aldo De Benedetti's silent film *La grazia* (1929) and ending with the more recent *Bellas mariposas* (2012) by Salvatore Mereu, Urban engages with some of the strategies adopted in cinematic narration to display the Sardinian character and its commonplaces on screen.

The author concludes by stressing how ethnocentrism, primitivism and exoticism constitute the key factors in every literary and cinematographic narrative on Sardinia. The data analyzed demonstrate that whoever observes Sardinia does so from an ethnocentric viewpoint, irrespective of his/her geographical origin and cultural background. There are two essential characteristics present in every narrative: Sardinia as a fascinating world and, thus, interesting because it is different; and Sardinia as Other, culturally inferior, and recurrently configured according to the trope of the South, in order to satisfy the European and Italian insatiable appetite for the fantastic, the mythic and the unreachable.

The book includes an appendix with a brief summary of Sardinian history and a very helpful filmography.

Essentially narrative in its approach, *Sardinia on Screen* is at times repetitive and engages only timidly with canonical cultural studies or critical theory in general. It is, however, admirably researched, clearly written and, I believe, instrumental in providing an overview of regional representations, and of literary and visual texts which have often been marginalized within Italian Studies.

Giorgia Alù

Department of Italian Studies - School of Languages & Cultures
University of Sydney
Camperdown Campus
Sydney NSW 2006 (Australia)
giorgia.alu@sydney.edu.au

Cattolici italiani e violenza politica fra la fine del centrismo e il lungo '68

Recensione di: Guido Panvini, *Cattolici e violenza politica. L'altro album di famiglia del terrorismo italiano*, Venezia: Marsilio editore, 2014, 400 p., ISBN-13: 978-8831717533, 22 euro.

Emanuel Rota

Dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, il partito dei cattolici italiani, la Democrazia Cristiana, fu insieme il centro organizzatore della politica italiana, il guardiano italiano dell'ordine capitalista dell'Europa occidentale, il perno della democrazia liberale del paese, e il garante della Chiesa Cattolica nella delicata compresenza fra stato e chiesa a Roma e in Italia. In virtù di questi ruoli, i cattolici italiani furono, nella grande maggioranza, fedeli al sistema politico ed economico del paese, nel quale si identificavano come mai prima nella storia unitaria italiana. Il libro di Guido Panvini, *Cattolici e violenza politica, l'altro album di famiglia del terrorismo italiano*, ambisce a ricostruire il dibattito dei cattolici italiani sulla violenza politica, in un contesto in cui lo stato italiano e il partito dei cattolici si percepivano ed erano percepiti come un'unità.

Panvini procede in ordine cronologico dalla fine degli anni del centrismo fino agli anni dell'avvicinamento del Partito Comunista all'area di governo. Nel corso di questo lungo quindicennio, vi furono l'esperienza del Centro Sinistra, la fine del boom economico, le lotte di liberazione anti coloniali, il Sessantotto e, a partire dalla strage di Piazza Fontana nel dicembre del '69, la lunga stagione della violenza politica italiana.

Panvini è un esperto di terrorismo e offre al lettore un'interpretazione di tutti i principali avvenimenti di questa stagione di violenza. In uno stile veloce e giornalistico, coloro che volessero conoscere 'i misteri d'Italia' troveranno una sintesi felice e completa di quel difficile periodo storico. L'attenzione è diretta alla storia politica, più che alla storia sociale o economica, ma il contesto politico è attentamente presentato, soprattutto a livello nazionale. Le fonti sono conosciute e, trattandosi di un lavoro di sintesi, il lettore non può aspettarsi fatti nuovi o nuovi documenti che cambino il senso degli avvenimenti. L'andamento cronologico e l'attenzione alla storia politica limitano significativamente gli elementi di storia delle idee, certo a vantaggio della leggibilità del libro. Chi fosse disposto a non prendere troppo sul serio il titolo del libro potrebbe tranquillamente assegnare molti capitoli del libro di Panvini in un corso di storia del Novecento italiano, per insegnare i sommovimenti e le tensioni che hanno agitato l'Italia sotto la ferrea coperta della NATO e della Democrazia Cristiana.

Un po' deluso rimarrà chi invece prendesse il titolo del libro come una buona caratterizzazione del suo contenuto. Panvini fornisce una bilanciata e preziosa

indicazione metodologica nell'indicare tanto a destra quanto a sinistra le aree cattoliche insoddisfatte dalla DC e, conseguentemente, disposte a pensare alla violenza necessaria per sovvertire l'ordine costituito. L'andamento del libro, in questo caso, aiuta la comprensione ai non specialisti, ma danneggia la tesi sottesa al libro poiché la storia delle idee non è quasi mai cronologica. All'inizio degli anni Sessanta, l'apertura democristiana ai socialisti creò non poche apprensioni fra gli ambienti più anticomunisti e anti modernisti della gerarchia Cattolica e agli intellettuali ad essi collegati. Il futuro cardinale Giuseppe Siri e Gianni Budget Bozzo vengono identificati come figure rappresentative di un mondo cattolico convinto che il dialogo con le forze di ispirazione marxista fosse l'inizio di una deriva comunista per il paese. Intorno a questa preoccupazione, e a personaggi dalle vicende note come Edgardo Sogno, si snodano gli avvenimenti di una partecipazione cattolica alla strategia della tensione e gli abbozzamenti e le complicità di alcuni cattolici di destra con il mondo neofascista. Con l'esplosione delle lotte di liberazione nazionale, dall'Algeria al Vietnam, le voci di dissenso all'ordine dei blocchi si spostarono però, anche fra i cattolici, nel campo anti imperialista, e le comunità di base, orientate a sinistra, furono la fonte di una critica alla Democrazia Cristiana e alla sua identificazione con l'ordine europeo. Che si possa parlare di 'un album di famiglia del terrorismo italiano' sembra però a me una forzatura storica.

Quando Rossana Rossanda dichiarò che i terroristi comunisti italiani appartenevano all'album di famiglia del comunismo italiano affermava, da comunista, che il tentativo del PCI di rappresentare i terroristi come non-comunisti era, da un punto di vista della storia delle idee, infondato. Le Brigate Rosse, per quanto frutto di strategie e idee di frangia nel movimento operaio, erano marxisti rivoluzionari impegnati a competere con il PCI e con gruppi comunisti rivoluzionari per conquistare la guida della classe operaia italiana. Nulla di simile si dimostra nel libro di Panvini per i cattolici italiani. Vi sono cattolici molto critici dell'ordine internazionale e del capitalismo. Vi sono cattolici che diventano marxisti e alcuni che diventano terroristi. Vi sono cattolici che, in nome dell'anticomunismo diventano evoliani e nazisti e abbracciano un terrorismo di destra tardo Nietzschiano e neo pagano. Nonostante tutto questo, manca la prova di gruppi che abbracciarono la violenza perché scoprirono il cattolicesimo. In altre parole, alcuni cattolici diventarono comunisti e, fra questi, alcuni divennero terroristi, ma il caso di comunisti che diventassero terroristi dopo aver scoperto il cattolicesimo non è dato. Se si abbandona la questione del terrorismo invece, la riflessione dei cattolici sulla legittimità della violenza, in anni notoriamente violenti, fu reale e comune a diverse aree cattoliche.

Interessante, ad esempio, il caso di Comunione e Liberazione e della sua casa editrice, Jaca Books, con le sue proposte editoriali critiche del capitalismo e aperte alla ricerca di una totalità anti liberale. Interessante la figura di Corrado Corghi, il segretario della DC emiliana abituato a discutere con i comunisti, compresi quelli che si unirono alle Brigate Rosse. Interessante il ruolo che le lotte di liberazione anti coloniale ebbero fra tutti i settori del mondo cattolico, in un tempo in cui l'Italia era, fra cattolici e comunisti, aperta a quanto avveniva nel mondo. Tutto questo è presente nel libro di Panvini che avrebbe certo beneficiato di una sostanziale riduzione delle pagine di contesto generale, ma che contiene un primo passo promettente per la storia complessiva dei cattolici ai margini del sistema di potere della DC. Forse non si tratta del libro definitivo sui cattolici italiani e la violenza, ma si tratta certo di un libro che apre questioni fondamentali per gli storici politici del Novecento italiano.

Emanuel Rota

Associate Professor of Italian and History

University of Illinois

4080 Flb, mc 176, 707 South Mathew ave, university of Illinois

Urbana, Illinois, 61801

Rota@illinois.edu



URN:NBN:NL:UI:10-1-116716 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Italian crime fiction between postmodern *impegno* and moral rebellion

Review of: *Politics and Society in Italian Crime Fiction: An Historical Overview* by Barbara Pezzotti, Jefferson North Carolina, McFarland & Company, 2014, 234 pp., ISBN 9780786476527, € 32.46 / £ 30.56 / \$ 40.00 (paperback).

Marco Paoli

This book is the first study in English to focus on Italian crime fiction not only by providing an analysis of this literary genre from a historical perspective but also, and above all, by adopting a critical approach essentially based on the way in which crime novelists use this genre to engage with their social and political environment. This study includes a preface, an introduction, ten chapters, conclusions and a bibliography. The main section of this book is divided into three parts covering three key phases of Italy's recent history: from the origins of the genre to the Fascist period; from post-Second World War to the 1970s; and from the 1980s to the present day. At the beginning of each part an introductory chapter provides an account of the main historical and social events of the period together with an overview of the crime fiction output of the time followed by chapters that focus on specific authors: Augusto De Angelis, Giorgio Scerbanenco, Leonardo Sciascia, Lorian Macchiavelli, Andrea Camilleri, Massimo Carlotto and Marcello Fois.

In her Preface and Introduction, Pezzotti explains the importance and the essence of this study: 'Through the analysis of writers belonging to different and crucial periods of Italy's history I articulate the different ways in which individual authors exploit the structures and tropes of the genre to reflect the social transformations and dysfunctions of contemporary Italy. By investigating the works of seven writers in the social and political context in which they were written, my book also becomes an investigation in Italy's recent history' (p. 2). By taking as its point of departure the privileged relationship between the crime novel and its socio-historical context, Pezzotti highlights how Italian crime fiction 'reflects upon specific and ongoing social and political issues in Italy such as a merciless industrialization of the country; loss of traditional values, consumerism and loneliness in the urban environment; criminal organizations; the North and South divide and a problematic national identity; political instability and unresolved questions of democracy, freedom and illegality' (p. 2). However, the crucial point of this study is Pezzotti's perspective, which is deprived of snobbism and prejudice on the ways in which the genre confronts social and political setting, making thus a case for Italian crime fiction as an instrument of social and political critique and commitment. By making

reference to Giuseppe Petronio's theoretical approach and Pierpaolo Antonello and Florial Mussgnug's concept of postmodern *impegno*, as well as suggesting the use of the term *rivolta morale* (moral rebellion) as a starting point and fundamental tool in the critical analysis of this literary and historical context, Pezzotti explains that a wide range of authors can be included in the family of socially and politically-engaged writers. As Petronio has argued, referring for instance to Scerbanenco '[il giallo italiano] diventò uno studio realistico caratterizzato da umori passionali e ricco di interessi sociali, specchio e critica di una società. [...] Diventa così movente per la scrittura di un libro la rabbia, una rabbia sdegnata contro una società che lo scrittore vede... e la sua è una ribellione contro questo mondo'.¹

In other words, this book shows that it is fundamental to recognize that literature, as any other form of art, reflects people's activity, creativity and needs, consequently it evolves through times, shaping up and changing its features, which are socially, culturally and historically defined. A socio-political and historical perspective on the analysis of crime fiction as well as of any other literary genre is therefore essential in order to eradicate the misleading prejudice in relation to the highbrow literature (*letteratura*) and lowbrow literature (*paraletteratura*) dichotomy and offer new models of critical analysis which can be applied to single authors and single texts and take into consideration not only the author's literary style and narrative innovation but also, and above all, the actual development of the literary genre, its role within the wider literary context and its connections with the way in which history and society evolve.

In her conclusions, Pezzotti claims that 'the aim of this book was to see if these crime fiction authors could be considered committed writers, in spite of not corresponding to the ideal portrait of the "organic" writer of the Italian literary tradition' (p. 183) and assumes that all the authors analysed in this work 'are committed writers according to the definition of postmodern commitment coined by Antonello and Mussgnug, and "moral rebels"' (p. 188). Although it is true that by tackling topical issues such as political corruption, urbanization and foreign immigration, Italian crime fiction is at the forefront in reflecting the dramatic changes that have occurred in Italian society in the last one-hundred years, it is arguably not fully clear, as Pieri claims,² if, and to what extent, contemporary *giallisti* such as Lucarelli, Fois, Camilleri and many others are actually genuinely and truthfully committed or, as Jennifer Burns argues, if their renewed form of *impegno* is due to 'a cynical cashing-in on the *Zeitgeist*'.³ Putting aside all doubts, it seems clear that the main valuable merit of this study is to offer a new critical approach which aims to examine literary texts in line with the renewed concept of *impegno* by recognising the closeness of this genre to its readers and their problems, needs and expectations. This is an essential anthology of selected writers which lays the foundations and paves the way for further detailed critical analyses of individual authors and works of this fascinating literary genre.

Marco Paoli

University of Liverpool

M.Paoli@liverpool.ac.uk

¹ G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti Editrice, 2000, p.106.

² G. Pieri, 'Letteratura gialla e noir degli anni Novanta e impegno', in: P. Antonello & F. Mussgnug (eds), *Postmodern impegno: Ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 289-304 (p. 301).

³ J. Burns, *Fragments of 'impegno'*, Leeds, Northern Universities Press, 2001, p. 184.

Il poliziesco e la rivisitazione del passato La *poeiesis* impegnata

Recensione di: Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Histoire et réalités dans le roman policier italien contemporain*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2014, 260 p., ISBN: 9782810702794, € 23,00.

Inge Lanslots

Il saggio di Maria Pia De Paulis-Dalembert si concentra su uno dei generi letterari attualmente più popolari, il poliziesco che raggruppa più sottogeneri, quali il giallo e il *noir*. La studiosa parigina parte dall'assunzione che il poliziesco trasformi la Storia, il tempo e la memoria in un discorso poetico riferendo esplicitamente alle conclusioni tratte da Monica Jansen e Yasmina Khamal in *Memoria in Noir. Un'indagine pluridisciplinare* (2010). In altre parole, la letteratura riattiva il discorso commemorativo nella misura in cui sottrae eventi storici dal loro contesto per trasformarli in modelli esemplari, anche se, secondo la studiosa, i finali dei testi in questione sono (troppo) spesso disforici. Nei testi polizieschi si intrecciano maggiormente la Storia con la microstoria dei personaggi protagonisti (ma non della Storia) e si crea lo spazio per ribellarsi contro gli esiti della realtà storica, anche se la ribellione non può cambiare il corso delle cose. Il corpus, preso in considerazione, è stato selezionato per il carattere rappresentativo: tutti i testi costituiscono testimonianze di un'epoca. Nella prima parte del saggio, la più sostanziosa, vengono trattate le testimonianze ambientate nel passato, nella seconda De Paulis-Dalembert passa in rassegna i polizieschi che narrano la storia italiana dagli anni di piombo in poi.

Di Augias viene privilegiata la trilogia del commissario Sperelli, Giovanni, fratellastro (immaginario) del dandy dannunziano (*Quel treno da Vienna* 1981, *Il fazzoletto azzurro* 1983, *L'ultima primavera* 1985). Nella trilogia di successo l'autore rivisita tramite il suo personaggio investigatore il 1911-1921 ponendosi come storiografo alternativo, mentre sfrutta le modalità offerte dalla *spy story* che si fondono con quelle del poliziesco storico. Augias stabilisce un chiaro contratto con il lettore, *in limine*: al lettore viene chiesto di collegare i problemi dello Stato di allora al presente, senza il sostegno di un fitto apparato paratestuale. I tre romanzi sono ambientati nella Roma della Belle Époque, teatro monumentale che non sa assumere il ruolo di capitale.

Lucarelli, sulla scia di Augias, innesta le sue indagini nel periodo fascista. Narratori onniscienti compiono un doppio obiettivo: la storia del mistero e della scoperta del colpevole (cioè della verità) si abbina a quella che ritrae i personaggi e i loro legami con la Storia, su cui l'investigatore non sa incidere. Il poliziesco storico di

Lucarelli è una metafora polifonica: è un'espressione poetica di impegno e di denuncia sociopolitica, è indizio della ricerca di verità (storica); è inoltre segno dell'incapacità dell'individuo nei confronti della realtà. La letteratura è spazio problematico dell'immaginario la cui lettura va oltre la dimensione del passato.

Anche il poliziesco rurale di Macchiavelli e Guccini, *Macaroni* (1997), che ha come filo conduttore l'emigrazione e l'eventuale ritorno in patria, si collega al fascismo. Oltre a ciò viene caratterizzato da due ambientazioni spaziotemporali diverse: i capitoli del (cant)autore, situati nella Toscana dell'Ottocento, hanno un ritmo piuttosto lento e una dimensione moralizzante; quelli di Macchiavelli si svolgono in tempi più recenti nell'Emilia-Romagna degli anni Quaranta. Mentre nei capitoli stessi le indicazioni temporali sono rare o vaghe, il paratesto (l'indice) è – dal punto di vista storiografico – del tutto preciso.

Come *Macaroni*, *La strage dimenticata* (1984) e *Il pastore e le pecore* (2007) di Camilleri sono una rivisitazione moralizzante del passato. La ricostruzione tratta del passaggio della classe dirigente preunitaria a quella della Sicilia postunitaria e si oppone alle verità imposte dal regime ufficiale introducendo elementi magico-fantastici. Le narrazioni camilleriane mettono in marcia un processo commemorativo che si trova a metà strada tra invenzione e scoperta.

Il cattivo maestro (1997) di Vincenzo Mantovani, *L'ora del ritorno* (2001) e *L'amore degli insorti* (2005) di Stefano Tassinari si rapportano rispettivamente alla *spy story* e al *thriller* per creare un poliziesco storico (contemporaneo). Si uniscono poi nella misura in cui i protagonisti sono costretti a ricordare, malgrado il tentativo di dimenticare il loro impegno durante la Resistenza e il terrorismo, e a riconsiderare il proprio passato. La storia finzionale dei protagonisti si infila in quella vera, ambigua da più versi e serve a problematizzare la storia dello Stato italiano tramite l'affabulazione. Si avverte poi la documentazione fatta dagli autori.

L'analisi del presente di Vincenzo Consolo, *Lo spasimo di Palermo* (1988), diviso in tre parti con altrettante scansioni spaziotemporali (tra la seconda guerra mondiale e il 1992), conclude il lavoro ideologico iniziato nel 1996 con *Olivo e olivastro*. Oltre al significato letterale, il titolo del romanzo evoca, un parricidio, la violenza inflitta dalla guerra e dalla mafia e il ricordo della giustizia... *Lo spasimo di Palermo* si propone come palinsesto culturale che dialoga con la produzione complessiva dell'autore e di altri.

Da Consolo si passa a Massimo Carlotto, autore della sua serie dell'indagatore privato, detto l'Alligatore, e di *Nordest* (2005). Tutti i testi si situano in un luogo non luogo, il Nordest industrializzato in crisi che ha una vita sotterranea parallela. Nella produzione si va dalla denuncia della criminalità a una lettura politica della Terza Italia mentre si continuano a osservare i mutamenti economici e antropologici della società italiana esplorando i confini del genere del *noir*.

Histoire et réalités conclude con l'analisi della *Trilogia di Palermo* di Santo Piazzese in cui il fenomeno della mafia viene descritto dal di dentro. Nella sua produzione poliziesca Piazzese si sofferma sui cambiamenti che registra sia con fascino che rimpianto. Le indagini particolari che spingono la *Trilogia* portano alla riflessione sulla problematica distinzione tra il Bene e il Male.

Come leggere e/o fruire i polizieschi contemporanei? De Paulis-Dalembert, che dalla prefazione in poi espone la tipologia del poliziesco entro cui lavora, sostiene che i testi compensino la mancanza di controllo sul caos della realtà, ma che siano anche testimonianze poetiche di un'epoca che spingono il lettore a interrogarsi sul proprio spaziotempo. Il saggio della studiosa, che ha una chiara impostazione francese, dà una bella panoramica della produzione poliziesca contemporanea offrendo una solida bibliografia e un indice utili sia ai ricercatori che agli appassionati del poliziesco. Include anche delle illustrazioni (di dipinti e di copertine,

alcune di minore qualità) che visualizzano il suo discorso. Il corpus studiato è rappresentativo offrendo spunti per analisi ulteriori per il poliziesco come motore di *counter-history*.

Inge Lanslots

Università di Lovanio (KU Leuven, Campus Antwerpen) - Facoltà di Lettere
Sint-Andriesstraat 2
2000 Anversa (Belgio)
inge.lanslots@arts.kuleuven.be

Un corpo a corpo tra libro e film *Morte a Venezia*, tra Thomas Mann e Luchino Visconti

Recensione di: F. Bono, L. Cimmino, G. Pangaro (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, 238 p., ISBN: 9788849839371, € 14,00.

Thea Rimini

Non si sarebbe potuto scegliere un titolo più adatto per la serie di studi sulla trasposizione cinematografica di testi letterari pubblicata da Rubbettino. ‘Corpo a corpo’, questo il titolo della collana, riassume infatti il senso del volume curato da Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro e dedicato al rapporto tra la novella di Thomas Mann, *Morte a Venezia*, e il film, omonimo, girato nel 1971 da Luchino Visconti. Gli studiosi, italiani e stranieri, che partecipano al volume intraprendono, nei loro saggi, un combattimento ravvicinato tra testo e immagine per coglierne nessi e scarti. Non c’è una metodologia omogenea per tutti i saggi, ma la pluralità dei punti di vista rende più ricca e interessante la lettura e potrà essere considerata come un punto di partenza per future ricerche sulla trasposizione cinematografica di testi letterari. Pur nella diversità di metodi e di ambiti disciplinari (gli autori sono germanisti, filosofi, musicologi, oltre naturalmente a storici del cinema), gli studiosi evitano di concentrarsi sull’annosa, e sterile, questione della fedeltà del film al libro per analizzare i processi traspositivi come processi di ri-creazione del testo di partenza. All’impianto monolitico, che inficia molti testi pubblicati sullo stesso argomento e li rende simili a libri ‘a tesi’, si sostituisce in questo volume una plurivocità feconda di stimoli e riflessioni.

I primi contributi affrontano il problema da un punto di vista ampio e generale. Dopo aver rintracciato i modelli filosofici (innanzitutto Nietzsche e la lotta tra apollineo e dionisiaco) e letterari (Tolstoj e Goethe) di *Morte a Venezia*, Schenk si sofferma sul ruolo centrale svolto nella novella dalla dicotomia di matrice freudiana tra *eros* e *thanatos*, tra libido e pulsione di morte. Al di là delle differenze, ciò che più accomuna libro e film è il tema della decadenza. Se la novella può essere ancora considerata come esempio letterario del Decadentismo, il film è ‘una reminiscenza profondamente malinconica, pessimistica, della fin de siècle e del Decadentismo’ (p. 26). Con un approccio più semiotico, il secondo saggio (De Giusti) passa in rassegna la filmografia viscontiana alla ricerca di un atteggiamento uniforme adottato dal regista nell’affrontare la trasposizione cinematografica di un testo letterario. Eccetto il caso del *Gattopardo*, film molto *fedele* al romanzo di Tomasi di Lampedusa, Visconti rivela, nelle sue pellicole, un uso libero e disinvolto dei testi letterari di partenza.

Con il terzo saggio si inaugura una seconda sezione caratterizzata da un confronto più diretto tra film e libro volto non a offrire un giudizio di valore, bensì a

esaminare i tratti peculiari delle due opere. Di grande interesse è il contributo di Cimmino che individua la differenza tra novella e film nella diversa concezione del mito. Mentre nel libro il mito consiste in figure del passato utilizzate per 'dare forma al presente', nel film il mito incarna 'il senso solo negativo di un convincimento illusorio rivelato dall'intelligenza e dal principio di realtà' (p. 48). Se Cambi si concentra sullo scarto tra la dimensione ironica adottata da Mann nei confronti del suo personaggio e quella tragica scelta da Visconti per ritrarre la debolezza del suo protagonista, Spedicato conduce un confronto serrato tra libro e film avvalendosi della nozione di 'equivalenza'. Il *tertium comparationis* tra i due sistemi semantici differenti (letteratura e cinema) è da rintracciare, secondo Spedicato, nell'estetismo, nell'idea cioè che l'arte sia una forma di conoscenza della verità. Sia Mann che Visconti considerano l'estetismo un 'ostacolo' (p. 65) da superare affinché l'artista possa confrontarsi con la società ma per farlo adottano soluzioni differenti. Il primo insiste sull'ironia, l'altro sulla 'solitudine autodistruttiva' (p. 65) che l'estetismo produce.

Seguono poi alcuni saggi dedicati alle coordinate essenziali di ogni storia: il tempo e lo spazio. Pangaro si sofferma sul tempo e sulle emozioni avvertite dal protagonista della storia stessa. Al di là della diversa scansione temporale che viene parzialmente risolta attraverso l'uso di flashback, la deviazione maggiore del film rispetto al libro consiste nel non aver colto quella che è una delle caratteristiche più importanti del personaggio di Aschenbach, ossia 'la nostalgia del futuro' (p. 84). Attraverso una puntuale analisi delle sequenze, il secondo saggio dedicato al tempo (Dottorini) utilizza invece la nozione di 'durata filmica' del filosofo francese Badiou. Per risolvere lo scarto tra la fissità del romanzo e il movimento del mondo filmico, ovvero, in altre parole, per 'rendere mobile' (p. 96) la pagina, Visconti ricorre all'ibridazione del linguaggio letterario con altri linguaggi, innanzitutto con quello musicale.

La difforme rappresentazione dello spazio realizzata nel libro e nel film è invece al centro del saggio di Galli. Per Mann confrontarsi con Venezia significa confrontarsi con una città 'metatesto' (p. 102), cioè con una serie di immagini, per lo più oleografiche e stereotipate, che negli anni si sono affastellate nella rappresentazione della città lagunare. E Mann non rifugge i cliché, perché la Venezia di Aschenbach è proprio la Venezia stereotipata. Di più. Rappresentare la città lagunare in queste forme è un modo, per Mann, di prendere in giro lo scrittore laureato protagonista della sua novella. Con Visconti Venezia è diventata un «macrotesto» (p. 106) anche cinematografico, complici i numerosi film girati nella città lagunare. Nel rappresentarla, però, il regista non impiega i toni parodici di Mann, bensì relega Venezia a sfondo, e la ritrae sempre fuori fuoco e mai in soggettiva: 'Se lo Aschenbach manniano [...] non vede molto altro rispetto a quanto vedrebbe un qualunque turista, l'Aschenbach viscontiano non vede proprio niente' (p. 110).

I tre saggi successivi affrontano la trasposizione cinematografica da tre diversi punti di vista: il tema dello sguardo, i rapporti intervisuali, le citazioni musicali. Bacon dimostra come Visconti, per evitare di scadere nel voyeurismo, rappresenti in modo ambiguo il motivo del 'chi guarda chi' non permettendo allo spettatore di capire se gli sguardi si incrocino oppure rimangano distanti. Utilizzando l'interpretazione lacaniana di McGowan, Bacon definisce il film di Visconti un esempio di 'cinema of intersection' in cui 'l'incontro con quel che resta tenacemente un oggetto del desiderio solo immaginario ha effetti devastanti' (p. 124). Utilizzando le categorie di intermedialità formulate da Jens Schröter, Blom si sofferma invece sugli aspetti 'pittorici' del film. I movimenti di macchina utilizzati per dare profondità alle immagini, secondo Blom, trovano una corrispondenza nei panorami

del XIX secolo e, più in generale, le immagini del film rinviano alla pittura *fin de siècle*, ma anche a quella francese di metà Ottocento e alle marine italiane.

Con un approccio musicologico, Caroccia si sofferma sul cambiamento della professione del protagonista operato da Visconti – da scrittore a compositore – prendendo in prestito dei tratti della biografia di Mahler. Vengono analizzate le diverse citazioni sonore di Mahler presenti nel film evidenziandone il senso di ambiguità e inquietudine che trasmettono. Il triangolo Mann, Mahler, Visconti così delineato si arricchisce di altri due nomi: Nietzsche e Wagner che diventano dei punti di riferimento essenziali tanto per lo scrittore quanto per il regista. E ‘la pellicola rappresenta null’altro che una lente d’ingrandimento che, attraverso Mann e Mahler, darà al regista la possibilità di osservare con un occhio critico lo sgretolamento di un determinato periodo storico, artistico, letterario, musicale e di un’intera società borghese in quella Venezia wagneriana intrisa di amore e morte’ (p. 170).

Completano il volume due esaurienti contributi sulla storia della ricezione della novella e del film in area angloamericana e italiana. Il primo (Clericuzio), dopo aver sottolineato la difficoltà di tradurre la novella in inglese a causa dello stile (lunghe frasi subordinate), mette in evidenza come Mann dopo il Nobel e il trasferimento negli Stati Uniti sia diventato il punto di riferimento letterario della cultura omosessuale della generazione a lui successiva. Oltre a ripercorrere la storia della ricezione del libro e del film in modo approfondito, il saggio si sofferma con taglio originale sulle riscritture del libro e del film realizzate da compositori, coreografi, e registi cinematografici. Completa e capillare è anche la storia della ricezione italiana del film (Bono e Sarro) ricostruita attraverso un imponente spoglio di quotidiani e riviste specialistiche. Chiude il volume una bibliografia aggiornata.

Sarebbe stato opportuno inserire, al termine del libro, una conclusione che sottolineasse le linee-guida della ricerca e i risultati finali. Tuttavia l’assenza di un momento ricapitolativo non compromette la qualità del volume. Il principale punto di forza dei saggi, lo ribadiamo, è la diversità degli approcci che rende novella e film testi adatti a essere osservati da molteplici prospettive, illuminandone di volta in volta aspetti sempre nuovi e interessanti.

Thea Rimini

Département de Langues et Lettres, Faculté de Philosophie et Lettres
Université Libre de Bruxelles (CP 175), F.D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles (Belgio)
thea.rimini@ulb.ac.be



URN:NBN:NL:UI:10-1-116719 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Il 'volto' dei libri

Analisi ed evoluzione delle copertine, nell'epoca d'oro dell'editoria italiana

Recensione di: Giovanna Zaganelli (a cura di), *Letteratura in copertina: Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, Bologna, Logo Fausto Lupetti editore, 2013, 176 p., ISBN: 9788895962986, € 24,00.

Ottavio Sellitti

La Biblioteca dell'Università per Stranieri di Perugia raccoglie circa 84.200 volumi tra libri e riviste, provenienti dal mondo intero e da quasi tutte le epoche, giacché i più antichi risalgono sino alla nascita della stampa. Alcuni tra questi sono stati scelti per la mostra, tenutasi dal 26 ottobre al 5 novembre 2010 presso l'Università stessa, *Trenta anni di copertine alla Stranieri. Collane di Narrativa in Biblioteca tra il 1950 e il 1980*, dedicata all'elemento dalla visibilità più immediata dei libri: la copertina. Questa mostra è stata il punto di partenza di un'analisi dell'oggetto 'copertina', relativamente a un periodo particolare: il trentennio che va dal 1950 al 1980, considerato l'epoca d'oro dell'attività editoriale italiana.

I risultati di questa ricerca, condotta nell'ambito del corso di *Dottorato Internazionale di Ricerca in Scienza del Libro e della Scrittura* dell'università perugina, sono stati pubblicati nel volume *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, curato da Giovanna Zaganelli.¹ L'opera è costituita da ventisei contributi, debitamente illustrati dalle riproduzioni delle copertine esaminate, ed è divisa in due parti. La prima è dedicata alle varie funzioni delle copertine, analizzate secondo diversi punti di vista, dalla critica letteraria 'classica' fino alla semiotica. La seconda parte, invece, è dedicata allo studio dell'approccio grafico di varie case editrici italiane, e alla sua evoluzione lungo il periodo preso in esame.

La funzione d'introduzione è svolta da un ricco scritto di Giovanna Zaganelli che pone, ed esamina a fondo, molte delle tematiche che saranno poi riprese negli altri saggi del volume. Si può notare, in effetti, un continuo risuonare, tra i vari contributi, attorno ad alcuni temi ricorrenti, che emergono come nodi analitici.

Uno degli aspetti più analizzati è il rapporto tra la copertina di un libro particolare e quelle della collana della casa editrice alla quale appartiene, rapporto che si esprime sostanzialmente in due modi. Il primo, definito 'modello forte', è

¹ Si segnala inoltre che l'equipe del *Dottorato Internazionale di Ricerca in Scienza del Libro e della Scrittura*, come punto di partenza per il proprio lavoro ha digitalizzato e indicizzato molto efficacemente una base di dati costituita da circa milleduecento copertine, che è stata successivamente messa a disposizione dei ricercatori su internet.

espresso nella ricerca di coerenza tra i vari libri di una collezione o di una casa editrice, per ottenere riconoscibilità tra le diverse proposte editoriali. La scelta di questa linea grafica accompagna spesso una politica editoriale ben definita. Ne è esempio l'Adelphi dove, come spiegano Anna Pelliccia e Andrea Tadini, la volontà dei fondatori è di canonizzare gli autori che si trovano al margine del dibattito culturale, creando una collezione di classici, da qui la scelta della grafica essenziale dai colori pastello che dà un carattere classico all'immagine del libro, come viene d'altronde approfondito anche nel saggio di Toni Marino, dedicato ad una disamina più estesa del rapporto tra classici e copertine.

La seconda linea grafica, definita 'modello debole' preferisce, anche perdendo qualcosa in termini di unità d'immagine editoriale, una più netta caratterizzazione di ogni libro e, conseguentemente, una maggiore libertà creativa del grafico. A questo riguardo è esemplare il lavoro svolto da John Alcorn presso la casa editrice Rizzoli, dove, come spiega Chiara Gaiardoni, creava *ex novo* l'illustrazione e spesso l'impostazione grafica per ogni libro.

Un altro nodo ricorrente nel volume è quello del rapporto tra le copertine e le arti, in particolare il Futurismo, che ha influenzato l'immaginario visivo della grafica anni Venti, e a cui sono ispirate le copertine della rivista spagnola *Ultra*, come mostra Mercedes López Suárez, e, secondo Sarah Bonciarelli, le copertine della letteratura *middlebrow* italiana. Tuttavia l'arte non si limita a ispirare la grafica delle copertine. Viene infatti analizzato anche il processo di associazione e di dialogo tra immagine e testo, ovvero tra la superficie e l'interno dell'oggetto-libro. Zaganelli dimostra come l'immagine di copertina può servire a far entrare il lettore nel libro ancor prima di iniziarne la lettura, e in alcuni casi dirigerla con elementi esterni al testo. Tale aspetto è messo in luce anche dal contributo già citato di Marino, che inoltre spiega come la scelta delle immagini può essere funzionale alla creazione del canone letterario. Il dibattito è poi arricchito da Paolo Brandi, che focalizza la sua attenzione sulla rete di risonanze intellettuali che il testo letterario può instaurare, grazie alla copertina, con le altre arti: chiaramente con la pittura, ma anche con la fotografia e il cinema.

Altro centro d'interesse di quest'opera è la panoramica dei grandi cambiamenti del mondo editoriale italiano dal secondo dopoguerra sino agli anni ottanta. Gli scorci delle vicende delle case editrici che costituiscono la seconda parte del volume, così come le interviste di due grafici, Paolo Guidotti e Mario Dagrada, che hanno lavorato rispettivamente per Mondadori e Rizzoli, mostrano come la figura e il lavoro del grafico sono cambiati. Partendo da uno statuto pressoché artigianale e quasi esclusivamente tecnico, fino a guadagnare una funzione sempre più importante all'interno delle case editrici, il grafico viene infine considerato come un artista a tutti gli effetti che ha, nel processo creativo di un libro, un'importanza quasi paragonabile a quella dell'autore.

L'altro grande cambiamento occorso in quegli anni, di certo nel mondo editoriale italiano (ma ci si può spingere forse ad individuarlo nel mondo culturale *tout court*, ed anche al di là delle frontiere dell'Italia), è la trasformazione dell'idea stessa di libro. All'inizio del periodo preso in esame, il libro è considerato come un elemento puramente culturale, che le case editrici realizzano, con l'apporto diretto di intellettuali di grande spessore, con l'obiettivo dichiarato di favorire l'istruzione o di permettere la diffusione di un'idea. Con il tempo, tuttavia, anche per le costrizioni sempre più stringenti dell'economia di mercato, il libro è ormai diventato un prodotto di consumo e la gestione delle case editrici è passata dagli intellettuali ai manager. Le copertine sono testimoni di questo cambiamento poiché anche il loro ruolo è mutato: se prima erano delle pagine che comunicavano informazioni concernenti il testo, l'editore, o comunque dettagli riguardanti l'oggetto libro che

racchiudevano e presentavano, sono divenute oggi un elemento che distingue il libro sugli scaffali delle librerie, acquisendo sempre più un valore pubblicitario.

L'opera rileva efficacemente quanto la copertina sia un oggetto che, se ben interrogato, può essere il punto di partenza per una serie di riflessioni che oltrepassano lo studio del libro in senso stretto e arrivano ad interessare altri domini della cultura.

Ottavio Sellitti

Aix Marseille Université

o.sellitti@gmail.com



URN:NBN:NL:UI:10-1-116720 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

La storia dell'editoria italiana attraverso le sue collane

Recensione di: Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum fax, 2014, 318 p., ISBN: 9788875215712, € 13,00.

Sarah Bonciarelli

La scelta delle collane come punto d'osservazione privilegiato sulla storia dell'editoria costituisce un approccio innovativo e originale che consente anche di guardare a una porzione di storia italiana – quella dei primi del Novecento – attraverso le sue innovative, complesse e a volte controverse vicende editoriali.

È questo il progetto portato avanti nel volume *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, curato da Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi. L'obiettivo dichiarato nella nota introduttiva è quello di raccontare la storia dell'editoria italiana attraverso le sue collane, viste come espressioni di politiche, di scelte pratiche, di orientamenti delle case editrici: secondo gli autori del volume le collane possono fare storia da sole, con le vicende dei loro scrittori e direttori, con le opere pubblicate e i valori messi in circolazione.

Le collane sono dei complessi progetti in cui si intrecciano diverse questioni a partire innanzitutto da quelle riguardanti la linea contenutistica. Una collana è una cornice all'interno della quale si situano i diversi argomenti, scelti, selezionati e organizzati secondo un approccio ben preciso e con la direzione di un comitato. Ci sono poi i non secondari aspetti di mercato, che richiedono un posizionamento dei volumi rispetto a una precisa porzione e segmento di pubblico. A questi sono strettamente legate le scelte paratestuali. Scelte grafiche, cromatiche, formati, astrattismi, aspetti figurativi sono tutti elementi che definiscono l'identità di una collana e che ne consentono l'identificazione negli scaffali di una libreria da parte dei lettori.¹

La struttura del volume, edito recentemente da Minimum fax, rimanda più all'idea di una piccola enciclopedia storica, di facile ed agile consultazione, piuttosto che a quella di un saggio. Per ogni collana vengono brevemente ripercorse le principali vicende storiche e viene acclusa una scheda finale che riporta i dati anagrafici e le fonti prese come punto di riferimento per tutto il lavoro.

¹ Per un approfondimento su questo aspetto si segnala il volume G. Zaganelli (a cura di), *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, Bologna, Logo Fausto Lupetti editore, 2014, recensito da O. Sellitti in questa rivista.

Per ammissione degli stessi autori la scelta delle collane ha richiesto un lavoro di selezione piuttosto complesso, senza però il timore di possibili squilibri quantitativi di genere o nazionalità o durata, perché le diverse situazioni presentate riflettono di fatto gli squilibri di una realtà – quella dell’editoria italiana del Novecento – in continuo cambiamento.

Il percorso attraverso il Novecento è aperto da *Biblioteca Amena* (inaugurata nel 1868), collana di Treves che presenta un alto grado di varietà con romanzi e novelle, ma anche carteggi, guide geografiche e altri testi divulgativi. Vi pubblicano scrittori come De Amicis, ma anche autori contemporanei di successo come Antonio Beltramelli e Luciano Zuccoli. Si tratta di una fase iniziale in cui all’interno del catalogo Treves, come in quello di molti altri editori, le collane non rivestono ancora un ruolo forte come avverrà invece nei cataloghi della generazione editoriale successiva (quella ad esempio di Einaudi e Mondadori). Le collane sono per molti aspetti sovrapponibili l’una all’altra e gli scrittori di punta sono presenti in diverse collane contemporaneamente.

Sfogliando il volume, che può essere letto naturalmente in ordine cronologico, ma può anche consentire una consultazione erratica e curiosa, si ritrovano esperienze importanti come la raffinata *Solaria*, fondata da Carocci a Firenze nel 1926. Come sottolineano gli autori del volume, *Solaria* dà spazio a una generazione di giovani scrittori che traghetta la prosa italiana dal frammentismo a una rinnovata vocazione narrativa e romanzesca anche nel tentativo di superare gli esiti maggiormente accademici e di ricerca prevalentemente stilistica espressi dalla *Ronda* e dalla *Voce*, senza tuttavia rinnegarli. Pubblicano in questa collana autori come Quarantotti Gambini, Umberto Saba, Elio Vittorini. Accanto a collane così elitarie, si trovano esperienze senz’altro più popolari, come *I Gialli* editi da Mondadori negli anni Trenta, il cui successo è tale da attribuire il nome e l’etichetta ‘giallo’ ad un intero genere letterario. *I Gialli* costituiscono, insieme ai *Romanzi della Palma* lanciati nel 1932, degli esempi importanti di una stagione di collane dirette ad un pubblico ampio e di recente alfabetizzazione.

Guardando più avanti nel tempo, alla fine degli anni Quaranta, si incontrano *I coralli* di Einaudi, nati dall’impegno di Pavese e che rappresentano la politica editoriale della collana caratterizzata da un elitarismo che non ignora però le esigenze e le scelte del mercato. Si prosegue, solo per citare gli esempi più rappresentativi, con *I Meridiani* Mondadori negli anni Sessanta, con *La Memoria* di Sellerio negli anni Settanta e con *l’Avventura* di Feltrinelli negli anni Ottanta.

La carrellata si chiude con *Stile libero* di Einaudi che nasce nel 1996 e trova una sua precisa identità nel 2005. *Stile libero* simboleggia efficacemente una fase di rinnovamento che attraversa la casa editrice Einaudi negli anni Novanta, nel momento in cui questa sperimenta la necessità di dover rispondere alla crescente istanza commerciale di quella fase dell’editoria italiana. È una collana d’avanguardia, ma al contempo inserita nel mercato e in cui si rendono evidenti due caratteristiche della casa editrice, ovvero lo sperimentalismo e la commistione di generi e linguaggi.

In conclusione il volume, arricchito anche di alcune immagini di piacevole fruizione, ricostruisce una porzione importante di storia dell’editoria e costituisce un’interessante guida di consultazione per studiosi interessati al rapporto tra scrittori e pubblico, così come viene filtrato attraverso procedimenti, scelte e posizionamenti di tipo editoriale. Non solo. Il volume può destare senz’altro l’interesse di quanti siano coinvolti negli studi sulla paratestualità e di quanti studiano il paratesto come elemento cruciale per lo sviluppo di una collana editoriale e delle modalità attraverso le quali il testo in tutte le sue molteplici sfaccettature può cooperare alla

costruzione dell'immagine dello scrittore e della sua opera nella mente dei potenziali lettori.

Sarah Bonciarelli
Universiteit Gent
Blandijnberg 2
9000 Gent (Belgio)
sarah.bonciarelli@ugent.be



URN:NBN:NL:UI: 10-1-116721 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Il calcio e l'Italiano Un manuale di lingua 'nel' pallone

Recensione di: Carlo Giordano, Luca Di Dio, *L'italiano nel pallone*, Perugia, OL3, 32 p., 2014, ISBN: 9788898108060, € 9,90.

Matteo Brera

Quando si scrive un manuale per l'insegnamento dell'Italiano L2 il rischio è quello di sbagliare clamorosamente l'ultimo *passaggio*, vanificando gli sforzi dello studente che cerca, con disinvoltura o meno, di *stoppare* la palla/lingua e infilare il *gol* decisivo: l'acquisizione di una certa competenza linguistica. Fuor di metafora è indubbio che molti manuali di lingua pubblicati negli ultimi anni siano non tutti di qualità e, soprattutto, rivelino spesso un'utilità didattica tutto sommato discutibile. Proprio sull'efficacia della proposta didattica e dell'innovatività delle metodologie conviene dunque che si appunti, oggi, ogni valutazione della manualistica per l'insegnamento dell'Italiano L2.

Chi scrive ha già utilizzato precedentemente, nell'ambito delle proprie attività didattiche, alcuni fascicoli della collana CULT (Cultura e civiltà italiana) che l'editore perugino OL3 pubblica in sei sezioni: Arte, Letteratura, Sport, Cinema, Personaggi famosi, Made in Italy. Un primo pregio evidente di questi manuali è il loro formato: sono leggeri e di dimensioni molto contenute – il che, certo, non dispiacerà né allo studente, né all'insegnante. Inoltre è interessante il tentativo dell'editore di offrire uno strumento che, corredato dall'oramai immancabile versione digitale e da contributi scaricabili online (in verità non è del tutto immediata la loro fruizione), offra un certo livello di dinamismo, permettendo così allo studente di 'interagire' con il proprio manuale. La presenza di esercizi che prevedono la manipolazione fisica delle pagine (figure tratteggiate da staccare e incollare in altri luoghi del testo) consente infatti uno studio attivo della lingua anche da parte di chi utilizza solo la versione cartacea e non si confronta con l'ipertesto sul web.

Questo detto, per entrare nello specifico de *L'italiano nel pallone*, curato da Carlo Giordano e Luca Di Dio e tra le ultime aggiunte della collana CULT (livello B1), aderisce perfettamente alla linea della casa editrice che si fonda sulla strategia, in verità abbastanza oliata, di stimolare l'autoapprendimento manualistico per via induttiva, sostanziandolo attraverso le lezioni frontali.

Ben collaudata e varia è la gamma degli esercizi proposti, tra cui è statisticamente rilevabile una certa (forse ovvia) preponderanza per quelli di natura lessicale. Discreta attenzione è dedicata anche al vasto bacino di neologismi e alle forme idiomatiche dell'Italiano concepite a partire dal mondo del pallone e, oggi, parte integrate del nostro patrimonio linguistico.

È davvero apprezzabile, poi, lo spazio dedicato alla storia – in breve – del gioco del calcio e delle sue regole, dall'antichità e giù sino alle ultime gesta pedatorie italiane, su cui, inevitabilmente, si appunta gran parte dell'attenzione dei curatori.

Agli aspetti storici del pallone, comunque rievocati in più luoghi del libro attraverso figure di calciatori, di tecnici e, più in generale, di personaggi e situazioni calcistiche del passato (e del presente), è dedicato il primo dei quattro 'percorsi' attorno cui Giordano e Di Dio strutturano il loro manuale.

Il secondo è arricchito dall'intervista a Darwin Pastorin, tra gli altri storico giornalista di *Tuttosport* e del *Guerin Sportivo*, e si caratterizza per una serie di esercizi di consolidamento lessicale, passando per l'importante opera giornalistico-letteraria di Gianni Brera.

Il terzo è dedicato a 'Le tecniche e gli schemi' e si concentra sugli aspetti 'tattici' del gioco del calcio, illustrandoli con l'ausilio di riferimenti precisi, ora a testi cinematografici (*Fuga per la vittoria*, 1981), ora ai profili dei 'mister' e dei giocatori *cult* della nazionale italiana, con minime escursioni brasiliane e olandesi.

L'ultimo percorso, 'Palloni di carta', ha una forte componente letteraria, essendo incardinato su alcuni testi di Giovanni Arpino (*Azzurro Tenebra*, 1977), Osvaldo Soriano (*Fùtbol*, 1998) e del già citato Pastorin (*I portieri del sogno*, 2009). La sezione si concentra anche sulla presenza del calcio nella società italiana: dalle partite storiche, con gli immancabili riferimenti a Italia-Germania del 1970 e all'incontro tra Catania e Inter della stagione 1960-61 (quello del ciottiano 'Clamoroso al Cibali!'), ai giochi da tavolo e non (*Subbuteo* e *Calcio Balilla*). E giù fino all'album *Calciatori Panini*.

L'italiano nel pallone è un'aggiunta di un certo interesse nel variegato mondo della manualistica per l'apprendimento dell'Italiano come lingua seconda. Anzitutto vista l'interattività che ne caratterizza l'impianto didattico. Gli autori sono stati bravi a ricreare, anche per l'allievo autodidatta, un certo dinamismo che richiama, pure nell'ambito dello studio individuale, le attività 'ludiche' di gruppo, utilissime per stimolare gli studenti durante le lezioni frontali. Gli esercizi 'stacca-attacca' che richiedono di rimuovere fotografie di calciatori e magliette colorate di una squadra di calcio e di incollarle in un altro punto del manuale – per essere così impiegate nella soluzione di un nuovo esercizio – creano una piacevole continuità didattica tra le quattro unità e sono un punto in favore di un sussidio all'insegnamento che mantiene costantemente l'attenzione dello studente.

Questo rende *L'italiano nel pallone* un manuale meno 'freddo' di molti altri e lo connota come uno stimolante strumento per l'insegnamento della Lingua italiana che, di per sé, è cosa tutt'altro che statica.

Qualcuno potrebbe obiettare a Giordano e Di Dio l'elevata specificità dell'idioma della pedata – ma se uno non sa chi è, a mero titolo di esempio, Vittorio Pozzo, può sempre chiedere ai compagni di classe, o arrivarci per via induttiva, utilizzando quali indizi le date e gli altri elementi storico-biografici presenti a testo. All'obiezione è poi facile rispondere osservando come il calcio abbia fornito alla cultura italiana – come ben 'insegna' questo manuale – un gran numero di parole, di uomini e di storie, ricoprendo un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità nazionale della penisola. Che spesso si riscopre viva proprio al cospetto degli dei pallonari. E dunque avvalendosi anche di manuali come questo si può insegnare con profitto un pezzo importante della storia sociale d'Italia, che al pallone è legata a filo doppio.

Matteo Brera

Utrecht University

Department of Languages, Literature and Communication

Trans 10, 3512 JK Utrecht (The Netherlands)

M.Brera@uu.nl

SEGNALAZIONI – SIGNALEMENTEN – NOTES

La censura cattolica e il modernismo: il caso d'Annunzio

Gabriele d'Annunzio (1863-1938) figura nelle descrizioni di molti suoi contemporanei, nelle loro lettere, nelle loro memorie e in (auto)biografie. Egli viene ricordato per le sue opere e le sue gesta come Vate, il poeta nazionale dopo Dante e come 'Comandante' di una truppa di soldati italiani ribelli che nel settembre 1919 egli convinse ad andare con lui ad occupare Fiume. È stato descritto come marito infedele e padre assente, esteta decadente e popolare giornalista, come poeta e politico, inguaribile spendaccione e amante di un numero incalcolabile di donne, la più celebre delle quali fu Eleonora Duse. Una moltitudine eterogenea di scrittori, tra i quali Henry James, Franz Kafka, Marcel Proust, il conte Harry Kessler, Ernest Hemingway e Harold Nicholson, ha letto i suoi romanzi e le sue poesie, esprimendo il proprio parere al riguardo, o lo ha conosciuto durante una delle sue numerose apparizioni pubbliche. La sua vita e la sua opera prendono le mosse dal decadentismo, con relative provocazioni in ambito erotico e religioso, per approdare ad un culto della Nuova Italia, con relativa esaltazione di giovinezza e virilità e sacrifici (di sangue) per la patria. I suoi testi e le sue produzioni teatrali furono durante la sua vita magnificati e scherniti, le azioni che egli organizzò per spingere l'Italia alla guerra ebbero successo ma portarono il governo anche sull'orlo della disperazione, la sua ideologia esplicita ebbe un notevole ascendente sui futuristi e sui fascisti. Con avidità e notevole successo egli seppe, fino all'ultimo istante, attirare i riflettori sulla sua persona.

Ben documentati appaiono i diversi periodi e aspetti della vita di d'Annunzio e descritte con competenza sia la sua produzione letteraria che le sue posizioni politiche. L'eccellente biografia di Lucy Hewes-Hallet, *The Pike. Gabriele d'Annunzio Poet, Seducer and Preacher of War* (Fourth Estate, London 2013), che si è aggiudicato il Samuel Johnson Prize, è la testimonianza più recente del fatto che la vita che il poeta condusse fu davvero particolare, capace ancora in questo secolo di colpire fortemente l'immaginazione.

Un aspetto di quell'esistenza, comunque, era rimasto finora completamente in ombra: la reazione della Chiesa cattolica rispetto alle innovazioni introdotte dal decadentismo e dal modernismo nella letteratura italiana e il ruolo che vi ebbero i testi di d'Annunzio. Questa lacuna è stata colmata grazie alla ricerca condotta da Matteo Brera. Oggetto del suo studio, *Novecento all'Indice. La condanna di Gabriele d'Annunzio, il modernismo e i rapporti Stato-Chiesa all'ombra del Concordato (1907-1939)*, è per l'appunto la campagna di propaganda promossa dal Vaticano contro i testi, ritenuti perniciosi, di scrittori italiani e francesi (tra cui Guido da Verona e André Gide) e in particolare contro l'opera di d'Annunzio. Grazie all'apertura di diversi archivi vaticani, in particolare degli archivi della Congregazione per la Dottrina della Fede, Brera ha potuto studiare una gran quantità di documenti mai stati fino ad oggi oggetto di indagine. Brera inizia la propria dissertazione, di cui ha sostenuto la discussione il 24 giugno presso l'Università di Utrecht, con una rassegna delle fasi che la censura ecclesiastica ha attraversato a partire dal medioevo. Brera

delinea il modo in cui l'Indice dei libri proibiti da strumento di censura divenne arma di propaganda politica e culturale presso la pubblica opinione.

Gli sviluppi avvenuti nelle scienze dalla seconda metà del XIX secolo determinarono nei circoli sociali, filosofici e religiosi uno scetticismo crescente nei riguardi dei dogmi della Chiesa che fu all'origine del movimento internazionale noto con il nome di modernismo. Le cui istanze salienti erano una netta separazione di fede e scienza e una più libera esperienza personale di fede. La Chiesa cattolica guardava con crescente preoccupazione alle idee che si diffondevano rapidamente e che avevano nel clero un numero sempre maggiore di sostenitori a livello internazionale. Nel 1907 Papa Pio X rispose con l'enciclica *Pascendi dominici gregis*, che intendeva essere un ammonimento al clero e un tentativo di riconquistare terreno.

d'Annunzio ritrasse già nella produzione giovanile la fede in un modo che difficilmente sarà stato gradito alla Chiesa. L'accostamento di simboli religiosi e pagani, le immagini sensuali e il linguaggio pervaso di doppi sensi ebbero tuttavia la loro apoteosi nel 1911 nel *Martyre de Saint Sébastien*, il dramma (musiche di Claude Debussy, scenografie di Léon Bakst) che egli scrisse durante il suo soggiorno in Francia. Per il ruolo di S. Sebastiano venne scritturata Ida Rubinstein, un'ebrea russa bisessuale. Come accadeva sempre in tutto ciò che d'Annunzio intraprendeva, la macchina della propaganda funzionava a pieno regime già mesi prima della prima rappresentazione, non da ultimo per le tante interviste che lo scrittore concedeva in giro. Per la Santa Sede e i suoi rappresentanti, che seguivano con attenzione l'impresa dannunziana, la misura era colma e il *Saint Sébastien* venne iscritto nell'Indice. Però prima di arrivare a quel punto, fu predisposta un'indagine il cui risultato fu un voluminoso rapporto che condannava oltre al sincretismo, ritenuto scandaloso, tra Cristianesimo, masochismo e paganesimo orientaleggiante del *Saint Sébastien*, anche l'intera produzione di d'Annunzio dal *Trionfo della morte* (1907) fino a *Forse che sì, forse che no* (1910).

Con perizia Brera esamina dapprima il testo del *Saint Sébastien* e conduce poi passo dopo passo il lettore attraverso le questioni oggetto dell'indagine del francescano padre Checchi, un collaboratore della Congregazione dell'Indice e del Sant'Uffizio che si occupò principalmente di cause contro religiosi accusati di modernismo. Il modo di procedere di Brera è molto scrupoloso, egli porta a conoscenza del pubblico una documentazione copiosa e mostra in che modo la Congregazione raccogliesse le prove a carico di questa letteratura come di altre considerate ugualmente dannose. Egli descrive con cura le diverse fasi della vana crociata della Chiesa contro la letteratura mistico-sensuale in generale e contro i testi di d'Annunzio in particolare. Viene dato spazio anche alla situazione politica dell'epoca, trattata nel capitolo IV dal titolo *d'Annunzio tra Pio XI e Mussolini. Il caso della censura all'Opera omnia* (1928). Che Brera abbia un'articolata conoscenza del contesto nazionale e internazionale nel quale d'Annunzio si trovò ad operare, emerge dalla sua solida argomentazione, corroborata dai numerosi rimandi a studi recenti e dall'esteso apparato bibliografico. Due piccoli appunti, tuttavia, l'estensore di queste righe ritiene doveroso farli: anzitutto, dato che l'autore presenta il materiale in maniera approfondita, con gran dovizia di particolari, facendo seguire al lettore i singoli passi della vicenda, viene generato un elenco di nomi e di fatti particolarmente lungo, e qui una qualche forma di autocensura sarebbe stata opportuna. Poi, con il termine 'modernismo' del titolo Brera fa ovviamente riferimento non solo al movimento di rinnovamento del cattolicesimo ma anche agli sviluppi artistici dei primi decenni del XX secolo. Ecco, quest'impiego del termine merita una spiegazione più articolata. All'autore dunque l'invito a provvedervi nella pubblicazione della sua tesi, che auspichiamo veda presto la luce!

(Traduzione dal nederlandese a cura di Cecilia Tavanti, Roma)

– Matteo Brera, *Novecento all'Indice. La condanna di Gabriele d'Annunzio, il modernismo e i rapporti Stato-Chiesa all'ombra del Concordato (1907-1939)*, tesi di dottorato, Università di Utrecht, 570 p., giugno 2014, ISBN 9789039361702.

Sophie Levie

Radboud Universiteit Nijmegen

Europese letterkunde

Erasmusplein 1

6525 HT nijmegen (Paesi Bassi)

s.levie@let.ru.nl

~

Lingua originale con sottotitoli: quando il sottotitolo del film italiano fa da ponte con le Fiandre

Meticolosa analisi interdisciplinare e traduttologica, la tesi di dottorato di Manuela Caniato, discussa all'Università di Gand, giugno 2014, offre una perspicace visione d'insieme dei sottotitoli in nederlandese per i maggiori film italiani (FI) nel periodo 2000-2006. L'ambizioso progetto della Caniato analizza l'oggetto transculturale del film italiano nelle Fiandre da tre prospettive diverse, sociologica, mediatica e linguistica. Il fenomeno dei sottotitoli e più particolarmente la traduzione dei realia in essi conseguita, costituiscono il caso per eccellenza in cui due culture si confrontano e confondono, trasformando e conformando creativamente, fra l'Italia e le Fiandre, un prodotto culturale cinematografico alle esigenze ed aspettative di un pubblico straniero. Le scelte effettuate dai maggiori attori istituzionali coinvolti nel processo traduttivo non si limitano perciò al tessuto linguistico-testuale del film, in quanto prodotto tradotto finale, ma va secondo l'autore contestualizzato, per descrivere più accuratamente le scelte istituzionali e le pratiche mediatiche in cui tali forme linguistiche vengono tradotte e (pro)mosse fra cultura d'origine e pubblico transnazionale.

A questo effetto, presa ispirazione dalla sociologia della cultura di Hirsch, dagli studi culturali e le reception studies, furono intervistati tredici fra i principali intermediari culturali, esponenti dell'industria cinematografica fiamminga impegnati nell'acquisto e nella distribuzione dei FI, fra case di produzione e distribuzione italiane da un lato e le sale e i canali televisivi pubblici e privati fiamminghi dall'altra. Questi informanti - dal responsabile del servizio di traduzione di una catena tv a vari traduttori o ai responsabili della distribuzione e dell'acquisizione - ci mostrano come opera il mercato del film italiano nelle Fiandre, in base a quali sceneggiature, tematiche (preferibilmente a metà fra autenticità locale o riconoscibilità universale) e su quali criteri di qualità si appoggino la selezione, distribuzione e traduzione dei film, misurando continuamente l'accessibilità o feeling di un prodotto cinematografico italiano da parte del pubblico fiammingo. Scopriamo, ad esempio, come i maggiori festival internazionali del cinema permettano ai distributori di rintracciare potenziali film di cassetta e quanto la traduzione sia un lavoro di progetto in cui interagiscono il servizio di traduzione delle catene televisive, le aziende responsabili dell'editing dei sottotitoli, i distributori ed i traduttori, talvolta ignoti o nascosti. Impariamo inoltre in che senso la traduzione in nederlandese sfrutti e manipoli le correlate versioni francesi precedenti, che spesso

funzioneranno da pivot fra italiano e nederlandese, almeno per la versione-sala dei vari film. Le interviste ci forniscono strumenti per capire meglio le pratiche della traduzione in quanto attività linguistica, ma soprattutto gettano luce sulla costruzione del concetto di *film italiano* nelle Fiandre, nella quale il prodotto traduttivo si crea all'intersezione tra complesse linee manageriali, istituzionali e mediatiche. I sottotitoli fanno da ponte fra lingue e culture, costruendo il profilo del film italiano in Belgio, diventato ormai sinonimo di film da sala di qualità, vale a dire un prodotto cinematografico destinato a un pubblico fiammingo italofilo ma non sempre italofono. Furono identificati e analizzati 41 film nel periodo sotto studio, dai prodotti da nicchia per il homemarket ai grandi successi multiplex cinematografici quali *Malena* (2000), *Non ti muovere* (2004), *Pane e tulipani* (2000) e *L'ultimo bacio* (2001). Una posizione particolare per il suo successo internazionale straordinario occupa *La meglio gioventù*, distribuito in Belgio nel 2003, film culto che farà da cornice per l'accuratissimo studio di caso alla fine del dottorato. Per questi cinque film, Manuela Caniato effettuò un'accurata analisi della stampa, verificando dei database online (Mediargus – l'attuale GoPress – e GlossaNet) e l'archivio cartaceo della Lumière, maggiore casa di distribuzione di FI nelle Fiandre. L'analisi del contenuto degli articoli pubblicati sulla stampa fiamminga, nel periodo successivo all'uscita dei FI sotto studio, consente di raggruppare i temi più frequenti in essi trattati in sei classi di simboli-chiavi, che emergono e risultano dal *buzz* mediatico creato dall'evento di lancio del FI sul mercato fiammingo: la durata del film, la famiglia, la partecipazione ad un festival importante, la politica (ed il terrorismo), il tema della malattia mentale e la storia italiana, il numero di biglietti venduti, eccetera. La rassegna stampa consente di cogliere la rinegoziazione interculturale dei temi circolati nel momento della presentazione dei film: in maniera importante, alcuni temi e significati che girano attorno al FI saranno negoziati o resistiti sulla stampa nederlandese. Caniato ritiene infatti che certi temi universali quali il ruolo della famiglia vengano prediletti nel trasferimento traduttivo fra l'Italia e il Belgio, laddove altri temi, per la mancanza di conoscenze enciclopediche, per esempio sullo statuto della malattia mentale ed la storia istituzionale dell'antipsichiatria in Italia saranno abbandonati: il fatto che la generazione rappresentata ne *La Meglio gioventù* decise di portare in quegli anni i malati mentali fuori dal manicomio smantellando la nozione di ospedale psichiatrico viene ignorato e scartato sia dai focus group di insegnanti e di studenti fiamminghi, che dalla stampa fiamminga. L'anteprima fiamminga del film compenserà il cosiddetto *cultural discount* che riduce per definizione il plauso che circonda il film nel paese d'origine, dotando il film di nuovi significati rilevanti per il pubblico destinatario fiammingo.

Il pubblico fiammingo, attivamente presente in questa tesi di dottorato, lo si incontra in due focus group attraverso varie inchieste statistiche condotte presso due gruppi ristretti di rappresentanti docenti e studenti presso istituti universitari e una scuola fiamminga per adulti, vasto sondaggio che valuta l'apprezzamento del FI fornito da questo campione italofilo alla luce di alcuni punti di forza tradizionali della cultura italiana. Ne risulta che in un pubblico giovane vengono prediletti, a sfavore del cinema italiano, altri aspetti della cultura italiana, quali la lingua, il cibo, la storia e l'architettura. Similarmente, l'apprezzamento dei FI è chiaramente superiore nel segmento degli informatori più anziani, ed è correlato positivamente col livello di conoscenza della lingua.

La parte traduttologica, che occupa la seconda metà del testo di dottorato, analizza i *realia* nei sottotitoli come elementi-ponte fra studio della cultura e studio della lingua, cioè come gli elementi discorsivi che fanno riferimento alla conoscenza enciclopedica della lingua-cultura fonte. Si considerino i toponimi o gli antroponomi per i personaggi nel film o per persone celebri in Italia, le tipiche nozioni

merceologiche italiane, i titoli onorifici e professionali, o i rinvii all'istruzione o altre istituzioni o associazioni italiane. Viene adoperata la tipologia di strategie di traduzione elaborata da Pedersen, che determina il modo in cui un termine monoculturale viene reso accessibile alla cultura-target tramite un'operazione di ritenzione, ma più spesso per omissione, traduzione diretta, sostituzione, generalizzazione, specificazione o equivalente ufficiale. L'impressionante analisi dei sottotitoli per i cinque film emblematici del corpus permette di stabilire la distribuzione dei realia come correlazioni fra nuclei tematici e strategie di traduzione. Vediamo, per esempio che l'omissione è onnipresente, seguita da ritenzione e traduzione diretta, mentre le strategie di intervento più attive (quali sostituzione, generalizzazione e specificazione) vengono sfruttate in misura più limitata. Una constatazione a questo proposito è che i temi-significati particolari problematici propri a ogni film sono oggetto di una strategia preferenziale: così i realia appartenenti al nucleo problematico della malattia mentale in LMG vengono sistematicamente neutralizzati, o i nomi vengono semplicemente mantenuti, senza attivo tentativo di chiarificazione da parte del traduttore.

La ricerca di Manuela Caniato, co-diretta da Claudia Crocco e Stefania Marzo, è densa e va valutata in primo luogo per il modo in cui schiude alcune norme, interazioni istituzionali e pratiche traduttive applicate al mondo cinema italiano nelle Fiandre. Il punto forte della tesi risiede però essenzialmente nell'abilità a gestire la complessità dell'architettura multimetodologica, in cui un macro-approccio istituzionale e sociologico del cinema viene intelligentemente alternato con una raffinata lettura microscopica della traduzione dei realia. Mi auguro con molta fiducia che la neo-dottora porti avanti in futuro il campo della traduzione audiovisiva multimodale, fedele alla natura del prodotto cinematografico, fra l'Italia e il Belgio.

– Caniato, Manuela. *I sottotitoli dei film italiani in nederlandese (2000-2006). Un'analisi sociologica, linguistica e mediatica*, Gand, Facoltà di Lettere e Filosofia (Dottorato di ricerca in linguistica), 301 p., 2014.

Paul Sambre

Università di Lovanio (KU Leuven, Campus Antwerpen) - Facoltà di Lettere
Sint-Andriesstraat 2, 2000 Anversa (Belgio)
paul.sambre@kuleuven.be

~

A new text edition for artistic and diplomatic contacts between Italy and the Low Countries in the late Renaissance

This illustrated volume edits 189 text units concerning exchanges between the southern 'Low Countries' and 'Italy' at the turn of the sixteenth century. At first sight, this might be another volume documenting the pivotal role of Italian agents and brokers in the cultural, artistic and diplomatic exchange between the most highly urbanized regions in late medieval and early modern Europe. Yet, due to some brave decisions by its compiler, the art historian Federica Veratelli, a graduate from the University of Ferrara and now employed at the Université de Valenciennes in France, this edition of texts does more than that. Above all, Veratelli chose to further deepen our knowledge of the series B of the *Chambre des Comptes* of the *Archives Départementales du Nord* in Lille, nowadays France but back then a

stronghold of Burgundian-Habsburg power. Wisely, the author did not return to the well-studied Italian presence at the mid-fifteenth century courts of the Duke of Burgundy Philip the Good and his son Charles the Bold. Instead, she only starts her study with the latter's death in 1477, arguing for a continued exchange under the princes Mary of Burgundy, Philip the Fair and Charles V (until the death of his aunt and regent Margaret of Austria in 1530). Likewise, the compiler judiciously did not limit herself to 'artistic' exchanges. Rather, she selected documents regarding the exchange of (broadly defined) 'luxury goods', from cloths to animals, from sculptures to music instruments (all items listed in a separate and convenient index). Finally, her methodological selection forced her to include diplomatic exchange in the vein of these mercantile networks: as is already known, Italian merchants often combined commercial efforts with diplomacy when sent to make purchases for the rulers of the Low Countries.

The 189 edited text units come with an excellent introduction of about a hundred pages, in which Veratelli succinctly elucidates the role of the main merchant families (like the Portinari, Arnolfini, Frescobaldi, Spinelli...), and the continued engagement of the Burgundian-Habsburg rulers to purchase luxury goods in Italy (especially the case of Margaret of Austria is studied in detail). Although a vast array of people are included (from merchant to artisan to councillor), the edition inevitably mainly documents the importance of the Burgundian court, as the records stem from one of its institutions. The reader should be careful to complement this documentation with information from city archives in Bruges, Ghent and Antwerp to have a more comprehensive view on the intermediary role these Italian families played between European regions, cities and states. As this is really the only quibble to be mentioned, this text edition brings in a must-read (and consult) for historians studying cross-cultural relations between Italy and the Low Countries in the Renaissance.

– Federica Veratelli, *À la mode italienne. Commerce du luxe et diplomatie dans les Pays-Bas méridionaux 1477-1530. Édition critique de documents de la Chambre des comptes de Lille*, Lille, Presses universitaires du Septentrion. Archives départementales du Nord, 2013, 472 p., ISBN: 9782757404249, € 43,00.

Violet Soen, KU Leuven

University of Leuven - Early modern history
Blijde Inkomststraat 21 box 3307, office 05.25
B-3000 Leuven Belgium
Violet.Soen@arts.kuleuven.be

~

Juryrapport WIS Onderzoeksprijs 2013

Themagebied: Italianistiek

Uitgaven verschenen in 2010, 2011 en 2012

Sinds 1996 reikt de Nederlands-Vlaamse Werkgroep Italië Studies, in nauwe samenwerking met het Istituto Italiano di Cultura te Amsterdam, een jaarlijkse onderzoeksprijs uit voor de beste publicatie op een van de deelgebieden van de Italië Studies door een onderzoeker uit de Lage Landen. Het brede vakgebied is daarbij verdeeld in drie clusters: taal- en letterkunde, kunstgeschiedenis, en geschiedenis, hetgeen betekent dat voor elk van deze vakgebieden ééns in de drie jaar deze prijs

per vakgebied wordt uitgereikt. Voor het jaar 2013 was het de beurt aan de taal- en letterkunde. De jury, bestaande uit het voltallige bestuur van de Werkgroep, heeft voorstellen van collega's in Nederland en Vlaanderen ontvangen, en daarnaast ook zelf publicaties verzameld en bestudeerd op de terreinen van de taal- en letterkunde die tussen 2010 en 2012 zijn gepubliceerd door onderzoekers uit Nederland en Vlaanderen. Het betreft zowel artikelen, bundels en monografieën, maar niet dissertaties voorzover deze nog niet in handelseditie verspreid zijn.

Eerdere laureaten van de Onderzoeksprijs waren Lodi Nauta (in 2010, voor zijn studie *In Defense of Common Sense. Lorenzo Valla's Humanist Critique of Scholastic Philosophy* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009), Ronald de Rooy, (in 2007, voor zijn *'Il poeta che parla ai poeti': elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento* (Firenze, Cesati, 2003) en José de Bruijn-van der Helm (2004, voor het door haar uitgegeven *Een koopman in Venetië. Een Italiaans-Nederlands gespreksboekje uit de late Middeleeuwen* (Hilversum, Verloren, 2001). Deze korte lijst laat zien dat de gelauwerde publicaties een breed terrein kunnen bestrijken, en dat is ook voor deze editie weer het geval, konden we tot onze tevredenheid vaststellen.

In de periode 2010 tot en met 2012 verschenen er op het vlak van de Italianistiek (Italiaanse taal- en letterkunde) een groot aantal studies van in Nederland en Vlaanderen werkzame academici. Niet verbazingwekkend is dat de meeste van deze afkomstig waren van de universiteiten Utrecht en Amsterdam, waar Italiaans nog als volwaardige major onderwezen wordt. Ook uit Groningen, waar de afdeling Italiaans recentelijk een onderafdeling van de brede opleiding Europese Talen en Culturen is geworden, kwam een aantal interessante publicaties. Uit Vlaanderen kwamen de kandidaten van verschillende universiteiten, waarbij vooral Antwerpen, Leuven en Gent opvielen als productieve plaatsen.

Naast de oogst aan proefschriften die het veld opleverde (van Alessandro Grazi, Davy van Oers en Roberta Tedeschi, die echter niet meedingen voor deze ronde van de prijs) zijn er een aantal productieve auteurs en oude bekenden in dit gebied; **Ronald de Rooy**, die in 2007 de Onderzoeksprijs mocht ontvangen, schreef samen met twee Italiaanse collega's (Beniamino Mirisola, Viva Paci) de monografie *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)* die in Florence (Franco Cesati) verscheen in 2010. Samen met **Maria Bonaria Urban**, Mauro Scoretti en Ineke Vedder gaf hij daarnaast de bundel *Le frontiere del Sud. Culture e lingue a contatto* uit (Cagliari, CUEC, 2011). Ook **Monica Jansen**, die de Onderzoeksprijs in 2002 won, wist voor het vakgebied relevante bijdragen te publiceren; daarbij valt haar bijzonder brede belangstelling op die tot verschillende, maar steeds ook bijzonder interessante publicaties leidt. Ik vermeld hier alleen haar bijdrage aan de bundel *Reconsidering the Postmodern. European Literature Beyond Relativism* van 2011, waaraan zij het hoofdstuk 'Italian Literature: The Epics of Reality' bijdroeg, waarmee ze ook de internationale reikwijdte van haar werk laat zien, en de bundel *The History of Futurism. The Precursors, the Protagonists, the Legacies* (Lanham MD: Lexington Books, 2012), die zij samen met Harald Hendrix en Geert Buelens bezorgde.

Ook taalkundige **Enzo Lo Cascio** dient hier genoemd te worden vanwege de afronding van zijn grote werk aan de *Dizionario combinatorio compatto italiano* (Philadelphia/Amsterdam, Benjamins, 2012), naast het grotere *Dizionario combinatorio italiano* (Philadelphia/Amsterdam, Benjamins, 2013). Beide publicaties zijn woordenboeken met specifieke woordcombinaties in het Italiaans, en vormen daarmee een belangrijke aanwinst voor de Italiaanse taalkunde - naast een bijzonder praktische gids voor allen die het Italiaans als tweede taal spreken.

Maar de Onderzoeksprijs is, naar de mening van de jury, vooral bedoeld om jongere auteurs in het vakgebied te ondersteunen, en we streven ernaar jong talent

– in de betekenis van nog een behoorlijk deel van de academische carrière voor zich hebbend – te promoten. De jury constateerde met tevredenheid dat ook door die groep een aantal relevante en interessante publicaties werd afgeleverd in de periode 2010-2012.

Roberta d'Alessandro uit Leiden onderscheidde zich met een aantal invloedrijke publicaties. Samen met Adam Ledgeway en Ian Roberts bezorgde zij de bundel *Syntactic variation. The dialects of Italy* (Cambridge, Cambridge University Press, 2010), waaraan zij zelf ook twee bijdragen leverde. Daarmee leverde zij een belangrijke bijdrage op internationaal niveau aan de Italiaanse linguïstiek. Op datzelfde terrein verdient linguïste **Stefania Marzo** uit Leuven vermelding; zij publiceerde, in samenwerking met collega's een aantal bundels over 'contrastive linguistics' en publiceerde ook een aantal additionele artikelen in dit vakgebied. Daarnaast verzorgde zij, samen met Bart Van den Bossche en Hans Cools, de uitgave van het handboek *Inleiding tot de Italiaanse Cultuur* (Leuven, Acco, 2011).

In de Italiaanse letterkunde zijn er ook relevante publicaties verschenen: **Raniero Speelman**, uit Utrecht, publiceerde samen met Monica Jansen en Silvia Gaiga de bundel *Ebrei migranti. Le voci della diaspora / Jewish Migration. Voices of the Diaspora* (Utrecht, Igitur, 'Italianistica Ultraiectina' 7, 2012). Deze bundel van een in Istanbul georganiseerd congres droeg in belangrijke mate bij aan het inzicht in de Italiaanstalige joodse migrantenliteratuur waarin, zoals in een recensie werd opgemerkt, niet zoals gebruikelijk de Shoah een hoofdrol speelt maar de literaire expressie van de *Auswanderung*. **Mara Santi** uit Gent publiceerde in 2011 de tekstkritische uitgave *Intorno al testo di 'Senilità'. Studio critico e filologico sulla genesi e sull'evoluzione del secondo romanzo sveviano seguito dall'edizione critica della princeps*, (Genève, Droz), waarin zij de roman van Italo Svevo filologisch, maar ook historisch plaatste, en de complexe historie van uitgaves en varianten reconstrueerde. Deze uitgave werd zeer positief ontvangen, en betekende zowel voor de Italiaanse literatuurwetenschap als de filologie een belangrijke bijdrage over een klassiek literair werk. Tenslotte redigeerde **Bart Van den Bossche** uit Leuven in samenwerking met collega's een aantal bundels, waaronder in 2012 *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana* (Firenze, Franco Cesati) en *Azione/reazione: Il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009* (Firenze, Franco Cesati), waarmee hij belangrijk werk verrichtte in de Italiaanse literatuur- en cultuurgeschiedenis; niet in het minst ook door zijn bijdrage aan het reeds vermelde handboek *Inleiding tot de Italiaanse cultuur* van 2011.

U begrijpt dat de jury een zware taak had uit deze rijke oogst de perfecte vrucht te selecteren, waarbij het probleem van appels en peren zich duidelijk opdrong. Sommige auteurs lieten een breedte in benadering, een rijkdom in kortere publicaties of de redactie van bundels zien, terwijl anderen een minder grote productie maar met meer diepgravende kwaliteit toonden. Na rijp beraad en overleg heeft de jury echter een keuze kunnen maken. We hebben gekozen voor een omvangrijkere studie – juist omdat het door de tegenwoordige publicatiedruk en nadruk op A-rated tijdschriften durf vereist om een project van langere adem af te ronden en ook nog gepubliceerd te krijgen. Dat betekent dat we besloten hebben om de WIS Onderzoeksprijs van 2013 toe te kennen aan **Mara Santi** voor haar *Intorno al testo di 'Senilità'. Studio critico e filologico sulla genesi e sull'evoluzione del secondo romanzo sveviano seguito dall'edizione critica della princeps* uit 2011.

Naar de mening van de jury laat het boek zien dat een gedetailleerde literatuurhistorische studie in combinatie met filologische acribie kan leiden tot nieuwe inzichten in een werk dat allang tot de klassiekers van de Italiaanse literatuur behoort, en waarvan vaak gedacht wordt dat vrijwel alles al bekend is. Mara Santi laat daarentegen zien dat er over *Senilità* van Svevo wel degelijk nog een hoop

vragen bestaan, bijvoorbeeld rondom de precieze ontwikkeling in de tekst tussen de publicatie in delen in 1898 en de heruitgave in 1927, en de redenen waarom Svevo bij de heruitgave tot een aantal wijzigingen besloot. Ze onderzoekt vervolgens hoe die veranderingen passen in zijn literaire oeuvre. Hierbij speelt de prangende kwestie welke versie de meest belangrijke is – de eerste, of de tweede, die per slot van rekening wel onder de volle verantwoordelijkheid van de auteur zelf werd gepubliceerd. Zoals in de recensie van Giovanni Palmieri in *Incontri* werd opgemerkt, ‘Il lavoro della Santi si segnala come un contributo molto importante nella storia della genesi del grande romanzo sveviano. Il primo volume che compone l’edizione non è soltanto una gigantizzata “Nota al testo” ma si configura invece come una vera e propria monografia critico-filologica in cui la studiosa non solo ricostruisce lo sviluppo del testo, con interessanti ipotesi di datazione, ma offre anche, a partire da tutti i materiali avatestuali editi e inediti (!), un’interpretazione del romanzo assai convincente in cui il personaggio di Amalia assume un’inedita e peculiare importanza’ (28, 1, 2013, p. 114).

Als jury kunnen we dit volledig onderschrijven, en we zijn dan ook bijzonder blij de WIS Onderzoeksprijs 2013, bestaande uit een geldbedrag van € 1000, te kunnen overhandigen aan Mara Santi.

Namens de jury,

Arnold Witte (Voorzitter WIS)

Universiteit van Amsterdam, Algemene Cultuurwetenschappen

Oude Turfmarkt 141

1012 GC Amsterdam

A.A.Witte@uva.nl

~

Juryrapport WIS Scriptieprijs 2011-2013

Voor de Scriptieprijs 2011-2013 van de Werkgroep Italië Studies waren jonge onderzoekers die in de periode tussen 1 september 2011 en 1 september 2013 hun masteropleiding hadden afgerond aan een Nederlandse of Vlaamse universiteit, uitgenodigd om hun scriptie op het gebied van de Italië Studies in te zenden. De jury van de WIS Scriptieprijs bestond voor deze editie uit Martijn van Beek, Willemijn van Dijk, Reinier Speelman en Ingrid Vermeulen. Met deze samenstelling waren de specialisaties literatuur, oudheidkunde, kunstgeschiedenis, architectuurgeschiedenis en cultuurgeschiedenis in de jury vertegenwoordigd. De jury heeft zeven scripties mogen beoordelen: één uit Vlaanderen en zes uit Nederland. Deze scripties bestreken onderwerpen uit de periode van de Romeinse republiek tot nu, en kenden verschillende interdisciplinaire benaderingen. Drie tendensen binnen de Italië Studies kwamen bij het bestuderen naar voren. In de eerste plaats is dat het onderzoek naar, en de ontrafeling van, de verschillende netwerken waarbinnen een protagonist opereert. In de tweede plaats betreft het de synthetische studie van het gehele oeuvre van een kunstenaar, in tegenstelling tot aandacht voor één of enkele werken. En in de laatste plaats viel de kritische aandacht op voor terminologie (functiebenamingen, rituelen) die leidde tot een meer genuanceerd beeld van een term dan de benaming in de eerste instantie suggereert. Bij het lezen van de scripties zijn de teksten beoordeeld op drie hoofdpunten, te weten de uitvoering van het onderzoek, het vernieuwende karakter en de kwaliteit van het betoog. Voordat

de winnaar bekend wordt gemaakt, wil de jury graag alle inzendingen kort presenteren.

Ter afsluiting van de Researchmaster Literary Studies aan de Universiteit van Amsterdam schreef Elio Baldi de scriptie *Italo Calvino, l'occhio che scrive. La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica*. Baldi gaat diepgaand in op de relatie tussen de schrijver en de literaire kritiek, ook na de dood van Calvino in 1985, en verdedigt op overtuigende wijze de these dat de receptie in sterke mate door de schrijver zelf is beïnvloed, net zoals deze door middel van flapteksten, interviews, de illustratie op de omslag en dergelijke, statements heeft willen maken. De jury beoordeelt het taalgebruik van de onderzoeker als creatief, professioneel en wetenschappelijk.

De scriptie van Susanne Bartels draagt de titel *'Daer was VAN LAER door Const op t'hoochst oock in ervaren'. Pieter van Laer als maker van veestukken en zelfportretten*, en werd ingediend aan de Universiteit Leiden binnen het Researchmasterprogramma Study of Art and Literature. Zij heeft door een succesvolle multidisciplinaire benadering het wat eendimensionale en fragmentarische beeld dat van de kunstenaar bestaat bij weten te stellen. Bartels heeft Van Laers imago van 'bentvueghel' aan de hand van enkele veelbelovende analyses van kunstwerken herzien tot dat van een veelzijdige gestalte in de vroegmoderne kunstenaarswereld in Rome.

Met de scriptie *To be or not to be? - kardinaal-nepoot in de achttiende eeuw. Neri Maria Corsini, neef van Clemens XII (1730-1740), als voorbeeld van een achttiende-eeuwse kardinaal-nepoot versus zijn voorgangers* sloot Emma de Jong de Researchmaster Classical, Medieval and Renaissance Studies aan de Rijksuniversiteit Groningen af. Zij weerlegt in haar helder gelede onderzoek de gedachte dat de praktijk van het bevoordelen van bloedverwanten of vrienden door de paus met een bul in 1692 tot een eind was gekomen. Dit doet zij door zich op innovatieve wijze te richten op het diplomatieke aspect van de carrière van Corsini. De originele en indrukwekkende wijze waarmee zij archiefmateriaal analyseert en problematiseert valt daarbij op.

Surya Stermerding schreef ter afsluiting van de Master Kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen de scriptie *Cavalier Gaspare Celio. Vergeten tekeningen tussen maniërisme en barok*. Zij pioniert in dit onderzoek met een synthetische analyse van zijn getekende oeuvre, dat grotendeels bewaard wordt in de Uffizi. Met een verfrissende, persoonlijke manier van schrijven analyseert ze het materiaal en schetst daarmee een genuanceerd beeld van de ontwerppraktijk. Stermerding zet haar uitgebreide technische en culturele kennis in om haar hypothesen te onderbouwen.

Vita e opere di Tommaso Vincidor. Een Italiaanse kunstenaar in de Nederlanden in de zestiende eeuw is de titel van de scriptie die Hannah Thijs schreef in het kader van de Master Kunstwetenschappen en Archeologie aan de Vrije Universiteit Brussel. Door een analyse van het gehele oeuvre van Vincidor, waarbij voor het eerst al het materiaal bij elkaar gebracht is, belicht zij de kwestie van de veranderende rol die Vincidor bij verschillende opdrachten heeft vervuld. Bovendien heeft Thijs in een deelstudie de verloren gegane tapijtenreeks 'Kinderspelen' voor de Sala di Costantino weten te reconstrueren.

Aan de Rijksuniversiteit Groningen sloot Fabian Verkerke de Researchmaster Classical, Medieval and Renaissance Studies af met de scriptie *Gods, generals and glory. The gratulatory supplication and politics in Republican Rome*. Verkerke presenteert in zijn onderzoek een nieuwe visie op de ceremonie van de supplicatio (de openstelling van de tempels voor het gehele volk gedurende meerdere dagen), door deze niet als opmaat tot de triumphus, maar als zelfstandig ritueel te

bestuderen. Daarbij stelt hij niet het religieuze maar het politieke belang, in casu de rol van de senaat, centraal. Verkerke weet mede door het leggen van een relatie met de actuele fenomenen Koninginnedag en Facebook de lezer te boeien.

Rixt Woudstra schreef de scriptie *Integrating antiquity. Architecture, antiquarianism and reform in Clementine Rome (1700-1721)* in het kader van de Researchmaster Art Studies aan de Universiteit van Amsterdam. In deze interessante en grondige studie staat de wijze waarop paus Clemens XI architectuur en oudheidkunde inzette als politiek instrument centraal. Op vernieuwende en intelligente wijze toont Woudstra aan dat de lage mate van wetenschappelijke interesse in de bewuste periode onterecht is geweest. Haar omvangrijke, grondige en interdisciplinaire archiefonderzoek speelt in op die niche.

De jury is van mening dat er maar één uitslag mogelijk is die dit jaar recht doet aan de kwaliteit van de inzendingen. De scriptieprijs zal dit jaar daarom niet één, maar twee keer worden toegekend, en wel aan Elio Baldi voor zijn onderzoek naar Calvino, als aan Rixt Woudstra voor haar onderzoek naar Clemens XI.

De scriptie van Elio Baldi is van een dusdanig hoog niveau, dat de jury haar beoordeelt als een vanzelfsprekende aanzet voor een proefschrift. De presentatie van nieuwe invalshoeken en nieuwe visies bij een zo intensief bestudeerde auteur is een bijzondere prestatie. Deze komt onder meer tot stand door een creatieve reflectie op het materiaal over Calvino in relatie tot het theoretische werk van Roland Barthes (in het bijzonder over de dood van de auteur), Gérard Genette en Hans-Georg Gadamer. Het onderzoek naar de relatie tussen Calvino's receptie en zijn positie bij uitgever Einaudi leidt tot interessante en overtuigende conclusies. De jury is gecharmeerd van de wetenschappelijke creativiteit die in dit onderzoek naar voren komt. Uit de omvangrijke bibliografie blijkt dat de auteur zeer grondig te werk is gegaan, en ondanks de hoeveelheid materiaal de structuur van de scriptie overzichtelijk weet te houden. Baldi's heldere zinsopbouw in professioneel Italiaans maken de scriptie zeer prettig leesbaar. Het doet de jury deugd dat Baldi momenteel als promovendus aan de Universiteit van Warwick is aangesteld en daar zijn onderzoek naar Calvino vervolgt.

De opzet van de scriptie van Rixt Woudstra is zonder meer ambitieus te noemen. De onderzoekster slaagt er zeer overtuigend in om verbanden aan te tonen tussen de oudheidkunde, architectuur en de cultuurpolitiek tijdens het pontificaat van Clemens XI. Er ligt een indrukwekkende hoeveelheid archiefonderzoek in meerdere Romeinse instellingen aan de scriptie ten grondslag. Op gedetailleerde wijze plaatst ze enkele bouwprojecten in haar vernieuwende interpretatiemodel, dat een nuancering is van de zogenaamde 'visual turn' - de omslag van een meer op de filologie georiënteerde oudheidkunde naar een meer 'wetenschappelijke' archeologie. Woudstra refereert daarbij overtuigend aan het idee van het collectieve geheugen, zoals dat is besproken door Maurice Halbwachs en Aldo Rossi. Woudstra's conclusie dat Clemens' praktijk van het tentoonstellen van antiquiteiten in een nieuwe publieke architecturale setting politiek interessant was voor de Pauselijke staat, wordt onder andere overtuigend aangetoond in een casestudy van de Porto di Ripetta, die op zichzelf al geschikt zou zijn voor publicatie. De variatie van het bronnenmateriaal is opmerkelijk: van pauselijke wetten tot schetsboeken van architecten en uitbetalingen aan steenhouwers. Het onderzoek wordt in helder Engels gepresenteerd en werkt zorgvuldig toe naar de conclusie. Woudstra wenst in haar conclusie dat er ooit een 'architectural and urban history of Rome' geschreven wordt die draait om 'the adaptation and interpretation of ideas within a much larger historical narrative'. De jury hoopt van harte dat zij die uitdaging zelf zal oppakken aan het Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, Massachusetts, waar zij op dit moment werkt als promovendus.

Met genoegen biedt de jury beide winnaars een oorkonde aan, een geldprijs van 500 euro, en een verblijf van vier weken aan het Koninklijk Nederlands Instituut in Rome.

Martijn van Beek

(Voorzitter van de jury van de Scriptieprijs Werkgroep Italië Studies 2011-2013)

Drift 6

3512 BS Utrecht

m.j.m.vanbeek@uu.nl

~

Anton Boschloo (1938-2014)

Among the publications of the Dutch historian of Italian art Anton Boschloo, who passed away at age 75 in Oegstgeest on 11 June 2014, are three collections of studies dedicated to fellow scholars, which he co-edited. All three are vast volumes in the venerable tradition of the academic *Festschrift*, with dozens of contributions in several languages, taking up hundreds of pages. In these publications, Boschloo displayed his editorial skills, his broad intellectual horizon and keen interest in various art historical subjects.

It is also telling of a certain sense of loyalty and responsibility that, in his concern to see the books through the press, Boschloo paid homage to colleagues, some of whom, in a way, had followed in his own footsteps. One of them, Professor Th. H. Lunsingh Scheurleer (1911-2002) was his senior, but the second, Bert W. Meijer, was Boschloo's successor as director of the Dutch University Institute for Art History in Florence (NIKI), and the last, Eric Jan Sluijter, before leaving to become a full professor at Amsterdam University, had obtained his PhD with Boschloo as supervisor, and had worked together with him in Leiden for a long time.

Compared to these publications, the characterisation 'modest' inevitably comes to mind with regard to the short *album amicorum* of less than 175 pages that was presented to Boschloo when he himself retired from Leiden University in 2001. However, even though one could wonder if Boschloo, after 25 years of professorship, was appropriately honoured by it, the nature and subject matter of the volume seem to befit his interests and personality. It is a collection of some fifty short contributions written by colleagues, pupils and friends, each about one drawing, print or photograph in the Leiden University Print room.

Thus, the publication not only mirrors Boschloo's fascination with the graphic arts in general, and his commitment to the Leiden academic collection of works on paper in particular, but also the themes with which he was concerned in his own research: the visual arts in Early Modern Italy, and the reproduction and diffusion of images in a historical context. Moreover, the relatively limited size of the contributions suited Boschloo's outlook on life in academia: tactful and averse to academic fuss as he was, he knew that quality does not necessarily go hand in hand with quantity. The nature of the volume reflects the unpretentious elegance of a man who stood his ground, but was reluctant to do so flamboyantly in the front line.

Anton Willem Adriaan Boschloo, who included all three of his initials in his formal pen name, was born in Heerenveen on 22 December 1938. He studied Art History at Groningen University and received his PhD there in 1974, with Professor Henk Schulte Nordholt (1909-1989) as his advisor. At that time, Boschloo had already for years been a staff member at the Dutch Institute in Florence, where he was

appointed in 1966 and was to remain for a decade, the last year as director. In 1976, Boschloo, together with his wife Annelies and their three daughters, returned to the Netherlands to become full professor at the Art History department of Leiden University.

In his doctoral dissertation, Boschloo treated changes towards a more realistic representation in the early works of the Bolognese painter Annibale Carracci (1550-1609), and the way these stylistic characteristics relate to counter-reformation religious ideas on the visual arts, as they were worded in tracts like Archbishop Gabriele Paleotti's *Discourse on sacred and profane images* of 1582. Italian subjects remained at the core of Boschloo's research and publications. Always attracted to lesser known topics and 'popular' aspects of Italian art, he published a book on the production and dissemination of prints by members of the famous eighteenth-century Remondini family of print makers, publishers and sellers from Bassano (1998). In addition, Boschloo's interests in renaissance art theory, already manifest in his book on Carracci, resulted in several publications, such as an article written in Dutch about Italian drawing books, appearing in 1994 in this journal, which he served for many years as member of the Advisory Board.

His last major publication, *The limits of artistic freedom*, has been praised as a well-documented study of the degree to which artistic production in renaissance Italy on the one hand, and relative opinions in contemporary art literature on the other, actually paralleled each other. The book appeared in 2008. Clearly, the witty, erudite and inspiring art historian that Anton Boschloo was never considered his retirement the end of his academic career.

Bram de Klerck

Radboud Universiteit Nijmegen - Art History

Erasmusplein 1

6525 HT Nijmegen (The Netherlands)

b.deklerck@let.ru.nl