

Bronzino and a Bronze Boar Hans Christian Andersen and Stendhal in Nineteenth-Century Florence

Bram de Klerck

Nineteenth-century art history does not seem to have been particularly fond of Italian artists of the generations immediately following High Renaissance masters such as Raphael and Michelangelo.¹ For instance, the style of works by the Florentine painter Agnolo Bronzino (1503-1572) was, as we will see, judged in rather harsh terms as ‘void’, ‘offensive’ and the result of mere ‘anatomical pedantry’. Authors with less art historically determined preoccupations, however, turn out to have appreciated other characteristics of this artist. At least the writings of two nineteenth-century poets and novelists, both great lovers of Italy and Florence, betray a surprisingly different assessment of an important work by the painter, namely his *Descent of Christ into Limbo* of 1552. They are Henri Beyle, who called himself Stendhal, and Hans Christian Andersen.

Ancient and Renaissance Masterpieces

In the first lines of his tale *The Metal Pig* Andersen (1805-1875) describes a famous statue, which Florentines affectionately call *Il Porcellino* – ‘the piglet’.² In fact the animal is a full-grown boar, cast in bronze by the Florentine sculptor Pietro Tacca (1577-1640). When the Danish author saw it, the statue was located in front of the sixteenth-century loggia of the Mercato Nuovo in Via di Porta Rossa, a stone’s throw away from Ponte Vecchio and the Piazza della Signoria, which at the time was called Piazza del Granduca. It was replaced with a copy in 2004; the restored original is now on display in Museo Bardini in Florence (Fig. 1). The statue was commissioned in 1612 by Grand Duke Cosimo II de’ Medici to be made after the example of a Hellenistic marble in the possession of the Medici since 1560 (now in the Uffizi) and to be placed in Palazzo Pitti. As it happened, the bronze was cast only in 1633 and it soon became part of a fountain near the market place loggia. Pietro Tacca added a base with a bronze water bowl decorated with motives of flowers and water animals, and from

¹ A first version of this contribution was presented at the symposium ‘Nineteenth-century views on the Italian Renaissance, organised on 21 February 2014 at the Faculty of Arts Radboud University Nijmegen by the present writer together with Prof. Dr. Paul van den Akker of the Faculty of Cultural Studies of the Open University of the Netherlands.

² A very useful source of information about the author and his works is the official website of the H.C. Andersen Center of the University of Southern Denmark (www.andersen.sdu.dk). I quote from J. Hersholt, *The Complete Andersen*, New York, The Limited Editions Club, 1949, vol. 1-6 (full text on the website, see: http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheMetalPig_e.html, 3 June 2015).

that time on water poured out of the pig's snout.³ Andersen's tale *Metalsvinet* was first published in a volume entitled *En digters bazar* (*A Poet's Bazaar*) in 1842.

The Metal Pig tells the story of a poor boy who had been spending a winter's day begging in the Boboli gardens. Tired and cold and not having collected a penny to take home, the child lacks the courage to face his mother at the end of the day. Instead, he pauses at the market place, drinks from the pig fountain, climbs on the animal's back and falls asleep. This is the beginning of a series of fantastic events, starting precisely at midnight when the pig comes to life and begins to walk around the monuments of Florence, the lad still on its back. 'It was a strange ride', Andersen writes,

first they reached the Piazza del Granduca, and the bronze horse on which the Duke's statue was mounted neighed loudly to them. The colored coats of arms on the old Town Hall glowed like transparent pictures, and Michelangelo's *David* hurled his sling; it was a curious form of life that moved about. The bronze groups of *Perseus* and the *Rape of the Sabine Women* were only too much alive; their death shriek resounded through the stately deserted Piazza.

Thus, not only the bronze boar came to life but also the famous Renaissance statues standing on the Piazza della Signoria and the Loggia de' Lanzi closing off the square on the south side - Michelangelo's notorious marble *David* of 1504, now in the Galleria dell'Accademia but then in its original place next to the entrance of the Palazzo della Signoria (or Palazzo Vecchio, Andersen's 'old Town Hall'), Benvenuto Cellini's bronze *Perseus with the head of Medusa* (1545-1554) and Giambologna's huge marble *Rape of the Sabine woman* (1581-1583) in the Loggia, as well as the equestrian statue of *Duke Cosimo de' Medici* (1587-1594) by the same artist, in the middle of the square.



Fig. 1 Pietro Tacca, *Il Porcellino* ('The Piglet'), casted 1633, bronze, Florence, Museo Bardini.

³ A. Nesi (ed.), *Il Porcellino di Pietro Tacca, le sue basi, la sua storia*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011; A. Cagnini, 'Il Porcellino di Pietro Tacca, vicende storiche e problematiche di restauro della base originale', in: *OPD restauro*, 23 (2011), pp. 58-81. For more on the sculptor, e.g.: F. Falletti (ed.), *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana e le grandi corti europee*, Firenze, Mandragora, 1997.

The animation of lifeless objects is extended to other works of art.⁴ When pig and boy reach the Uffizi palace the animal decides to enter the building. ‘Hold fast’, he says, ‘Hold fast now, for I am going up the stairs’. Once arrived in the art gallery, they admire ancient marbles like the Hellenistic *Medici Venus* and Roman copies after Greek originals depicting two wrestling gladiators and a kneeling man sharpening his sword, and also renaissance paintings, notably the *Venus of Urbino* by Titian. It is a manifestation of Anderson’s religious-moralistic inclination that the pagan and voluptuous figures obey to the Virgin Mary, Christ and the saints:

Near [Titian’s *Venus*] were the portraits of two lovely women, reclining on soft cushions, with beautiful, unveiled limbs, heaving bosoms, and luxuriant locks falling over rounded shoulders, while their dark eyes betrayed passionate thoughts. But none of these pictures dared to step forth from their frames. The goddess of beauty herself, the *Gladiators*, and the *Grinder* remained on their pedestals, subdued by the halo around the Madonna, with the infants Jesus and St. John. The holy pictures were no longer just pictures; they were the saints themselves.

After having visited the Uffizi gallery, the pig proceeds toward the Franciscan church of Santa Croce to admire the funerary monuments dedicated to, among others, Michelangelo, Dante and Machiavelli - in sum ‘the pride of Italy’. Then, all of a sudden, the animal hurries back to the market place and the boy ‘seemed to lose consciousness, and felt an icy coldness - and then opened his eyes’. After these intriguing nocturnal adventures the story loses its pace somewhat. Upon waking ‘half slipped from the metal pig’, the boy returns home but almost immediately runs away from his angry mother. Later that day an elderly glove-maker finds him in Santa Croce, hidden behind Michelangelo’s tomb. The old man and his wife take pity on the boy and foster him and later their neighbour, who makes a living as an artist, teaches him to draw and paint. The end of the story is set in the year 1834 when the narrator visits an exhibition in the Florentine Accademia where among the works on display is a painting showing ‘a handsome ragged boy leaning, fast asleep, against the metal pig of the Via Porta Rossa’. The frame of the painting is fitted with a laurel wreath and a black ribbon to commemorate the painter – of course one and the same as the boy of the beginning of the tale – who turns out to have died only recently. Although Andersen is known to have stayed in Florence for the first time in 1834, the account of the Academy exhibition seems to spring from literary imagination.⁵

Bronzino: The Descent of Christ into Limbo

From an art historical viewpoint *The Metal Pig* is interesting because of the characterisation of certain art works existing in Florence, most of them stemming from either the classical tradition or the Florentine High Renaissance. Yet, the work that attracts the boy’s special attention and which is described more fully than any other in the tale is a painting by the Florentine master Agnolo Bronzino (1503-1572). The narrator calls attention to the painting, informing the reader that the sheer abundance of works of art in the museum bewildered the young protagonist, and that ‘only one picture really took hold of his thoughts’ – an altarpiece signed and dated in 1552 by Bronzino. It is described how ‘the boy gazed longer at this picture than at any of the

⁴ The phenomenon of art works coming to life, as such, will not concern us here. Of course, it is in keeping with a topos in classical and renaissance literature from Pygmalion to Michelangelo, and beyond; see e.g. D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago University Press 1989; K. Gross, *The dream of a moving statue*, University Park, University of Pennsylvania Press, 2006 (first ed. 1992).

⁵ As far as I am aware, there is no record of the painting in question in a 1834 exhibition in the Accademia. For Anderson’s travels, see J. Andersen, *Hans Christian Andersen*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel Verlag, 2005, especially pp. 668-673.

others' and that, again, inanimate objects showed physical, human reactions, for 'as the metal pig rested quietly before [the painting], a gentle sigh was heard. Did it come from the picture, or from the breast of the animal?' The narrator explains that

[m]any probably pass this picture unnoticed, yet it contains the essence of poetry. It is Christ descending to Hell, but He is not surrounded by souls in torment; no, these are heathen. [...] The expression of the children's faces is most beautiful in their certainty that they are going to Heaven. Two little ones are already embracing each other; one stretches a hand out to a companion below, and points to himself as if to say, 'I am going to Heaven!' All the older people stand around doubting, or hoping, or humbly bowing in prayer to the Lord Jesus.



Fig. 2 Agnolo Bronzino, *The Descent of Christ into Limbo*, 1552, oil on canvas, Florence, Museo dell'Opera di Santa Croce Tacca.

The painting in question is a huge canvas depicting the *Descent of Christ into Limbo* (Fig. 2). According to Christian theological convictions first sanctioned officially by pope Gregory the Great in 593, on the edge of Hell a ‘Limbo of the fathers’ existed, holding the righteous souls of those who had died before the moment in which Christ brought redemption to mankind by his death on the cross. One of the first activities of the resurrected Saviour was to go down there to come to the rescue of these waiting souls. Also new-born children who had died before having been baptised, but are innocent by definition, were included in the concept. Depictions of the theme typically show Christ, who is loosely wrapped in a shroud or loin cloth and holding a cross staff or crossed banner to symbolise his victory over death, reaching out to Old Testament figures like Adam and Eve, Moses and David, as well as biblical figures of more recent times like Saint John the Baptist and the ‘good thief’ who had been crucified together with Christ and had repented just moments before he died.⁶

In 1568, Bronzino’s contemporary, the artists’ biographer Giorgio Vasari, identified some of the biblical figures in the painting as portraits of at that time well-known Florentines. The grey-bearded man dressed in blue on the upper left might be a self-portrait of Bronzino, who was not only a painter but also a poet and appropriately presented himself in the guise of the biblical king-poet David holding a lyre.⁷ As appears from the quotation above, Andersen’s boy on the boar’s back was particularly struck by the sight of little children in the painting’s lower right hand corner who, unlike the somewhat worried adults, are clearly confident of their redemption.

The altarpiece was commissioned by the wealthy Florentine merchant Giovanni Zanchini to adorn his own family’s chapel in Santa Croce. It remained in its original location until 1821 when it was transferred to the Uffizi, where Andersen must have seen it (nowadays it is in the Museo dell’Opera di Santa Croce). Although, the painter and his work met with unfavourable comments on a certain cold affectation and lack of emotion during the earlier twentieth century, it is fair to state – as Elisabeth Cropper did in the catalogue of the 2010 Bronzino exhibition in Florence – that the ‘brilliance of Bronzino, his elegance, wit, literacy, artistic independence and social complexity have all been rehabilitated’. Although she seems to have reservations about the painter’s later works, such as the *Descent into Limbo*, with its sculptural quality, and its ‘hyperrealistic’ portrayal of sixteenth-century Florentines, and grotesque demons accompanying Christ, she concludes that exactly this ‘radical conception [...] has much to say to modern painters and beholders’.⁸

Bronzino and the Nineteenth Century

The appreciation for Bronzino’s sixteenth century ‘mannerist’ style has fluctuated over time.⁹ In his day the painter was indisputably one of the leading artists in Florence, working on commissions for the most sophisticated and highly placed patrons, including

⁶ For the theme and its iconography, see e.g.: W. Bieder, *Die Vorstellung von der Höllenfahrt Jesu Christi*, Zürich, Zwingli Verlag, 1949; E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1974, vol. 2, coll. 322-331.

⁷ G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (R. Bettarini, P. Barocchi eds.), Firenze, Scelte, 1966-1987, vol. 6, pp. 234-235. See also: R. W. Gaston, ‘Iconography and portraiture in Bronzino’s Christ in Limbo’, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27 (1983), pp. 41-72; C. Falciani & A. Natali (eds.), *Bronzino, artist and poet at the court of the Medici*, Firenze, Mandragora, 2010, pp. 304-305, cat. VI.5.

⁸ E. Cropper, ‘The fortuna critica of Agnolo Bronzino’, in: Falciani & Natali, *Bronzino*, cit., p. 33.

⁹ As it is not my intention to repeat Cropper’s (*Ivi*, pp. 23-33) discussion of the appreciation of Bronzino from the sixteenth century onward, I limit myself to the Limbo painting. For the meandering assessment of sixteenth-century ‘mannerism’, see J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1967, and P. van den Akker, *Looking for lines: theories on the essence of art and the problem of mannerism*, Amsterdam, AUP, 2010.

members of the powerful Medici family.¹⁰ Vasari praised Bronzino's *Descent into Limbo* highly for its delicacy of style, naturalness and the sheer beauty of the nude bodies of 'men, women, children, the old and the young' depicted.¹¹ It was precisely the figures' nudity however that contributed to a much less positive assessment in art criticism from the end of the sixteenth century onward, when art literature kept repeating the opposing positions of admiration for the artist's virtuosity on the one hand and the inappropriateness of his nudes on the other.

Only from the very last years of the eighteenth century onward did opinions of Bronzino seem to become more art historically motivated. Luigi Lanzi, in his *Storia pittorica della Italia* (1795-1796), discussed Bronzino as one of the sixteenth-century followers of Michelangelo who mainly copied parts of the latter's nude bodies and then assembled them without much concern for three-dimensionality. According to Lanzi, Bronzino's colours are superficial and he judged the *Descent into Limbo* more fit for an 'academy of the nude' than for a church altar.¹² Perhaps it was exactly this opinion that induced the friars of the Franciscan convent of Santa Croce to have the altarpiece removed and transported to the Uffizi some two decades afterward. Museum piece or not, the English critic John Ruskin, in his *Modern painters* of 1846, was outspoken in his dislike for the pictorial qualities of the work:

vile as it is in colour, vacant in invention, void in light and shadow, a heap of cumbrous nothingness and sickening offensiveness, and of all voids most void in this, that the academy models huddled together at the bottom show not so much unity or community of attention to the academy model with the flag in its hand above, as a street crowd to a fresh-staged charlatan.¹³

By the end of the 1800s criticism of Bronzino's allegedly superficial and laboured style reached a peak. In *The Florentine Painters of the Renaissance* of 1896, for instance, the American connoisseur Bernard Berenson remarked on the painting that 'Bronzino's ideal in composition' was '[t]he nude without material or spiritual significance, with no beauty of design or colour, the nude simply because it was the nude'.¹⁴ Three years later, in his study on Italian Renaissance art entitled *Die klassische Kunst*, Heinrich Wölfflin classified Bronzino among the painters whose works represent the 'decline' of the High Renaissance style. In works by those artists the Swiss art historian recognised a lack of observation of nature and an inclination to construct 'motives and movements in personal formulae and making of the human body a purely schematic machine of limbs and muscles'. The *Descent into Limbo* he regarded as being symptomatic of these faults; to stand in front of it, he writes,

¹⁰ For Bronzino's life and works, see e.g. D. Parker, *Bronzino. Renaissance painter and poet*, Cambridge, CUP, 2000, pp. 133-167; M. Brock, *Bronzino*, Paris, Flammarion, 2002.

¹¹ '[V]i sono ignudi bellissimi, maschi, femine, putti, vecchi e giovani, con diverse fattezze e attitudini d'uomini che vi sono ritratti molto naturali': Vasari, *Vite*, cit., vol. 6, p. 234.

¹² 'È questa una tavola più a proposito per un'accademia di nudo, che per un altare di chiesa [...]': L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, Remondini, 1795-1796 (reprint 1968-1974), vol. I, p. 149. For Lanzi's remarks on Michelangelo's epigones: pp. 137-138.

¹³ J. Ruskin, *Modern painters*, London, Allen, 1903 (*Complete works*, E.T. Cook & A. Wedderburn eds.), vol. II, p. 101. For some other, unfavourable, nineteenth-century assessments of Bronzino's work in general, see Cropper, 'The *fortuna critica*', cit., pp. 26-27.

¹⁴ 'Bronzino, Pontormo's close follower, had none of his master's talent as a decorator, but happily much of his power as a portrait-painter. Would he had never attempted anything else! The nude without material or spiritual significance, with no beauty of design or colour, the nude simply because it was the nude, was Bronzino's ideal in composition, and the result is his *Descent into LimboFlorentine painters of the Renaissance*, New York-London, Phaidon, 1896, p. 82.

is like looking at an anatomical museum; everything is anatomical pedantry and there is no trace of straightforward observation. The sense of texture in materials, an appreciation of the softness of flesh, or a feeling for the beauty of the surface of inanimate objects, all seem to have died out.¹⁵

What, then, could have been the reasons why the boy in the story of the metal pig, and perhaps also its author, Hans Christian Andersen, felt so attracted to the painting in the 1830s? For one thing, as we have seen, the description draws specific attention to the children depicted – three nude boys not yet ten years old, who bore a ‘most beautiful’ facial expression. One could assume the tale’s protagonist being attracted by the mere presence in the painting of children of about his own age.¹⁶ After all, apart from images like those of the Christ Child, the young Saint John the Baptist and the occasional portrait of an infant prince or patrician, there are not many paintings in the Uffizi depicting young children, let alone the nameless ones in the Limbo painting. Also, we recall that the narrator declares that the work ‘contains the essence of poetry’. Was Andersen aware of the artist’s poetical inclinations, and was his admiration literary-determined? Or was it his own poetical sensibility that drew him to the painting? Whatever the case might be, it is perhaps telling that a second nineteenth-century admirer of Bronzino’s *Descent into Limbo* who may have been more of an art expert than Andersen, but certainly was a fellow *homme de lettres*, was the French diplomat and novelist Stendhal (1783-1842).

Stendhal and the ‘Stendhal syndrome’

Stendhal first visited Florence in 1811. In his travelogue *Rome, Naples et Florence*, published in 1817, he describes how, after a visit to the church of Santa Croce, he was overcome by deep emotions caused by the impression the city and its artistic treasures made upon him. ‘I was’, he declares, ‘seized with a fierce palpitation of the heart; the wellspring of life was dried up within me, and I walked in constant fear of falling to the ground’ – symptoms later, in the twentieth century, taken as typical of a psychosomatic disorder caused by the confrontation with impressive works of art, dubbed ‘Stendhal syndrome’ from which quite a number modern day tourists appear to suffer during their stay in Florence.¹⁷ The exact place where Stendhal says to have remained dumbfounded by ‘perhaps the most lively pleasure painting has even given me’, is the chapel at the end of the left transept of Santa Croce, which then belonged to the Niccolini family. The rectangular space, begun in 1582 by architect Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) is richly adorned with polychrome marble incrustations, statues, among others, of the Old Testament prophets Moses and Aaron by Pietro Francavilla (1545-1615), two oil paintings by Alessandro Allori (1535-1607) and an oval cupola frescoed only in 1664, with depictions of the Assumption of the Virgin surrounded by four sibyls by Baldassare Franceschini called Il Volterrano (1611-1689).

¹⁵ ‘Die Kunst ist völlig formalisiert geworden und hat gar keine Beziehung mehr zur Natur. Sie konstruiert die Bewegungsmotive nach eigenen Rezepten und der Körper ist nur noch eine schematische Gelenk- und Muskelmaschine. Tritt man vor Bronzinos “Christus in der Vorhölle” (Uffizien), so glaubt man in ein anatomisches Kabinett zu sehen. Alles ist anatomische Gelehrsamkeit; von naivem Sehen keine Spur mehr. Das stoffliche Gefühl, die Empfindung für die Weichheit der Haut, für den Reiz der Oberfläche der Dinge scheint abgestorben’: H. Wölfflin, *Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, Bruckmann, 1899, p. 186; quotations after the English edition: *Classic art*, London, Phaidon, 1948, p. 202.

¹⁶ Thanks are due to Jeroen Stumpel who offered this suggestion.

¹⁷ ‘En sortant de Santa Croce, j’avais un battement de cœur, ce qu’on appelle des nerfs à Berlin; la vie était épuisée chez, moi, je marchais avec la crainte de tomber’. Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, see: V. Del Litto (ed.), *Stendhal, Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, 1973, p. 480. For the syndrome itself, see: G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989.

Stendhal describes how, after he had the chapel especially opened for him, he admired its decoration, making specific mention of Volterrano's *Sibyls*.¹⁸

It is interesting to note that in the description of the 'point of emotion where heavenly sensations caused by the fine arts meet passionate feelings',¹⁹ Stendhal does not mention the various late mediaeval and renaissance artists, such as Giotto, Donatello or Michelangelo, whose works count among Florence's greatest attractions, but rather a monument begun in the late sixteenth century and finished in a lavish, classicist-baroque fashion in the seventeenth. It is also interesting that Stendhal had penned a somewhat different version of the story in his original diary, six years before. On 27 September 1811 he describes his visit to the Niccolini chapel in Santa Croce. The group of Sibyls in Volterrano's cupola he judges 'grandiose: it is alive, it resembles nature in relief': but, in the same breath, he declares to have seen something even more impressive:

I thought I would not find anything as beautiful as the Sibyls, but then my servant halted me almost perforce to look at the *Limbo*. I was almost moved to tears. [...] Painting had never given me such pleasure. [...] I had never seen anything this beautiful.

At first, Stendhal believed the altar piece to have been painted by the seventeenth-century Bolognese painter Giovanni Francesco Barbieri, called Il Guercino (1591-1666) whom he said he admired very much – incidentally, again a Baroque painter, rather than a master belonging to the Florentine Renaissance canon. Stendhal remained overcome by emotions for two hours, and admitted that he was annoyed to learn that the work had in fact been painted by Bronzino, an artist of whom he had never heard. Nevertheless, when describing in his diary how he was almost moved to tears by the unexpected sight, he admitted that '[t]hey come to my eyes now that I am writing this'.²⁰

In Stendhal's oeuvre there is another reference to the *Descent into Limbo*. In February 1817 he and 'seven or eight other travellers arrived from Florence' and were having dinner at an inn in the Tuscan town of Torrenieri where the landlord's two young daughters served the party at the table. Stendhal found the girls of an 'uncommon beauty', and commented that 'one would say that Bronzino had taken them as models for the female figures in his famous *Limbo* painting'.²¹ Whereas critics

¹⁸ 'J'ai parlé à ce moine, chez qui j'ai trouvé la politesse la plus parfaite. Il a été bien aise de voir un Français. Je l'ai prié de me faire ouvrir la chapelle à l'angle nord-est, où sont les fresques du Volterrano. Il m'y conduit et me laisse seul. Là, assis sur le marche-pied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait.': Del Litto, *Stendhal*, cit., p. 480.

¹⁹ 'J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés': *Ibidem*.

²⁰ 'Quant aux quatre Sibylles, je n'en puis rien dire que d'assez fort: c'est grandiose; c'est vivant, ça paraît la nature en relief. [...] Je croyais ne rien trouver d'aussi beau que ces Sibylles, quand mon d[omesti]que de place me fit arrêter presque par force pour voir un tableau des *Limbes*. Je fus touché presque jusq'aux larmes. Elles me viennent aux yeux en écrivant ceci. / Je n'ai jamais rien vu de si beau. Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes. Toutes les figures sont charmantes et nettes, rien ne se confond. La peinture ne m'a jamais donné ce plaisir-là. Et j'étais mort de fatigue, les pieds enflés et serrés dans les bottes neuves: petite sensation qui empêcherait d'admirer le bon Dieu au milieu de sa gloire, mais que j'ai oublié devant le tableau des *Limbes*. Mon Dieu, que c'est beau. / Je fus tout ému pendant deux heures. On m'avait dit que ce tableau était du Guerchin; j'adore ce peintre au fond de coeur. Point du tout: on me dit deux heures après qu'il est d'Agnolo Bronzino, nom inconnu pour moi. Cette découverte me fâcha beaucoup': V. Del Litto (ed.), *Stendhal, Oeuvres intimes*, Paris, Gallimard, 1981-1982, vol. 2, pp. 782-783. See also Ph. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, p. 114.

²¹ 'Pour compléter les agréments de la soirée, nous sommes servis à table par deux jeunes filles de une rare beauté, l'une blonde et l'autre brune piquante; ce sont les filles du maître de la maison. On dirait

ranging from Luigi Lanzi around 1800 to Heinrich Wölfflin a century later criticised the lack of naturalness in Bronzino's painting, on the contrary it was exactly the convincing presence of this quality that pleased Stendhal. In the establishment in Torrenieri two beauties from Bronzino's altarpiece seemed to have come to life, just like the sculptures and paintings in Hans Christian Andersen's tale of the *Metal Pig* would do some fifteen years later.

The 'Essence of Poetry'

However much Stendhal appreciated a good painting, his emotional reaction to the overwhelming impression Florence made on him was not caused by looking at works of art alone. For in Santa Croce, where the episode of his confusion is set, he had first seen the grave monuments of great Florentines, and he mentions explicitly how 'the idea of being in Florence, and the proximity of the great men whose tombs I had just seen' contributed to the state of ecstasy he attained. Furthermore, he writes that '[a]bsorbed in the contemplation of sublime beauty, I saw it from close by, I was, so to speak, able to touch it'.²² It is hard to tell if Stendhal, by using the adjective 'sublime' actually referred to the concept of 'the sublime' as it had been formulated by eighteenth-century philosophers such as Edmund Burke (1727-1797) and Immanuel Kant (1724-1804).²³ Yet, in his description of his experience, he clearly referred to something other, more encompassing, than the mere form and style of a work of art.

In Bronzino's *Limbo*, both Stendhal and Andersen apparently appreciated external features that were not the primary concern of contemporary art critics. Perhaps it took the eye of a nineteenth-century literary man and his poetical imagination to recognise aspects such as the ability of painted figures to come to life and a splendour that is emotionally overwhelming. Characteristics that were formulated in Stendhal's words as 'sublime beauty' and in Andersen's as 'the essence of poetry'.

Keywords

Agnolo Bronzino, Hans Christian Andersen, The metal pig, Stendhal (Henri Beyle), reception

Bram de Klerck studied art history and received a PhD at Radboud University Nijmegen with a thesis on painting and devotion in sixteenth-century Lombardy.

As an instructor and researcher he was affiliated with Emerson College European Center, Leiden University and the Open University of the Netherlands. In 2004, he returned to Nijmegen to become assistant professor of the history of art of the early modern period. His research interests concern the history of Italian art as well as the use and function of images. On a regular basis, he publishes reviews of exhibitions to the Dutch newspaper *NRC Handelsblad*.

que le Bronzino a dessiné d'après elles ses figures de femmes, dans son fameux tableau des *Limbes*, si méprisé des élèves de David, mais qui me plaît beaucoup comme éminemment toscan': Del Litto, *Voyages*, cit., p. 504.

²² 'J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire.': Del Litto, *Stendhal*, cit. p. 480.

²³ For some basic introductions to the concept, see: S. H. Monk, *The Sublime. A study of critical theories in xviii-century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960 (first published in 1935); Ph. Shaw, *The Sublime*, New York, Routledge, 2006.

Radboud University
Institute for Historical, Literary and Cultural Studies
Department of Art History
P.O. Box 9103
NL - 6500 HD Nijmegen
b.deklerck@let.ru.nl

RIASSUNTO

Bronzino e il porcellino

Hans Christian Andersen e Stendhal nella Firenze del XIX secolo

La storia dell'arte dell'Ottocento non sembra aver avuto particolarmente a cuore gli artisti italiani delle generazioni successive ai grandi maestri rinascimentali, quali Raffaello e Michelangelo. Così, ad esempio, lo stile delle opere del pittore fiorentino Agnolo Bronzino (1503-1572) veniva giudicato con termini alquanto ostici come 'vuoto', 'offensivo', o come il risultato di 'pedanteria anatomica'. Autori con meno preoccupazioni determinate dalla storia dell'arte lasciano tuttavia intravedere di aver apprezzato altre caratteristiche di questi artisti. Almeno gli scritti di un poeta ed un romanziere, ambedue grandi amatori dell'Italia e di firenze, rivelano una valutazione sorprendentemente diversa di un'importante opera del pittore, la sua *Discesa di Cristo al Limbo* del 1552. Si tratta di Hans Christian Andersen e di Stendhal. Questo contributo alla ricezione dello stile 'manierista' del quadro sulla *Discesa al Limbo* del Bronzino prende in esame sia la critica d'arte del XIX secolo che il modo con cui l'opera è stata trattata dall'immaginazione letteraria, così come risulta dal racconto di Andersen intitolato *Il porcellino di bronzo* e dal resoconto originale delle esperienze di Stendhal a Firenze, considerate poi come i sintomi della 'sindrome' che porta il suo nome.

‘Cosa ho voluto fare scrivendo poesie?’ Autodeterminazione e assillo metrico in Amelia Rosselli

Fabrizio Miliucci

L’attività autocommentativa di Amelia Rosselli si articola su più fronti. A parte il *corpus* dei documenti divulgativi, in cui la poetessa affronta le proprie composizioni con l’intento di chiarire al lettore i vari piani di significato delle opere, magari sollecitata da un interlocutore, si possono rinvenire pagine in cui il discorso teorico si aggiunge alle poesie, costituendo, attraverso l’equazione formulata da Lorenzo Greco per il caso Montale,¹ il vero e proprio testo dell’opera. È quello che accade ad esempio nella prosa intitolata *Spazi metrici*, in appendice a *Variazioni belliche*. Se in più di un luogo si può notare un *continuum* tra elaborazione teorica e composizione, anche altre strade sono battute con intenzioni volta per volta mutate. È possibile ad esempio trovarsi di fronte un *Glossarietto esplicativo* che affronti la lingua di *Variazioni belliche*, cercando di renderla più agevole e chiara; è possibile leggere prose di pura teorizzazione d’avanguardia sospese fra musica e poesia, come *La serie degli armonici*; ed è possibile infine imbattersi in commenti dettagliati dei propri componimenti. Tutto ciò nel tentativo di creare una vicinanza col lettore, nei confronti del quale Rosselli cambia e matura nel corso degli anni la sua posizione. Scrive Francesca Caputo, curatrice di *Una scrittura plurale*, raccolta di saggi e interventi critici della poetessa:

Nelle dichiarazioni esplicite della Rosselli sul suo fare poetico si può notare un cambiamento nel modo di considerare la rilevanza del pubblico e la fisionomia dei lettori ideali. Si tratta di un percorso che prende il via da un’iniziale concezione molto ‘solitaria’: la poesia è scritta ‘per me sola’, per gli amici, per pochi ‘introversi’ o per un pubblico solo immaginato [...] in seguito però il destinatario della parola poetica assume una fisionomia più reale e diventa sempre più esplicita la tensione comunicativa della poesia, connessa alla funzione etica, di ricerca di verità. E non è certo estranea a questa svolta anche la stagione delle letture in pubblico a cui la Rosselli prende parte attiva e sulla quale riflette in più occasioni.²

Rosselli presta grande attenzione alla cooperazione e al coinvolgimento del pubblico, e così come l’io autoriale cerca ‘di sciogliere dei nodi che mi sono posta ascoltando

¹ ‘testo + note = Testo’, cfr. L. Greco, *Introduzione*, in: idem, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 26. Per un quadro di riferimento sull’autoesegesi, si veda M. Berisso, S. Morando e P. Zublena (a cura di), *L’autocommento*, Atti della giornata di studi (Genova, 16 maggio 2002), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2002 e M. Gezzi e T. Stein (a cura di), *L’autocommento nella poesia del 900*, Atti del convegno di studi (Italia e Svizzera italiana, 2008), Pisa, Pacini, 2010, nello specifico V. L. Puccelli, *Amelia Rosselli dinanzi a se stessa: ‘fatti estremi’ e ‘vita balorda’*, pp. 67-90. Per un inquadramento della figura e dell’opera di Rosselli cfr. A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007; *La furia dei venti contrari*, a cura di Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007; A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste radiosoniche 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010.

² A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 19-20.

chi mi sta intorno’,³ a sua volta il lettore può e deve farsi interprete della parola poetica, rivestendo un ruolo attivo ed esercitando la facoltà ermeneutica. La prima spinta a commentare se stessa è dunque legata all’ansia di essere fraintesa, il che porta a una continua esplicazione delle ricerche ed intenzioni espressive, ponendo i paratesti in una posizione ambigua, per cui l’autodefinizione rincorre se stessa in un circolo apparentemente interminabile, generato dall’insoddisfazione di una definizione mai compiuta. A scatenare con maggiore urgenza la necessità di autodefinizione bisogna notare l’interesse dimostrato da Pasolini, e dunque l’apertura di un orizzonte di ricezione più vasto; Rosselli giunge a quest’altezza cronologica come alla conclusione di una formazione di ricerca, stimolata sul piano della comunicazione dei risultati da un interlocutore che fa esplicito riferimento al sistema metrico elaborato in *Variazioni belliche*.⁴

Il primo documento di un certo interesse in senso autoesgetico è pertanto l’*Introduzione a ‘Spazi metrici’*, testo rimasto inedito prima di essere raccolto nel citato *Una scrittura plurale*. In queste poche pagine la poetessa rende conto della propria ricerca espressiva e delle conclusioni cui è giunta con l’esperienza: ‘Da giovanissima leggendo ogni sorta di poesie, qualvolta in inglese (classici e no), qualvolta in francese o in italiano, e leggendo molta prosa (Faulkner per esempio, o la poesia prosastica di Eliot), mi sono chiesta come uscire dalla banalità del solito verso libero, che allora mi pareva sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto’.⁵ Si tratta dunque di una spinta verso il nuovo ad animare la ricerca di un’autrice perduta nel mare delle possibilità espressive, sospesa tra poesia e prosa, o meglio tra versi ‘neoclassici’ e versi prosastici. Del resto tutta l’avanguardia andava scontrandosi con gli stessi problemi, e cercava una soluzione esattamente con gli stessi mezzi (e con gli stessi mezzi autocommentativi) giungendo tuttavia a risultati di caratura diversa:

Nella scrittura poetica molti intuivano questo bisogno, e accennavano a versi lunghi, elastici, alludendo ad una forma classica ancora ignota; questo non volendo tornare a sterili forme neoclassiche, o, infatti, al cosiddetto verso libero già tanto sfruttato all’inizio del secolo dai surrealisti e dalla moda. Per tutti era possibile esprimersi in tal vago scandire, e pochi sapevano usare il verso libero (Neruda; Breton; Hopkins; Whitman) come forma inherente al loro discorso, e con eleganza prosastica e primariamente musicale. L’accenno a forme del passato, l’intuire forme fisse ma nuove, era comune a molti importanti poeti, ma il poeta raramente teorizza la sua forma anche se innovativa, anzi la ‘sente’, ma non vuole analizzarla, e rinnova il verso libero puntando a intuire forme e sognate metriche, che però uscissero da ogni schema neoclassico.⁶

Il risultato di una ricerca condotta in più paesi, e sostituita allo studio della musica (interpretazione e composizione) fu riassunta dalla poetessa dopo la redazione della sua prima opera:

Ebbi occasione di spiegare i miei intenti nelle realizzazioni poetiche, quando portai il mio primo libro *Variazioni belliche* (1959-63) a Pier Paolo Pasolini, avendo già impegno di pubblicazione di ventiquattro poesie presso *Il Menabò* n. 6 di Vittorini e Calvino. Ricordo che mi riuscì impossibile chiarire i miei intenti, specie quelli che trattassero di metrica. Pasolini mi chiese di scrivere di ciò che tanto m’aveva impacciato nello spiegare. Tornata a casa, spaventata dal

³ *Il poeta e la poesia*, a cura di N. Merola, Napoli, Liguori, 1986, p. 166.

⁴ Per un ritorno alle pagine degli *Spazi metrici* in una specie di ‘commento del commento’, cfr. *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, in: A. Rosselli, *L’opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2012, pp. 1239-40. Sulla metrica di Rosselli, cfr. D. La Penna, ‘Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli’, in: *Stilistica e metrica italiana*, 2 (2002), pp. 235-272.

⁵ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 59.

⁶ *Ibidem*.

difficile impegno, descrissi in modo non troppo tecnico quello che in conversazione era impossibile precisare. Rendendomi conto della indifferenza che tanti portavano a simile tema o problema, condensai e alleggerii lo scritto esplicativo in modo da renderlo divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo: cioè usai vocabolo in parte musicale, ed evitai la terminologia classica o scolastica, cercando d'esprimermi a semplice livello matematico, e a medio livello grammaticale e musicale. Credo che nessuno tra i critici e letterati e poeti, comprese quello scritto intitolato *Spazi metrici* del 1962; lo inclusi in fin di libro quando dovetti correggere le prime bozze, come mia breve postfazione. Anni più tardi i problemi descritti nel saggio furono segnalati da Mengaldo nella sua antologia mondadoriana del 1978. Noto che la poesia altrui spesso si riallaccia al sistema metrico là proposto, consciamente o no, non saprei.⁷

L'*Introduzione a ‘Spazi metrici’* si chiude con il presentimento, o l'augurio, di rendere un servizio utile per ‘gli studiosi di metrica moderna’,⁸ rivelando il lucido intento di porre una questione non definita, fluida, su cui Rosselli stessa esprime dei dubbi di consistenza, ma che comunque deve essere posta al centro di una ricerca rigorosa e, soprattutto, ancora e completamente da impostare. Siamo con questo al saggio vero e proprio, definito dalla sua stessa autrice ‘divulgativo e incomprensibile’, che condensa le sperimentazioni e le conclusioni di una quasi disperata ricerca espressiva originale, toccando il cuore della questione attraverso l'avvicinamento di poesia e musica: ‘Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema’.⁹ Proprio la questione della forma risulterà essere la più assillante, e di nuovo, Rosselli, beneficiaria di una formazione cosmopolita, anticipa l'esperienza dei suoi connazionali, giungendo a conclusioni private e difficilmente adattabili alle esperienze altrui: ‘Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi a egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso a verso senza badare a una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso’.¹⁰

Quello che emerge è un bisogno di coerenza grafica accordata con precisione all'esperienza musicale o meglio sonora della pronuncia e alla concezione dell'idea-immagine. Una base utopica impraticabile, dalla quale tuttavia Rosselli pretende di prendere le mosse per una risoluzione dell'*impasse* espressiva totale. L'idea di calare la composizione poetica nell'alveo di una realtà per essa definibile, conferisce ai tentativi sperimentali, composizioni artistiche ed espressive già di per sé, un doppio *status* di organo conoscitivo e divulgativo, e contemporaneamente di espressione estetica, la quale, attagliandosi alla poesia *tout court*, mette in circolo un continuo dubbio non tanto sulla validità, quanto sulla vera funzione di ciò che si sta leggendo. Testimonianza ne è un altro paratesto-testo ideato sempre per *Variazioni belliche*, ad esso strettamente consentaneo, il *Glossarietto esplicativo*.¹¹ Questo elenco,¹² che

⁷ *Ivi*, p. 60.

⁸ *Ivi*, p. 61.

⁹ *Ivi*, p. 63.

¹⁰ *Ivi*, p. 66.

¹¹ *Ivi*, pp. 69-73.

¹² Con queste parole Rosselli si rivolge all'interlocutore in vista della pubblicazione di *Variazioni belliche*, una volta di più traspare l'ansia dell'incomprensione e la precisa determinazione all'autodefinizione: ‘Vittorini sembrò così imbarazzato da quella mia “duttilità” o anarchia linguistica (parole “fuse”, inventate o storpiate, o arcaizzanti) che come tu sai mi chiese di correggere il più possibile le “stonature” [...] Personalmente preferirei che nel libro intero non venisse incluso questo glossarietto, fatto “in superficie”, un poco alla buona, e che è a-sistematico in quanto le storpiature anche lo erano. Ma a ripensarci credo che ho da spettarmi, a pubblicazione avvenuta, parecchie critiche e parecchie incertezze o incomprensioni per quel che riguarda il fatto linguistico: forse sarebbero comunque da includersi questi

venne consegnato a Pasolini nel 1961 insieme al manoscritto dell'opera, con raccomandazione di non pubblicarlo, si collega alla stesura del saggio *Spazi metrici*. Siamo di fronte a una sorta di carta di servizio non pensata per il grande pubblico, ovvero a una specie di autocommento privato. In un fitto elenco, l'autrice indica le particolarità linguistiche di maggior rilievo nell'opera, lasciando intuire una trama iper-intellettualistica che volta per volta indica, e citiamo direttamente dal testo, arcaismi ovvi; abbreviazioni poetiche pseudoarcaiche o provenzalizzanti, linguaggio allusivamente segreto; ingleseismi; forme arcaizzanti, analfabete; allusioni incomprensibilmente indirette; onomatopee; fusioni di parole; fusioni associative; goffaggini tipicamente popolari, analfabeto-armaica; fusioni in senso grottesco-allusivo; forme antiretoriche; distorsioni; alternanza di grafie italiane e anglosassoni; invenzioni; citazioni dall'*I king*, libro divinatorio pre-taoista; latinismi; marcature fonetiche distruttive di grammatica classica; goffaggini da soldato inesperto; inversioni di desinenze e altri particolari processi. Vengono inoltre fatti i nomi di Pound, Leopardi, Rimbaud, Calvino e Campana, autori ai quali si possono attribuire forti ascendenze, anche se non sono tutte dello stesso genere. Si ha l'impressione di andare dalla fascinazione sonora (Pound) a quella ritmica (Rimbaud), dall'imitazione anche ironica di certi stilemi (Leopardi) alla citazione rispettosamente commossa (Campana). Per avere un'idea delle note si può citare il commento alla poesia *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*: '(l'intera poesia s'inventa forme miste - fuse - e pseudoarcaiche; specie di lingua inventata da studenti di filologia). L'ultima riga torna però alla compresa favella che fa sì che l'amore resta. Direi che nelle righe precedenti siano riassunti stilismi "novi", provenzialismi, spagnolismi, latinismi amorosi, come per esempio anche le *u* meridionali o sarde').¹³

Naturalmente nell'intenzione dell'autrice l'invenzione neologica non deve finire fraintesa col banale refuso, ogni distorsione della lingua ha una ragione specifica davanti la quale si aprono 'scrupoli di tutela' mescolati all'ansia della comunicazione. Sta qui la *longa manus* di una poetessa che prova a penetrare nelle facoltà cognitive del lettore (per ora solo un lettore sperimentale) per determinare nel profondo la lettura di un prodotto sulla cui chiarezza nutre essa stessa dubbi di accettabilità. Inutile insistere sul fatto che la natura privata di queste note le rendono particolarmente significative in questo senso. Il rivolgersi ad un'"autorità" come Pasolini fa esprimere Rosselli in maniera ardita, e si nota facilmente la volontà di mettere sotto sforzo le proprie competenze di studiosa e la sensibilità d'artista. Questo modo esasperato di autointerpretarsi, se spesso sembra avere un passo falsato, sa rendere, magari inconsciamente, un servizio a chi si trova a seguire, nelle indicazioni di una lettura caleidoscopica: a parte la verificabilità di questi indizi, troviamo il valore di un travaso del momento creativo in quello esplicativo; lo spostamento, quasi la sparizione, di quel discriminé è già significativo di per sé, e potrebbe anche essere letto nel paradossale rovesciamento della funzione conoscitiva sul più imprendibile modulo espressivo, in un rapporto di 'osmosi delle intelligenze' che non sapendo risolvere il problema della fruizione, sembra problematizzare la soluzione dell'autocommento, caricandola di un valore aggiuntivo.

Nei due *Curricula* inediti che la poetessa confezionò per motivi giornalistici,¹⁴ si trovano cenni biografici, elenchi di pubblicazioni in campo musicale e letterario, oltre che suggerimenti per eventuali articoli critici, in cui si profilano idee per ulteriori collaborazioni. In maniera estremamente stringata, l'autrice elenca di suo pugno gli estremi culturali della propria esperienza. I due poli maggiori sono sempre

glossari? Cosa mi consigli?', in: A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, pp. 17-18.

¹³ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 69.

¹⁴ *Ivi*, pp. 277-281.

l'avanguardia musicale, italiana e non, e la poesia, più precisamente la critica poetica, per cui si possono vedere anche le recensioni scritte in quel torno di anni.¹⁵ Specialmente in *Curriculum I* Rosselli presenta una sorta di bibliografia ragionata che deve assumersi come un punto fermo circa gli interessi dell'autrice all'altezza del 1968; a campeggiare sono i nomi di Antonio Porta ('l'unico che si stacchi, per originalità d'intenti poetici e autenticità di linguaggio, dalla comune presa di posizione estetico-filosofica dei membri del Gruppo '63'),¹⁶ e quelli di Charles Olson, José Craveirinha, Marine Čvetaeva e Viktor Šklovskij. Le situazioni per cui Rosselli si propone di scrivere articoli d'approfondimento riguardano invece, oltre la citata avanguardia nazionale e straniera, l'usanza di organizzare pubbliche letture di versi, i sindacati letterari e musicali, la musica contemporanea, il formalismo russo, ed infine la situazione dei giovani letterati e musicisti 'per ciò che riguarda difficoltà finanziarie-pratiche di pubblicazione, di studio, di esecuzione e di rapporto col più largo pubblico'.¹⁷ Questi due stralci possono essere considerati anche come gli abbozzi di un autoritratto intellettuale, le due parti di un biglietto da visita in cui si nota la lucidità con cui Rosselli colloca, o collocherebbe, se stessa nel panorama della cultura corrente italiana, secondo un'idea di 'ricezione reale' che viene orientata, almeno nelle intenzioni, in direzione dei poeti, reclusi in una situazione di 'isolamento anche sociale'¹⁸ in cui non è difficile scorgere un'ulteriore indicazione autodiretta, dietro la generale situazione dei giovani letterati e dei poeti. Quello che insomma interessa nella lettura marginale di un materiale di servizio, è la mimesi della propria condizione da cui Rosselli non sa o non vuole estraniarsi, una condivisione indicata sullo scorcio dell'atteggiamento professionale che nasconde un autoscatto sentimentale, il che aggiunge qualcosa al desiderio di comprensione forse divenuto col tempo bisogno pressante di integrazione.

Un autocomento *puro* si trova invece nell'intervento comparso con alcuni tagli redazionali e il titolo 'Alla ricerca dell'adolescenza' in *La Fiera Letteraria* del 25 luglio 1968.¹⁹ Queste le parole iniziali: 'Cos'ho voluto fare scrivendo poesie? Perché le ho volute scrivere? Scrivere un articolo critico su se stessi e il proprio lavoro è ambiguo, forse pretenzioso, ma forse anche utile'.²⁰ Segue la descrizione cronologica degli intenti e dei sentimenti alla base delle proprie opere, prima fra tutte *Variazioni belliche*:

Ho voluto in un primo libro (*Variazioni belliche*) esprimere il nascere e morire di una passionalità da principio imbrogliata e contorta, e poi sfociata in lotta e denuncia: solo verso le ultime pagine il libro si placa in alcune poesie meno violente e più trasparenti. Ho voluto nell'appendice al libro descrivere minuziosamente e quasi scientificamente il raggiungimento (mezzo e metodi) di una forma metrica agognata da anni; le poesie introduttive alla parte centrale del libro esprimono una problematica anche religiosa che nel suo deludersi porta alla libertà della passione e della denuncia. Tecnicamente, o linguisticamente, il libro aveva nella sua primissima stesura intenzioni quasi chiare, ma essendo un libro tipicamente giovanile, questa chiarezza s'imbrogliò strada facendo...

Dunque un lavoro che in corso d'opera va complicandosi. Questo aspetto di problematicità è uno dei motivi che meglio si percepiscono in *Documento*, per certi aspetti una sorta di riconoscione diacronica dell'ispirazione. Proseguendo si descrive la

¹⁵ Cfr. a proposito S. Colangelo, "A bruciapelo". Amelia Rosselli critico letterario', in: *il verri*, 34 (maggio 2007), pp. 22-29.

¹⁶ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 278.

¹⁷ *Ivi*, p. 280.

¹⁸ *Ivi*, p. 279.

¹⁹ Compreso nella sua forma integrale in: *ivi*, col titolo *Documento*, pp. 283-286.

²⁰ *Ivi*, p. 283.

storia del poemetto *La libellula*, di cui viene evidenziata la natura istintiva e libera da ogni idea di pubblicazione, e dunque l'incontro e vagheggiamento di un pubblico 'colto e letterato'. La pubblicazione maturata solo dopo quattro anni di riposo dell'opera, suggerisce nuove e sottili questioni da cui la poetessa cavò la soluzione per i suoi dubbi di forma:

Credo che la non intenzionalità dello scritto, e la conseguente severità nel rivederlo e correggerlo, abbiano contribuito a renderlo un lavoro migliore degli altri miei, più calcolati e sofferti. Ma non è da dimenticarsi che da cinque anni rimuginavo un poema di quel genere, e che da forse dieci anni mi rompevo la testa nel tentare varie possibili formulazioni metriche, mai abbastanza rigorose, dal mio punto di vista, da potersi considerare come 'sistemi' non solo metrici ma anche o quasi filosofici, e storicamente 'necessari', inevitabili: appena intuito improvvisamente questo 'sistema', il fiume delle parole sfociò in canto a me molto naturale e sintetizzante anni di esperienze penose e non penose, per il quale però in un certo senso non mi sento nemmeno volontariamente responsabile.²¹

Per quanto riguarda *Serie ospedaliera*,²² anche la composizione si fa soggetta alla grave malattia che colpì l'autrice,²³ 'le poesie rispecchiano questa melanconica privazione di vita, ma credo e spero anche un rigore linguistico più accurato, e un riconoscere con maggiore umiltà i molti debiti culturali (non solo i soliti Rimbaud, Kafka, Campana, Montale!) nei confronti di una generazione di scrittori considerati o "minori" o sorpassati (Saba, l'ermetismo, Mallarmé, Verlaine, Rilke, eccetera). La serie di poesie è "ospedaliera" in quanto anche rassegnata a un ritornare criticamente sui propri passi, in quanto non più bellicosa nei confronti di sentimenti e intuizioni anche più rari o rarefatti'.²⁴ Nella raccolta successiva, intitolata come il pezzo al vaglio, *Documento*,²⁵ emergono a pieno i *tria corda* della poetessa nata a Parigi, ovvero le tre tradizioni alla base della sua educazione:

In gioventù scrivevo in francese a volte, e spessissimo in inglese: quel produrre era ancora postromantico e allucinato, anche se ciò in modo addirittura minuziosamente sistematico. In questo terzo libro ho voluto ritrovare (pur basandomi sempre sulla formulazione metrica definita nel 1958 e da allora conseguita) la follia, il coraggio e forse anche misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze. Spesso i risultati sono violenti, i contenuti sono dei veri e propri gridi: ma non credo che vi sia più disperazione e che lo scopo del libro (un equilibrio fra forma del tutto controllata e voluta, e contenuto indotto e dedotto mai automaticamente e tramite l'inconscio o per provocazioni solo letterarie) sia nell'insieme raggiunto; soprattutto (e questo doverosamente lo devo ammettere) perché ho preso cura di non includere nel libro le poesie delle quali non ero pienamente certa, dove potesse mancare l'autenticità dell'ispirazione e dello slancio. Intendo produrre un libro in un certo senso statico, sintetico, forse gelido ed esplosivo insieme: insomma il libro della 'maturità raggiunta' almeno per quanto riguarda un certo tipo di problematica umana e formale.²⁶

In chiusura d'articolo Rosselli fa una considerazione sul proprio stesso autocommento: 'che io stia qui parlando di moventi e risultati in parte illusori, credo sia inevitabile: l'autore non è necessariamente il miglior giudice del suo lavoro: ma forse meglio di ogni altro sa cosa avrebbe desiderato dare, fare'.²⁷ Ed è a partire dalla dicotomia tra desiderio e volontà (l'*ho voluto* tre volte reiterato in apertura) che si muove il pensiero

²¹ *Ibidem*.

²² A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, Milano, Il Saggiatore, 1969.

²³ Si tratta del morbo di Parkinson.

²⁴ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 284.

²⁵ Rosselli, *Documento*, Milano, Garzanti, 1976.

²⁶ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 284-285.

²⁷ *Ivi*, p. 285.

di Rosselli, non riuscendo a fare a meno di impostare il ragionamento sulla pulsione prima della scrittura: la definizione di sé come artista esige la creazione di strumenti laterali per l'ottimizzazione della ricezione, ma l'esplorarsi in maniera costante può comportare un senso di reclusione, la fine della presenza poetica come incantata esposizione dell'altro. Muovendo da una *impasse* all'altra, gli stralci di lucida analisi del sé-mondo che ne risultano sono allora la testimonianza di una dedizione sconfitta. La nettezza della dicotomia sembra poi fornire la chiave di sviluppo più certa della dinamica in questione, come ad esempio nel caso di un pubblico idealizzato cui rivolgere il canto, e del suo doppio, sempre mentale, che attende spazientito e ‘cercante risposte’²⁸ l'esito di un lavoro protratto negli anni; al di qua delle ‘nostre rispettabilissime nevrosi’,²⁹ l'assillo da cui Amelia Rosselli non riesce a svincolarsi con i soli mezzi dell'intelligenza è quella di un super-io onnipervasivo che costringe all'apparente/palese contraddizione del saggio, ‘divulgativo e incomprensibile’ insieme. Spiegarsi non può escludere la necessità di contraddizione. Ne deriva che l'unica forma davvero logica di divulgazione dei motivi che soggiacciono alla poesia, è la poesia stessa, presa nell'infinita variazione delle sue potenzialità formali.

Testo interessante per taglio e contenuto è anche *Pastiche per Ferruccio* che offre un commento di *Documento*, eliminata dalla stesura definitiva della raccolta: ‘Fra queste poesie scartate ve ne è una chiamata *Pastiche per Ferruccio*; è addirittura del marzo 1968. *Documento* fu scritto fra il 1966 e il 1973, in sette anni, e fu molto lavorato, certe poesie poi le limavo, altre venivano di getto’.³⁰ Ma il vero commento è rimandato a dopo la riscrittura del testo, e si tratta di un complicato intrecciarsi di piani analitici:

Pastiche per Ferruccio

Come
se da tanta autobiografia, nascesse il
parto delizioso, delle cose friabili

se dal riottoso incontro con la specie
tutto ciò che è imperfetto e colpevole
voglio io recitare,

fallimentare realtà
o paura dell'ordine,
con fusione soffusa

d'amore poter restituire ai miei persi
soldati l'impero intero del vivere!

Vorrei che
mi si salutasse con gran fragore o che
un attonito silenzio fatto di stupore

corrugasce la fronte a quei bifolchi.

La poesia è un po' sottile e non a tutti riesce chiara, posso solo dire che il libro *Documento* non poteva includere questa poesia che è laterale al senso del libro stesso. L'ho buttata giù così, e poi l'ho riveduta più tardi. Quanto a metrica disobeisce alla metrica centrale, al sistema

²⁸ *Ivi*, p. 283.

²⁹ *Ivi*, p. 283-284.

³⁰ *Ivi*, p. 287.

metrico predominante nel libro e nei due libri che avevo scritto prima, disobeisce metodicamente a questo sistema metrico, e si vede, anche graficamente.³¹

Il confronto viene portato con la poesia che idealmente la precedeva in relazione allo sbilanciamento metrico e dunque alla stonatura grafica, nel complesso della raccolta: ‘Qui c’è un ordine regolare mentre nell’altra poesia vi è un contenuto strisciante che non tutti comprendono. Semplicemente interrotti i versi come per la prima riga, e appositamente per ragioni grafiche, interrotti tre versi alla terza stanza, e il primo verso della prima stanza; ma non è che lo spazio non sia identico, è concepito come spazio cubico ed energetico’.³² La quasi concorrenza con la poesia precedente, che nonostante i propositi rimane anonima,³³ fa pensare al lato cieco di una logica di compilazione (metrica) ammessa solo e *contrario*, una reticenza che giustifica l’ammissione: questa ‘chiarificazione per mancanza’ è di nuovo in relazione con i motivi di chiarezza espressiva.

In diverse interviste Rosselli parla in maniera diffusa della sua opera, e nonostante si scenda difficilmente nel dettaglio sono presenti utili e sottili precisazioni. La più interessante sembra essere quella relativa alla conversazione con Giacinto Spagnoletti,³⁴ e riguarda una precisazione alle parole di Pasolini, ripetuta anche in altri luoghi in maniera abbastanza insistente. Si parla del poemetto *La libellula* e del suo sottotitolo, *Panegirico della libertà*:

Oggi m’accorgo che il sottotitolo di questo lungo poemetto non ha l’ironia che intendeva metterci. Credo però che il testo sia chiaro in questo senso: faccio notare che ben dieci volte vi sono allusioni e versi di Rimbaud, Montale, Scipione, e soprattutto Campana; che nel suo distendersi in forma forse barocca non fa uso di *lapsus*, in *Variazioni belliche* erano semplici invenzioni bilingue (o perfino trilingue). Di *lapsus* parlò per primo Pasolini, come sai. Ma, a mio avviso, il *lapsus* sarebbe dimenticanza mnemonica, mentre l’invenzione linguistica è di solito consciata.

Il *lapsus*, forse la figura più fortunata nel caso della prima lettura rosselliana, poi divenuto un piccolo universale nella cassetta degli attrezzi della nostra critica, è in realtà problematizzato, se non francamente bocciato col senno di poi. Sul livello di autodeterminazione che Rosselli matura insieme alla propria opera si è bene esercitato Ugo Fracassa, notando, a proposito del componimento tardo *Pavone/Prigione*, come il titolo ‘indicherebbe l’autocoscienza del narcisismo connesso ad una simile autorappresentazione, indicandone pure il risvolto negativo: l’essere schiavi del proprio orgoglio al punto di non potere reclamare per sé un affetto che venga negato’.³⁵ È questa forte presenza a se stessa, la quasi sovrapposizione di sé, che spinge a un’analisi organica e in serie delle prese di posizione sulla poesia-identità. Leggere i tentativi di sistemazione o esplicazione della propria vena da parte di un’autrice per cui la poesia è contemporaneamente suono, senso e grafica, tono pittorico e *conscia* invenzione linguistica, significa interrogarsi sullo statuto dell’autocommento stesso,³⁶ oltre che su un particolare momento della storia

³¹ *Ivi*, pp. 287-288.

³² *Ibidem*.

³³ Da Rosselli, *L’opera poetica*, cit., si ricava l’indicazione che al 1968 risalgono 19 testi: ‘da “Neve”, 11/1/68, a *Uccelli gradevoli sui tetti spioventi*, 16/11/68’, p. 1361. Per ammissione di Rosselli *Pastiche per Ferruccio* è del 21 marzo 1968, e la poesia sottaciuta dell’8 febbraio.

³⁴ Cfr. Rosselli, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987. Ora presente in *Una scrittura plurale*, cit., pp. 293-303.

³⁵ Cfr. U. Fracassa, ‘Nota agli ultimi versi (editi) di Amelia Rosselli’, in: *Lettture marginali*, Napoli, ScriptaWeb, 2007, pp. 45-61, p. 51.

³⁶ C’è anche chi, come Puccetti, preferisce destituire l’autodefinizione di autorità: ‘Di qui, la s vagata inattendibilità delle autointerpretazioni rosselliane (*Kafka e il misticismo amoroso per Variazioni belliche*;

letteraria patria in cui evidentemente il senso della tradizione assume un significato inedito, e con la ‘distruzione’ che ne consegue anche una linfa vitale nuova. Quello che ne risulta è il rovesciamento dei termini di ricerca ed esposizione, come nel caso di un uso paradossale dell’ironia, che dalla dissimulazione-parodia sembra portare alla concretezza, in un’intervista a cura di Francesca Borrelli, la poetessa parla ad esempio della raccolta di versi in inglese *Sleep*;³⁷ per sua stessa ammissione, in questa serie di composizioni c’è ‘una presa in giro del teatro shakespeariano che si esprime, per esempio, attraverso una delle voci parlanti, quella del *fool* che si burla del re e delle sue corti. Ma poi, seguendo l’ordine cronologico nel quale è organizzata l’antologia, ci si accorge che, senza cessare di fare il verso alla lingua elisabettiana, e senza abbandonare del tutto il registro pseudometafisico, le poesie scritte intorno al ’65 esprimono un rapporto con l’uomo molto più concreto, e assumono connotazioni più sessuate’.³⁸

L’autodeterminazione passa per la seconda vita dei versi e delle invenzioni, filtrate dal setaccio delle motivazioni logiche e sentimentali (o d’altro tipo) che le hanno indotte. Ma è dopo ‘l’uscita da sé’ che si attiva un necessario lavoro politico o pubblicitario per garantire una circolazione ed affermazione presso un pubblico che per Rosselli non cessa mai di essere una specie di fantasma ora evanescente ora assillante, né sembra un caso che nella pratica di questa ricerca l’elemento metrico rivesta un ruolo chiave, in ultima analisi l’elemento di contatto con i secoli di quella che si presenta all’autrice come una cultura in dubbio di paternità. Ciò che si è provato a fare con la lettura in serie di alcuni dei luoghi di maggiore flagranza autocommentativa, si rivela la descrizione di un meccanismo tipicamente autoriale (e nel caso di Rosselli forse esemplare) che da una ricerca disinteressata porta quasi per fatalità, attraverso una volontà contraddetta di non pubblicazione (se ne trova riscontro in molte esternazioni della poetessa) a vedere le proprie opere alla mercé della pubblica comprensione (o incomprensione).

La seconda parte del movimento interessa il filtro che cerca di indirizzare la lettura delle composizioni maturate nel *vitro* della propria esperienza privata in un possibile orizzonte di ricezione che più facilmente vira nella spiegazione *tout court* di sé, quando non addirittura al tentativo aperto di provare a interpretare ragioni che, per essere sopravanzate, diciamo così, dall’istinto del poeta, si fanno difficilmente esplicabili all’autore stesso, mescolandosi con motivi biografici e psichici. L’insoddisfazione del tentativo favorisce la coazione a ripetere del meccanismo, ora coinvolto in maniera speculare con la composizione del nuovo libro, delle nuove poesie, e dunque portato a conseguenze più stringenti, alla lunga usuranti. L’esercizio della scrittura non finisce con la scrittura, ma richiede un *surplus* di lavoro nei termini d’affermazione sociale, e da questo punto di vista si può notare l’altissima fedeltà verso se stessa di un’autrice indotta, ad esempio, a esporre le proprie creazioni per quanto possibile sotto la tutela di *auctoritates* e garanti, o a lavorare molto spesso su invito, come nel caso del (non) rapporto maturato a *latere* della neoavanguardia. Se si possono avanzare dubbi sulla *fattualità* delle indicazioni rosselliane circa la propria

l’impegno politico per *Documento*, ciò che spingeva eselettori ufficiali del nostro ermetismo a trovarvi addirittura diretto e ideologicamente organico il linguaggio; addirittura Pascoli per *Impromptu*; e chi più ne ha più ne metta), un’attendibilità che Amelia stessa ammetterà, disarmata, alla fine della vita’, Puccetti, *Amelia Rosselli dinanzi a se stessa*, cit., p. 84.

³⁷ A. Rosselli, *Sleep*, Roma, Rossi e Spera, 1989.

³⁸ F. Borrelli, *Partiruta in versi*, in: *il manifesto*, 14 maggio 1992, poi in: Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 306. In questo caso la lettura dell’autrice ha sembra contaminare la sua critica: ‘La riscrittura al femminile del monologo del *fool* shakespeariano, come già sottolineato da Emmanuela Tandello nella postfazione al volume [E. Tandello, ‘La poesia inglese di Amelia Rosselli’, in Rosselli, *Sleep*, cit., p. 217], rappresenta la chiave per cogliere la dinamicità con la quale l’io scorre lungo lo scenario testuale’, Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., pp. 90-91.

poesia, credo che la sua vicenda autocommentativa sia esemplare dal punto di vista del meccanismo mentale cui espone lo *choc* e la responsabilità della pubblicazione, qualcosa che ha a che vedere contemporaneamente con l'egocentrismo del 'pavone' poeta e con la prigione di un pudore sotto cui continua bollire il magma dell'ispirazione.

Parole chiave

Autocommento, Rosselli, metrica, autocoscienza, poesia

Fabrizio Miliucci si è laureato nel 2010 con una tesi dal titolo *I critici di sé. Esperienze autoesgetiche del Novecento*, relatori Giuseppe Leonelli e Ugo Fracassa. Frequenta un Dottorato in Italianistica presso l'Università degli studi 'Roma Tre' con un progetto sulle prose critico-giornalistiche di Giorgio Caproni. Suoi articoli sono apparsi su *Paragone* (n. 111/112/113 - 2014), *Otto/Novecento* (n. 3 - 2014), e altre riviste scientifiche. Ha curato e prefatto la riedizione della raccolta pirandelliana *Mal Giocondo* per l'editore Ensemble di Roma (2015).

Dipartimento Studi Umanistici - Facoltà Lettere
Stanza Dottorandi (19) - Area Italianistica
Via Ostiense 234, 00144 Roma (Italia)
fabrizio.miliucci@uniroma3.it

SUMMARY

'Cosa ho voluto fare scrivendo poesie?'

Amelia Rosselli's self-determination and metrical concerns

This article analyses a number of Amelia Rosselli's lesser-known writings in which the poet comments to varying degrees on her own work. These texts offer an insight into the poet's self-image and its development over the years, particularly through the metrical concerns central to her work from the publication of her first book *Variazioni belliche* (1964). A number of different themes arise. The question from which the essay takes its title ('What did I want to do by writing poems?') reveals a pressing attitude towards the public, the limits of which are nevertheless vaguely defined, as well as a general fear of being misinterpreted at the moment of publication. The poet is driven by this concern to make her poetry more accessible without compromising the source of her inspiration, in spite of the tension between these two factors. Her self-commentary assumes an ambiguous status: not entirely separated from the creative process, in some cases it can be considered the continuation of artistic conception. Creation and knowledge seem to switch roles in some typically Rossellian pieces, which display strong artistic value in spite of their openly essay-like nature (see *Spazi metrici* or *La serie degli armonici*). This study also considers secondary material (the two *Curricula*, written for journalistic reasons, and interviews) which provide images of the poet, her attitude towards publication and the vaguely defined limits of a production suspended between shock and a willingness to communicate.



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 23-33 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117199
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Italo Calvino, l'occhio che scrive La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica italiana¹

Elio Baldi

Certe immagini intorno a Italo Calvino sembrano saldamente affermate nella critica italiana.² Calvino è, ormai, indissolubilmente legato a determinate immagini e metafore, e pure a epiteti come ‘occhio’, ‘labirinto’, ‘città’, ‘geometrico’, ‘razionale’ e altri. Questo nucleo di immagini dà un’impressione superficiale di coerenza, che sembra inconciliabile con le contraddizioni inerenti ad uno scrittore così metamorfico, ‘scoiattolo della penna’ – per riprendere una delle prime e più longevi caratterizzazioni di Calvino, nata dalla penna di Cesare Pavese. Le costanti o i capisaldi della critica su Calvino sono il prodotto della ricezione delle sue opere, in cui Calvino stesso ha giocato un ruolo importante, nella veste di scrittore, ma anche di critico, editore e giornalista. I ruoli diversi che Calvino ha svolto e talora ‘interpretato’ durante la sua vita gli hanno consentito di parlare con più di una voce, con un’autorità malleabile e probabilmente unica nel panorama letterario italiano. In questo articolo tenteremo di indagare gli effetti di questo ‘processo circolare di interazione tra autore e critici che forse non ha riscontri nella nostra letteratura’,³ e che ha portato all’affermazione di temi e parole chiave ricorrenti, delle vere e proprie ‘pars pro toto’ che determinano, perlomeno parzialmente, il modo in cui Calvino viene letto e discusso, ma anche citato e usato criticamente al giorno d’oggi. Il nostro approccio sarà quindi metacritico e perciò l’intento in questa sede non è di presentare immagini alternative di Calvino.

La ‘morte’ dell’autore

Nel 1968 Roland Barthes ha dichiarato l’ormai famosa ‘morte dell’autore’ in un testo che, insieme ad un testo simile di Michel Foucault dell’anno successivo, ha avuto grandi ripercussioni nella critica letteraria. Gli effetti di questi testi sono stati notevoli, a prescindere del loro preciso contenuto. Questa presunta morte ha creato dei dilemmi alla critica ma anche agli stessi autori, che si sono visti confrontati – un po’ alla Mattia Pascal di Pirandello – con la propria morte. Ciònonostante, benché ‘morti’, dopo il 1968 gli ‘autori’ si sono fatti sempre più visibili e presenti nei media, in ruoli

¹ Questo articolo è un adattamento di una mia tesi più elaborata sull’argomento, che è stata premiata con la WIS Scriptieprijs 2014. Per ulteriori informazioni riferiamo quindi a: E. Baldi, *Italo Calvino, l’occhio che scrive. La dinamica dell’immagine autoriale di Calvino nella critica*, tesi di laurea MA, Universiteit van Amsterdam, 23-07-2013, <http://dare.uva.nl/document/495463> (22 giugno 2015).

² Cfr. B. Grundtvig, M. McLaughlin and L. Waage Petersen (a cura di), *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, London, Legenda, 2007; U. Musarra-Schroeder, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Cesati, 2010.

³ Ezio Raimondi, cit. in: S. Perrella, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 213.

pubblicitari e promozionali, fatto questo che ha contribuito a creare una vera e propria moltiplicazione di immagini autoriali che a loro modo non potevano che influenzare la lettura del testo. Si è verificata quindi una situazione paradossale, dell'autore morto allo stesso tempo più vivo che mai, investito, per così dire, di una ambigua ubiquità autoriale.⁴

Il ‘proclama’ di Barthes coincide quindi con la moltiplicazione dei mezzi comunicativi a disposizione dell’autore per raggiungere e in qualche modo dirigere lettori e critici. Questo fatto porta inevitabilmente alla necessità per lo scrittore di dover prendere posizione nei confronti di queste attività ‘addizionali’ – cosa che Calvino, seppur in modo altamente problematico e autocosciente, ha fatto fin dall’inizio della sua carriera di scrittore e editore.⁵ Se si accetta la premessa che queste attività addizionali influiscano necessariamente sulla ricezione delle opere dello scrittore in questione, la critica non può adottare il punto di vista che lo studio del fuori-testo sia fuori luogo. Negli ultimi anni abbiamo assistito ad una specie di rinascimento almeno teorico di studi sull’autore e, nel mondo anglosassone, persino di ‘celebrity studies’, in cui problemi di rappresentazione, autorappresentazione e - promozione sono consistentemente studiati.⁶

In quanto si è detto finora è implicito il riconoscimento che la reputazione di un autore venga creata e attualizzata in un processo di reciprocità dinamica, sociale, che coinvolge non solo i critici e il pubblico, ma anche lo stesso autore. Ciò potrebbe sembrare ovvio e datato, ma come sottolinea anche John Rodden nel suo volume *The politics of literary reputation. George Orwell* del 2002: ‘the need is not to assert the observations, but to pursue them, to make them concrete within sociohistorical contexts and to specify how particular social formulations arise in and exert influence upon particular histories of repute’.⁷

Calvino come editore

Come autore ‘morto’, Calvino incorpora il paradosso che si potrebbe chiamare di ‘ritrosia prolifica’. Sebbene egli abbia rappresentato (e co-creato) dall’inizio l’immagine di uno scrittore distaccato, osservatore dai margini, allo stesso tempo questo non gli ha mai impedito di influenzare la società (letteraria) in vari modi. Soprattutto il suo lavoro come editore presso Einaudi ha fatto sì che egli avesse contatti – come testimoniano ben cinquemila lettere editoriali tra il 1947 e il 1983 – con ‘autori, collaboratori, editori e amici [...] L’elenco dei corrispondenti include tutti i protagonisti della cultura del nostro paese del secondo Novecento’.⁸ Allo stesso tempo, Calvino era un critico e giornalista autorevole, scrittore di saggi e articoli di alta risonanza culturale. La domanda che sorge naturalmente è: tutte queste ‘attività secondarie’ di Calvino hanno influito o meno sulla sua ricezione, sulla sua immagine come scrittore?

⁴ Cfr. S. Burke, *The death and return of the author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998; C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁵ Cfr. J. Francese, ‘The refashioning of Calvino’s public self-image in the 1950s and early 1960s’, in: *The Italianist* 27 (2007), pp. 125-150.

⁶ Per una sintesi dei metodi, risultati e problemi dello studio su celebrità letterarie, cf. A. Ohlsson, T. Forslid e A. Steiner, ‘Literary celebrity reconsidered’, in: *Celebrity Studies* Vol. 5, 1-2 (2014), pp. 32-44; Per degli studi che rivalutano l’autore in quanto presenza e figura mediatica, cf. J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine, 2007 e le riviste *Authorship* e *Argumentation et analyse du discours*.

⁷ J. Rodden, *The politics of literary reputation. George Orwell*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2002, p. 51.

⁸ D. Ribatti (a cura di), *Italo Calvino e l’Einaudi*, Bari, Stilo, 2009, pp. 33-34.

Pierre Bourdieu ha sostenuto nel suo *Les règles de l'art* che tutti questi mestieri collaterali e per così dire periferici degli scrittori contribuiscono ad aumentare il loro ‘capitale simbolico’, utile per potersi affermare nel cerchio dei letterati.⁹ Indubbiamente, l’educazione culturale di Calvino è soprattutto avvenuta nell’ambito del grande ‘cervello collettivo’ di Einaudi, un insieme di ‘intellettuali-editori’ che erano relativamente autonomi ma che allo stesso tempo facevano parte integrante della casa editrice.¹⁰ L’esempio di persone come Cesare Pavese e Elio Vittorini andava oltre una mera lezione letteraria: Vittorini può dirsi maestro di Calvino anche come editore esigente ed onnipresente, direttore di collane, scrittore di risvolti, copertinista, che dirige e raccomanda, con coerenza e autorevolezza.¹¹

In quanto scrittore-editore-critico-giornalista sin dall’inizio della sua carriera, Calvino si è ben presto guadagnato una posizione di rilievo nel panorama culturale italiano. Questo connubio, che si può chiamare sinergico, di ruoli e voci non è da sottovalutare, come sostiene anche Amelia Nigro:

Calvino, dunque, non solo ci dice come leggere i propri testi, ma anche come leggere quelli degli altri. E si fa selezionatore, organizzatore, abile manipolatore dei giudizi critici nei propri confronti e ne presenta la sintesi al lettore, il che dimostra manifestamente l’alto grado di consapevolezza del proprio statuto di letterato, riconosciuto, canonizzato.¹²

Distacco e distanza: il saggista nascosto in superficie

Il forte coinvolgimento editoriale di Calvino apparentemente non esclude la reputazione critica dello scrittore che preferiva tenersi in disparte. Le testimonianze di questo paradosso, di questa presenza distaccata che sfiora l’assenza, sono numerose in ambito biografico, e si abbinano agevolmente all’eccentricità dei protagonisti dei racconti e romanzi dell’autore ligure.

In un’intervista del 1960 Calvino stesso riconosceva con un certo disagio il paradosso rappresentato dalla compresenza di queste due facce:

Lei si guadagna la vita scrivendo?

No, non vorrei mai. Non mi piacciono gli “scrittori” che non sono legati a nulla. Da dodici anni lavoro nella casa editrice Einaudi. Grazie a questo lavoro sono davvero al centro di tutta la vita culturale italiana. Mi piace essere - per così dire - “dentro”...

Lo guardo: lui ride di nuovo in modo complice e allarga le braccia con un gesto fatalista
Sì, so quello che dirà, so quello che pensa. Predico la vita sugli alberi, e poi io... Le contraddizioni ci sono. Tanto peggio, bisogna conviverci.¹³

Questo frammento rivela, già nel 1960, la tensione tra visibilità e invisibilità (due epitetti ben radicati nella critica calviniana), in questo scrittore eccentrico di natura ma centrale di fatto – per il suo mestiere e per la sua crescente fama. Il ‘sanremese nato a Cuba’ ha, infatti, convissuto una vita intera con queste contraddizioni, continuando ad esempio a commentare la politica e la cultura italiana sul *Corriere della Sera* dalla ‘periferia’ di Parigi.

Questa distanza non significa quindi semplicemente distacco e non si può esaurire con il concetto di ‘alienazione’, in quanto l’interesse, come pure gli interessi, nei

⁹ P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 216-217, 231.

¹⁰ G. Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia: 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 35, 42.

¹¹ Cfr. G. Ferretti, *L’editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992; L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, cit., pp. 680-681.

¹² A. Nigro, *Dalla parte dell’effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa, Serra, 2007, p. 116.

¹³ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012, p. 50.

confronti del contesto italiano non vengono mai meno nel corso della carriera di Calvino.¹⁴ Eppure, è evidente che lo ‘stile Calvino’ è contrassegnato da questa distanza, che non è poi solo spaziale ma anche temporale. Questo si riscontra per esempio nella ritrosia di Calvino a parlare, e nella sua predilezione per interviste scritte, che gli consentivano di scegliere e ponderare meglio le parole, di non essere costretto a dare una risposta approssimativa, *immediata* (e pure ‘non-mediata’, al di fuori dai media).¹⁵

Questa abitudine di concedersi una ‘pausa di riflessione’ prima di fare una dichiarazione ci ricorda Palomar (e non a caso, come vedremo più avanti), ma non solo. La sua esperienza come editore aveva sensibilizzato Calvino all’importanza della ‘soglia’ del testo, ovvero di copertine, retrocopertine, motti, prefazioni, eccetera. Egli accompagnava ogni nuovo volume – e spesso anche la riedizione di libri pubblicati già prima – da una sua prefazione, l’importanza della quale per i lettori (e questo include anche i critici) non è da sottovalutare. Queste prefazioni sono spesso scritte parecchio tempo dopo la stesura del testo che commentano, scritte quindi ‘col senno di poi’, da un altro Calvino, il Calvino-critico che ‘osserva oggettivamente’. Si consideri per esempio la raccolta *Una pietra sopra*, apparsa con prefazione nel 1980, mentre alcuni saggi contenuti nel volume erano stati scritti negli anni Cinquanta.

La distanza che separa le prefazioni dal momento della stesura del testo originale consente a Calvino di giudicare a sua volta il giudizio dei critici che hanno reagito alla prima uscita del volume. Inoltre, egli può presentare una nuova lettura del proprio testo, una lettura alla luce degli sviluppi culturali che si sono verificati nel frattempo. A tale riguardo, è significativo il fatto che Calvino usasse sostituire le prefazioni ‘sorpassate’ con delle nuove più aggiornate, più consone alla sua poetica di quel momento.¹⁶

L’esempio più emblematico di questa pratica prefativa calviniana rimane la fortunatissima prefazione del 1964 alla nuova edizione di *Il sentiero dei nidi di ragno*. Con questa prefazione Calvino non è solo riuscito a influenzare la ricezione del libro, ma anche a dare un’immagine complessiva delle motivazioni che avevano spinto una intera generazione postbellica di scrittori a scrivere. Questo resoconto personale è intriso di dubbi e cambi di rotta, ma nondimeno è diventato una descrizione della cultura dell’epoca con valenza quasi universale nella critica. Il distacco temporale tra Calvino scrittore e Calvino critico fa sì che l’ultimo possa scrivere con l’autorità e (apparentemente) con l’oggettività dell’altro, che tuttavia dispone pur sempre di informazioni essenziali ed esclusive sul ‘primo Calvino’. Questa fortunata combinazione di prospettive, il fatto che Calvino riesca ad essere fuori e dentro, ‘io’ e ‘altro’ allo stesso tempo, ha reso particolarmente ‘produttiva’ questa prefazione, che può essere vista come emblematica per il modo in cui Calvino era solito occuparsi dei propri testi, mettendoci accuratamente ‘una pietra sopra’ in modo efficace ma poco enfatico, preferendo il suggerire al dichiarare.¹⁷

Scrivendo prefazioni, saggi e pareri di lettura (come una specie di saggista ‘nascosto’) con un’alta frequenza, Calvino è riuscito presto nella sua carriera a farsi stimare non solo come scrittore, ma anche come *lettore* ideale e critico acuto. Non a caso Alberto Cadioli ha recentemente dedicato un saggio a Calvino come ‘saggista nascosto’, le cui lettere editoriali dimostrano come egli tentasse in modo consciente e

¹⁴ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010, p. 127.

¹⁵ P. Citati, ‘Calvino e il gioco dei destini incrociati’, in: *Corriere della sera*, 24 settembre 2012.

¹⁶ Nigro, *Dalla parte dell’effimero*, cit., p. 183.

¹⁷ Cfr. C. Serafini, ‘La prefazione del 1964 a “Il sentiero dei nidi di ragno”’, in: *Italo Calvino negli anni Sessanta*, a cura di W. Pedullà in: *L’illuminista* 34/35/36, 12 (2012), pp. 201-216.

coerente di dirigere anche gli scrittori einaudiani verso una scrittura più consona alle idee einaudiane, ma anche, più specificamente, alla poetica calviniana.¹⁸

Queste attività ‘nascoste’ di Calvino hanno anche avuto ripercussioni materiali e visibili. Un esempio eloquente di questa presenza discreta ai margini dei libri è dato dal suo lavoro produttivo come copertinista. Mario Barenghi ha giustamente messo in rilievo la coerenza delle copertine dei libri di Calvino, anche se queste non sono mai state tanto riconoscibili come negli anni in cui vi erano raffigurate le sculture di Fausto Melotti, che nella loro astrattezza geometrica accompagnavano la scrittura calviniana generalmente considerata altrettanto matematicamente strutturata.¹⁹ La scelta delle sculture di Melotti si basava sicuramente sulla stima dello scrittore per Melotti ed è in linea con lo stile dei decenni anteriori, come se gli editori avessero ‘adottato la scelta calviniana come una sorta di matrice iconografica su cui innestare le proprie varianti’.²⁰

Non esiste (ancora) un libro che ripropone tutte le copertine di Einaudi, ma gran parte di esse è stata messa in mostra al Palazzo Reale di Milano dal novembre 2012 al febbraio 2013. Dalla mostra si poteva evincere che, a partire dagli anni Cinquanta, lo stile delle copertine calviniane diventa più scarno: da quel momento in poi i quadri figurativi sono sostituiti da disegni di Klee e Picasso in bianco e nero con solo linee e punti, più astratti e geometrici. In un periodo in cui la maggioranza dei libri continuava ad essere adornata da quadri figurativi, solo i libri di Calvino, Raymond Queneau e Alain Robbe-Grillet si contraddistinguevano per quest’astrattezza e geometricità. Non ci soffermiamo oltre sulle copertine dei libri di Calvino, limitandoci a sottolineare che le immagini delle copertine dei suoi libri e le ‘immagini’ metaforiche e critiche intraed extratestuali che orbitano intorno a tali ‘icone’ formano un forte sodalizio semanticamente compatto e iconicamente suggestivo che sembra in gran parte definire l’autore ‘Italo Calvino’.²¹

Calvino-Palomar

Come autore-editore-saggista Calvino ha dunque ‘parlato’ ai suoi lettori in testi e immagini che si trovano, come lui, in parte fuori dal testo, intorno al testo, ai margini, in quel luogo alquanto tenebroso che Jacques Derrida ha chiamato il *parergon*.²² A nostro parere, il *parergon* non influenza solo il lettore ‘medio’, il cosiddetto ‘pubblico’, ma anche i critici, che a loro modo riprendono questo Calvino specifico, ‘essenziale’ – e questo è inteso non in termini teorici, ma prettamente fattuali, ossia ‘essenziale’ per un processo naturale di depurazione, sottrazione, discriminazione critica. Queste immagini ricorrenti diventano sempre di più dei sinonimi per Calvino stesso, rappresentano degli stereotipi che vengono ribaditi o tacitamente accettati, confermati in modo esplicito o implicito.

È interessante notare come la critica si sia concentrata quasi esclusivamente su Calvino come *scrittore* e non tanto sulla persona biografica, che di fatto sembra essersi ridotta a certi ‘biographèmes’.²³ Di Calvino conta solo ciò che viene definito con un

¹⁸ A. Cadioli, ‘Il saggista nascosto. Le lettere editoriali di Italo Calvino’, in: A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 209.

¹⁹ M. Barenghi, ‘From Picasso to Dürer. Calvino’s book covers’ in: Grundtvig, McLaughlin and Waage Petersen (a cura di), *Image, eye and art in Calvino*, cit., pp. 202-211

²⁰ F. Gambaro, ‘Illustrare l’invisibile. Le copertine delle *Città invisibili*’, in: M. Barenghi, G. Canova & B. Falcetto (a cura di), *La visione dell’invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 96-103.

²¹ Cfr. anche N. Leone, ‘Le copertine di Calvino. Altri mondi possibili’, in: *Autografo* 36 (1998), pp. 49-66.

²² J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

²³ Per la nozione di ‘biographème’, cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Parigi, Éditions du Seuil, 1971, p. 14.

termine tanto usato e alquanto curioso come ‘l’autobiografia intellettuale’, una forma ibrida in cui biografia e bibliografia, mondo scritto e mondo non scritto si confondono, ma in cui predomina la bibliografia, che in qualche modo diventa un palinsesto su cui riscrivere la biografia (invece del contrario). Calvino stesso ha contribuito a questa enfasi posta sulla parola scritta, con libri come *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel quale si possono leggere dichiarazioni famose quali ‘come scriverei bene se non ci fossi’.²⁴ Ma pur sempre esiste un divario tra il desiderio e la realtà: il periodo ipotetico nella frase citata implica che lo scrittore invece c’è. Questa contraddizione è riassunta in modo elegante da Domenico Scarpa:

Il Calvino che gioca a nascondersi, che cerca di elminare il *self* dalle sue storie, che occulta la propria identità, è un’immagine che i lettori ben conoscono. Eppure il suo atteggiamento è strano: si nasconde, e un attimo dopo grida ‘Mi sono nascosto!’, come quei bambini che non si sa se godono di più a restare tutto il pomeriggio nel loro nascondiglio o a farsi scoprire subito. Il Calvino autobiografico è tutto in questa contraddizione.²⁵

Queste immagini ricorrenti sono costituite da un agglomerato di immagini vere e proprie, metafore e parole chiave, che finisce per vivere di vita propria e che lentamente fa dissolvere il vero Calvino nel personaggio autoriale ‘Italo Calvino’, il quale non è identico all’autore ma purtuttavia cocreato da lui stesso.²⁶ Di conseguenza, nel caso di Calvino questa citazione del formalista russo Tomaševskij ci sembra più valida che mai: ‘Thus the biography that is useful to the literary historian is not the author’s curriculum vitae or the investigator’s account of his life. What the literary historian really needs is the *biographical legend* created by the author himself. Only such a legend is a *literary fact*’.²⁷ Noi diremmo però che questa ‘leggenda biografica’ è piuttosto il prodotto di un processo dinamico e dialogico che include anche lettori e critici.

Una parte intrinseca di questo processo è l’identificazione di Calvino con i protagonisti dei propri libri. In generale si può dire che dopo la morte di Calvino le sue opere sono state spesso lette in modo teleologico, il che implica dunque che per trovare il ‘vero’ Calvino basterebbe analizzare l’ultimo Calvino. Insieme alle *Lezioni americane*, *Palomar* è spesso considerato una specie di testamento di Calvino, e il binomio Calvino-Palomar è così spesso ripreso che Calvino stesso è diventato quasi identico a Palomar.²⁸ Questo avvicinamento tra autore e personaggio è stato parzialmente ‘autorizzato’ dallo stesso Calvino, il quale in varie interviste ha confermato che Palomar può essere visto come il personaggio più autobiografico della sua intera opera.²⁹

²⁴ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2004, p. 199.

²⁵ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p.65.

²⁶ Cfr. I. Calvino, ‘Sotto quella pietra’, in: *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 2934.

²⁷ B. Tomaševskij, ‘Literature and biography’, in: *Readings in Russian poetics. Formalist and structuralist views*, Cambridge, MIT Press, 1971, p. 55.

²⁸ Cfr. tra i tanti esempi possibili V. Spinazzola, ‘L’io diviso di Italo Calvino’, in: *Belfagor* XLII, 1987, pp. 509-533; G. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989; L. Lattarulo, ‘La poetica di Calvino’, in: N. Bottiglieri (a cura di), *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, pp. 55-91; L. Ghezzi, ‘Caro Diario e Palomar. Guardando tra le righe alla ricerca di un senso ... mai avuto’, in: *Italica* 87, 2 (2010), pp. 229-241; Per critici che invece hanno espresso dei dubbi se Palomar sia davvero un alter-ego calviniano si vedano F. Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996; S. Cappello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007.

²⁹ In un’intervista alcune domande vengono persino dirette non a Calvino ma a Palomar, segno di quanto è diventato ‘reale’ il personaggio. Cfr. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 558.

È importante sottolineare che non solo Calvino è diventato Palomar (e in tal modo catturato in una caricatura), ma il confronto tra Calvino e Palomar è in sé basato su una lettura piuttosto unilaterale di ambedue, in cui predomina l'intenzione, la poetica dichiarata più esplicitamente da Calvino in *Palomar*. Anche se si accetta la premessa (in realtà difficilmente sostenibile) che la poetica di Calvino si esaurisce entro le coordinate palomaresche, è pur sempre problematico il fatto che la lettura dominante di *Palomar* nel corso degli anni tenda a negare le contraddizioni inerenti al personaggio. Palomar osserva sì il mondo, ma questa lettura del mondo si inceppa quasi di continuo a causa del proprio ego, delle convenzioni inerenti al mondo stesso, dei limiti umani insormontabili con cui si trova a dover fare i conti. Ciònonostante, il passo da un personaggio (e scrittore) che cerca di ‘oggettivizzare’ il mondo ad un personaggio ‘oggettivo’ risulta essere breve. Per questa ragione, quando Calvino è stato – in modo sorprendentemente veloce e lineare – ‘palomarizzato’, si è anche affermata sempre di più l’immagine di un Calvino come osservatore imparziale, giudice dai margini, impassibile, freddo, oggettivo.

Un marginale canonizzato

Una delle conseguenze della combinazione dell’immagine di Calvino come scrittore autarchico, interlocutore ed editore di sé stesso, è la naturalezza con cui questo ruolo di ‘giudice di se stesso’ gli è affidato anche dopo la morte. La tendenza a ‘spiegare Calvino con Calvino’³⁰ è molto presente nella critica, cosa che si può evincere dalla davvero insolita frequenza con cui i critici si servono di frasi come ‘per parlare di quest’opera [...] partirò da affermazioni dello scrittore stesso’.³¹

Ma questo scrittore ‘autarchico’ si definiva quasi sempre collegandosi ad un ambiente, fisico (le città in cui ha vissuto, il paesaggio ligure) ma anche sociale (Einaudi) e letterario (le ‘affinità elettive’). Questo definirsi attraverso ciò che lo circondava o influenzava significa, tuttavia, non solo una definizione di se stesso, ma anche un *posizionamento* sociale, istituzionale, letterario. Questo è particolarmente chiaro nel caso del fortunatissimo ‘testamento’ di Calvino, ovverossia le *Lezioni americane*. Sebbene si tratti di un testo non-finito per una serie di conferenze, testo di cui non è affatto certo se fosse destinato alla pubblicazione, esso è diventato un testo-testamento.³² Come *Palomar*, le *Lezioni americane*, agli occhi di molti critici, includono l’essenza di Calvino: ‘da qui comincia il viaggio nel suo mondo. Partire dalla letteratura precedente sarebbe come aspettare il treno sul binario sbagliato [...] in *Lezioni americane* troviamo tutto il Calvino’.³³

Oltre ad aggiungere una nuova serie di epitetti calviniani, le *Lezioni americane* hanno contribuito a creare un corpus circoscritto e coerente di testi di cui gli echi possono essere rintracciati nelle opere di Calvino. Una miniera d’oro per critici quindi, ma di cui la vena non è certo infinita, e ‘scoperto tutto’ quella miniera diventa un cantiere abbandonato. Ma le *Lezioni americane* non accomunano Calvino solo e semplicemente ad altri scrittori, a volte contemporanei ma spesso già classici; contribuiscono, invece, ad inserirlo in un canone (la pluralità, storicità e malleabilità dei canoni che convivono e si scontrano fa sì che ci sembra più appropriato parlare di un canone e non di ‘il canone’). Che le *Lezioni americane* non siano ‘solo’ una

³⁰ Cfr. Calvino, ‘Lettera di uno scrittore “minore”’, in: idem, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, p. 58.

³¹ C. Segre, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, p. 99.

³² G. Rizzarelli, ‘Le *Lezioni americane* di Italo Calvino. Il testamento apocrifo’, in: *Paragone* 45-46-47 (2003), pp. 147-171; M. Barenghi, ‘Preliminari sull’identità di un Norton lecturer’, in: *Chroniques italiennes*, 75/76 (2005), pp. 27-43.

³³ A. Piacentini, *Tra il cristallo e la fiamma. Le “Lezioni americane” di Italo Calvino*, Firenze Atheneum, 2002, pp. 21, 23.

dichiarazione di poetica lo fa capire anche Alberto Asor Rosa: ‘Osserverò ancora che in questo ‘pantheon’ dei classici d’ogni tempo e paese, gli unici italiani citati da Calvino sono Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo, Galilei, Leopardi, Montale, Gadda e ... se stesso’.³⁴

Da una serie di conferenze che descrivono una selezione altamente personale di scrittori preferiti, le *Lezioni americane* sono ben presto diventate un testo (e persino un’opera) che prescrive un canone di classici, italiani e non, che traccia linee significative nel corpo della letteratura italiana e che determina, motu proprio, ‘valori’ letterari: i ‘memos’ calviniani sono effettivamente diventati ‘lezioni’, titolo non pensato da Calvino stesso.³⁵ Il fatto che le *Lezioni americane* vengano lette in quel modo, è indicativo del modo in cui Calvino è velocemente stato promosso dalla categoria dei giudicati a quello dei giudicanti, di coloro dunque che determinano il valore di altre opere, che stabiliscono legami, gerarchie e canoni. In quei testi in cui si tenta di delineare i canoni letterari del Novecento, Calvino è spesso citato – come sempre – ai margini, cioè è quello con la prima o l’ultima parola, quello che ci ‘spiega’ con la sua esemplare chiarezza le ‘regole del gioco’.

Proponiamo giusto alcuni esempi di questa abitudine di ricorrere alle parole di ‘Calvino stesso’ nei margini dei testi critici. Calvino risulta essere un’autorità solida di cui ci si può fidare, su cui si può fondare un discorso critico. Quando Pier Vincenzo Mengaldo conclude la sua analisi interessante e innovatrice sulla lingua calviniana, lo fa adoperando le seguenti parole: ‘la prosa calviniana [...] non ho dubbi [che sia] la più bella e ricca che penna di narratore italiano abbia modulato nell’ultimo quarantennio. Ma diamo la parola allo scrittore che, come mi pare ovvio, ha anche definito sé stesso indicando le qualità ottimali della buona prosa’.³⁶ Mengaldo non è certo l’unico a ‘dare la parola’ a Calvino al punto della conclusione o introduzione. Le parole calviniane, ritenute limpide e geometriche, di cristallina complessità, servono ai critici per riassumere, catalogare, concludere, definire, strutturare, sia che si tratti di un’introduzione (‘appare una scelta quasi obbligata prendere le mosse da Calvino’ o ‘a rischio di banalità pare opportuno in limine porre la presente raccolta sotto il segno di Calvino’ oppure ‘per trovare un filo intorno al quale la riflessione si organizzi in modo ordinato, è possibile partire da Italo Calvino’),³⁷ di un esempio singolare e universale allo stesso tempo (‘valga per tutti il caso dell’ultimo Calvino’ o ‘basti qui accennare alle dichiarazioni di Calvino’, oppure ‘limitiamoci a un esempio autorevole, quello di [...] Calvino’)³⁸ o di una conclusione (‘a conclusione ci soccorrono le parole dello stesso Calvino’ o ‘Per finire, e per dare il senso della parabola tracciata, può essere utile [...] lasciare la parola a uno dei maggiori scrittori del secondo

³⁴ A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Vol. 1. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. LI.

³⁵ Barenghi, ‘Preliminari sull’identità’, cit., p. 33.

³⁶ Mengaldo, ‘Aspetti della lingua di Calvino’, in: *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Padova, Liviana, 1989, pp. 9-55, lì p. 55.

³⁷ N. Turi, ‘Città “invisibili” vs. città “invivibili”. Urbanistica utopica e distopica nell’Italia del boom’, in: M. Barenghi, G. Langella & G. Turchetta (a cura di), *La città e l’esperienza del moderno*, Milano, La Modernità Letteraria, 2010, p. 165; N. Catelli, G. Iacoli & P. Rinoldi (a cura di), *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 9; M. Guardini, ‘L’occhio e la parola’, in: F. Zambon & F. Rosa (a cura di), *L’occhio, il volto. Per un’antropologia dello sguardo*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1999, p. 30.

³⁸ S. Calabrese, ‘Il romanzo’, in: *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di U. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 125; G. Benvenuti, ‘Come si studia la letteratura mondiale? La letteratura italiana sulla scena del mondo’, in: *Autori, lettori e mercato*, cit., pp. 671-682; R. Luperini, *L’autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 20.

Novecento’).³⁹ Queste parole ‘soccorrono’ così facilmente i critici, che usarli gli sembra quasi ‘obbligato’ o ‘banale’.

Calvino si è quindi velocemente trasformato in un ‘classico contemporaneo’, quella ‘sorta di paradosso, essendo un autore attuale e nostro fratello (*mon semblable*) che aspira a diventare inattuale ed “estraneo”’.⁴⁰

Questo ruolo di giudice oggettivo non gli è quindi soltanto affidato per così dire d’ufficio nel caso dei propri testi; le sue attività editoriali come lettore e critico dei libri di altri si sono propagate oltre la soglia della morte come pure espanso fino ad incorniciare nuovi libri. Colui che scrive una pre- o postfazione è intuitivamente considerato un’autorità, per la posizione che occupa ai margini del libro. Proprio quel luogo ai margini di romanzi, raccolte, antologie e volumi critici è diventato il luogo più consono ad ospitare la discreta – ma non per questo meno surrettiziamente autorevole – presenza di Calvino. Ma il Calvino che si trova ai margini di tanti libri non è l’intero Calvino, ma solo una parte, l’‘occhio che scrive’,⁴¹ che combacia in grandi linee con l’ultimo Calvino. I valori proposti nelle *Lezioni americane* sono diventati la lente prediletta attraverso cui esaminare le opere di Calvino e di altri scrittori, cosa che implica una lettura teleologica delle opere dello scrittore ligure, una lettura dunque che considera tali opere come un insieme logico e coerente che porta con ineluttabile coerenza dal primo all’ultimo libro. Nonostante tutte le sue metamorfosi, Calvino è spesso ritenuto uno scrittore altamente coerente e parte di questa coerenza potrebbe essere stata ‘presa in prestito’, legittimamente o meno, dalla ‘griglia’ di valori delle *Lezioni*: le suggestive applicazioni di categorie generali come ‘visibilità’ e l’enumerazione implicitamente canonizzante di liste di scrittori risulta essere una tassonomia critica efficace sebbene necessariamente semplificante.

L’idea (anacronistica) che Calvino abbia sempre coerentemente cercato di comporre dei testi che incorporassero i valori delle *Lezioni* quasi inevitabilmente rende più importanti le sue ultime opere, scritte più o meno nello stesso periodo. Non è quindi un caso che Carlo Ossola sostenga che il lascito di Calvino si trovi nella combinazione (av)vincente di molteplicità e coerenza, e tantomeno che egli individua proprio in Palomar l’incarnazione perfetta di altri valori estrapolati dalle *Lezioni americane*: ‘Fuori della mucillagine, c’è mai qualcuno che incarni *Esattezza* e *Consistency*? Eccolo, il signor Palomar!’.⁴² Palomar diventa quindi non solo l’alter-ego calviniano per antonomasia ma anche il punto di arrivo delle sue opere, benché non ci sembri un personaggio tanto ‘rapido’ o ‘leggero’ e, in preda al suo eterno dubbio, forse anche poco consistente.

Questi ‘valori’ nelle *Lezioni americane* non sono disposti in modo lineare, ma in modo piuttosto rizomatico, paradossale e aperto, ma questo fatto certo non ha impedito il loro uso ‘normativo’ ai margini di tanti testi, critici e non-, letterari ma certo non solo. Ciò non di rado provoca una certa irritazione, la voglia di ‘mettere una pietra sopra’ questo testo dal successo così stravolgenti, patrimonio di tutti.⁴³ È interessante notare in limine a questo articolo che i cosiddetti ‘anti-calviniani’ rifiutano un Calvino molto specifico, ‘impacchettato’ nei suoi normativi *calvinismi*,

³⁹ S. Zangrandi, ‘Segni visivi e percorsi linguistici in *I nostri antenati di Italo Calvino*’, in: *Sinestesie*, VII (luglio 2009), http://www.rivistasinestesie.it/tuttaletteratura/zangrandi_calvino.pdf; Luperini, *L’autocoscienza*, cit., p. 51.

⁴⁰ A. Pietropaoli, ‘Strategie del “classico” nella letteratura italiana contemporanea’, in: *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*. Atti del Convegno internazionale di Napoli, 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno, 2011, p. 476.

⁴¹ D. Del Giudice, ‘L’occhio che scrive’, in: M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 176-179.

⁴² C. Ossola, *Molteplicità e coerenza. Il lascito di Calvino al XXI secolo*, Torino, Giappichelli, 2010, p. 38.

⁴³ C. Giunta, ‘Le “Lezioni americane” di Calvino 25 anni dopo: una pietra sopra?’, in: *Belfagor* 65, 6 (2010), pp. 649-666.

d'ordinanza, contrapposto in modo fin troppo chiaro e fittizio ad un Pasolini tutto passione, ideologia e corpo: un Calvino, insomma, freddo, geometrico, osservatore distaccato, e quindi, profondamente palomarizzato.⁴⁴

Conclusione

In questo articolo abbiamo tentato di dare un'immagine concisa ma allo stesso tempo più complessiva possibile delle conseguenze derivanti della relazione specifica e dinamica di Italo Calvino con la critica italiana, relazione che ha influito sulla conseguente ricezione e lettura delle opere dello scrittore ligure. Adottando diversi ruoli e voci – critico, giornalista, editore ed altri ancora – Calvino ha dimostrato di essere uno degli autori che hanno formulato la risposta teoricamente più paradossale ma efficace alla ‘morte dell’autore’.

Le esperienze editoriali di Calvino lo hanno reso consapevole dell’importanza dei vari mezzi comunicativi a sua disposizione in una società sempre più mediatica. Usufruendo contemporaneamente di ruoli pubblicitari e critici, Calvino si è affermato come una continua ma discreta presenza nel panorama della critica e della cultura italiana. Facendo così, si può dire che Calvino sia diventato un ‘marginale centrale’, centrale per la sua importanza culturale, marginale per il modo eccentrico e indiretto in cui si è presentato o piuttosto, in cui è stato, ed ancora è, presente. Le implicazioni critiche di questo fatto non sono da sottovalutare, ma, al contrario, da prendere in considerazione, per arrivare ad un’immagine forse meno nitida e univoca, ma più reale e variegata di questo scrittore pluriforme che è sempre stato in dialogo con la cultura e società italiana del suo tempo.

⁴⁴ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; A. Moresco, ‘Il paese della merda e del galateo. Note contro Calvino’, in: idem, *Il vulcano. Scritti critici e corsari*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 11-30; J. Mackenzie, “Che l’antico valore nell’italici cor non è ancor morto”. Carla Benedetti’s challenge’, in: *California Italian Studies* 2, 1 (2011), <https://escholarship.org/uc/item/8356753w> (21 giugno 2015).

Parole chiave

Italo Calvino, ricezione, morte dell'autore, rappresentazione autoriale, editoria e paratesto

Elio Baldi è dottorando presso l'Università di Warwick. La sua ricerca riguarda la ricezione italiana, inglese e americana delle opere di Italo Calvino. Si è laureato in lingua e letteratura italiana, storia, critica letteraria e letteratura alle università di Amsterdam, Utrecht e Bologna. Ha pubblicato articoli su Calvino, fantascienza e il dottore olandese Dirk Herderschêe.

46 Gordon Street,
CV31 1HR Leamington Spa (Regno Unito)
e.a.baldi@warwick.ac.uk

SUMMARY

Italo Calvino, the eye that writes

The dynamics of Calvino's authorial image in literary criticism

Italo Calvino has been quickly canonized in Italian literary criticism. Already during the lifetime of the Ligurian author a sort of 'essential Calvino' has affirmed itself in criticism. This essential Calvino is constituted by a conglomeration of images, ideas and keywords that define the author, at least according to critical consensus. This 'essential Calvino' has, however, not only been formed by critics, but certainly too by Calvino himself, who has contributed greatly to his own authorial image. By adopting various roles, from writer to essayist, editor, journalist and director of book series, Calvino managed to influence the reception of his works with a multifaceted authority. The aim of this article is to investigate how Calvino has become 'Calvino', the author whose critical image seems to have clear outlines. The idea of Calvino as a precise and geometrical observer, light but thoughtful, multiple but coherent, has been elaborated in a dialogue between the various 'Calvini' and literary critics. These images of Calvino do not only have direct and visible repercussions, but also more indirect and invisible consequences. In the case of Calvino, his metaphorical (but also biographical) marginality coincides with his place at the margins of volumes (on covers and in introductions) that he acquired early on in his career and that continues until this day. By interlacing a paratextual and discourse analysis with the institutional and cultural context of Calvino's career, one can hope to gather a better insight into Calvino's critical reception and the process of critical circulation and reception in general.



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p.34-45- www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117200
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Calvino editore Riflessioni sui paratesti calviniani

Sergio Troiano

Uno dei più importanti scrittori italiani della seconda metà del Novecento, ‘già un classico quando era ancora in vita’,¹ Italo Calvino lavora per quasi quattro decenni nell’industria editoriale, dove vede realizzata la propria identità di ‘intellettuale modernamente qualificato’,² ricoprendo nel tempo i diversi ruoli di addetto stampa, redattore, direttore di collana e consulente. Il rilievo che l’impegno profuso nei libri degli altri ha ricoperto per la formazione di Calvino non sembra trovare adeguata corrispondenza nell’attenzione della critica per l’attività strettamente editoriale del Nostro, considerato che il primo studio sistematico dedicato a questo tema viene prodotto solo sei anni dopo la morte dello scrittore.³ A fronte della rilevanza della materia e della limitata quantità di studi in merito, il presente intervento desidera delineare brevemente il profilo di una biografia editoriale complessa, considerandone in particolare uno dei momenti cardine: gli scritti paratestuali. Questi scritti, per antonomasia sede esegetica e metaletteraria, oltreché promozionale, si dimostrano di particolare importanza in un autore notoriamente sfuggente alle (auto)definizioni e restio a dare della sua opera interpretazioni esplicite. Si pone allora la questione di come Calvino risolva la coesistenza del ruolo autoriale con quello di editore, laddove il primo si eclissa dietro la continua variazione del genere di scrittura - dietro un’idea di letteratura come quintessenza dell’indiretto, dell’obliquo, del non detto - e il secondo deve invece necessariamente allestire libri, suoi e degli altri, forniti di un corredo paratestuale consono alle necessità del mercato e inquadrati in una cornice interpretativa intellegibile a un pubblico di lettori che non sia solo di nicchia.⁴

¹ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 9.

² M. Barenghi, *Introduzione*, in: I. Calvino, *Saggi, 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. IX.

³ Cfr. I. Calvino, *I libri degli altri: lettere, 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, e L. Clerici (a cura di), *Calvino & l’editoria*, Milano, Marcos y Marcos, 1993. Più in generale, per la bibliografia della critica e per la bibliografia degli scritti di Italo Calvino cfr. M. Barenghi *et al.* (a cura di), *Bibliografia della critica*, in: I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 1529-56; M. Barenghi e B. Falcetto (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, ivi, pp. 1351-1528, e L. Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

⁴ La consapevolezza dell’importanza del pubblico emerge pienamente da una lettera aperta di Calvino, scritta in risposta all’accusa rivoltagli da Angelo Guglielmi di aver inconsapevolmente voluto adulare o sedurre il lettore (cfr. A. Guglielmi, ‘Dieci domande per Italo Calvino’, in: *Alfabeta*, I, 6 (ottobre 1979), in: R. Bossaglia *et al.* (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Bompiani, Milano, 1996, p. 97): ‘Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il se pure inconsapevolmente. Come: inconsapevolmente? Se ho messo lettore e lettrice al centro del libro, sapevo quello che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d’autore) che il lettore è acquirente. Insomma, se mi dai del seduttore, passi; dell’adulatore, passi; del mercante in fiera, passi anche quello; ma se mi

Lo scrittore e l'editore di se stesso: una difficile convivenza

L'interesse degli scritti paratestuali risiede nell'avervi Calvino espresso i propri orientamenti in tema di scelte poetiche, strategie narrative, temi strettamente letterari e più ampie questioni culturali in un modo, rispetto ai saggi, ancor più conciso, e dunque ancor più diretto e pregnante. Accanto alla funzione introduttiva e al di là, va ricordato, degli evidenti scopi promozionali, la produzione paratestuale calviniana instaura negli anni un dialogo serrato con critici e lettori, lungo un percorso creativo che parte dal filone realistico, per poi snodarsi attraverso quello favolistico, cosmicomico, semiologico-strutturalistico, combinatorio, postmoderno. In Calvino le prefazioni, postfazioni, quarte di copertina e note d'autore, non solo consistono, per dirla con Genette, in ‘un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède’,⁵ ma assumono il carattere di brevi saggi critici, contenenti dichiarazioni di poetica e aperture autobiografiche sulle fasi di elaborazione della propria scrittura. È allora in virtù della loro densità informativa che i paratesti si rivelano un prezioso strumento di decodifica di un autore che, a dispetto dei numerosi scritti autodefinitori, ‘con l'autobiografia e con l'autobiografismo ha sempre intrattenuto un rapporto complesso, difficile, contraddittorio’.⁶ Calvino stesso asseconda l'aura affibbiatagli di un'identità complessa, mutevole, sfuggente, recalcitrante a lasciarsi imbrigliare da rigide definizioni critiche: ‘dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra’;⁷ e ancora: ‘non tocca a me dare l'imbeccata ai critici’.⁸

In realtà, come si cercherà di mostrare in seguito, ancor prima che ai critici, Calvino l'imbeccata la dà al pubblico dei lettori laddove si tratta di curare la veste editoriale dei libri degli altri. Rimane invece reticente quando si occupa dei propri libri, corredati sovente da scritti liminari o postfazioni riluttanti, ritrosi, esitanti ai limiti del disorientamento. L'aposiopesi quale occultamento del sé autoriale, d'altronde, è una costante che, dagli anni Cinquanta all'ultima produzione, lega vari momenti delle dinamiche scritturali ed editoriali di Calvino, come egli stesso a più riprese dichiara: ‘il rapporto autore-protagonista gioca degli strani scherzi [...]. Come bisognerebbe scrivere [...]. Essere più esplicativi, mettersi a fare la predica? Si rovinerebbe tutto il libro e nient'altro’,⁹ e a distanza di un quindicennio: ‘buona regola, per cominciare: parlare di se stesso il meno possibile: è il mondo visto con i tuoi occhi che deve interessare, non la tua persona’.¹⁰ Ancora, negli anni Ottanta lo scrittore si richiama al medesimo principio quando, di un manoscritto sottopostogli, sostiene che ‘la storia prende e non si ha voglia di smettere. [...]. È un libro in cui succedono molte cose ma che è fatto soprattutto di cose non dette: e ogni personaggio conserva il suo mistero’.¹¹ E di *Palomar*, all'indomani della pubblicazione, dice: ‘libro scritto senza amore per l'io’.¹² Si tratta, come è stato rimarcato dalla critica,¹³ del tentativo, costante nella poetica calviniana, di eclissare la presenza autoriale, di

dai dell'inconsapevole, allora mi offendono!’. I. Calvino, ‘Se una notte d'inverno un narratore’, in: *Alfabeta*, I, 8 (dicembre 1979), in R. Bossaglia *et al.* (a cura di), *Alfabeta 1979-1988*, cit., pp. 111-112.

⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987, p. 150.

⁶ C. Milanini, *Introduzione*, in: I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, 2000, Milano, p. XII.

⁷ Lettera del 9 giugno 1964 a Germana Pescio Bottino, in: I. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 479.

⁸ Lettera del 1964 a Mario Boselli, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 793.

⁹ Lettera del 31 ottobre 1952 a Ottiero Ottieri, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 358.

¹⁰ Lettera del 5 ottobre 1964 a Carlos Alvarez, in: I. Calvino, *I libri degli altri*, cit. p. 483.

¹¹ Lettera del 21 ottobre 1981 a Francesco Biamonti, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1456.

¹² Lettera del 9 gennaio 1984 a Geno Pampaloni, *ivi*, p. 1507.

¹³ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 24-27.

‘uscire dalla prospettiva limitata d’un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola’.¹⁴

Tuttavia in Calvino editore dei suoi stessi libri l’esigenza dello scrittore di separare ‘i vari io che compongono l’io di chi scrive’,¹⁵ di non contaminare cioè nella *fiction* il personaggio-autore con l’autore empirico del testo, si scontra, nel momento di approntare il paratesto, con la necessità opposta di passare dal non detto al detto, di superare la reticenza scrittoria per esplicitare le ragioni e le premesse ermeneutiche sottese al processo creativo. È nelle sedi liminari, insomma, che l’io storico dello scrittore, occultato altrove, è obbligato a venire allo scoperto per ricongiungersi all’io fittivo. Se i paratesti costituiscono per ogni autore un prezioso strumento, al contempo promozionale e interpretativo, ciò sembra non valere per Calvino nel suo duplice ruolo di scrittore-editore, impegnato nella cura degli aspetti redazionali della propria opera.¹⁶ Al contrario, quarte e prefazioni, complicate dalla loro duplice valenza di *intentio autoris* e di ‘*intentio editoris*’, esprimono un duplice rapporto conflittuale, da una parte tra l’autore e il prefatore, dall’altra tra l’autore-prefatore e il testo, sovente sottoposto in sede paratestuale a riletture e ripensamenti. Una conflittualità che d’altronde non si limita al testo, ma arriva a mettere in discussione i presupposti esegetici del paratesto stesso, come lo scrittore esplicitamente dichiara in un’intervista del 1973, a proposito della prefazione del 1964 del *Sentiero*:

questo genere di scritti non vado mai a rileggerli, – parlo di interventi, articoli, prefazioni, dichiarazioni, nati sempre in una situazione precisa come battute d’un dialogo –, passato quel momento non ci ripenso più. Per rimetterli a fuoco dovrei tornare a immedesimarmi in un contesto, in un umore [...]. Un racconto, buono o cattivo che sia, una volta che l’ho scritto, magari potrà non piacermi più, ma continuo a portarmelo dietro, è qualcosa di definitivo, è *scritto*. Mentre gli interventi diciamo così teorici sono più dalla parte del parlato, hanno quel tanto d’approssimativo, d’effimero che è del parlato, comportano un certo disgusto che ho sempre avuto per la parola parlata: parlata da me, soprattutto.¹⁷

Se Calvino mette in guardia il lettore dall’approssimazione, dall’effimero dello spazio paratestuale dei propri libri, riconoscendo alla sola scrittura narrativa il valore di testimonianza duratura, è in quello spazio, più che negli articoli, nelle interviste, o anche nei saggi, che egli è costretto a fare i conti con la problematicità del rapporto autore-testo insita nel DNA dello scrittore. Nei corredi prefativi allora, pur posto di fronte all’obbligo di venire allo scoperto, Calvino non si esime dal nascondere l’io dell’autore, dal ricorrere alla retorica come strumento del depistaggio interpretativo dell’io scrivente, per il tramite di duplicazioni e rifrazioni della voce narrante. Le antinomie constatate negli scritti creativi tra fiaba e storia, tra impegno e metaletteratura, tra leggerezza narrativa e problematicità storica, la ‘bipolarità non

¹⁴ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, in: idem, *Saggi*, vol. I, cit., 733.

¹⁵ I. Calvino, ‘I livelli della realtà in letteratura’, in: idem, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in: idem, *Saggi*, vol. I, cit., p. 389.

¹⁶ Per quanto concerne il tema del rapporto tra Calvino e la pubblicazione dei propri libri, fra i diversi studi, cfr. G.C. Roscioni, ‘Calvino editore’, in: G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze Palazzo Medici-Riccardi, 26-27 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, pp. 31-39; A. Bruciamonti, ‘Calvino letterato editore’, in: C. De Caprio & U.M. Olivieri (a cura di), *Il fantastico e il visibile*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2000, pp. 258-269; C. Milanini, ‘L’editore di se medesimo’, in: G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino: a writer for the next millennium*, Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1998, pp. 67-77.

¹⁷ F. Camon, ‘Italo Calvino’, in: idem, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, ora in: I. Calvino, *Saggi*, vol. II, Mondadori, Milano, 1995, pp. 2774-2296, con il titolo ‘Colloquio con Ferdinando Camon’ (citazione a p. 2775).

dialettica, ma prossima alla logica binaria’,¹⁸ si traducono editorialmente in ‘prefazioni bicordi’,¹⁹ dove ‘la tensione argomentativa è spinta al massimo grado, e accade sovente che tale tensione esploda nello sdoppiamento del sé autoriale, trasformandosi in un agone concettuale tra due voci, due identità, di cui una incarna lo scrittore disinvolto [...], mentre l’altro è la reificazione di un *alter ego* [...] con cui l’autore intrattiene un rapporto conflittuale’.²⁰

Agli esempi più significativi di tale prospettiva oppositiva appartiene la *Prefazione* del 1964 a *Il Sentiero dei nidi di ragno*, dove la presa di distanza dalla materia narrata è sottolineata attraverso il ricorso al modulo retorico della *correctio*. L’andamento del discorso si presenta infatti frammentato da continue anafore, come la travagliata ripresa dell’*incipit* ‘questo romanzo è il primo che ho scritto’²¹ all’inizio di quattro capoversi successivi, che testimonia il rapporto contrastato dello scrittore con il suo romanzo d’esordio. La trattazione procede quindi lungo una serie di cambi di rotta (‘è meglio che riprenda il filo’),²² palinodie (‘devo ancora ricominciare da capo. Non ci siamo’),²³ cesure (‘interrompo’),²⁴ ripensamenti (‘ancora una volta sento il bisogno di correggere la piega presa dalla prefazione’),²⁵ annunci repentini (‘ecco: ho trovato come impostare la prefazione’).²⁶ La trattazione procede dunque accidentata, in una ripetuta alternanza fra ragioni letterarie ed extraletterarie, esperienza privata e dimensione collettiva, come una sorta di *work in progress* pensato ad alta voce da uno scrittore in apparenza incurante del groviglio argomentativo che si presenta al lettore stordito dall’‘effetto caleidoscopico di moltiplicazione dei punti di vista e dei livelli di attendibilità dell’autore implicito’.²⁷

Un ragionamento analogo, è stato osservato,²⁸ vale anche per altre autoprefazioni nelle quali i punti di vista si susseguono e due piste corrono parallele, l’una che incalza con affermazioni critiche, l’altra che cerca di formulare una risposta, l’una che intesse una proposta esegetica, l’altra che la disfa. Ma dove la conflittualità di Calvino verso la propria opera viene apertamente palesata è nella *Nota* del 1973 alla raccolta *Il castello dei destini incrociati*, una sorta di ‘diario di un’ossessione’,²⁹ in cui l’autore esprime il tormento creativo vissuto durante l’elaborazione de *La taverna dei destini incrociati*. Mentre la stesura del *Castello* viene realizzata senza intoppi nell’arco di una settimana,³⁰ nel caso della *Taverna* lo scrittore si scontra con la difficoltà irrisolta di imprimere alla narrazione un’unitarietà che contenesse tutti i racconti generati dai tarocchi: ‘volevo partire da alcune storie che le carte m’avevano imposto per prime [...] e non riuscivo a farle entrare in uno schema unitario, e più ci studiavo più complicata si faceva ogni storia [...] e gli schemi diventavano così complicati [...] che mi ci perdevo io stesso’.³¹ La tensione espositiva della *Nota* cresce

¹⁸ G. Nava, ‘La teoria della letteratura in Italo Calvino’, in: *Allegoria*, IX, 25 (1997), p. 170.

¹⁹ A. Nigro, *Dalla parte dell’effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2007, p. 36.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ I. Calvino, *Prefazione*, in: idem, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, in: idem, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, p.1185, pp. 1190-1191 e p. 1202.

²² *Ivi*, p. 1189.

²³ *Ivi*, p. 1194.

²⁴ *Ivi*, p. 1197.

²⁵ *Ivi*, p. 1197.

²⁶ *Ivi*, p. 1198.

²⁷ A. Nigro, *Dalla parte dell’effimero*, cit., p. 52.

²⁸ *Ivi*, p. 37.

²⁹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 76.

³⁰ I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in: idem, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi et al., Milano, Mondadori, 1992, p. 1278.

³¹ *Ivi*, pp. 1278-1279.

all'aumentare degli ostacoli incontrati dallo scrittore: ‘quando mi mettevo a disporre le carte in funzione dei nuovi testi che avevo scritto, le costruzioni e le preclusioni di cui dovevo tenere conto erano ancora aumentate’,³² fino ai limiti di una vera e propria crisi esistenziale: ‘stavo diventando matto? [...] m’impelagavo di nuovo in queste sabbie mobili, mi chiudevo in un’ossessione maniaca’.³³ La nota sulla genesi travagliata della *Taverna*, e il senso di liberazione provato nell’averla data alle stampe,³⁴ sono evidentemente ben lontani dal classico testo prefattivo di tipo promozionale con cui un autore, o un redattore, riesamina in modo conciliatorio la propria opera. Né conciliatori appaiono i toni che emergono nella presentazione della raccolta saggistica *Una pietra sopra*, dove l’autore cerca di comporre il proprio *iter intellettuale* in ‘una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo’,³⁵ per ‘rintracciarsi il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive, e della continuità’.³⁶ Anche in questa occasione Calvino, nel dichiarare ora il suo rapporto problematico con i propri scritti teorici, prospetta un’antinomia insita nella prefazione: ‘La ricorrente inclinazione a formulare dei programmi generali, testimoniata da questi scritti, è stata sempre controbilanciata dalla tendenza a dimenticarmene subito e a non tornarci più sopra’.³⁷ Di fatto, tuttavia, l’editore è costretto a ‘tornarci sopra’, e, nel farlo, trasferisce il dissidio al lettore.

Centopagine: una proposta di aggiornamento per la letteratura italiana

Esitanti e frammentati nella propria produzione letteraria, diverso carattere assumono i paratesti approntati da Calvino per i libri altrui, nei quali egli trova il luogo privilegiato di riflessioni metanarrative. I paratesti diventano insomma la cartina di tornasole di uno scrittore che, disincantato di fronte alla storia come terreno per una letteratura di progettualità positiva, ma neppure allettato da idee destrutturanti di matrice neoavanguardistica,³⁸ nelle proprie scelte poetiche si pone esplicitamente la necessità di nuove chiavi interpretative che superino lo iato tra cultura scientifica e cultura umanistica,³⁹ indirizzando la *quête* verso forme di creazione letteraria tutte interne al processo di scrittura. È in questa cornice di problematizzazione dei generi, segnatamente del genere romanzo, che assistiamo in Calvino editore a un chiaro ‘spostamento dalla militanza culturale e politica, condotta attraverso l’editoria negli anni cinquanta e sessanta, a quella letteraria. E in particolare [...] quando, alla soglia degli anni settanta, Calvino accetta di progettare e di dirigere [...] i “Centopagine”’,⁴⁰ collana in cui la riflessione sulla teoria letteraria e la produzione creativa si intrecciano con l’attività editoriale in modo programmaticamente consapevole.⁴¹

Centopagine registra insomma ‘i grandi mutamenti avvenuti nella fisionomia intellettuale calviniana’,⁴² documentando come l’ondata innovatrice entrata nella narrativa dello scrittore quale progetto combinatorio programmatico, quale ‘congegno

³² *Ivi*, p. 1279.

³³ *Ivi*, p. 1280.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 8.

³⁶ *ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 7.

³⁸ Cfr. G.C. Ferretti, *L’editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 286, e lettera del 13 giugno 1966 a François Wahl, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 927-928.

³⁹ Cfr. I. Calvino, ‘La sfida al labirinto’, in: idem, *Una pietra sopra*, cit., pp. 105-123.

⁴⁰ A. Cadioli, *Letterati editori*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 174.

⁴¹ Per gli studi di riferimento, cfr. A. Cadioli, ‘Le “materie prime” dell’esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di “Centopagine”’, in: L. Clerici (a cura di), *Calvino & l’editoria*, cit., pp. 141-166; E. Franco, ‘Poetica in Centopagine’, in: Bertone, *Italo Calvino*, cit., pp. 99-106; I. Rubino, ‘“Centopagine”. Un riconoscimento di forme nella narrativa italiana tra Otto e Novecento’, in: I. Crotti *et al.* (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, vol. II, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 382-384.

⁴² F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 233.

meccanico’⁴³ da smontare e rimontare, entri anche nel Calvino critico come approccio metodologico all’analisi dei testi narrativi.⁴⁴ Nel quartino di presentazione allegato ai primi volumi, lo scrittore inaugura la collana da lui curata dal 1971 all’anno della morte, presentandola come

Una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d’ogni tempo e d’ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient’affatto minore; il ‘romanzo breve’ o il ‘racconto lungo’.⁴⁵

In quattordici anni escono complessivamente settantasette titoli, dei quali quasi due terzi appartengono alla seconda metà dell’Ottocento, con prevalenza di opere della letteratura francese, russa, americana e inglese;⁴⁶ non senza una punta di orgoglio, il direttore della collana annuncia le ‘molte [...] traduzioni nuove, in alcuni casi di opere mai pubblicate in Italia, e le proposte di titoli dimenticati o rari’;⁴⁷ la riscoperta di maggior rilievo, tuttavia, prosegue Calvino, riguarda la narrativa italiana: ‘Il romanzo italiano tra l’Unità e la Grande Guerra è (tranne i pochi nomi consacrati) tutto da scoprire’,⁴⁸ anche se, viene precisato, ‘l’impostazione [...] non vuol essere affatto preziosa, di *trouvailles* curiose o di indicazioni di gusto, ma al contrario vuole rispondere a un fondamentale bisogno di “materie prime”’.⁴⁹

Questa richiamata necessità di ‘materie prime’, oltre a riferirsi all’attardata situazione della narrativa italiana nei confronti del genere romanzo,⁵⁰ implicitamente pare voler ricollegarsi alle ricerche sperimentali della narrativa e della critica francesi, alludendo anche – e allo stesso tempo opponendosi – alla logica del mercato editoriale degli anni Settanta, destinata nei decenni successivi a esacerbarsi:⁵¹ una logica che si fonda sul romanzo di breve respiro, che punta al successo di vendite nei tempi brevi e che privilegia la produzione di generi popolari collaudati (giallo, poliziesco, romanzo storico, rosa), quando non addirittura di opere divulgative di tipo paraletterario. A una siffatta istanza commerciale che annulla l’identità editoriale e letteraria costruita nel medio-lungo periodo mediante la politica delle collane, Calvino sembra opporsi con *Centopagine*: creare *ex novo* una collana *engagée* sul piano letterario significa essere fuori moda, significa confrontarsi di petto con un mercato non favorevole, ma significa anche richiamarsi, modernizzandola, alla lezione di Pavese, che trent’anni prima, nel dare vita alla *Biblioteca dello Struzzo*, proprio attraverso la politica delle collane aveva inteso differenziarsi stilisticamente dalla letteratura storicistica allora imperante.⁵²

L’istanza rinnovatrice sottesa a *Centopagine* è anche stata messa in relazione con un intervento di Calvino sull’editoria milanese tra le due guerre,⁵³ nel quale egli si confronta con la collana Mondadori *Biblioteca Romantica* e con il suo promotore, Giuseppe Antonio Borgese, in quella occasione definito ‘una personalità di critico che aveva inteso differenziarsi stilisticamente dalla letteratura storicistica allora imperante’.

⁴³ I. Calvino, ‘Cibernetica e fantasmi’, in: idem, *Una pietra sopra*, cit., p. 216.

⁴⁴ Cfr. G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1991, p. 575.

⁴⁵ I. Calvino, ‘Una nuova collana: i “Centopagine” Einaudi’, in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 1718.

⁴⁶ Cfr. Cadioli, ‘Le “materie prime”’, cit., p. 141.

⁴⁷ I. Calvino, ‘Una nuova collana’, cit., p. 1718.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1719.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. I. Rubino, ‘“Centopagine”’, cit., pp. 381-382.

⁵¹ Cfr. G.C. Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 228-229, p. 245 e p. 323.

⁵² F. Serra, *Calvino*, cit., p. 232.

⁵³ Cfr. Cadioli, ‘Le “materie prime”’, cit., pp. 141-142.

nazionale'.⁵⁴ Della collana mondadoriana Calvino mette in luce tre novità: ‘le traduzioni [...] in gran parte affidate a scrittori noti’,⁵⁵ ‘il lancio su un vasto mercato d’un tipo di libro che aveva caratteristiche quasi da biblioфи’,⁵⁶ e la funzione portante, ossia ‘dare una piattaforma, costruire delle fondamenta alla cultura letteraria, al fascino del grande romanzo, per gli italiani che si affacciavano allora all’orizzonte della lettura’.⁵⁷ Tutte caratteristiche che sembrano rispecchiarsi nei volumi di *Centopagine*, che ripropongono autori e movimenti eccentrici rispetto ai canoni della letteratura commerciale, in sintonia con gli indirizzi più avanzati della critica letteraria straniera. Laddove le ‘materie prime’ per gli anni Trenta di Borgese sono ravvisabili nel ritorno al ‘grande romanzo’ dopo tanta prosa d’arte, esse divengono per gli anni Settanta di Calvino la ‘riabilitazione del “romanzesco”’⁵⁸ condotta secondo ‘le ragioni interne della ricerca letteraria’: ⁵⁹ è con questo spirito che *Centopagine* (ri)propone secondo un’‘angolazione moderna di lettura’⁶⁰ opere marginali della storia letteraria, presentate quali punti di rinnovamento per la congiuntura culturale degli anni Settanta.

Il legame intimo fra *Centopagine* e il suo direttore è dunque un punto di arrivo della filogenesi intellettuale dell’editore Calvino che attraverso le prefazioni mette insieme ‘le tessere per comporre il mosaico di una sua idea di letteratura’,⁶¹ concretamente tradotta in proposta editoriale ed esplicitata nella cornice prefattiva. In tale sede il curatore assembla intertestualmente i diversi titoli della collana sotto il segno della riabilitazione, se non addirittura di una ‘futura reincarnazione’⁶² del romanzesco, la cui sconfitta aveva determinato la pubblicazione di ‘romanzi sbiaditi come l’acqua della rigovernatura dei piatti, in cui nuota l’unto di sentimenti ricucinati’.⁶³ Il senso di *Centopagine* è allora quello di una rilettura attualizzata e attualizzante di autori del passato, giocata sul concetto di romanzesco⁶⁴ in luogo di una lettura tradizionale, logica e cronologica, del romanzo naturalista ottocentesco, inattuale nella nuova congiuntura culturale.

Entrando nel merito delle introduzioni e delle quarte di copertina scritte di pugno dal direttore della collana, accanto alle specificità e alle informazioni di natura promozionale di ogni singolo titolo, gli spunti critici calviniani insistono sull’analisi delle strutture formali e sulle logiche costruttive che conferiscono all’opera il carattere romanzesco: a queste riflessioni teoriche si richiama, ad esempio, la quarta di *Cuore di tenebra* di Conrad: ‘uscito al principio del secolo (1902) *Heart of Darkness* è un racconto che può ben dirsi profetico, perché ci introduce nel mondo dei problemi che dominerà la cultura occidentale del Novecento, e apre la strada alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative’.⁶⁵ Sulla stessa linea critica, nella

⁵⁴ I. Calvino, ‘La “Biblioteca romantica” Mondadori’, in: *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano 19-20-21 febbraio 1981, Atti del convegno, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, ora in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 1725.

⁵⁵ *Ivi*, p. 1724.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 1734.

⁵⁸ I. Calvino, ‘Il romanzo come spettacolo’, in: idem, *Una pietra sopra*, cit., p. 271.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ I. Calvino, ‘Una nuova collana’, cit., p. 1719.

⁶¹ G. Patrizi, ‘Dal testo opaco. Calvino prefatore’, in: Clerici, *Calvino & l’editoria*, cit., p. 128.

⁶² I. Calvino, ‘Il romanzo come spettacolo’, cit., p. 271.

⁶³ *Ibidem*. Il tono polemico delle parole di Calvino si riferiscono a una famosa *querelle* tra lo scrittore sanremese e Carlo Cassola, per la quale si rimanda al saggio segnalato nella presente nota.

⁶⁴ Il concetto di romanzesco viene a più riprese e in diversi contesti trattato da Calvino e dalla critica calviniana; per una visione complessiva, con particolare riferimento al romanzesco che prescinde i generi, ivi compreso il genere romanzo, cfr. L. Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d’arte*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 105-121.

⁶⁵ J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1974, quarta di copertina.

nota introduttiva a *Il padiglione sulle dune* di Stevenson, Calvino si interroga sulla costruzione del racconto, pensato ‘come gioco a nascondersi giocato da adulti’,⁶⁶ argomentando che ‘è il meccanismo che assicura la sua presa sul lettore’,⁶⁷ e concludendo che nella tensione tra ‘il racconto psicologico’⁶⁸ e ‘il racconto sentimentale [...] finisce per trionfare il terzo motivo, quello del romanzesco puro’.⁶⁹ Di medesimo tono è il discorso sulla costruzione delle strutture narrative ne *I piccoli borghesi* di Balzac, dove la descrizione dei personaggi nei capitoli iniziali costituisce essa stessa il racconto,⁷⁰ il tramite attraverso cui il lettore viene a conoscenza ‘che tutte le forze in gioco ruotano intorno alla dote di Céleste, e questi mediocri interessi già bastano a mettere in atto la tensione romanzesca’.⁷¹

Analogo è il caso di *L'uomo che corruppe Hadleyburg* di Mark Twain, ‘instancabile sperimentatore di congegni linguistici e retorici [...] procedimenti che non sono poi tanto dissimili da quelli dell’autore d'avanguardia che fa letteratura con la letteratura: basta mettergli in mano un testo scritto qualsiasi e lui si mette a giocare finché non salta fuori un racconto’,⁷² trasformando così il prosaico della vita quotidiana americana in ‘un’azione astratta lineare, in un gioco meccanico, in uno schema geometrico’.⁷³ O, ancora, nella quarta di copertina di *Un romanzo politico* di Sterne, dove si ammira la costruzione del testo ‘come scatole a sorpresa o trappole o ragnatele sospese nel vuoto’,⁷⁴ e dove ‘la vera trovata è un’appendice in cui il testo viene discusso in un club e, riconosciuto come un romanzo a chiave, viene sottoposto a una serie di tentativi d’interpretazione’.⁷⁵ Non si può qui non pensare alla produzione degli anni Settanta di Calvino, come lo scrittore stesso sembra volerci ricordare: ‘Negli ultimi miei libri, questo modello tradizionale si è trasformato nell’invenzione di meccanismi generatori di storie che ho sentito il bisogno d’elaborare in disegni sempre più complicati, ramificati, sfaccettati, avvicinandomi a un’idea di iper-romanzo o romanzo elevato all’ennesima potenza’.⁷⁶

Nell’interrogarsi sulla costruzione del racconto, come si vede, l’analisi narratologica paratestuale punta a portare in luce quei congegni della narrazione che, se in alcuni autori risultano ostesi, in altri sono tenuti nascosti. È questo il caso, ad esempio, dell’introduzione a *Pierre e Jean* di Maupassant, dove viene messo in rilievo che ‘la verosimiglianza è [...] un codice di convenzioni [...] per evidenziare e insieme dissimulare le “intenzioni”, il “piano” del racconto, cioè la sua ossatura di mito’.⁷⁷ Anche l’introduzione ai *Due ussari* di Tolstoj si snoda secondo un simile taglio critico: ‘Capire come Tolstoj costruisce la sua narrazione non è facile. Quel che tanti narratori tengono allo scoperto - schemi simmetrici, travestimenti, contrappesi, cerniere rotanti – in lui resta nascosto’;⁷⁸ prosegue Calvino: ‘Nascosto non vuol dire che non ci sia: l’impressione che Tolstoj dà di portare pari pari sulla pagina scritta “la vita” [...] non è che un risultato d’arte, cioè d’un artificio più sapiente e complesso di tanti altri’.⁷⁹ Tale occultamento della meccanica narrativa consente di far sì – aggiunge il prefatore – che ‘in questo racconto di costumi militari [...] la grande assente sia proprio la

⁶⁶ R.L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*, Torino, Einaudi, 1973, nota introduttiva di I. Calvino, p. v.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ H. de Balzac, *I piccoli borghesi*, Torino, Einaudi, 1981, nota introduttiva di I. Calvino, p. vi.

⁷¹ *Ivi*, p. VII.

⁷² M. Twain, *L'uomo che corruppe Hadleyburg*, Torino, Einaudi, 1972, nota introduttiva di I. Calvino, p. vi.

⁷³ *Ivi*, p. VII

⁷⁴ L. Sterne, *Un romanzo politico*, Torino, Einaudi, 1981, quarta di copertina.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ I. Calvino, ‘Il libro dei libri’, in: *idem, Saggi*, vol. II, cit., p. 1856.

⁷⁷ G. de Maupassant, *Pierre e Jean*, Torino, Einaudi, 1971, nota introduttiva di I. Calvino, p. vi.

⁷⁸ L. Tolstoj, *Due ussari*, Torino, Einaudi, 1973, nota introduttiva di I. Calvino, p. v.

⁷⁹ *Ibidem*.

guerra’,⁸⁰ concludendo che ‘la pienezza di vita tanto lodata dai commentatori di Tolstoj è – in questo racconto come nel resto dell’opera – la constatazione d’un’assenza. Come nel narratore più astratto, ciò che conta in Tolstoj è ciò che non si vede, ciò che non è detto, ciò che potrebbe esserci e non c’è’.⁸¹ La dissimulazione delle intenzioni autoriali, l’artificio del nascondimento, diventano poi poetica del non detto nella *Daisy Miller* di James, dove lo scrittore statunitense ‘sembra sempre sul punto di dire qualcosa che non dice’.⁸² Di nuovo, gli esempi citati indicano come Calvino affidi ai paratesti della sua collana argomenti portanti delle proprie teorie narratologiche, quali sorta di controcanto alle proprie elaborazioni di narratore e saggista.

Considerazioni finali

Come si legge in *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, uno degli incipit di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*: ‘le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l’illusione di stare leggendo anche il non scritto’.⁸³ Parole queste che sembrano fare da controcanto a quanto ricordato dalla prima delle *Lezioni americane*: ‘la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio’.⁸⁴ L’ineffabile, lungi dall’essere qui abbandono lirico, diventa parte di un meccanismo romanzesco che si nutre delle teorie letterarie del Novecento.

Si torna dunque al discorso del non detto, alla reticenza, alla poetica dell’assenza. La cogenza all’annullamento accomuna in Calvino editore i paratesti dei libri altrui ai paratesti delle proprie opere, espandendo in questi ultimi – data la consustanziale natura dell’io-scrivente e dell’io-narrante – le ‘cose che il romanzo non dice’, il ‘non scritto’, il ‘togliere peso’, dal piano della struttura narrativa all’identità stessa dell’autore, destinato a scomparire. I ripetuti tentativi di eclissamento della propria immagine dietro altre immagini fittizie, artatamente costruite, il nascondimento dell’autore dietro gli schermi della narrazione nei paratesti calviniani, hanno indotto parte della critica a intravedere in questa ritrosia un sistematico progetto di autopromozione, un disegno studiato a tavolino per l’autopresentazione stilizzata di un’identità artificiosamente complessa. Di questo filone risulta esemplare il libro di Carla Benedetti, uscito nel 1998, *Pasolini contro Calvino*,⁸⁵ un saggio di critica militante che, per la controversia delle tesi elaborate, ha suscitato decise prese di posizioni e aspri contrasti nel panorama letterario italiano, come forse non si era più abituati da molti anni.⁸⁶

L’interpretazione di Benedetti intende mettere in luce l’opposta concezione del ruolo della letteratura dei due scrittori, l’approccio divergente nell’assolvere il loro ruolo di letterati. Pasolini, autore ‘in carne e ossa’,⁸⁷ si contrappone a Calvino ‘autore

⁸⁰ *Ivi*, p. VII.

⁸¹ *Ivi*, p. VIII.

⁸² H. James, *Daisy Miller*, Torino, Einaudi, 1973, nota introduttiva di I. Calvino, p. VIII.

⁸³ I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979, in: Idem, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 812.

⁸⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 631.

⁸⁵ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit.

⁸⁶ Solo per citare due interventi in tal senso esemplari, cfr. A. Asor Rosa, ‘Il triangolo dei Narcisi’, *la Repubblica.it*, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/01/21/il-triangolo-dei-narcisi.html?ref=search> (3 giugno 2015), e G. Davico Bonino, ‘La critica schizofrenica. Calvino-Pasolini, duello falsato’, in: *La Stampa - Tuttolibri* (22 gennaio 1998), p. 7.

⁸⁷ Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 14.

immagine’:⁸⁸ l’uno latore di un’idea di ‘letteratura impura’, come recita il sottotitolo del saggio, ossia performativa, provocatoria, contaminata dall’opaco della realtà, l’altro fautore di una letteratura ‘coestensiva all’industria culturale’,⁸⁹ ‘depotenziata’,⁹⁰ autoreferenziale, incompromessa. L’idea sottesa alle pagine del saggio è dunque quella di una totale antinomia tra i due scrittori, proiettati in polarità omologhe inconciliabili. Nel quadro di tale antitesi, lo scrittore sanremese viene collocato sul versante della dissimulazione autoriale, costantemente impegnato a camuffare la propria identità dietro lo schermo di ‘scritture eterogenee’,⁹¹ praticate in chiave diacronica nei ripetuti cambi di rotta poetica. Senza entrare nel merito dell’analisi contrastiva delle poetiche e delle pratiche scrittorie dei due intellettuali, sulla quale verte il saggio, importa qui corredare l’ineleggibile idea di camuffamento autoriale in Calvino non, come fa Benedetti, con l’artato gioco al nascondino di un intellettuale ancorato all’istituzione letteraria, e nello stesso tempo eccentrico rispetto a questa nella sua dimensione di aristocratica distanza. Piuttosto, dai paratesti, in particolare dai corredi alle proprie opere, sembra emergere una sensazione di conflittualità, di instabilità, di problematicità irrisolta o risolta solo provvisoriamente, la manifestazione, insomma, del ‘sintomo di un’inquietudine più profonda: il riflesso delle incertezze che nutriva sul senso del proprio lavoro, ossia dei dubbi e degli interrogativi che perennemente si riproponeva sulla propria identità, sul proprio io’.⁹² Sulle stesse corde si muove l’articolo retrospettivo scritto da Calvino per il quotidiano *La Repubblica*,⁹³ in occasione dell’uscita della raccolta di saggi letterari *Una pietra sopra*. Da quel pezzo, scritto in origine come prefazione per la raccolta e ridotto in un secondo tempo a una breve presentazione e a una quarta di copertina,⁹⁴ trapela tutto il senso di inadeguatezza e di incertezza dello scrittore che ineludibilmente si distanzia dai suoi scritti passati, e che in preda al dubbio confessa ‘anche nelle enunciazioni più perentorie [...] una certa balbuzie interiore’.⁹⁵

Sulla scorta di queste affermazioni, il dichiarato depistaggio critico di uno scrittore dalla ‘voce un po’ contraffatta, come in un falsetto diverso ogni volta’,⁹⁶ il rifuggire dalle imbrigliature della critica, l’insofferenza alle etichette, non corrispondono a un preteso camaleontismo volto all’autocelebrazione o alla mistificazione della personalità, come il saggio di Benedetti argomenta, quanto piuttosto ai segni di un turbamento, di un’esitazione di fondo, proiettati e sublimati nella proliferazione delle valenze non solo autoriali ma anche (auto)editoriali. A tale conclusione sembrano autorizzare le numerose lettere editoriali, memoria scritta dell’incertezza dello scrittore sul significato complessivo del proprio lavoro.⁹⁷ Più che

⁸⁸ *Ivi*, p. 27.

⁸⁹ *Ivi*, p. 20.

⁹⁰ *Ivi*, p. 21.

⁹¹ *Ivi*, p. 45.

⁹² Milanini, ‘L’editore di se medesimo’, cit. p. 69.

⁹³ Cfr. I. Calvino, ‘Appendice’, in: *idem*, *Una pietra sopra*, cit., pp. 399-405.

⁹⁴ Cfr. I. Calvino, ‘Note e notizie sui testi’, in: *idem*, *Saggi*, vol. II, cit., p. 2934.

⁹⁵ Calvino, ‘Appendice’, cit., p. 399.

⁹⁶ Cfr. intervista rilasciata da Calvino a Bernardo Valli ‘Signori, vi imbroglio per amor di verità’, apparsa sul quotidiano *La Repubblica* 19 giugno 1979, citata da Nigro, *Dalla parte dell’effimero*, cit., nota 5, p. 22.

⁹⁷ La questione della discontinuità complessiva della propria opera viene da Calvino trattata nella sua ultima intervista, rilasciata a Maria Corti: cfr. ‘Intervista di Maria Corti’ in: *Autografo*, II, 6 (1985), pp. 47-53, ora in: Calvino, *Saggi*, vol. II, cit., pp. 2920-2929; ma ben prima di questa intervista, già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, è nelle lettere editoriali che Calvino, solleva a livello critico il problema del progressivo ripensamento e della costante rilettura della propria opera: cfr. lettera del 21 maggio 1958 a Alberto Asor Rosa, in: Calvino, *Lettere*, cit., pp. 547-549; Lettera del 27 gennaio 1965 a Ornella Sobrero, *ivi*, pp. 849-851; lettera del 2 dicembre 1967 a Cesare Garboli, *ivi*, pp. 967-968; lettera del 5 ottobre 1971 a Giovanni Falaschi, *ivi*, p. 1117-1120; lettera del 6 maggio 1972 a Giuseppe Bonura, *ivi*, pp. 1165-1167; lettera del 4 novembre 1972 a Giovanni Falaschi, *ivi*, pp. 1179-1183; lettera del 29 marzo 1974 a Caterina De Caprio, *ivi*, pp. 1234-1235; lettera del 20 giugno 1974 a Gore Vidal, *ivi*, pp.

a un'aristocratica idiosincrasia verso facili etichettature, allora, i commenti autocensori dell'epistolario⁹⁸ fanno pensare a un Calvino a tratti perplesso, scettico, in continuo rapporto dialettico con il proprio estro creativo. Gli stessi ripensamenti, l'incessante ridefinizione dei propri mezzi espressivi sembrano celarsi anche sotto l'estrema problematizzazione argomentativa degli scritti paratestuali. Considerare come valido l'intento di Calvino di sfuggire a etichettature omologanti – già nel 1948, commentando le recensioni del *Sentiero*, egli dichiara di temere che certa critica lo ‘vincoli già a una maniera e a una definizione’⁹⁹ – è insomma plausibile solo contestualmente alla presa d'atto del costante ripensamento dello scrittore sul senso del proprio lavoro, esacerbato dal conflitto tra il ruolo autoriale e quello editoriale; come è stato osservato, ‘nello stesso istante in cui [Calvino] sostiene e legittima la causa di una letteratura contraddistinta dalla cancellazione dell’io dell’autore, non si assenta da se stesso. Mette in scena un io desideroso d’aprire tutti gli spazi, e pronto a sacrificare, per raggiungere lo scopo, i contorni della propria presenza’.¹⁰⁰ L’editore eredita insomma dallo scrittore ‘il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un’attitudine di perplessità sistematica’,¹⁰¹ e con ciò partecipa di un’identità eterogenea fatta ‘di linee divergenti che trovano nell’individuo il punto d’intersezione’,¹⁰² e si trova nella situazione di dover ricomporre nel paratesto un io diviso,¹⁰³ con esiti non sempre pacificanti.

Parole chiave

Calvino, collana editoriale, editoria, Einaudi, paratesto

Sergio Troiano dopo la maturità classica si dedica a studi filologico-letterari e storico-artistici, seguendo i relativi insegnamenti presso l’Università degli Studi di Pavia e frequentando i corsi di restauro lapideo e pittorico della Civica Scuola Cova di Milano, che lo portano a maturare significative esperienze lavorative nel campo della conservazione storico-artistica. Trasferitosi nel 2002 in Olanda, prosegue gli studi di linguistica e letteratura italiana presso l’Universiteit van Amsterdam. Contemporaneamente si appassiona all’insegnamento dell’italiano, cui si dedica seguendo corsi di formazione glottodidattica e conseguendo la certificazione Ditals dell’Università per Stranieri di Siena. Dal 2010 lavora come docente di lingua e cultura italiana presso la scuola Studiolingua di Amsterdam.

p/a Studiolingua
Surinameplein 124
1058 GV Amsterdam (Olanda)
middlecals@gmail.com

1241-1242; lettera del 10 maggio 1976 a Sandro Briosi, *ivi*, pp. 1303-1304; lettera a Claudio Milanini dell’11 luglio 1981, *ivi*, p. 1453.

⁹⁸ In particolare, cfr.: lettera del 7 agosto 1952 a Carlo Salinari, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 354; lettera del 12 settembre 1970 a Pietro Citati, *ivi*, p. 1089; lettera del 20 gennaio 1973 a Claudio Varese, *ivi*, p. 1193; lettera del 5 febbraio 1974 a Edoardo Sanguineti, *ivi*, p. 1228; lettera del 31 gennaio 1978 a Guido Neri, *ivi*, p. 1360; lettera del 10 dicembre 1978 a Guido Neri, *ivi*, p. 1386.

⁹⁹ Lettera del 6 febbraio 1948 a Giuseppe De Robertis, *ivi*, p. 214.

¹⁰⁰ J. Starobinski, *Prefazione*, in: I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. xxxi.

¹⁰¹ Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 8.

¹⁰² I. Calvino, ‘Identità’, in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 2826.

¹⁰³ Cfr. V. Spinazzola, ‘L’io diviso di Italo Calvino’, in: Falaschi, *Italo Calvino*, cit., pp. 87-112.

SUMMARY

Calvino editor

Reflections on Calvino's paratexts

Several Italian writers and men of letters have contributed directly to the organization of publishing companies during the twentieth century. To this group belongs Italo Calvino, who entertained a long working relationship with the publishing house Einaudi, lasting nearly forty years. This professional experience, strictly interwoven with Calvino's activity as a novelist, gave the writer the opportunity to promote his idea of literature, the same idea that permeates his fiction. Calvino was not only engaged in the choice of the books to be published, but also in the writing of the introductions and back covers that often took, because of their complexity, the character of short critical essays. Through his prefaces the writer established a long-distance dialogue with readers, tendering them not solely promotional reviews, but rather his own narratological reflections. Multiple levels of discourse – analytical, critical, and narrative – converge therefore in the introductory writings of Calvino, unused to the impersonal language or blandishments of the traditional publishing. Furthermore, compared to the books of other writers, the forewords prepared for his own books are more complex and frequently subject to constant changes of mind, hesitations and vacillations. In any case Calvino's paratexts constitute an important key to approach his poetics and, more generally, large areas of the Italian literature after the Second World War.

Playing after Auschwitz The case of Primo Levi and Johan Huizinga's *Homo Ludens*

Sara Vandewaetere

On 19 December 1948 the Italian journal *L'Italia socialista* published a short story written by an unknown Turinese chemist.¹ It is the story of a child, Maria, who finds a decorator in the kitchen of her home. In order to prevent Maria from touching the freshly painted cupboards in the kitchen, the painter draws a circle on the ground around Maria, explaining to her that she cannot leave the confined space. Maria rapidly discovers that the circle is ‘evidently magic’ and plays along, while watching the decorator with curiosity from within the boundary lines of her magic circle. Only when the painter wipes away the circle with a rag does Maria move freely and happily around the house again.

The expression and elaboration of the concept of the ‘magic circle’, so familiar to us in the age of gaming, was actually not that widely spread when this short story was published.² The expression as such had been coined in 1938 by the Dutch historian and cultural critic Johan Huizinga in his book *Homo Ludens*.³ However, it is unlikely that the writer of the short story, who was unfamiliar with the Dutch language, came to know of this work that early. It is much more likely that he read the Italian edition, which was published in 1946 shortly after his return from a ten-month imprisonment in Auschwitz when he was eager to make up for lost time by reading.⁴

The story, which was entitled *Maria e il cerchio* (English: *Maria and the Circle*) would probably have been forgotten rather quickly if its writer, Primo Levi, had not become so well known in the 1950s. This fame was due to the Turinese publishing house Einaudi publishing his account of his incarceration in Auschwitz, *If This is a Man* (Italian: *Se questo è un uomo*, 1958) after having initially rejected his work for publication in 1946.⁵ Levi saved the short story from oblivion by integrating it into his

¹ P. Levi, *Opere II*, Torino, Einaudi, 1997, p. 1447.

² Although limitations should be placed on its reliability, a search with the Google Books NGram Viewer suggests that the term ‘cerchio magico’ only came into use in Italian on a larger scale from the late 1950s. This could mean that Levi’s use of the expression is somewhat remarkable and not purely coincidental.

³ J. Huizinga, *Homo ludens, proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon, 1938.

⁴ Levi returned from Auschwitz on 19 October 1945.

⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958. UK translation: P. Levi, *If This is a Man*, London, Orinon Press, 1959. US translation: P. Levi, *Survival in Auschwitz*, trans. Stuart Woolf, New York, Collier Book, 1959.

1975 book *The Periodic Table*, slightly adapting it to make it fit into the book, as he himself explained, and giving it a new title: *Titanio*.⁶

The story is particularly short and Levi was most probably inspired by the idea of the fairy tale, which he would continue to privilege as a genre in his later short stories, some of which are included in *Storie naturali* and *Vizio di forma*.⁷ At the same time, however, it is one of Levi's more mysterious short stories and therefore suggests the possibility of more sophisticated interpretations. The story has attracted the attention of more than one scholarly reader of Levi's work.⁸ One wonders if such an interpretation might establish a link with Huizinga, and whether the prominence of a magic circle - a key concept in Huizinga's work - is more than coincidental.

Despite the fact that Levi and Huizinga seem to share a view on play as a marker of culture, as this article will later discuss, there is no material evidence that Levi was actually familiar with Huizinga's work. Unfortunately, Levi's library and personal notes cannot be consulted to look for possible evidence on this matter. In general terms, it seems that Huizinga's work was quite well known in Italy in the 1930s and that some of Huizinga's books had been translated into Italian. The personal friendship between Luigi Einaudi and Huizinga, who met during a trip to America, seems to have been decisive in ensuring the translation and publication of the latter's work.⁹ Moreover, Huizinga's texts were at the centre of intellectual debate. In particular, the 1935 text *In the Shadow of Tomorrow* (original Dutch title: *In de schaduw van morgen*), translated into Italian as *La crisi della civiltà* (English: *The Crisis of Civilization*), attracted attention from Italy's intellectuals.¹⁰ The text, however, was not well received in Italy. The Italian philosopher Delio Cantimori wrote a particularly harsh review, reproaching Huizinga for his general pessimism regarding contemporary politics.¹¹ The Turinese intellectual Vittorio Foa expressed his lack of appreciation for the same text in a letter from prison, where he was being held for his anti-fascist views. Although Foa admitted the text was anti-Nazi in its intention, he reproached its author for offering views so close to those of the Germans that they might have attracted a Nazi following.¹²

It was only in 1946 after the definitive defeat of fascism, when the question of Huizinga's position towards Nazism became less urgent, that *Homo Ludens* was finally published in Italian. It was a work that looked deeper into some of the aspects present in his earlier work, and that - according to Umberto Eco - might have attracted the attention of the young Italian intellectuals of the time but instead ended up being known for creating negative reactions.¹³

Therefore it is possible, although not certain, that Levi did come to know about Huizinga's *Homo Ludens* soon after its publication in Italy in 1945 and reprinting in 1946. Although Levi was evidently still attempting to reintegrate into society after his deportation and was writing his own memoirs, he certainly maintained an interest in the intellectual scene and especially in the Turinese publishing house, Einaudi.

⁶ P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975. US translation: *The Periodic Table*, New York, Schocken Books, 1984. Translated, by Raymond Rosenthal.

⁷ P. Levi, *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966; P. Levi, *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971.

⁸ C. Angier, 'Le storie di Primo Levi: messaggi in bottiglia', in: Luigi Dei (ed.), *Voci dal mondo per Primo Levi*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 1-20; P. Valabrega, 'Il Segreto Del Cerchio: La percezione del tempo nell'opera di Primo Levi', in: *Rassegna mensile di Israel* (1989), pp. 281-87; M. Cicioni, *Primo Levi: Bridges of Knowledge*, Oxford, Berg Publishers, 1995.

⁹ L. Endrizzi, 'La crisi della civiltà in Italia: l'epistolario Einaudi-Huizinga', in: *Laboratoire italien, Politique et société*, 6(2006), pp. 201-211.

¹⁰ J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, Torino: Einaudi, 1937. Originally published in Dutch in 1935

¹¹ L. Endrizzi, 'La crisi della civiltà in Italia', cit., pp. 205-206. The 1936 review of Cantimori has been republished in L. Mangoni (ed.), *Cantimori: Politica e storia contemporanea*, Torino, Einaudi, 1991.

¹² *Ivi*, p. 208.

¹³ U. Eco, 'Homo Ludens Oggi', in: J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi, 1973, pp. vii-xxvii.

It is clear that the answer to these questions, and to the actual familiarity of Levi with Huizinga's work at this or any later date, is unresolved, and will probably remain so, unless a future opening up of the Levi archive shows otherwise.¹⁴ However, the question remains as to whether Levi's views on play are in any way connected to Huizinga's views. In trying to answer this, it is useful to consider the role of play in Levi's work.

Levi's conceptual view of play

As early as 1990, the Italian critic Pier Vincenzo Mengaldo noticed Levi's playfulness at a linguistic level, noting that his work contained a 'verbal ludicity [...] that we would not expect to be so outspoken in this apostle of the sobriety [...] of language' (my translation).¹⁵

In his book *Primo Levi's Ordinary Virtues*, Robert Gordon recognizes 'play' as one of the most fundamental of Levi's virtues, 'the most characteristic and influential of all'.¹⁶ According to Gordon's analysis, play is to be read in Levi's work as the key to freedom.

Other interesting observations about play in Levi's work have been made over the years by Stefano Bartezzaghi, the well-known Italian journalist, essay writer and word-game designer. In 2010 he repeated and expanded on his thoughts on Levi's attention to play in the chapter of the book *Scrittori Giocatori (Game-Playing Writers)*, which is dedicated to Levi.¹⁷ An important part of the chapter is concerned with Levi's privileging of 'linguistic games', which has been previously analyzed by Marco Belpoliti, the editor of Levi's collected works.

It is clear, then, that play appears in many forms in Levi's work, and yet it is an aspect that remains under-researched. Therefore, this article will consider some elements of play in Levi's work against the background of Huizinga's *Homo Ludens* and will examine the role a cultural, Huizinga-like interpretation of play could have had in the work of a Holocaust survivor like Levi. It will concentrate on three aspects, considering how these relate to Huizinga's play-theory: Levi's explicit conceptual view of play; the thematization of play in his work as a witness; and play as a linguistic feature of his writings.

In Huizinga's view, play is a 'free and meaningful activity, carried out for its own sake, spatially and temporally segregated from the requirements of practical life, and bound by a self-contained system of rules that holds absolutely'.¹⁸ In what measure can we find the same ideas in Levi's work?

Bartezzaghi is right to point out that Levi never developed a complete theory on play, but occasionally Levi formulated explicit ideas on the subject. Initial indicators give the impression that Levi believed play is limited to childhood. In the essay *Tornare a scuola*, he makes the following comment:

¹⁴ Even Cicala and La Mendola's volume *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, which reconstructs intellectual life surrounding the Einaudi publishing house, does not shed light on the question. See R. Cicala & V. La Mendola (eds.), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Educatt, Milano, 2009.

¹⁵ P. V. Mengaldo, 'Lingua e scrittura', in: E. Ferrero (ed.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi 1997, p. 197: 'un ludismo verbale e un gusto per il significante che non ci attenderemmo così marcati in questo apostolo della sobrietà e transitività della lingua'.

¹⁶ R. Gordon, *Le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003.

¹⁷ S. Bartezzaghi, 'Le cosmichimiche di Primo Levi. Gioco, osservazione linguistica, invenzione', in: idem, *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 21-76.

¹⁸ Huizinga, *Homo Ludens*, cit.

Il gioco, cioè l'esercizio fine a sé stesso, ma regolato e ordinato, è proprio del bambino ma giocando a tornare a scuola si ritrova un sapore d'infanzia, delicato e dimenticato.¹⁹

In other words, adult play is just a nostalgic return to an infantile reality. Adults can only imitate the playing activity of children; they 'play to play' as Bartezzaghi has already pointed out.

The same view emerges from Levi's reflections on a British study entitled *Children's Games in Street and Playground*.²⁰ Levi's essay, *L'internazionale dei bambini*, is dedicated to the universal quality of children's games in different parts of the world. At the end of the essay Levi clearly takes the discussion beyond the level of games and opens up a parenthesis on the civilizing functions of play, partially in line with Huizinga's thoughts:

Resta il fatto che le frontiere politiche sono impervie alle nostre culture verbali, mentre la civiltà del gioco, sostanzialmente non verbale, le attraversa con la libertà felice del vento e delle nuvole.²¹

In this case Levi associates play with culture: play is not, as in the case of *Homo Ludens*, the origin of culture itself. The passage quoted above seems to suggest instead that play is to be seen in parallel with culture, rather than as at its origins. At the same time play can even be considered superior to ordinary 'culture' as it can cross political boundaries more easily than our typically 'verbal' culture.

However, it is in his fictional texts that Levi seems to attribute an even stronger function to play. Play is present at different moments in his prose and essays, and frequently, more than simply in parallel with civilization, it appears as a marker of some kind of civilization itself. In order to focus on the apparent contradiction between the moral witness of Auschwitz and the prominence given to play, we will now examine the role of play in Levi's testimonial writings.

The thematization of play in Levi's testimonies

The major challenge in approaching Levi's work against the background of Huizinga's play theory is situated in the important testimonial aspect of Levi's work. It is clear that play, as defined by Huizinga, could hardly exist in Auschwitz. The free activity Huizinga had in mind was self-evidently forbidden for the deportees at Auschwitz: finding a spatially and temporally segregated place was nearly impossible. Auschwitz is reminiscent of the situation in a specific type of war that Huizinga describes, where he explains that no real play can take place in wars against 'groups not recognized as human beings and thus deprived of human rights – barbarians, devils, heathens, heretics and "lesser breeds without the law"'.²²

In accordance with historical reality, play in its Huizinganian form, as a basis for civilization, could not occur in the camps and nor is it to be found in Levi's testimonials on Auschwitz. However, Levi carefully registers its disappearance and absence. When describing the last night at the Italian transit camp in Fossoli, for instance, Levi does not forget to mention how the children's toys -in a way a symbol of play – are carefully packed away by the mothers who are preparing the luggage for the voyage to Auschwitz:

¹⁹ P. Levi, *L'altrui mestiere*, in P. Levi, *Opere II*, Torino, Einaudi, 1997, p. 658.

²⁰ I & P. Opie, *Children's Games in Street and Playground*, Oxford, Oxford University Press, 1969.

²¹ Ivi, p. 740.

²² Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 102.

E [le madri] non dimenticarono le fasce, e i *giocattoli*, e i cuscini, e le cento piccole cose che esse ben sanno, e di cui i bambini hanno in ogni caso bisogno. Non fareste anche voi altrettanto? Se dovessero uccidervi domani col vostro bambino, voi non gli dareste oggi da mangiare?²³

We know that neither the children nor their mothers would see those toys again. Once the testimony enters into the details of camp life very few mentions of any form of play are made, bar the expression that someone is ‘playing’ with the deportees (in Italian: ‘si fa gioco di noi’), that is, making a fool of them.²⁴

It is in a similar context that theatre and music, two phenomena close to play – as Huizinga also stresses – are mentioned.²⁵ Indeed, according to Huizinga, theatre and music cannot sever themselves from play but are intrinsically related to both ritual and play.

However, in Levi’s account, there is no play or ritual whatsoever associated with theatre when it is mentioned for the first time. In contrast, it is used as a metaphor to express his disbelief. Indeed, on their arrival at the camp, Levi and his fellow deportees get the impression that they are ‘watching a mad play’.²⁶ The scene described only superficially has the characteristics of theatre and play; a false representation is left. The same is true of the music that, strangely, is present in the camp. Levi relates how he heard a band playing music and was relieved - thinking that his situation was a bad dream or a joke after all - until it turned out to his surprise that the band was really part of camp life.²⁷ The music was no more than a surreal memory of a distant reality.

In a very similar way, the presence of play is destined to be no more than a formal representation in Levi’s 1986 publication *The Drowned and the Saved* - a long essay on the grey zone that dangerously blurs the line between victims and perpetrators. Rather than music or theatre, a real game is described: Levi discusses a football game that he had read about in the testimony of a Hungarian doctor in Birkenau between SS soldiers and members of the Sonderkommando, the special squad of mainly Jewish deportees who were made to work in the gas chambers. Levi wrote:

All’incontro assistono altri militi delle SS e il resto della Squadra, parteggiano, scommettono, applaudono, incoraggiano i giocatori, come se, invece che davanti alle porte dell’inferno, la partita si svolgesse sul campo di un villaggio.²⁸

Even if the overall tone of Levi’s Auschwitz testimonial confirms the fact that no real play could take place in the camps, surprisingly forms of play do appear on a few occasions in their most fundamental form, protecting the deportees in some rare moments. Singing could take on such a role: at least once Levi mentions the members of the Yiddish-speaking Jewish community within the camp, who had created a separate ‘space’ for themselves within the camp, singing a rhapsody:

Dalla porticina posteriore, di nascosto e guardandosi attorno con cautela, è entrato il cantastorie. Si è seduto sulla cuccetta di Wachsmann, e subito gli si è raccolta attorno una piccola folla attenta e silenziosa. Lui canta una interminabile rapsodia yiddisch, sempre la stessa, in quartine rimate, di una melanconia rassegnata e penetrante (o forse tale la ricordo perché allora ed in quel luogo l’ho udita?); dalle poche parole che capisco, dev’essere una

²³ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1989, p. 7.

²⁴ *Ivi*, p. 19.

²⁵ Huizinga, *Homo Ludens*, cit., see for instance p. 50 on music and p. 12 or 53 on play.

²⁶ Levi, *Survival in Auschwitz*, cit., p. 25; Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 19: ‘Ci pare di assistere a qualche dramma pazzo, di quei drammi in cui vengono sulla scena le streghe, lo Spirito Santo e il demonio’.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, in P. Levi, *Opere II*, Torino, Einaudi, 1997, p. 1032.

canzone da lui stesso composta, dove ha racchiuso tutta la vita del Lager, nei più minuti particolari.²⁹

The song of the storyteller creates a rare moment of socialization and solidarity within the camp. Likewise, when the news of the imminent liberation was brought to the Greek community in the camp, they began to sing in a circle, standing shoulder to shoulder.³⁰ The beginning of the end of the Nazi era is thus announced by the return of play elements.

These kinds of scenes become more frequent in *The Truce*, the book in which Levi describes his adventurous journey back home from Auschwitz. After the first dark pages, *The Truce* actually becomes very joyful and mostly presents itself as a happy journal that tells the reader about Levi's return to society. Levi has to wait in different provisional camps before being able to go home. The waiting camps are inhabited by a multicultural community of survivors who pass the time by playing and dancing. It is not the children's play this time, but the adult's play that seems to cross boundaries. When the news of the final defeat of the Nazis reaches the camp, it is celebrated with play and a joyous game of football between the Poles and Italians.³¹

Further indications of the play that accompanies the return to civil society can be seen in the friendship between Levi and a Greek survivor. The two travelling companions are clearly engaged in an internal competition, and it is often Levi who loses the game. The Greek's motto is 'war is always' and he sees this kind of competition in every part of his life, even in his friendship with Levi.

The fact that Levi begins his journey back to normal life with a Greek, Mordo Nahum, with whom he is caught up in a harsh competition, is not a total coincidence. It is as if his return to civilization must start from the cradle of Western society and, what is more, with a competitive relationship. According to Huizinga, it is precisely this type of competitive activity called 'agon' – which was omnipresent in Ancient Greek society - that forms the foundation of culture.³² Levi actually explicitly makes a connection between his friend and the Ancient Greeks, describing how the way in which he met the Greek reminded him of ancient times.³³

Levi's complicated friendship with Mordo Nahum marks his return to civilization. This type of friendship, characterized by an antagonistic relationship, is repeated in Levi's writings over the years. Similarly, in Levi's portrayal of himself as an adolescent in his short stories he is often set in opposition to his friends. An emblematic figure is the adolescent opponent Guido, who is described in the short story *A Long Duel* (Italian: '*Un lungo duello*'). Guido and Primo are in the same class and organize strange competitions to see which of the two of them is best at different 'challenges', such as slapping each other in the face, getting undressed in class without being noticed by the teacher, passing through fences and athletic competitions.³⁴

A Long Duel is an intriguing story, which has drawn the attention of Levi's major biographers and has been read as part of Levi's *Bildungsroman*, which can be pieced together from various of his chapters and short stories. Huizinga sees 'agon' as the foundation for society and culture, and this feature is reflected in Levi's own entrance into society as an adult

²⁹ Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 51.

³⁰ *Ivi*, p. 73.

³¹ P. Levi, *La tregua*, in: idem, *Opere I*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 282-284.

³² Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 28.

³³ Levi, *La tregua*, cit., p. 225.

³⁴ P. Levi, 'A Long Duel', in: idem, *Other People's Trade*, cit., pp. 52-58.

Levi's 'writing as playing'

Levi's principal relationship with play is to be found in his writing and language. We have already explained, with reference to his early short story *Maria and the Circle*, how Levi's work functioned as his own magic circle, his own playground and his own protected space. While trying to adjust to normal life in the year after his return Levi began to write in order to quiet his mind: not only did he write his first short stories, like *Maria and the Circle*, he also wrote the first version of *If This is a Man* and several poems. When, much later, Levi published his poems after his prose had made him famous, he was inevitably asked his opinion on Adorno's previous statement that 'poetry after Auschwitz is barbaric [and] has become impossible'.³⁵

La mia esperienza è stata opposta. Allora mi sembrò che la poesia fosse più idonea della prosa per esprimere quello che mi pesava dentro [...]. In quegli anni, semmai, avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz.³⁶

Levi's early poems are sad, and seem anything but playful. However, even then it can be said that poetry is connected to play, through searching for the right word, the right rhythm, and through following the conventions, the rules of the game of poetry. As Huizinga noted, 'The function of the poet still remains fixed in the play-sphere where it was born'.³⁷

If we look at it from this point of view, we can identify a new moment of play in *If This is a Man*. Indeed, there is an important chapter dedicated to Italian poetry that every reader of *If This is a Man* will remember: 'The Canto of Ulysses'. In this chapter, Levi shares one of the rare positive moments during his imprisonment. His French friend, Jean – who had a slightly privileged situation in the camp – chooses Levi to accompany him to fetch soup. Levi decides to teach Jean Italian by reciting a canto by Dante. However, Levi does not perfectly remember the verses and has a hard time bringing them to mind. The verses come back to him very slowly but it is very satisfying when they do.

What makes this experience extraordinary is that during this walk Levi seems to have created an almost sacred space and time, a magic circle, far from the *hic et nunc* of the camp. The contents of the canto already offer some consolation, but the slow and difficult reconstruction of the verses with their rhymes and rhythms also gave the exhausted mind of the prisoner welcome and seldom pause.

The joy of writing, in other words, is clearly interconnected with Levi's love of language, something which showed itself in a particular pastime of Levi's: the making of word games, such as rebus puzzles or palindromes. Among many short stories and essays concerning particular linguistic phenomena, Levi dedicated a short story to his

³⁵ Adorno's original statement appears in the concluding passage of the 1949 essay 'Cultural Criticism and Society', reprinted as the first essay in *Prisms*: 'Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely. Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation.' T.W. Adorno, *Prisms*, Trans. Samuel and Sherry Weber. Cambridge, MIT Press, 1981, p. 34. The passage is not easy to grasp and later on Adorno himself commented that '[p]erennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems. But it is not wrong to raise the less cultural questions whether after Auschwitz you can go on living [...] confirmed the philosopheme of pure identity as death.', T.W. Adorno, *Meditations on Metaphysics, Negative Dialectics.*, trans. E. B. Ashton, New York, Continuum, 1993, p. 363. Adorno seems to suggest that it is necessary to revisit the whole concept of death and culture rather than stating simply that poetry has become impossible.

³⁶ M. Belpoliti, *Conversazioni e interviste: 1963-1987*, Torino, Einaudi, 1997, p. 137.

³⁷ Huizinga, *Homo Ludens*, cit., p. 135.

love of palindromes, entitled *Calore Vorticoso* (English *Swirling Heat*; my translation).³⁸ The story first appeared in the Turinese newspaper *La Stampa* in the summer of 1978 and was later included in *Moments of Reprieve*. In the short story Levi introduces the reader to a character who forms palindromes that allude to various situations in his life.³⁹

From the testimony of Giampaolo Dossena, a journalist and maker of word games, we know that Levi probably even submitted different word games to *La Stampa*. He gave his own work the Piemontese name ‘dmura’, meaning a plaything of little value. According to Dossena his submissions to the paper were anonymous. Levi, the moral witness, did not allow himself to be seen ‘playing games of little value’.⁴⁰

Levi and play: a diachronic view

When we consider the elements of play and games presented in Levi’s life from a diachronic point of view, we can see how his early writings contain the most positive views on play – with *The Truce* as an emblematic example – be it through a thematic approach, linguistic preferences for poetry or his explicit views on play.

While play necessarily disappears in his testimony in *If This is a Man*, elements of play appear again at the end of the book. Furthermore, play and theatrical elements have an overwhelming presence in *The Truce*, revealing without doubt that Levi’s most positive view of play is as offering the possibility of opening up a way to a new and better culture.

When Levi returned to the subject of play later in life, after he had become well known as a witness of repute (despite the fact that his works were varied and not limited to testimony), his views on the subject seem to have become more complicated. *A Long Duel* (*Un lungo duello*) was written in 1984. Even if, in this story, the agonistic games with the character’s friend Guido pave the way to adulthood, the story actually contains some unexpectedly violent aspects, such as in the crude game of slapping each other’s faces. Not surprisingly, the final memory of Guido is negative, of an ‘ephemeral monument of terrestrial vigour and insolence’.⁴¹ Play did lead both boys to adulthood, but Levi remembers to denounce the most violent aspect of it.

In the previously mentioned essay on universal children’s games, despite his positive view of the universalism of children’s games Levi vehemently criticizes one specific game that is particularly unfair and in which one child becomes a ‘player-victim’ for no reason. In his mind, in the context of play there should be no place for unfairness. Children’s play can be universal, but even then there must be a *caveat* against cruelty; play has to have clear boundaries.

It is with this view that Levi returns to the subject of play in Auschwitz in *The Drowned and the Saved*. In this book, Levi again takes up the role of witness, and with more authority. Here too the message is that play can only exist within clear boundaries. If play is detached from the conditions of freedom and fairness, as was the case in the football game between perpetrators and victims, a grey zone is created and the metaphorical playground loses its clear boundaries. Only clearly set boundaries can protect us from this dangerous zone in which the distinction between perpetrators and victims can be dangerously blurred, as was the Nazi’s intention.

³⁸ P. Levi, ‘Calore Vorticoso’, in: idem, *Lilit e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1981.

³⁹ It is interesting to note that Carlo Levi was also fond of word play. See for instance his ‘Io penso ai rebus’, published in the posthumous *Le tracce della memoria*, Roma, Donzelli Editore, 2002, pp. 15-17.

⁴⁰ Information from Giampaolo Dossena reported in Bartezzaghi, *Scrittori giocatori*, cit., p. 40.

⁴¹ Levi, *L’altrui mestiere*, cit., p. 836.

Concluding thoughts

The fact that Levi literally used the term ‘magic circle’ in an essay written in 1947, the year after *Homo Ludens* was translated into Italian, makes us wonder how familiar he was with Huizinga’s book. Levi never really articulated his thoughts on play in an extended way. It seems as if he experienced an increasing tension between the positive view of play in all its aspects and his role as a moral witness of the Holocaust, and that this prevented him from exploring the theme too deeply. If, instead, he had chosen to take this path, he might have shared his thoughts on *Homo Ludens* and it would certainly have been enriching to hear his reflections on the work of the great Dutch thinker Huizinga.

As it is, we are left with the indications of play in his work, which are multiple and vary in character from some carefully formulated but sometimes contradictory thoughts on play to the thematic treatment of play and the presence of word games throughout his texts. There are so many aspects to this point of view – and here we consider just a few of them – that it seems difficult to draw definitive conclusions.

What we do know is that, on a thematic level, Levi showed himself to be a careful observer of play, of its appearance and its disappearance, mostly corresponding to a higher or lower degree of some kind of civilization. The first phase of his return to society after Auschwitz seems to go hand in hand with increasing forms of play. Likewise, Levi’s view of his own adolescence seems to reserve an important role for antagonistic play as a pathway to growth and entrance into adulthood, which parallels Huizinga’s idea that culture itself was created on the foundation of a healthy agonistic situation.

As for the meaning of play in his life and work, we can affirm, without any hesitation, that play helped Levi on a personal level to overcome his trauma. He wrote and he played with language, but, even in this case, he emphasized more and more over the years the boundaries between seriousness and play. In the same way, play was to be separated from any situation of violence, with which it was incompatible. His views can be read as a caveat against an overly optimistic view of the possibilities of play. According to Levi, play in post-Auschwitz society, rather than being marginalized, should always and on every occasion go hand in hand with ethical conditions and a total respect for otherness: what remains is a *minima moralia* for play.

Parole chiave

Primo Levi, Johan Huizinga, Shoah, play

Sara Vandewaetere obtained her Ph.D. in 2009 at the University of Antwerp in Belgium on a literary topic: sensoriality in the work of the Italian author Primo Levi. Since 2010 she teaches Italian-Dutch translation at the University of Ghent and now specializes in translation studies. She is currently collaborating in a research project on EU terminology with a special interest in terminology and immigration.

Vakgroep Vertalen, Tolken en Communicatie
Universiteit Gent
Groot-Brittanniëlaan 45
9000 Gent (Belgium)
sara.vandewaetere@gmail.com

Riassunto

Il gioco dopo Auschwitz

Alcuni testi di Primo Levi riletti alla luce dell'*Homo Ludens* di Johan Huizinga

Lo scrittore Primo Levi (1919-1987) non ha mai menzionato esplicitamente lo storico olandese Johan Huizinga (1872-1945) nei suoi testi e gli archivi leviani per ora non permettono di stabilire esattamente quanto Levi avesse familiarità con i testi di Huizinga. Ciononostante i due pensatori sono chiaramente legati dal tema del gioco, tema prediletto di Levi che ha attirato l'attenzione dei critici letterari e oggetto di studio del famoso *Homo Ludens* di Huizinga del 1938, indagine del mondo del gioco come origine di tutta la cultura.

Il presente articolo vuole indagare se l'interesse condiviso per il gioco superi la pura coincidenza tematica. Cerchiamo la risposta nel modo in cui il gioco è presente nell'opera leviana come segnale di civilizzazione, idea fondamentale anche nel testo di Huizinga, attraverso un percorso lungo alcuni testi chiave dell'autore torinese. Anche se Levi e Huizinga non si sono mai incontrati, le loro idee sul gioco sembrano nascere da una comune visione di fondo.

Il giallo-noir nella scrittura a quattro mani Il caso di *Acqua in bocca*

Francesca Medaglia

Questo saggio si concentra sull'analisi di *Acqua in bocca* di Camilleri e Lucarelli, come esempio di opera appartenente al genere giallo-noir scritta a quattro mani. Le molteplici forme di cooperazione tra scrittori sono un fenomeno complesso, la cui definizione rigorosa esonderebbe lo spazio disponibile in questo articolo.¹ Nonostante ciò è opportuno fornire alcune coordinate teoriche volte a inquadrare il tema proposto.

René Wellek e Austin Warren evidenziano l'importanza della questione autoriale in relazione alla collaborazione di due scrittori, sostenendo che:

il libro rimane un autentico esempio di una collaborazione in cui l'autore risulta dal comune accordo di due scrittori, e anche se nella terminologia, nel tono e nell'espressione rimangono senza dubbio alcune lievi discordanze tra i due scrittori, tuttavia essi osano credere alla possibilità di una compensazione di questi limiti nel fatto che due diverse intelligenze abbiano raggiunto un accordo così sostanziale.²

I due studiosi si servono di tale definizione a proposito della loro *Teoria della letteratura*; io ho ritenuto opportuno trasportare la loro affermazione in ambito letterario, in quanto da essa emerge innanzitutto la volontà comune e la pianificazione consapevole della cooperazione tra i due autori. In secondo luogo sembra emergere dalla citazione sopra riportata l'idea che la fusione tra le 'due diverse intelligenze' porti a un prodotto più completo di quanto sarebbe stato possibile ottenere dai singoli autori.

Ho effettuato lo stesso tipo di operazione anche per quanto riguarda un passo tratto da *Poetica del diverso* di Edouard Glissant, che descrive il meccanismo di creolizzazione, da me declinata in un'accezione autoriale: 'La creolizzazione esige che gli elementi eterogenei messi in relazione "si intervalorizzino", che non ci sia degradazione o diminuzione dell'essere, sia dall'interno che dall'esterno, in questo reciproco, continuo mischiarsi'.³ Come appare evidente, anche in questo studio dei mutamenti linguistici in ambito creolo la compenetrazione di fattori diversi conduce a un risultato che conserva gli elementi precedenti (senza *diminutio*) proponendo, tuttavia, caratteri nuovi ed imprevedibili.

Sulla base di queste brevi annotazioni, quindi, è possibile fornire una definizione sintetica (operativa) della scrittura a quattro mani, come una pratica che comporta la cooperazione programmata e consapevole di due o più autori e che conduce a una

¹ Rimando, per questo, al recente volume di F. Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2014.

² R. Wellek & A. Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 10.

³ E. Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 16.

compenetrazione (compensazione) innovativa, accrescitiva e imprevedibile dei contributi autoriali a livello contenutistico, linguistico e formale.

Per l'argomento specifico di questa analisi, ovvero il genere giallo-*noir* in riferimento alla scrittura a quattro mani, si può osservare che tale prassi scrittoria sembra rispettare le tendenze del mercato, cioè la popolarità del genere poliziesco.

Questa tipologia di romanzo inizia ad acquisire una certa diffusione già nel Ventesimo secolo per arrivare nel primo decennio del Ventunesimo secolo alla sua esplosione. Sembra anche utile sottolineare che uso l'etichetta 'giallo e *noir*' non perché fino ai primi anni Novanta del Novecento i due termini fossero totalmente sovrapponibili, ma per un discorso di comodità: la uso come un'etichetta elastica, che comprende tutti i romanzi appartenenti ai sottogeneri giallo, *noir* e *postnoir*, nell'idea di una contaminazione tra i generi.⁴ In questo senso 'Il giallo crea una narrazione che ha lo scopo di ricostruire i meccanismi e motivi del delitto attraverso l'uso della ragione e della razionalità [...] Nel noir, invece, la narrazione sembra più rivolta a sviscerare il perché del crimine o del reato, il contesto in cui è maturato, le cause sociali o psicologiche che lo hanno generato'.⁵

È interessante la spiegazione che Beppe Sebaste fornisce riguardo al passaggio dalla tipologia giallo alla più contemporanea tipologia *noir*, ed è proprio per la sua semplicità ed efficacia che viene riportata qui interamente:

Eppure tutto risale ai racconti di Edgar Allan Poe, che cavalcò entrambe le poetiche del suo tempo, quella positivistica e razionale dei marchingegni narrativi e quella neo-romantica dei poeti *dandy*, praticando l'*horror* e il gotico metropolitano, ma inventando anche il racconto poliziesco raziocinante. Ma se un tempo il *detective* classico era un poliziotto più o meno istituzionale e omogeneo a una concezione individuale della colpa e del crimine, fautore di un ritorno all'ordine (borghese), ottimista nei confronti della scoperta della verità (al singolare), *alter ego* dello scienziato positivista o di un semiologo strutturalista; diversamente il *detective* privato a partire da Hammett e Chandler e il romanzo *hard boiled* americano è la controfigura di un narratore scettico e disincantato, che sa che la colpa, il crimine, e soprattutto la verità, non si possono più coniugare al singolare. A questa pluralità epistemologica, e all'allargarsi della colpa da individuale a sociale, corrisponde probabilmente la serialità del giallo, che non a caso si acquistava in edicola. Da anni però si leggono romanzi popolari che col giallo hanno poco o nulla a che fare, tranne i delitti e il referente socio-criminale, e tranne lo spazio che occupano nel marketing librario. Vengono chiamati '*noir*', alla francese, che è il colore della cronaca nera.⁶

Il rilevante incremento della produzione di gialli e *noir*, in età moderna, ha suscitato una serie di accuse a questo tipo di romanzi, tra cui, come nota Elisabetta Mondello, quella di essere solo una 'moda, seppur non effimera, figlia della vacuità della comunicazione dei *media* che alimentano un "vuoto" culturale fatto da un "troppo pieno", che consiste in una folla di autori e di titoli privi di una reale energia narrativa'.⁷

⁴ A proposito dell'uso estensivo del termine 'giallo' basti pensare a: G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000, *passim*.

⁵ G. Brunetti, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, Tesi di Dottorato non pubblicata, Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo', Dottorato in Studi interculturali europei, Dipartimento di Letterature e Filologie, a.a. 2010-2011, p. 1.

⁶ B. Sebaste, 'Note sul noir italiano', *L'Unità*, 26 luglio 2005, p. 21.

⁷ E. Mondello, 'Scritture di genere. New Italian Epic o post-noir? Il noir negli Anni Zero: una querelle lunga un decennio', in: idem (a cura di), *Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, Roma, Robin, 2010, p. 15.

La scelta del genere letterario

Proprio questo incremento nella produzione di ‘gialli’ e *noir* spiega, solo in parte, il perché si trovino così tanti testi composti a quattro mani collocabili all’interno di questo sottogenere.⁸ La scelta, infatti, di scrivere a quattro mani all’interno del sottogenere giallo-*noir*, credo sia dovuta anche al fatto che la trama giallistico-poliziesca è sovente caratterizzata da più focalizzazioni e, di conseguenza, risulta amplificata, per gli autori che cooperano, la possibilità di fornire al lettore eterogenei elementi allegorici di soluzione del delitto. Se, infatti, si tiene presente la differenza di focalizzazioni proprie una del giallo e una del *noir*, ovvero una del *detective* e una dell’assassino,⁹ si comprende come all’interno di un unico testo composto da due autori si possa arrivare a ottenere una focalizzazione multipla e, per dirla in maniera bachtiniana, anche *dialogica* tra gli autori e i loro personaggi. Tale dialogicità viene a essere moltiplicata all’interno del testo stesso a diversi livelli: tra il lettore e l’opera, tra i vari sottotesti, tra autore e lettori e, infine, tra i molteplici autori. Gli autori che scrivono a quattro mani non sono ‘delimitabili’, né inseribili in categorie rigide: la loro caratteristica principale è proprio quella di ‘fluttuare’ nel testo, di non avere confini fissi e pre-determinabili; vi è ‘la presenza di due spazi [due soggettività non più individuali] concorrenti e complementari’.¹⁰ In altri termini, nel caso del giallo-*noir* scritto a quattro mani, gli autori sono costretti, nonostante possano aver stabilito a priori una divisione dei compiti creativi o dei personaggi da tratteggiare, a esondare dal proprio ambito di competenza. Tale necessaria contaminazione giunge a comprendere la focalizzazione delle altre individualità con cui il proprio personaggio interagisce, degli ambienti relazionali e sociali in cui egli si muove e delle situazioni, che, nello svolgimento della trama, si trova a dover affrontare. Di tale questione un valido esempio risulta essere il romanzo oggetto di questo contributo.

Il caso di *Acqua in bocca*

Acqua in bocca di Camilleri e Lucarelli,¹¹ edito nel 2010, è certamente un esempio di scrittura a quattro mani italiana contemporanea, che si orienta verso la cosiddetta ‘letteratura di consumo’. La rilevanza del genere giallo-*noir* nell’ambito della letteratura di consumo prodotta in Italia negli ultimi anni è testimoniata dal numero

⁸ Tra gli altri, editi negli ultimi dieci anni, basti citare: *Il codice del quattro* di I. Caldwell & D. Thomason (2007); *Chosen* di P.C. Cast & K. Cast (2010); *Non tornare a Mameson* (2007) e *La forgia del diavolo* (2009) di M. Lanteri & L. Luini, solo per citare i due testi più famosi della produttiva coppia di collaboratori; *Non aprire questo libro* di M. Muntean & P. Lemaitre (2010) e *Cartoline di morte* di J. Patterson & L. Marklund (2010); *L’ultima risposta di Einstein* di A. Rovira & F. Miralles (2010); *Tre secondi* di A. Roslund & B. Hellström (2010); *Delitto capitale* di G. Leoni & M. Pietroselli (2010); *L’esecutore* (2010), *L’ipnotista* (2010), *La testimone del fuoco* (2012) e *L’uomo della sabbia* (2013) di L. Kepler (pseudonimo di Alexander Ahndoril & Alexandra Coelho Ahndoril); *Tempesta a quattro mani* di A. Hay & P. Malara (2000); *Il labirinto dei libri segreti* di P. Di Reda & F. Ermetes (2010) e, infine, *Il compagno sbagliato* di S. Bigazzi & V. Guerrazzi (2010); senza dimenticare il ‘decalogo’ dell’ispettore Martin Beck di M. Sjöwall & P.F. Wahlöö.

⁹ Mondello, ‘Scritture di genere’, cit., pp. 27-30.

¹⁰ W. Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, p. 224.

¹¹ È da notare che *Acqua in bocca* non è l’unica opera composta a quattro mani dai due autori; infatti, di recente pubblicazione è *Giudici*, edito a settembre 2011 e composto a più mani da Camilleri, De Cataldo e Lucarelli, che tratta della situazione della giustizia in Italia, nel quale però le personalità e le scritture degli autori rimangono separate: cfr. A. Camilleri, G. De Cataldo, C. Lucarelli, *Giudici*, Torino, Einaudi, 2011.

di saggi prodotti sull'argomento negli ultimi dieci anni,¹² all'interno dei quali si concorda sulla mancata presenza di una definizione univoca e rigida di questo genere.¹³

Camilleri viene spesso considerato come il re del giallo,¹⁴ mentre Lucarelli viene spesso definito come ‘Il capo indiscusso del noir italiano’,¹⁵ avendo entrambi realizzato una produzione variegata e di notevole e conclamato successo all'interno del loro genere letterario di riferimento.

La collaborazione tra i due autori è nata nel 2005, anno in cui entrambi parteciparono alla lavorazione del documentario *A quattro mani* di Di Gennaro,¹⁶ che li vedeva protagonisti. L'idea di partenza è stata quella di far ‘dialogare’ i loro ormai celebri investigatori: l'ispettrice bolognese Grazia Negro e il commissario dell'immaginaria Vigàta, Salvo Montalbano.¹⁷

I due autori decidono di scrivere insieme sfruttando i moduli della narrativa epistolare – sperimentata da Camilleri già ne *La concessione del telefono* del 1998 e ne *La scomparsa di Patò* del 2000 – e narrando i fatti attraverso le lettere che si inviano, reciprocamente, il commissario Montalbano e l'ispettrice Grazia Negro. È una tipologia di racconto dalla struttura anti-convenzionale – sfruttata, però, già da Dennis Wheatley in *Murder off Miami*, pubblicato nel 1936 – dove la storia di un delitto e della relativa soluzione è raccontata attraverso lo scambio di biglietti e lettere, ma, in questo caso, anche di rapporti e verbali della polizia, per scambiarsi i quali i due investigatori utilizzano i sotterfugi più elaborati per non farsi scoprire:

Caro collega, ti scrivo di mia iniziativa personale e senza che lo sappiano né il dirigente del mio ufficio né il questore, che, ti dico subito, non approverebbero, avendo un'ipotesi investigativa del tutto diversa sul caso in oggetto. Anzi, devo farti presente che le indagini che sto conducendo non solo non sono autorizzate, ma mi sono state espressamente vietate dai miei superiori.¹⁸

Alcuni dei sotterfugi usati sono più interessanti e più comici di altri: ad esempio, in un caso il commissario Montalbano invia le informazioni all'ispettrice Negro in un *cabaret* di cannoli siciliani, nell'altro l'ispettrice inoltra le sue informazioni al commissario in una confezione di un chilogrammo di ‘tortellini fatti a mano secondo la più antica

¹² A titolo di esempio, si vedano, tra gli altri: C. Milanesi (a cura di), *Il romanzo poliziesco: La storia, la memoria*, Bologna, Astræa, 2009; D. Vermandere, M. Jansen, I. Lanslots (a cura di), *Noir de Noir: Un'indagine pluridisciplinare*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010; M. P. De Paulis-Dalemberg (a cura di), *L'Italie en jaune et noir: la littérature policière de 1900 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010; M. Jansen, Y. Khamal (a cura di), *Memoria in Noir: Un'indagine pluridisciplinare*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010; B. Pezzotti, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*, Lanham (Maryland), Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

¹³ A titolo di esempio: ‘Il termine noir è un termine alla moda con un contenuto che può variare da quello di traduzione di hard-boiled nella cultura francese a quello di mezzo pubblicistico dell'editoria italiana degli anni Novanta e degli anni zero’ (M. G. de Boer, ‘Discorsi recenti sul noir italiano’, in: *Incontri. Rivista italiana di studi europei*, 27, 1 (2012), p. 101).

¹⁴ Cfr.: ‘se ora confrontiamo la serie dei romanzi di Montalbano protagonista con i caratteri del poliziesco, in particolare con i caratteri del noir, notiamo subito alcune varianti evidenti. Lasciamo in secondo piano la questione se i romanzi di Montalbano siano o meno dei noir e condividiamo, per il momento, il sospetto più volte espresso da Camilleri per le tassonomie. Diciamo che i romanzi di Montalbano hanno abbastanza punti in comune da poter essere confrontati con i caratteri generali del sottogenere’ (F. Sorrentino, ‘Le riflessioni di Montalbano’, in: Vermandere, Jansen, Lanslots, *Noir de Noir*, cit., p. 192).

¹⁵ De Boer, ‘Discorsi recenti’, cit., p. 102.

¹⁶ Il documentario, nato da un'idea di Daniele Di Gennaro, è stato prodotto da Rosita Bonanno per Minimum fax media, con la regia di Matteo Raffaelli, e vi ha molto creduto anche il direttore di RaiTre Paolo Ruffini, e proprio su questa rete è andato in onda.

¹⁷ Per comprendere l'importanza dei luoghi all'interno dei romanzi gialli e noir, si veda: Pezzotti, *The Importance of Place*, cit.

¹⁸ A. Camilleri & C. Lucarelli, *Acqua in bocca*, Roma, Minimumfax, 2010, p. 5.

tradizione bolognese'.¹⁹ Questo scambio culinario risulta interessante dal punto di vista delle diversità regionali che questi due detective impersonificano: infatti i due protagonisti vengono caratterizzati fortemente secondo una dimensione diatopica, che nel corso del testo – come si vedrà di seguito – sarà funzionale a giungere a una dislocazione linguistica, spaziale, ma anche identitaria dei personaggi in relazione soprattutto alla loro possibilità di collaborare.

Camilleri e Lucarelli riescono, proprio grazie a questi espedienti letterari, a guidare il lettore nella ricostruzione dell'indagine. A mettere in contatto l'ispettrice e il commissario è uno strano caso di omicidio, in cui la vittima viene ritrovata con un piccolo pesce rosso in bocca: il caso è affidato proprio all'ispettrice Grazia Negro, che, però, dopo aver intuito che il delitto in questione non è proprio quello che si dice 'un delitto di ordinaria amministrazione', chiede aiuto, tramite una lettera, al commissario Montalbano. Insieme i due investigatori scopriranno che nell'omicidio sono coinvolti anche i servizi segreti: anzi, proprio a causa di ciò, rischieranno la vita. Infatti, i due colleghi troveranno, nel corso dell'indagine, nella borsetta di Betta, uno degli agenti segreti, anche due cartelle informative con le loro foto (Fig. 1), i cui dati sono stati raccolti dai servizi segreti deviati per ostacolarli nella risoluzione di questo difficile caso.²⁰

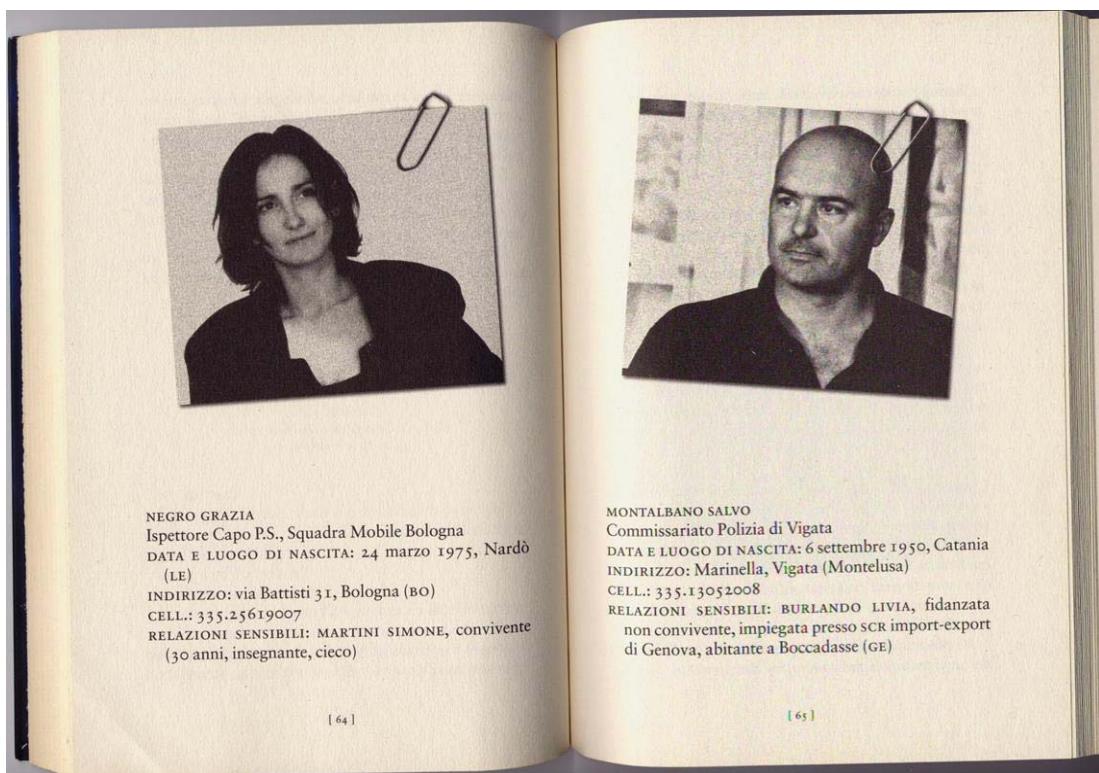


Fig. 1 Le cartelle informative

¹⁹ *Ivi*, p. 36.

²⁰ *Ivi*, pp. 64-65. Si noti che le foto dei due protagonisti sono quelle degli attori che li interpretano nelle rispettive serie televisive: non è la prima volta, in ambito letterario, che un personaggio ruba il volto all'attore che lo interpreta. È esempio di ciò la celebre serie televisiva *Castle*, che narra le vicende di un famoso scrittore di romanzi gialli (interpretato dall'attore Nathan Fillion). I cinque romanzi pubblicati dal personaggio di Richard Castle durante le serie televisive sono stati poi scritti e pubblicati anche nel mondo reale: sulle copertine campeggiava il nome di questo personaggio fittizio a caratteri cubitali e sulla quarta di copertina dell'opera troviamo la foto dell'attore che interpreta il personaggio nel telefilm.

In realtà l'*escamotage* di inserire delle schede contenenti i dati dei due protagonisti, ha una duplice funzione: da una parte, infatti, mette in risalto il fatto che i due investigatori sono ormai al centro delle mire dei servizi segreti deviati; dall'altra è funzionale anche per ricordare al pubblico dei lettori, costituito anche da chi non ha mai letto le serie dei romanzi sui due investigatori, chi siano i due protagonisti.

Entrambi molto spesso agiscono ai margini della legalità pur di arrivare a risolvere i casi più intricati: sono due personaggi che persegono con caparbietà i loro obiettivi, senza temere di disobbedire ad un ordine o di indagare sulla polizia stessa, sui politici e sui servizi segreti corrotti. Le due personalità sono per molti versi simili, per altri molto diverse, al punto da sembrare alcune volte perfino incompatibili, ma che, all'interno di questo romanzo, scoprono di poter lavorare insieme e collaborare con grande efficacia. Questo rapporto è reso possibile anche grazie alla loro dislocazione²¹ rispetto al loro territorio, come sostiene anche Andrea Curreli: ‘Entrambi i personaggi sono molto legati al loro territorio. Montalbano esce dalla Sicilia e parla in italiano, perché deve collaborare con la collega di Bologna. La difficoltà del crossover era proprio questa. C’è una dislocazione della tecnica di investigazione e di scrittura, ma questo rappresenta il valore aggiunto del libro’.²² Se Montalbano è ‘indubbiamente’ siciliano, per Grazia Negro la dislocazione appare addirittura doppia: l’ispetrice, che viene identificata all’interno del racconto con la città di Bologna, è in realtà originaria di un piccolo comune in provincia di Lecce, Nardò. Nel suo caso, dunque, si potrebbe parlare addirittura di una dislocazione nella dislocazione. A tal punto i due protagonisti vengono ad essere de-localizzati che, ad un certo punto della storia, possono apparire sia l’ispettore Coliandro, recente creazione di Lucarelli, sia parte della squadra investigativa di Vigàta del commissario Montalbano.

I due scrittori collaborano per far collaborare le loro due ‘creature’, lavorando insieme per trovare una *zona franca*, un campo neutro non completamente ascrivibile all’uno o all’altro, con l’intento di produrre uno spazio nuovo che consenta la piena collaborazione tra i loro personaggi. L’autore di quest’opera è formato, infatti, da entrambi gli scrittori che compongono il testo e, in un certo senso, fagocita le individualità di questi ultimi mettendole in relazione tra loro. Camilleri e Lucarelli, pur mantenendo formalmente separate le loro scritture, si influenzano reciprocamente: gli scrittori vengono, si potrebbe dire, fagocitati dietro la figura-autore dell’opera.

Ibridazione di stile e linguaggio

Per quanto riguarda, ad esempio, lo stile ed il linguaggio, gli stili individuali dei due scrittori in questo romanzo risultano differenti rispetto ai testi scritti singolarmente: lo stile più barocco, elaborato ed immaginifico tipico di Camilleri, costellato spesso da espressioni siciliane (ad esempio: ‘Mimì Augello è un fimminaro’)²³ è affiancato da quello più semplice e diretto di Lucarelli; ma è anche vero che i due investigatori parlano per la prima volta una lingua tutta orientata alla comprensione reciproca per riuscire a collaborare tra loro. Proprio questa lingua, una sorta di ‘creolo comunicativo’, viene ad essere il risultato più evidente della collaborazione dei due scrittori:

²¹ In relazione alla questione della dislocazione, si veda: F. Pellegrini, ‘Il “giallo” italiano contemporaneo. Memoria e rappresentazione dell’identità nazional-regionale’, in: Jansen & Khamal, *Memoria in Noir*, cit., pp. 203-220.

²² A. Curreli, ‘Acqua in bocca, una jam session letteraria tinta di giallo tra Camilleri e Lucarelli’, *Tiscali Spettacoli*, 22 giugno 2010, <<http://spettacoli.tiscali.it/articoli/libri/10/06/camilleri-lucarelli-acqua-in-boccaintervista-di-gennaro.html>> (30 maggio 2014).

²³ Camilleri & Lucarelli, *Acqua in bocca*, cit., p. 47.

Cara Grazia, riapro la busta per aggiungere questo foglio approfittando che è notte e Livia è andata a dormire. Scusami il tono ufficiale che ho in precedenza dovuto usare perché ho scritto la lettera mentre Livia gironzolava per casa e ogni tanto buttava l'occhio su quello che scrivevo. Il fatto è che, arrivata da Boccadasse per qualche giorno di vacanza, ha casualmente letto la lettera con la quale mi comunicavi il tuo indirizzo privato. E ha avuto una botta di gelosia inspiegabile. Ti ho dovuto quindi elencare una serie di domande in tono burocratico e soprattutto senza fornirti il perché di quelle domande.²⁴

E anche:

Guarda che non è soltanto Livia che è gelosa. Io ho Simone che mi ronza attorno e che anche se è un non vedente sente benissimo che scrivo e mi agito come una pazza. [...] Ti dispiace se ti uso come sospetto amante? Le cose tra me e Simone non vanno molto bene in questo periodo e vorrei dargli una mossa. È un rapporto a cui tengo molto. Ma non voglio annoiarti con i miei casi personali.²⁵

Nelle citazioni riportate appare evidente come dapprima Montalbano giustifichi il tono troppo formale di una comunicazione precedente, confidando alla collega bolognese un brandello della propria vita privata, mentre nella seconda Grazia Negro risponda offrendo al commissario il medesimo livello di empatia. L'intimità sviluppata dai personaggi nel corso delle indagini porta i due autori a concepire un linguaggio condiviso (creolo), utilizzato per facilitare la comunicazione. Da una parte, nei brani in cui emerge il creolo comunicativo, Montalbano elimina totalmente le espressioni siciliane che lo caratterizzano abitualmente, mentre, dall'altra, Grazia Negro smussa le asperità caratteriali e comunicative che la contraddistinguono nel suo consueto ambiente relazionale.

In effetti questo romanzo è stato preso come esempio per due motivi: da un lato è un chiaro documento di alcune caratteristiche dei gialli italiani scritti a quattro mani nell'ultimo periodo considerato, tra cui il collocamento all'interno di una letteratura orientata al consumo, lo stile creolizzato dei due autori profondamente mescolato nel testo e il fatto che gli scrittori non siano spesso più di due; dall'altro ha una particolare struttura epistolare, funzionale al genere giallo-noir, ed inoltre è interessante per l'uso sapiente che viene fatto dei due protagonisti, già molto cari al pubblico, che, per lavorare insieme, si adattano alle nuove esigenze, ma rimangono pressoché sempre gli stessi investigatori.

A tal proposito è utile constatare come, all'interno di quest'opera a quattro mani, i brani creolizzati si alternino a sezioni più immediatamente riconducibili alle individualità dei singoli. Montalbano, in alcuni casi, porta con sé non solo i personaggi con i quali collabora abitualmente, ma anche espressioni che lo caratterizzano (basti pensare a 'cabasisi' e 'aver gana'):

Prima di partire, ho lasciato l'indirizzo di M.M. a Mimì Augello. Non so come Catarella dev'esserne venuto a conoscenza. Bene, la prima sera che sono arrivato qua ho telefonato col cellulare a Livia, non dicendole che mi trovavo a M.M. ma a Vigata e che stavo facendo una passeggiata sulla spiaggia. Ma Livia deve avermi subito dopo richiamato e, non trovandomi, avrà insistito senza ricevere nessuna risposta. Sicché, preoccupatissima, la mattina dopo ha telefonato in commissariato e Catarella le ha spaiettellato ch'ero qua. Figurati! Mi ha chiamato furibonda, è convinta che io stia vivendo un'avventura e minaccia d'arrivare da un momento all'altro [...] Mai più ti scriverò una lettera così lunga, forse in questi due giorni sono stato troppo solo e avevo gana di sfogarmi. Scusami per averti rotto i cabasisi.²⁶

²⁴ *Ivi*, p. 19.

²⁵ *Ivi*, p. 25.

²⁶ *Ivi*, pp. 56-59.

Lo stesso vale per Grazia Negro, che, anche se in maniera meno evidente rispetto a Montalbano, mantiene in sostanza sempre la stessa personalità – pungente ed ironica, così come questa viene presentata da Lucarelli all’interno dei romanzi precedenti:

Caro collega, aggiungo queste note alla fine, come si fa nei gialli, per stuzzicare la tua curiosità (e nota che io odio i gialli). [...] Abbiamo fatto richiesta di notizie al vostro commissariato ma il mio dirigente dice che non avete risposto. Io non ci credo. Il signor Albertini è sparito. Ha preso un aereo a suo nome a Bologna ed è sceso a Palermo, dove è scomparso. Ho chiesto di fare un fonogramma di ricerca ma il mio dirigente me lo ha impedito. Secondo lui è in vacanza per lo stress. Io non ci credo. E quei pesciolini rossi cosa c’entrano? Sto continuando a indagare per conto mio dalle mie parti. Vuoi darmi una mano dalle tue?²⁷

Infatti, è soprattutto grazie al fatto che Salvo Montalbano e Grazia Negro hanno mantenuto molte delle caratteristiche che li hanno fatti amare dal grande pubblico, che Camilleri e Lucarelli sono riusciti a evitare quella sensazione di *tradimento* che poteva essere percepita dai lettori più fedeli.²⁸ In conclusione è possibile affermare che nel caso di *Acqua in bocca* la contaminazione delle intelligenze dei due autori conduce ad un prodotto, che, pur inscrivibile nella letteratura di consumo, possiede dei tratti di certo interesse. Se infatti è impossibile sostenere che tale opera possa essere ascritta tra le migliori prove di entrambi gli autori, in essa sono indiscutibilmente ravvisabili gli elementi di contaminazione che caratterizzano la scrittura a quattro mani. Come è stato evidenziato in precedenza, infatti, emergono nel testo momenti di compenetrazione linguistica, che lasciano intravedere la nascita di una autorialità collettiva parzialmente autonoma rispetto alle caratteristiche genetiche dei due ‘genitori’.

Parole chiave

scrittura a quattro mani, giallo-noir, scrittura collettiva, Camilleri, Lucarelli

Francesca Medaglia ha conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica presso l’Università di Roma ‘La Sapienza’, presso la quale ha anche compiuto il suo percorso di studio, discutendo una tesi triennale dal titolo *Poetica del diverso nell’arcipelago di Capo Verde* e una tesi specialistica dal titolo *Donne migranti: scrittura al femminile*. Attualmente collabora con l’Ufficio Redazione Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei ed è cultore della materia presso Sapienza - Università di Roma. Fa parte del Comitato direttivo del ‘Centro Studi sul Capo Verde e sulle piccole isole’ (Università del Salento). I suoi interessi sono principalmente rivolti verso i problemi della migrazione, tema che ha approfondito anche con il I corso di formazione DITALS II livello (Didattica per l’insegnamento dell’Italiano a stranieri) svolto presso la Facoltà di Studi Orientali di Sapienza - Università di Roma ed ottenendo la Certificazione DITALS II Livello rilasciata dall’Università per Stranieri di Siena. Attualmente la sua attività di ricerca è orientata più specificatamente verso la scrittura a quattro mani e collettiva e verso tematiche di genere, quali la migrazione femminile. È autrice, tra l’altro, di tre recenti volumi: *La scrittura a quattro mani* (Pensa Multimedia, Lecce-Brescia, 2014), *Asimmetrie ibride nella critica di Antonino Contiliano* (CFR, Piateda, 2014) e *Il ritmo dei tempi in Antonino Contiliano* (Empirìa, Roma, 2014). Ha tenuto relazioni in convegni nazionali ed internazionali.

²⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁸ Vorrei esprimere i miei più sentiti ringraziamenti e la mia gratitudine alla Prof.ssa Beatrice Alfonzetti, al Prof. Marcello Carlino e al Prof. Francesco Muzzioli per la loro guida e l’incoraggiamento. Vorrei anche ringraziare il Dott. Luca Scialanga per il sostegno costante. Infine vorrei ringraziare anche i revisori anonimi per i loro generosi e puntuali consigli, che hanno contribuito a migliorare questo contributo.

Viale Tintoretto 88
00142 Roma (Italia)
francesca.medaglia@gmail.com

SUMMARY

Crime Fiction in Co-Authored Writing Practice The Case Study of *Acqua in bocca*

This article focuses on the issue of literary genres in relation to co-authored literature. In particular it analyzes the ways in which co-authored writing practice affects the authors' choice of genre. In order to effectively investigate this issue, it surveys a set of literary works published by two or more authors in Western context from 1700 to 2013. This quantitative research leads to highlight some significant recurrent characteristics. In fact, it identifies crime novel and noir fiction as the most exploited 'sub-genres'. To underline and exemplify this finding it analyzes *Acqua in bocca* by Andrea Camilleri and Carlo Lucarelli. This novel superbly underlines the main features of contemporary Italian crime-noir fiction: it is consumer-oriented, the authors' style is creolized, and no more than two writers are involved. In addition, this work has other interesting features: the epistolary structure used in the text has the aim of charming the reader and well-known characters are used without altering their peculiarities beloved by their audience.

Narrazione eccentrica e testimonianza in *Gomorra* di Roberto Saviano

Francesco Bozzi

Alla fine dei giochi, non esiste separazione tra il “come” e il “cosa”.
Senza capire il come, non si capisce il cosa.¹

Introduzione

Dalla pubblicazione nel 2006 di *Gomorra* di Roberto Saviano, si sono susseguite innumerevoli polemiche, interpretazioni, analisi e discussioni che hanno coinvolto gli ambienti accademici, politici e popolari, come televisioni e quotidiani. Parzialmente alimentata dalle sfortunate vicissitudini personali che hanno investito l'autore stesso, soprattutto in riferimento al programma di protezione a cui venne sottoposto Saviano, la potenza *sismica* di quest'opera² ha raggiunto un tale livello di risonanza da renderla incomparabile ad alcun episodio letterario italiano del nuovo millennio. In realtà proprio come l'epicentro di un terremoto ne costituisce solamente la sua concretizzazione puntuale e superficiale, *Gomorra* sembra aver solamente esplicitato in maniera rumorosa ed eclatante un tragitto narrativo che per diversi decenni aveva accumulato materiale ed esempi.

Questo percorso che trovava le sue prime manifestazioni in *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, in *Un anno sull'altipiano* di Lussu o *La scomparsa di Majorana* di Sciascia, proseguendo attraverso le testimonianze di autori come Albinati, Franchini e Veronesi, come illustra Stefania Ricciardi ne *Gli artifici della non-fiction*,³ prevede l'intromissione nell'estetica letteraria di contenuti e forme che apparentemente le erano prima estranei. Dal dopoguerra fino ai giorni nostri, quindi, la letteratura italiana per ragioni geopolitiche e storiche sembra aver condensato in maniera più visibile rispetto ad altre letterature le problematiche e contraddittorietà che hanno caratterizzato la cosiddetta epoca post-moderna sia in ambito filosofico che più strettamente politico, culturale e letterario, ovvero la relazione tra narrazione, linguaggio e finzione nella costituzione di quell'universo sensibile e condiviso che viene denominato realtà. Se la ricerca di questa possibilità sintetica risulta *naturale* da un punto di vista artistico, la critica, accademica e non, sembra aver trovato nel corso degli anni numerose difficoltà nel tentare di delimitare i contorni di questo fenomeno post-moderno che vedeva la continua usurpazione di limiti che quantomeno fino alla narrativa ottocentesca apparivano netti e definiti e che separavano la *fiction* dalla

¹ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 94.

² Oltre alle vendite mondiali che superano le 10 milioni di copie, si ricorda la trasposizione cinematografica nel 2008 di Matteo Garrone, l'omonima serie TV prodotta da Sky nel 2014 e lo spettacolo teatrale del 2008 ideato dal duo Ivano Castiglione e Mario Gelardi.

³ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa* in Albinati, Franchini, Veronesi, Massa, Transeuropa, 2011.

non-fiction, il romanzo creativo dal giornalismo o dalla saggistica. Infatti, sebbene sia generalmente riconosciuta la tendenza dell'epoca post-moderna alla narrativizzazione della realtà empirica, tendenza non solo letteraria ma politica e tecnologica, le analisi delle opere italiane che si inseriscono in questo tragitto lungo decenni sembrano tuttora ancorate all'esigenza teoretica di definire quali elementi delle opere stesse possano essere ascrivibili al dominio della *non-fiction* e quali invece ne siano esclusi e rimangano vincolati agli artifici letterari della *fiction*. Si osserva, infatti, come l'interpretazione oscilli tra queste due colonne d'Ercole difficilmente definibili. Per esempio, Raffaele Donnarumma in 'Angosce di deregionalizzazione, *Fiction* e *non-Fiction* nella narrativa italiana di oggi' afferma come '*fiction*, invenzione e letteratura stanno insieme, ciò che identifica la letteratura non è la sua pretesa di verità, ma, più modestamente, il suo porsi fuori dal campo del verificabile'⁴ mentre il ricorso alla *non-fiction* risponde all'esigenza di veridicità: 'Se la verità e l'universale sono diventati impronunciabili, non ci resta che aggrapparci all'empirico, al concreto, al particolare – insomma, al reale'.⁵

Questo approccio tendenzialmente dicotomico, ad onore del vero presuppone un rilevante grado di relazionalità tra i due estremi che ne delimitano il territorio, sarebbe quindi ingiusto e superficiale ridurre ad una semplice dinamica oppositiva le interessanti e profonde analisi di Donnarumma. Tuttavia, questo presupposto teorico sembra vincolare ineluttabilmente chiunque cerchi di approcciare criticamente le opere che compongono questo nebuloso percorso letterario italiano, e di conseguenza in maniera ancora più marcata condiziona coloro che si avvicinano all'epicentro di questo tragitto, *Gomorra*. Infatti, sia chi come Alberto Casadei in 'Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea'⁶ filtra *Gomorra* attraverso la definizione di un 'realismo' letterario, sia chi come Carla Benedetti contesta l'inserimento del libro di Saviano nel territorio compreso tra *fiction* e *non-fiction*⁷ negandone l'assoluta appartenenza all'una o all'altra 'contea', reiterano e costringono *Gomorra* entro dei limiti teorici indubbiamente utili, ma che tendono ad irrigidire la natura aporetica inherente ad ogni testo letterario, e di conseguenza anche al libro di Saviano.

Per questa ragione di natura critica, in questa breve analisi cercherò, comparando il libro di Saviano con *In Cold Blood* di Truman Capote e sfruttando la definizione degli 'UNO' da parte di Wu Ming, di identificare le caratteristiche peculiari, sia formali che contenutistiche, che hanno condizionato la potenza 'sismica' di *Gomorra*, senza tuttavia inscrivere la mia interpretazione nella dialettica tra *fiction* e *non-fiction*, realtà e manipolazione, verità e finzione che caratterizza la letteratura accademica sul libro.

New Italian Epic (NIE) e Oggetti Narrativi Non-Identificati (UNO)

Nel 'campo elettro-statico' letterario della New Italian Epic (NIE), di cui Wu Ming ha tentato di suggerire i margini poetici in perpetua trasformazione, alcuni elementi risultano eccentricità più marginali di altre, si tratta degli Oggetti Narrativi Non-Identificati (UNO). Nella mobile ed indefinibile nebulosa in cui gravitano le opere di

⁴ R. Donnarumma, 'Angosce di deregionalizzazione. *Fiction* e *non-fiction* nella narrativa italiana di oggi', in: H. Serkowska (a cura di), *Finzione, cronaca e realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 30.

⁵ *Ivi*, p. 31

⁶ A. Casadei, 'Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea', in: Serkowska, *Finzione, Cronaca e Realtà*, cit., pp. 3-22.

⁷ 'Si è addirittura preteso di misurarne la percentuale di "finzione", come si fa con le polveri sottili nell'aria, per vedere se poteva essere tollerata da un libro che pretende di raccontare la "realità". Qualche critico dallo spirito particolarmente legalitario gli ha persino rimproverato l'inverosimiglianza di qualche episodio, come se si trattasse di una grave infrazione alle leggi della nuova contea chiamata "non-fiction"'. C. Benedetti, 'Roberto Saviano, *Gomorra*', in: *Allegoria*, 57 (2008), p.174.

Genna, Wu Ming, De Cataldo, Babsi Jones e molti altri, gli UNO appaiono entità se possibile ancora più ineffabili, ibridazioni in un mondo ibridato, eccentricità in una poetica tendenzialmente marginale, aberrazioni, mostri che con *Gomorra* trovano il loro esempio se non più fulgido, quantomeno più conosciuto, sebbene alcuni critici contestino l'inserimento del libro di Saviano negli UNO.⁸

Il primo termine della nebulosa, ‘New’, corrisponde all’esigenza estetica di ‘essere genitori’ di sé stessi. La novità, tuttavia, del NIE non consiste nel non avere genitori putativi, nell’essere originali ed *originari ex novo*, attraverso una sorta di auto-genesi artistica; al contrario, questo sentimento risponde alla necessità di maturazione ed autonomia artistica, *nonostante* l’esistenza dei progenitori post-moderni. Come un corollario, si evince, quindi, il concetto di ‘contaminazione’ che si contrappone a ‘condizioni primarie di “purezza” o comunque *nitore*, a confini visibili e ben tracciati’.⁹ Infatti, come non esiste una condizione di assoluta autopoiesi, non può esistere in termini letterari la possibilità che un genere non sia costitutivamente ibridato, sporcato dalla contaminazione di tutto ciò che la circonda sia da un punto di vista formale che di contenuto.

Il secondo termine, ‘Italian’, fa riferimento non tanto alla generazione italica del fenomeno letterario, né alla sua ipotetica costrizione all’interno dei confini nazionali, ma alle condizioni geopolitiche che dal dopoguerra in generale, e dopo la fine della Prima Repubblica in particolare hanno creato un *milieu* sociale, politico ed economico che ha permesso il concretizzarsi in Italia di processi artistici di fatto condivisi a livello internazionale. In questo senso, l’aggettivo territoriale, ma non autarchico, deve essere inteso come sorta di veicolo indispensabile verso una poetica che superi i confini nazionali e si relazioni costantemente con realtà extra-nazionali; nello stesso modo in cui sarebbe riduttivo pensare al sistema camorristico descritto da *Gomorra* come un cancro endogeno e limitato alla penisola italiana.

Il terzo termine, ‘Epic’, congiunge letterariamente, ma anche fisicamente lo scrittore al lettore, esso infatti presuppone la tendenza epica nel raccontare la Storia collettiva confondendola col mito di cui l’*aedo* classico si faceva carico. L’inerente natura epica in cui l’esempio particolare diventa universale ed il confine tra racconto privato ed epopea collettiva si confonde, permette al NIE di riaffermare la componente etica e quindi politica della scrittura, rigettando l’ironia relativista post-moderna,¹⁰ come Gaia De Pascale afferma narrare ‘non sarà la risposta, ma il gesto etico da cui tutto comincia, anche la possibilità stessa di porsi qualche interrogativo’.¹¹ Inoltre, il tono epico permette la coesistenza pacifica di una narrazione realistica, di *non-fiction*, con la creatività fantasiosa della *fiction*. Poiché, se il realismo implica la *denotazione*, ovvero lo sviluppo di significati generali e condivisi, ‘l’epica è invece legata alla *connotazione*: è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e sul multiforme riverberare dei significati, *tutti* i significati del racconto’.¹² Dopo questa breve introduzione alle caratteristiche generali

⁸ Cfr. Casadei, ‘Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea’, cit.

⁹ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 22.

¹⁰ Come Raffaele Donnarumma afferma, la astoricità o il non-realismo post-moderno costituisce il limite che le nuove correnti stanno cercando di travalicare: ‘Questo limite, con il quale il postmoderno non sapeva fare i conti, è quello che la storia non smette mai di ricordarci. Non un realismo di scuola, ma una tensione realistica è forse oggi ciò che più di tutto può restituire alla narrativa il suo senso, in primo luogo contro la stanchezza che le superfetazioni e le autoassoluzioni postmoderne hanno generato in molti. Il realismo è un’operazione sociale: esso presuppone non solo un accordo fra il narratore e il suo pubblico, ma che il narratore rivendichi un proprio mandato’. R. Donnarumma, ‘Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi’, in: *Allegoria* 57 (2008), p. 53.

¹¹ G. De Pascale, *Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori*, Genova, il Melangolo, 2009, p. 58.

¹² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 68.

del NIE è possibile, quindi, addentrarci nella narrativa di Truman Capote e Roberto Saviano.

Narrazione ipocentrica e narrazione epicentrica

Come riconosciuto da Saviano in *La Bellezza e l'Inferno*,¹³ *In Cold Blood* e la definizione di *non-fiction novel* che ne scaturì, rappresentarono una delle influenze più importanti per *Gomorra*. Il romanzo di Capote che narra le vicende dell'omicidio plurimo avvenuto nell'autunno del 1959 della famiglia Clutter nella piccola comunità di Holcomb, Kansas, per mano di Perry Hickock e Perry Smith, è costruito attraverso la continua commistione e ibridazione tra le forme narrative generalmente associate alla *non-fiction*, testimonianze dirette, trascrizioni di interrogatori, atti giudiziari, consulenze psichiatriche, interviste, articoli giornalistici, con artifici estetici appartenenti al romanzo di *fiction* come la narrazione alternata, ampie digressioni descrittive, una decisa caratterizzazione dei personaggi fino alla presenza autoriale dello scrittore. Tuttavia, piuttosto che indugiare sull'aspetto formale, intendo districare uno degli elementi indispensabili per l'impalcatura della *non-fiction novel* come forma letteraria autonoma, ovvero l'evento scatenante.

Fin dal sottotitolo scelto da Capote per il romanzo, *A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, è possibile individuare due elementi centrali di questa forma estetica, la ricerca di una verità condivisa in forma di resoconto che influenzerà la struttura dell'opera e la reazione che questo evento violento scatenante provocherà nelle varie componenti ad esso legate. Se come abbiamo detto il riferimento al *true account* riguarda principalmente l'ibridazione strutturale e formale del romanzo,¹⁴ narrativamente l'indugiare da parte di Capote sulle conseguenze dell'omicidio Clutter appare altrettanto fondamentale. Infatti ne *In Cold Blood*, similmente a *Gomorra*, l'azione criminale e violenta ricopre il ruolo di motore narrativo della vicenda senza il quale non si avvertirebbe la necessità di raccontare. Tuttavia, nel romanzo di Capote l'azione criminale è concretizzata materialmente in un evento puntuale che funge da vero e proprio centro narrativo da cui scaturiscono autonomamente altre vicende e personaggi. L'omicidio Clutter è insostituibile nella sua peculiarità, ogni vicenda parallela non esisterebbe senza di esso. Le altre storie, come la descrizione delle vite degli altri abitanti di Holcomb o delle peripezie dei due assassini, si dispongono a raggiera intorno a questo nucleo centrale ed irremovibile, che regola i movimenti divergenti e convergenti che origina. Come l'ipocentro di un terremoto costituisce il punto originario di propagazione del sisma stesso, nel *non-fiction novel* di Capote, l'evento violento rappresentato dall'uccisione della famiglia Clutter costituisce l'elemento determinabile e circoscritto da cui si propagano, come scosse narrative, le altre storie.

L'individuazione netta e puntuale di un centro narrativo conferisce allo stesso un ruolo peculiare e idiosincratico che ne sottolinea l'insostituibilità momentanea, ma che al contempo ne riduce il potere esemplificativo di congiunzione tra particolare ed universale tipico dell'epicità del NIE. Infatti, come lo stesso Capote, tramite un articolo del quotidiano locale *The Garden City Telegraph*, nota: 'Since the four members of the Clutter family were killed last fall, several other such multiple murders have occurred in various parts of the country. [...] As a result, this crime and trial are

¹³ 'Ovvio che sto parlando di una particolare letteratura, nel mio caso, avendo io scritto una sorta di *non-fiction novel*, come diceva Truman Capote, si trattava di raccontare la realtà'. R. Saviano, *La bellezza e l'inferno*, Milano, Mondadori, 2009, p. 116.

¹⁴ La veridicità di alcuni dettagli raccolti da Capote è stata recentemente contestata tramite il ritrovamento di alcuni fascicoli in archivi sconosciuti che contenevano ulteriori notizie sul caso. A questo riguardo, segnaliamo l'articolo 'Capote Classic "In Cold Blood" Tainted by Long-Lost Files' di K. Helliker apparso su *The Wall Street Journal* l'8 febbraio 2013.

just one of many such cases people have read about and forgotten'.¹⁵ Quindi, per un paradossale processo aporetico l'insostituibilità, individualità e assoluta peculiarità dell'omicidio Clutter ne presuppongono inerentemente la possibilità della sostituzione o per meglio dire della dissoluzione acritica nel magma dell'informazione che quotidianamente riferisce eventi simili, ma tra loro sconnessi. L'isolata unicità dell'evento violento condiziona in maniera tirannica le altre vicende in quanto ogni movimento narrativo divergente o convergente risponde a forze centrifughe o centripete necessariamente legate alla presenza costante di un centro dominante. Secondo questa dinamica, una volta che il caso Clutter viene risolto e concluso, sia a livello narrativo che a livello sociale, anche le vicende parallele da esso condizionate vengono risolte; esso non funge da punto di partenza, la narrazione non diviene un gesto etico, didattico, ma rimane strettamente legata al valore estetico puntuale che l'autore ha riconosciuto nella singolarità dell'omicidio Clutter.

Se la narrazione de *In Cold Blood* è imperniata sull'omicidio Clutter come evento totalizzante e concludente, la narrazione di *Gomorra* diverge dal cammino tracciato da Capote, ampliandone gli effetti e riducendone i confini. Partendo dall'individuazione del motore narrativo dell'opera di Saviano, ci accorgiamo come l'uso del termine 'individuazione' presenti subito delle problematiche. Infatti, certamente possiamo circoscrivere questa ricerca al sistema della camorra che costituisce una presenza costante nel libro, tuttavia come la parola 'sistema' suggerisce, questa ricerca non può ridursi all'identificazione di un ipocentro individuale, puntuale e scatenante, come era l'omicidio Clutter; piuttosto implica la coesistenza di infiniti eventi narrativi e criminali epicentrati che continuamente riaffermano l'esistenza stessa del sistema senza, però, costituirne una componente imprescindibile. 'Sistema', come lo stesso Saviano afferma, è 'un termine eloquente, un meccanismo piuttosto che una struttura'.¹⁶ Franco Petroni aggiunge che la camorra è definita da determinate particolarità: 'la plasticità, il carattere proteiforme, l'assenza di qualsiasi principio, il radicamento in un territorio che però non è attaccamento a una particolare cultura, il miscuglio di arcaicità e di post-modernità, intesa come disponibilità senza riserve a qualsiasi nuova esperienza'.¹⁷ Queste caratteristiche la rendono destrutturata, o, usando la definizione di Petroni, 'acefala'.

L'esigenza di aderire il più possibile alla natura sistemica della camorra, costringe la narrazione ad assorbire questo meccanismo in cui ogni evento corrisponde alla manifestazione particolare del sistema e proprio tramite questa concretizzazione rimanda alla riaffermazione della natura ingerente e totalizzante di questa dinamica. Gli eventi che compongono il mosaico convulso di *Gomorra* non sono accomunati dalla loro dipendenza ad un centro narrativo ben identificato, non si dispongono come una raggiera che ruota intorno ad un perno insostituibile; al contrario, le unità narrative di *Gomorra* appaiono logicamente sciolte, scindibili e isolabili l'una dall'altra avendo, però, in comune una sorta di infiltrazione intangibile, che, come un meccanismo, ne regola la manifestazione ripetuta. Quindi, la storia del sarto che cuce un abito indossato da Angelina Jolie, quella della lotta di Don Peppino Diana o dell'omicidio di una giovane ragazza napoletana, appaiono cellule narrative esemplari accomunate dal fatto di essere emanazioni concrete di un'entità semi-tangibile, come la camorra, che non coinvolge solamente la materialità quotidiana del tessuto sociale, ma anche la dimensione incorporea legata alla cultura, alla riflessione politica e alle relazioni interpersonali. In questo senso, è lecito pensare alla narrazione di *Gomorra* come ad una 'narrazione eccentrica', intesa come un meccanismo narrativo in cui non esiste un centro identificabile e indispensabile, ma in cui ogni episodio, proprio a causa della

¹⁵ T. Capote, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1965, p. 272.

¹⁶ R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 48.

¹⁷ F. Petroni, 'Roberto Saviano, *Gomorra*', in: *Allegoria*, 57 (2008), pp. 182-183.

sua sostituibilità, costituisce un centro mobile temporaneo che si manifesta in modo effimero per poi lasciare il suo posto ad un altro *exemplum* che reitererà la propagazione del Sistema, nello stesso modo in cui i capi della camorra vengono rimpiazzati continuamente senza che il meccanismo ne sia di fatto influenzato.

Attraverso la giustapposizione degli episodi narrativi che configurano il funzionamento della camorra, Saviano struttura l'opera ricalcando il funzionamento narrativo che contraddistingue il montaggio cinematografico, in cui, come Stefania Ricciardi ispirata dall'analisi di Deleuze afferma, ‘l'azione e la descrizione vanno [...] di pari passo, poiché l'immagine è sempre in movimento’.¹⁸ Possiamo, tuttavia, aggiungere che questo movimento narrativo in *Gomorra*, come del resto nel mezzo cinematografico, non è dovuto ad una dinamicità intrinseca di ogni episodio, che, invece, come ogni fotogramma della pellicola è di fatto uno scatto istantaneo quindi statico, ma alla giustapposizione sequenziale, al montaggio, di una serie di episodi ed istantanee scollegate tra di loro che solamente attraverso questa manovra estetica riescono a riprodurre la continuità del movimento reale. Ciò permette a Saviano di costruire una catena narrativa in cui ogni episodio sussegue l'altro in maniera dipendente, ma autonoma, lasciando al lettore lo sforzo intellettuale di far combaciare linearmente una storia con quella che segue. Tramite questa operazione *Gomorra* riproduce l'eccentricità intrinseca al sistema mafioso e l'infiltrazione tangibile ed eterea del fenomeno stesso nel tessuto sociale italiano ed internazionale.

L'alternativa posizione di marginalità e di simultanea centralità di ogni evento narrativo nel libro di Saviano permette la concretizzazione del potere etico ed epico della scrittura, che nell'estetica post-moderna ha vacillato e trovato strenui oppositori. Infatti, queste eccentricità ed anomalie, benché possano essere sostituite da altre equivalenti, come nel caso *Clutter*, tuttavia rimangano autonome l'una dell'altra, dipendendo esclusivamente della propria manifestazione estemporanea. Proprio questa naturale autonomia le rende elementi esemplari per cui la realtà particolare dell'evento *connota* significati ulteriori e figurati, che *riverberano* in istanze universali, intese nella loro concretezza sociale e politica. La possibilità esemplare connaturata nella narrazione eccentrica di *Gomorra* permette all'autore di superare la dicotomia tra la presunta veridicità della *non-fiction* e la creatività della *fiction*, poiché la particolarità di ogni cellula narrativa e, di conseguenza, la sua autonomia conferiscono ad esso quel tono epico per cui la Storia diventa mito, l'individuale diventa collettivo, l'estetica diventa etica e, quindi, la scrittura diventa fattuale: ‘La parola come concretezza, materia aggregata di atomi per intervenire nei meccanismi delle cose, come malta per costruire, come punta di piccone’.¹⁹

Il romanzo-testimonianza

Nel paragrafo precedente si è cercato di illustrare come la continuità e la divergenza di *Gomorra* nei confronti della *non-fiction* di *In Cold Blood* di Truman Capote siano da individuare soprattutto nelle modalità in cui le strutture formali delle opere vengano deformate nel caso a causa del fenomeno criminale raccontato. Similmente questa deformazione appare altrettanto evidente nella costruzione del soggetto che ha il compito di comunicare gli eventi, il narratore.

Secondo uno dei principi fondanti della *non-fiction* identificati da Capote nell'intervista rilasciata a George Plimpton nel 1966: ‘the author should not appear in the work. [...] I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility’.²⁰ Capote non si intromette mai nel corso della narrazione degli eventi che

¹⁸ Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., p. 66.

¹⁹ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 244.

²⁰ G. Plimpton, ‘The Story Behind a Nonfiction Novel’, in: *The New York Times*, 16 gennaio 1966.

ruotano attorno all'omicidio Clutter, nel romanzo non troviamo mai considerazioni, commenti o appunti diretti del narratore che rimane fuori dal testo vero e proprio. Come abbiamo notato in precedenza, già nell'uso evidentemente alternato della narrazione atto a creare quel senso di inevitabilità degli eventi che porterà all'omicidio della famiglia Clutter, la presenza, sebbene incorporea, del narratore si fa evidente. Il fatto che Capote si trovi narrativamente all'esterno delle vicende raccontate non determina la sua sparizione dal testo come mano autoriale che dispone e regola l'estetica e il contenuto del romanzo. Anzi, la sua totalità autoriale che permea ogni passaggio de *In Cold Blood* paradossalmente invece di annullarsi, decidendo di non rappresentarsi come oggetto narrativo accanto agli altri personaggi, aumenta esponenzialmente la propria soggettività che raggiunge proporzioni divine. Emblematico in questo senso risulta la frase con cui l'autore americano decide di concludere il primo paragrafo del romanzo in cui si introduce la figura del *pater familias* dei Clutter, Herbert, e dove se ne preannuncia drammaticamente la morte imminente: ‘he headed for home and the day’s work, unaware that it would be his last’.²¹ Capote, infatti, controlla dall’alto, come una figura divina, le vicende che accadono nel testo senza prenderne parte corporalmente, ma solo esteticamente;²² l’autore è onnisciente, onnipresente, ma incorporeo, regola la narrazione senza esserne apparentemente coinvolto; come il motore cosmico di Tommaso D’Aquino, Capote muove la narrazione senza esserne mosso. In questo senso, il narratore senza corpo ma padrone assoluto e superiore del testo, lo pone in una posizione di alterità rispetto alla vicenda che nella dichiarazione poetica di Capote doveva corrispondere ad una posizione di oggettiva veridicità nel riportare i fatti e le loro conseguenze.

La costruzione di un narratore incorporeo estraneo alle vicende raccontate, può essere riscontrata parzialmente anche in *Gomorra* dove, tuttavia, il contesto criminale, culturale e storico contribuiscono a forgiare una figura autoriale meno canonica e che, come il motore narrativo stesso, sembra riflettere pedissequamente la natura ambigua, aporetica e sistematica della camorra. Infatti, come il meccanismo criminale si infiltrava nella struttura e nell’oggetto narrativo di *Gomorra*, allo stesso modo la figura autoriale che media tra questo oggetto e il lettore, appare assumere dei contorni divergenti rispetto a quella teorizzata da Capote. Fin dalle prime pagine si intuisce come il narratore anonimo, che si incuneerà nei meandri più viscosi e nelle viscere più turbide del sistema camorristico a bordo della sua vespa, benché miri a quella stessa veridicità agognata da Capote, decida di ottenerla spartendosi nella doppia veste di narratore e personaggio, di soggetto ed oggetto narrativo, di giudice e testimone, un’entità quasi-corporea immersa e permeata dal meccanismo che racconta. Infatti, l’ibridazione narrativa contenuta nella figura autoriale presente in *Gomorra* risulta legata alla necessità esemplare, critica nei confronti della poetica tipicamente post-moderna, dove l’autore consapevole dell’illusorietà del raggiungimento di una verità assoluta diventa un martire letterario che attraverso l’azione creativa si immola per ottenere credibilità e veridicità. Durante il racconto Saviano pur restando una figura eterea, onnipresente ed onnisciente di cui non si descrivono mai né i tratti somatici né le fattezze corporee, al contempo risulta continuamente segnato fisicamente dalla testimonianza che sta portando tramite l’atto della scrittura, il suo corpo narrativamente non esiste in quanto descrizione

²¹ Capote, *In Cold Blood*, cit., p. 13.

²² Benché come spiega Capote nella stessa intervista a Plimpton la vicenda, che occupò sei anni della sua vita, lo avesse condizionato anche da un punto di vista fisico ed emotionale. Per esempio Capote strinse un rapporto di profonda conoscenza con uno dei due assassini, Perry Smith, tanto da non riuscire a scrivere le ultime pagine del libro riguardanti la sua esecuzione: ‘I had great difficulty writing the last six or seven pages’ (cit.).

diretta, ma viene affetto dalle conseguenze che la camorra impone a coloro che ne hanno esperienza quotidiana:

Come se esistesse nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero. Con tutti i sensi. Senza mediazioni. Una verità non raccontata, riportata, fotografata, ma è lì che ti si dà. Capire come funzionano le cose, come va il percorso del presente. Non c'è pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto. Dopo aver fissato una guerra di camorra nelle pupille, le immagini troppo numerose gonfiano la memoria, e non ti vengono in mente singolarmente ma tutte insieme, sovrapponendosi e confondendosi. Non puoi fare affidamento sugli occhi. [...] Come se fossi stato soltanto tu a vedere o subire, come se qualcuno fosse pronto a indicarti col dito e dire 'non è vero'.²³

Il narratore quasi-corporeo di Saviano, frutto di esperienze dirette, indirette, autobiografiche o finzionali si fa contenitore testimonante ed esemplare in cui convogliano quel mosaico di vicende narrative che formano nel loro insieme coerente, ma autonomo quella narrazione eccentrica che caratterizza *Gomorra*. Il sistema camorristico, come un odore ghiandolare, emana dall'autore stesso che lo secerne personalmente proprio per portarlo alla vista della collettività, in questo caso quindi il narratore a differenza di Capote non risponde ad un'esigenza idiosincratica ed estetica di raccontare la verità, ma piuttosto all'esigenza di testimoniare una verità altrimenti incomunicabile. Carla Benedetti definisce questo peculiare rapporto di continuità tra Saviano e il contesto raccontato 'un'intimità territoriale': 'Ciò che io Roberto Saviano ti sto raccontando non è solo il frutto di un'inchiesta, ma anche quello che ho vissuto e di cui porto tracce profonde dentro di me, essendo nato e cresciuto in questo ambiente'.²⁴ Tuttavia, questo frutto non risponde esclusivamente a necessità territoriali od autobiografiche, ma esprime soprattutto la necessità di superare questa dimensione locale, cioè di universalizzare tramite l'*exemplum* il particolare, denunciando appieno la natura endemica della camorra che non può essere certamente ridotta soltanto ad un fenomeno locale.

Il ruolo dichiarato di narratore/testimone che Saviano si assume in *Gomorra* riflette l'analisi che Jacques Derrida fornì in *Demeure: Fiction and Testimony*. Derrida, divagando nell'interpretazione di *The Instant of My Death* di Maurice Blanchot, delinea la figura aporetica del testimone e della sua inevitabile relazione con il concetto di *fiction*, che tuttavia non deve essere intesa come fattore sminuente nei confronti della testimonianza stessa, ma anzi va considerata fondante e peculiare dell'atto stesso della testimonianza. Infatti, come afferma il filosofo francese, 'if testimony thereby became proof, information, certainty, or archive, it would lose its function as testimony';²⁵ in questo senso chiedersi la dose di verità presente nell'opera di Saviano non risponde ad un'esigenza concreta, ma anzi devia l'attenzione dalle ragioni per cui *Gomorra* sia difficilmente definibile, se non tramite la nebulosità degli UNO. Sempre seguendo la linea indicata da Derrida, 'no exposition, no discursive form is intrinsically or essentially literary before and outside of the functions it is assumed',²⁶ quindi *Gomorra* stesso in quanto romanzo-testimonianza non nasce aprioristicamente come oggetto artistico o letterario, ma ne assume i contorni assecondando la funzione primordiale che ha originato la necessità della scrittura in Saviano, ovvero l'atto di testimoniare.

Inoltre Derrida identifica una serie di caratteristiche peculiari alla relazione tra testimonianza e *fiction* che coinvolgono l'io narrante di *Gomorra*. La prima

²³ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 151.

²⁴ Benedetti, 'Roberto Saviano, *Gomorra*', cit., p. 178.

²⁵ J. Derrida, *Demeure: Fiction and Testimony*, trad. di Elizabeth Rottenberg. Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 29-30.

²⁶ *Ivi*, p. 28.

caratteristica è quella dello slancio collettivo che imprescindibilmente ogni testimonianza riflette e ricerca, infatti ‘this “we” without which there would be no testimony, this indeterminate “we” does not necessarily presuppose any agreement with what I am saying, any sympathy, any community, any consensus of any kind, except a minimal way of being, let us say, of an understanding of the other’.²⁷ Il secondo tratto è quello informativo per cui ‘any testimony [...] says something, it describes something, it makes known, it brings to knowledge, it informs’.²⁸ Un’ulteriore caratteristica è rappresentata dal grado di esperienza, necessariamente in parte autobiografica, che l’atto di testimoniare richiede, poiché raccontando la propria testimonianza si rende presente un fatto trascorso, lo si riporta alla luce dai meandri del passato e del ricordo facendocene portavoce. Di conseguenza, proprio per questa necessità autobiografica e di accordo tra passato e presente, il narratore/testimone ‘when he testifies the martyr does not tell a story, he offers himself. He testifies to his faith by offering himself or offering his life or his body, and this act of testimony is not only an engagement, but his passion does not refer to anything other than its present moment’.²⁹

Questo insieme di caratteristiche non programmatico, ma aporetico permette al narratore/testimone di rappresentare un mediatore che non sia un motore creativo immobile come nel caso di Capote, ma che sia al tempo stesso narratore quindi esterno agli eventi espressi e testimone quindi figura esemplare che colleghi la particolarità dell’evento ad un sistema etico universale; proprio questa esemplarità sembra costituire il tramite di cui l’ambizioso progetto poetico di Capote, dove apparentemente l’oggettività del reale non era messa in discussione dalla soggettività dell’autore, mancava. Raffaelle Donnarumma, infatti, afferma come Saviano ‘crede che la verità abbia più diritti della realtà, ma ritiene anche [...] che questa verità sia esterna alla scrittura’;³⁰ questo è il paradosso testimoniale del narratore di Gomorra in cui la verità raccontata si può ricomporre solamente nello slancio sacrificale e collettivo che presuppone la relazione tra la confessione dell’autore e la presa di coscienza del lettore.³¹ In *Gomorra*, il narratore mobile che come un fantasma o un gas si aggira semi-corporeo tra le crepe della camorra, si svincola dall’ambizione di Capote di comunicare una verità oggettiva, che quindi rappresentava un fine, facendo diventare la verità, come del resto la *fiction*, una *funzione*, un mezzo che il narratore utilizza per esprimere un senso epico di veridicità e credibilità, ‘truthfulness’ secondo Derrida, che permette di mediare tra il particolare e l’universale, ‘like any exemplarity, singular and universal, singular and universalizable’.³² Per queste dinamiche il romanzo-testimonianza adottato da Saviano per comporre la narrazione eccentrica di *Gomorra* gli ha consentito di completare il grido di giustizia che si era

²⁷ *Ivi*, p. 34.

²⁸ *Ivi*, p. 37.

²⁹ *Ivi*, p. 38.

³⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 220.

³¹ Per queste ragioni in questo articolo si è preferito seguire la definizione di Derrida sul concetto e atto della testimonianza, piuttosto che la categoria narratologica di *autofiction* proposta, tra gli altri, da Lorenzo Marchese: ‘[l’*autofiction*] si contraddistingue anzitutto per il suo alto tasso di metanarratività’ in: *L’Io Possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 17. Infatti, ritengo, come evidenziato nel paragrafo, che la narrazione di Saviano sia rivolta verso uno spazio che superi il testo stesso e sia, quindi, rivolto ad una dinamica di produzione epico-collettiva che ne caratterizza la peculiarità. In questo senso, quindi, condiviso la posizione di Donnarumma quando afferma che ‘il realismo testimoniale è quello che più si confronta con i limiti della scrittura di fronte ai fatti già consumati [...] senza però farsi catturare dal gioco di specchi della riscrittura’. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 127-128.

³² *Ivi*, p. 41.

smorzato monco e frustrato dalla gola di Pasolini nel famoso *Io so*³³ poiché, in quanto narratore e soprattutto testimone, Saviano si fa veicolo corporeo e creativo di quella verità che può essere solo funzione del racconto e non fine; come afferma Stefania Ricciardi in ‘*Gomorra* e l’estetica documentale del nuovo millennio’:

Saviano si serve di sé per dare forma a un’esperienza in cui la natura del suo io è testimoniale, suppletiva, più che autobiografica. L’io-autore che ‘sostituisce di fatto il lettore nell’azione’, ha indotto Casadei a sostenere che *Gomorra* ‘si presenta non come *autofiction* bensì come un libro-azione, dotato di una compattezza a livello sia tematico che stilistico’.³⁴

Secondo questo presupposto, la realtà fattuale ed oggettiva dell’evento narrato, il fatto che esso appartenga alla finzione narrativa o ad una realtà storica, perde di interesse poiché il fine risponde alla veridicità della narrazione. Così, Saviano non solo può affermare di sapere le cause e le dinamiche del sistema camorristico, ma può addirittura essere prova di questo meccanismo, esempio particolare ed etica universale, narratore e testimone, soggetto e oggetto narrativo che muove ed è mosso dalla narrazione stessa:

*Io so e ho le prove. [...] E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controvece e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. [...] Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temprate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio, brutta parola che ancora può valere quando sussurra: ‘È falso’ all’orecchio di chi ascolta le cantilene a rima baciata dei meccanismi di potere. La verità è parziale, in fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità.*³⁵

In questo senso, quindi, Saviano ‘è come se ci chiedesse di essere creduto’³⁶, ci impone, in quanto lettori, una sorta di atto di fede volontario, che, a differenza di quanto accadeva nella narrazione di Capote, non costringe ad una cieca obbedienza nei confronti dell’autorità dello scrittore e quindi della realtà oggettiva dei fatti raccontati, ma al contrario esige un’attiva partecipazione del lettore nel processo testimoniale che produce una verità condivisa.

Conclusione

Con questa breve analisi si è tentato di svincolarsi dai naturali dibattiti di critica letteraria e non scaturitisi dopo la pubblicazione di *Gomorra* di Roberto Saviano. Infatti, aggirando la necessità di un’analisi diretta della componente finzionale e letteraria e di quella fattuale nel testo dell’autore campano, si sono identificate, per quanto possibile, le peculiarità narrative che rendono simultaneamente il libro un oggetto estetico ed etico, facendolo rientrare in quella nebulosa letteraria che sono gli UNO. Soffermandoci sulla struttura narrativa dell’opera, la narrazione eccentrica, e sulla figura che sorregge questa struttura, ovvero il narratore/testimone, si riflette l’intento di ricondurre il romanzo alla sua realtà testuale che inevitabilmente condiziona e favorisce l’espressione del contenuto epico, etico ed estetico che Saviano racconta. Infatti, ritengo che attraverso l’analisi strutturale di questo testo multiplo e composito sia possibile arrivare ad individuare la natura aporetica del testo letterario

³³ Invettiva politica che Pasolini lanciò con il suo articolo ‘Cos’è questo golpe? Io so’, in: *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974.

³⁴ S. Ricciardi, ‘*Gomorra* e l’estetica documentale nel nuovo millennio’, in: *Interférences littéraires/Literaire interferences*, 7 (2011), p. 184.

³⁵ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 234.

³⁶ Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 220.

che si fa testimonianza, che travalica l'estetica e si fa analisi etica, politica e sociale, liberandosi dalla critica spesso autoreferenziale riguardo il rapporto dicotomico tra *fiction* e *non-fiction*. Come suggerisce Derrida:

Non-literary testimony is no more a proof than is testimony in the form of a literary fiction. On the other hand, the author of the two, always the sole witness to that which he speaks, may speak truly or falsely, speak truly here and falsely there, interwave a series of interpretations, implications, reflections, unverifiable and beyond suspicion. We will study the meshes of the net formed by the limits *between* fiction and testimony, which are also *interiors* each to the other.³⁷

Quindi, tramite la testimonianza di Saviano, la verità non è più fine narrativo, ma diventa una *funzione* narrativa, un mezzo attraverso il quale è possibile costruire un testo verosimile, che oscilla senza trovare fissa dimora tra *fiction* e *non-fiction*.

Parole chiave

Gomorra, testimonianza, narrazione eccentrica, *In Cold Blood*, New Italian Epic

Francesco Bozzi, laureatosi in Culture Letterarie Europee presso l'Università di Bologna con una tesi sull'evoluzione ermeneutica del rapporto tra la forma romanzo, l'autore e la società nella letteratura francese da Rabelais a Zola, è attualmente iscritto al secondo anno del Research Master di Comparative Literary Studies della Universiteit Utrecht. I suoi principali campi di interesse comprendono la relazione tra diversi *medium* estetici moderni (rapporto tra cinema, letteratura e filosofia estetica).

Verenigingstraat 37
3515 GE Utrecht (Paesi Bassi)
f.bozzi@students.uu.nl

SUMMARY

Eccentric Narration and Testimony in Roberto Saviano's *Gomorra*

If post-modern literature is often assumed to be characterized by the aporetic fusion of fictional and non-fictional contents, forms and structures, post-modern literary criticism seems to still struggle to avoid analyzing contemporary literature without leading itself back to the two static, dichotomous categories of fiction and non-fiction. This article attempts to penetrate the narrative structure of one of the most controversial Italian contemporary novels, *Gomorra*. It interprets this structure with the help of these two categories which are not considered stable and generative with respect to the narration itself, but are rather seen as derivative refractions of the hybridity of Saviano's novel. In order to achieve this goal a comparison is made between three different, yet complementary texts. Firstly, it analyzes the continuity in narrative structure between Truman Capote's non-fiction novel *In Cold Blood* and *Gomorra*. Moreover, it identifies the points of divergence that turn Saviano's novel into an independent phenomenon of post-modern Italian literature. This divergence will be compared to the definition of Unidentified Narrative Objects (U.N.O.) proposed by Wu Ming in their programmatic essay *New Italian Epic*. Finally, it examines the connection between narration and testimony in Saviano's *Gomorra* through Jacques Derrida's theoretical conception in *Demeure: Fiction and Testimony*.

³⁷ Derrida, *Demeure*, cit., p. 56.



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 76-84 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117204
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Utopian Registers of the New Italian Epic Wu Ming and the Socially-Symbolic Act

Kevin Potter

Introduction

‘Myths’, says Robert Bui (also known as ‘Wu Ming 1’), one of the four members of the Wu Ming collective, ‘are stories that keep communities alive and together. We couldn’t interact with each other without the bonds we create by swapping stories, and myths are stories with the strongest symbolic value, stories that hint at the mysteries of how we all came to be here, how we’re managing to get along in some way, and what the future looks like’.¹ This brief statement, found in an interview with media scholar Henry Jenkins, introduces the main *ethos* behind Wu Ming’s narrative enterprise. Established in January 2000, Wu Ming developed within a large community of European artists and activists known collectively as Luther Blissett, whose wide-spread hoaxes, media pranks, and protests against censorship gained online recognition as radical, unorthodox forms of artistic expression. What ensued for Luther Blissett was a campaign ‘to raise hell in the cultural industry’, by telling the world ‘a great story’ and giving rise to ‘a new kind of folk hero’; the new ‘folk hero’ being the many Luther Blissett participants whose solidarity against systems of repression forged a unifying identity.² After the ending of Luther Blissett in 1999, Wu Ming, a small faction of (originally five) writers,³ broke off and began involving themselves with composing mostly written narratives, while retaining the radical agenda that inspired their fellow European artists.⁴ The term ‘Wu Ming’ is a tribute to Chinese dissidents who commonly employed the term in ‘demanding democracy and freedom of speech’; and the name marks a refusal of the ‘celebrity-making machine’ that ‘turns the author into a star’, and translates to either ‘anonymous’ or ‘nameless’.⁵ Living up to their name-sake, Wu Ming construct their stories through collective collaboration, having no single authority or voice governing the creation of myth, thereby democratizing their agenda. Their

¹ H. Jenkins, ‘How Slapshot Inspired a Cultural Revolution (Part One): An Interview with the Wu Ming Foundation’, *HenryJenkins.org*, http://henryjenkins.org/2006/10/how_slapshot_inspired_a_cultur.html (4 August 2014).

² Wu Ming, ‘Wu Ming Foundation: Who We Are and What we Do’, *WuMingFoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/english/biography.html#1> (4 August 2014).

³ It is worth pointing out that Wu Ming is also a band of musicians, and that writing is not their *only* preoccupation. Yet, for purposes of this article, I will strictly focus on their writing. An analysis of their music and its role in forming their political ideals would be worthy of a later study.

⁴ Wu Ming, ‘Wu Ming Foundation: Who We Are and What we Do’, cit.

⁵ *Ibidem*. The online biography explains that although they are not anonymous themselves (their names are not kept secret), they ‘use five *noms de plume* composed by the name Wu Ming ‘plus a numeral, following the alphabetical order of [their] surnames’. The effect of this, arguably, undermines the ‘celebrity-making machine’ referred to above, and avoids the assumed credibility often given to one authorial, authoritative voice.

project constitutes a form of ‘grassroots myth-making’;⁶ and, as Marco Amici suggests, Wu Ming claim myth-making, or mythopoesis, as their central literary praxis. That is, they construct ‘literature with the purpose of acting at the level of the social imagination, in the sphere of symbols and in the dimension of myth’.⁷ Crises of the public imaginary mobilized Wu Ming’s myth-making project, cultivating new stories of social life, and generating an urgency for social resistance.⁸

Wu Ming’s myths associate them with a literary tradition emerging in contemporary Italian literature known as the New Italian Epic, toward which Wu Ming’s narratives present valued contributions. According to a ‘Memorandum’ published online by Wu Ming 1 in 2008, and circulated in paper form in 2009, the New Italian Epic is predicated on the following idea:

Oggi arte e letteratura non possono limitarsi a suonare allarmi tardivi: devono aiutarci a immaginare vie d’uscita. Devono curare il nostro sguardo, rafforzare la nostra capacità di visualizzare. Non c’è avventura più impegnativa: lottare per estinguerci con dignità e il più tardi possibile, magari avendo passato il testimone a un’altra specie, che proseguirà la danza anche per conto nostro, chissà dove, chissà per quanto, e chissà se verremo ricordati.⁹

Wu Ming’s narrative contributions to the New Italian Epic assist in fostering a shared perspective on collective struggle, a unifying myth that ‘keeps communities alive’.¹⁰

Coupling the idea of a ‘new kind of folk hero’ with the desire to share myths of ‘strong symbolic value’ reflects the ‘Epic’ part of the New Italian Epic. The New Italian Epic enacts the epic device as a ‘way to reread history critically by engendering new myths (mythopoesis)’.¹¹ According to Claudia Boscolo, ‘the return to an epic narrative mode is tantamount to admitting that Italian society urgently needs to recover the capacity for self-representation, to provide an accurate reflection of itself, in the wake of its dark history and recent political scandals’.¹² Proclaiming the urgency for Italian society to ‘recover the capacity for self-representation,’ the Epic operates, therefore, in giving an ‘accurate reflection’ of society, which necessarily includes its ‘dark history’. In this regard epic becomes a suitable narrative device for ‘self-representation’, allowing writers, poets, or performers to speak ‘on behalf of the community’.¹³

Offering self-representation that ‘keeps communities alive’ by enabling the ‘capacità di visualizzare’ a critical history culminates in what Fredric Jameson refers to as the ‘socially-symbolic act’. In *The Political Unconscious*, Jameson suggests that ‘all literature, no matter how weakly, must be informed by what we have called a political unconscious, that all literature must be read as a symbolic meditation on the destiny of community’.¹⁴ That is, all levels of textual production – the formal arrangement, character relations, and language – create ‘registers’ of political

⁶ Jenkins, ‘How Slapshot Inspired a Cultural Revolution’, cit.

⁷ M. Amici, ‘Urgency and visions of the New Italian Epic’, in: *Journal of Romance Studies* 10, 1 (Spring 2010), pp. 7-18.

⁸ Amici, ‘Urgency and visions of the New Italian Epic’, cit., p. 9. Amici explains further: ‘In this way, the writer who focuses on exploring the symbolic context and on creating narratives that work within the sphere of myth plays an important role: the act of narrating becomes a contribution to the will to change’.

⁹ Wu Ming *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 60.

¹⁰ Jenkins, ‘How Slapshot Inspired a Cultural Revolution (Part One)’, cit.

¹¹ C. Boscolo, ‘The idea of epic and New Italian Epic’, in: *Journal of Romance Studies*, 10, 1 (Spring 2010), pp. 19-35.

¹² Ivi, p. 20.

¹³ Ibidem.

¹⁴ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially-Symbolic Act*, London, Methuen, 1981, p. 70.

consciousness, narrativizing a shared system of biases, values, and ideologemes.¹⁵ Literary texts, therefore, on several levels symbolically reflect the social and political contradictions inherent in a particular society; antinomies, stemming from the systemic instabilities of late capitalism. In other words, the aesthetic of a text is – whether conscious or not – effectively ideological: ‘the aesthetic act is itself ideological, and the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal solutions to unresolvable social contradictions’.¹⁶ That is, according to Jameson, the narrative aesthetic reflects the ideological dispositions of a given community, and has the capacity to resolve social, economic, and political contradictions at the symbolic level, manifesting in a ‘socially-symbolic act’.¹⁷

We will keep this idea of ‘imaginary’ and formal solutions in mind as we proceed further in understanding Wu Ming’s initiative. As we look further in the Jenkins interview Wu Ming 1 introduces another function ‘myths’ perform:

Myths have a very important function: they can incite abused people into fighting back, as stories of injustice and rebellion, repression and resistance, are handed down from one generation to the next [...] On the other hand, myths persuade suffering people to endure their situation and hope for a settling of scores, as in the myth of the Final Judgment, when the last shall be first, or the myth of revolution, when the poor shall take over and eat the rich.¹⁸

From this statement, we can deduce the social and political utility of the Wu Ming’s project; for, as stated previous, myths ‘speaks on behalf of the community’,¹⁹ and, in this case, empowers ‘suffering people to endure their situation’ by offering them myth-representation through shared narrative. Community, in this case, gestures toward an organic unity cultivated by a shared experience of oppression within a system of increased subjugation and power consolidation. The community’s bonds are secured by identifying with recognized, common struggles of existence. In order to effectively produce a reflection of this community, the narrative has to be committed to the shared ideology and, with it, the ideologemes existing within society. Let us consider Louis Althusser, a French Marxist from 1970s, who designates ‘ideology’ as a representation of the ‘imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence’.²⁰ This definition of ideology elucidates its function in the ‘socially-symbolic act’. For, indeed, if Wu Ming seeks to ‘speak on behalf’ of the ‘suffering people’, by providing them with an ‘accurate representation’, then this representation ought to be informed by ideology, in the Althusserian sense – that is, it is necessary to portray the ‘imaginary relationships’ of the Italian community to their ‘real conditions of existence’.

Using myths, therefore, to reflect the social conditions of Italian society, and enabling a symbolic solution to oppression, Wu Ming’s narratives and those comprising the New Italian Epic embody socially-symbolic acts. Commitment to shared experience furnishes literature with an inherent ideological and political unconscious resting

¹⁵ According to Jameson, *ideologemes* are small ‘intelligible unit[s] of the essentially antagonistic collective discourses of social classes’ (*The Political Unconscious*, cit., p.76). Or, as Paul Fry elucidates, they are ‘ways of thinking about the world as expressed by disparate and conflicting classes’ (P. Fry, ‘Lecture 18-The Political Unconscious’, in: *Introduction to Theory of Literature: Yale Open Courses*, <http://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-18>, 26 June 2014).

¹⁶ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 79.

¹⁷ *Ivi*, p. 81.

¹⁸ Jenkins, ‘How Slapshot Inspired a Cultural Revolution’, cit.

¹⁹ Boscolo, ‘The idea of epic and New Italian Epic’, cit., p. 20.

²⁰ L. Althusser, ‘Ideology and Ideological State Apparatuses’ (1970), *Marxists.Org*, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> (4 August 2014).

beneath the narrative surface. That is, even if texts do not *explicitly* articulate the positions or shared viewpoints of a community, the ways in which character relations are arranged, language is utilized, and problems persist register a socially-recognizable political unconscious. The Italian community inscribed into the New Italian Epic is the ‘multitude of characters and events that are crushed by the homologizing narratives of history and capitalism’.²¹ In other words, they give a voice to the voiceless; they speak on the behalf of the disenfranchised Italian people whose voices are lost by dominant global history and silenced by the disparate discourses of conflicting class relations. And, in Wu Ming’s case, they make use of their collective unity and open access, online collaboration to secure and represent a social consciousness.

This article will, therefore, rely upon Fredric Jameson’s Marxist perspective, which emphasizes the structural dynamics and historical context that underlie social relations; considering, furthermore, the material conditions and class tensions that manifest in the ideological content of a text. We thereby situate the aesthetic and interpretive perspective within an ideological structure and apply Jameson’s Marxist interpretive methodology to one Wu Ming story titled ‘*I trecento boscaioli dell’imperatore*’ (‘The Emperor’s Three Hundred Woodcutters’). This short story contributes an eco-critical narrative to the New Italian Epic, and presents a test case for the political unconscious inherent in the Wu Ming initiative, both in its formal, ‘generic confinement’,²² and in the story’s reflection on social contradictions. It reflects upon the revolutionary ‘destiny’ of one community by imagining symbolic solutions to otherwise unresolvable tensions. The ideology that informs the text embodies the overarching viewpoint upheld by Wu Ming: that preserving ‘myths’ of ‘suffering people’ and helping them ‘imagine ways out’ are essential for inciting a revolution and affirming Italian identity. And, what we discern, through this analysis, is that the project of myth-making, and the medium through which it is executed, constitutes a ‘socially-symbolic act’.

‘Boscaioli’: A New Italian Fable

Recall, for Jameson, that ‘the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right’.²³ That is, the generic, narrative devices utilized in the aesthetic perform ideological acts, offering the tools to register the social ideologemes. Remember furthermore that Wu Ming self-identify with the project of myth-making, reinforcing Italy’s epic narrative as a way to ‘reread history critically by engendering new myths’.²⁴ The writers of the collective are interested in interrogating the ‘homologizing narratives of history’,²⁵ by critically assessing dominant versions of history from an alternative, and previously-ignored standpoint.

Written in 2004, the short story ‘*I trecento boscaioli dell’imperatore*’ was written on behalf of the ‘Greenpeace forest campaign: writers for the forests’ – an initiative to usher in writing from authors who are sensitive to issues of deforestation and devastation of natural resources.²⁶ With concerns for environmental destruction, Wu Ming construct a myth in order to resolve the ecological complacency within the social imaginary. As a myth, it offers a symbolic register for animals and forests affected by endless consumption. For this story, therefore, Wu Ming rely on a unique

²¹ M. Jansen, ‘Laboratory NIE: Mutations in Process’ in: *Journal of Romance Studies*, 10, 1 (Spring 2010), pp. 97-109.

²² Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 104.

²³ *Ivi*, p. 79.

²⁴ Boscolo, ‘The idea of epic and New Italian Epic’, cit., p. 20.

²⁵ Jansen, ‘Laboratory NIE’, cit., p. 101.

²⁶ Greenpeace: Scrittori per le foreste, *Greenpeace*, <http://www.greenpeace.it/scrittori/progetto.htm> (3 October 2014).

set of narrative tools to convey a socially-symbolic act. The story's alternate title is '*la favola che pone fine a tutte le favole*',²⁷ announcing explicitly that the fable genre supplies the necessary genre (and imaginary) ingredients for this story. Readers commonly associate fables with moralizing fictional tales; in the *Oxford English Dictionary*, the fable is most prominently used to refer to a 'short story devised to convey some useful lesson'.²⁸ Typical to religious texts, the fable (much like the epic) is used less frequently in contemporary literature. Yet, Wu Ming utilize this otherwise antiquated fable genre as an effective narrative strategy to dramatize and resolve the contradictions that emerge in contemporary social life. This tactic coincides with Jameson's notion of 'generic confinement',²⁹ suggesting that a specific generic form creates the narrative enclosure within which a socially-symbolic act can be achieved. As we will see below, the theme of talking animals and trees – common throughout the fable tradition – is a necessary formal feature for carrying out the socially-symbolic act and resolving unresolvable contradictions.

The story introduces a group of woodcutters whom the Emperor calls upon to work '*il doppio, il triplo, forse il quadruplo*', to continue to cut down trees and wood, not for '*il premio*', but to the '*maggior gloria del tuo Signore*'.³⁰ They persevere through the arduous wood-cutting task, traveling to the North, South, and East, learning that the Emperor wants the wood in order to '*raccogliere tutte le storie, i racconti, le leggende e le fiabe*', and write them '*dentro un libro, anzi, molti libri, tanti che se li metti uno sull'altro fai una torre più alta della Campanara*'.³¹ Through their laborious journey, the woodcutters enter into different forests where, as they learn, the trees stand to preserve a mythologized piece of their history. As a result, cutting the trees from these forests would effectively eliminate the origins that make up their history. As they encounter Yggdrasill, the '*corsiero di Odino*', at the story's conclusion, they are chastised for their futile efforts:

Dice Yggdrasill: l'Imperatore ha messo da parte tanta carta come non se n'è mai vista, una montagna, che a mettere i fogli uno sopra l'altro si può raggiungere la luna, eppure tutti quei fogli non gli serviranno, ora che i boschi sono stati abbattuti. Nemmeno i menestrelli, i letterati e i cantastorie possono farci nulla, perché di storie da ricopiare nella calligrafia degli amanuensi, leggende di dei ed eroi, favole antiche e recenti, di tutto questo non è rimasto nulla, né ricordo, né memoria, né origine.³²

This brief speech by Yggdrasill provides the lesson we are meant to extract from the fable: that the storytellers lose the ability to '*farci nulla*', and paper from the forests would do the emperor no good. After all, without the stories, and without the myths, '*rimasto nulla, né ricordo, né memoria, né origine*'.³³

Typical to the tradition of a fable, the lesson is handed down from something imaginary – in most cases (including this one), the source is a talking animal. The solution and, indeed, resolution arriving at this fable's conclusion is realized in the capacity to thwart the woodcutters' futile efforts, and offer a lesson about what consequences may arise. Yet this capacity is afforded merely through a talking animal; the problems that are described in the story can only be resolved symbolically through

²⁷ Wu Ming, 'I trecento boscaioli dell'imperatore', Spring, 2004, a short story written for the Greenpeace Book Campaign. It can be downloaded from Wu Ming's official website, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads.shtml> (3 October 2014).

²⁸ 'Fable, n.' *OED Online*, Oxford University Press, June 2014.

²⁹ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 104.

³⁰ Wu Ming, 'I trecento boscaioli dell'imperatore', cit., p.1.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 3.

³³ *Ibidem*.

the ‘steed of Odin’. Jameson argues that a narrative’s function is to invent ‘imaginary or formal solutions to unresolvable social contradictions’,³⁴ carrying out these solutions within the socially-symbolic act. This ‘fable to end all fables’ similarly conjures imaginary solutions by way of talking animals, trees, and forests. Thus, the contradictions are not *in fact* resolvable; rather, they can only be solved ‘symbolically’, in the confines of a fable fantasy. The aesthetic of the fable production is inherently ideological. The social and political contradictions in this story are otherwise built into the political unconscious of contemporary society, and underscore the eco-social concerns of the New Italian Epic.³⁵

So, what are the contradictions expressed in this story? In this case, we can see that the woodcutters are tireless laborers, producing infinite stories for the glory of the Emperor, requiring papers to be stacked so high that they could reach beyond the bell tower and height of the moon. Yet, regardless of the ambition to preserve fables and legends, the process by which this preservation is done ultimately ends in destruction. Thus, we arrive at an inherent contradiction: preservation of stories, if continued by cutting down trees, ends in the destruction of the same stories that they aim to protect. In other words, if the forests are the sources of legend, and also supply the finite materials used to inscribe the stories into books, then the system of fable production is thoroughly unsustainable, since there will be no more stories to preserve. The contradiction dramatized in this story is not limited to the production of fables; this contradiction exists throughout much of our experience of late capitalism. Money supplied by the generation of debt, infinite consumption on a planet of finite resources, the persistence of economic and social inequality – all existing contradictions embedded in the real conditions of advanced capitalism and the pervasive ideology of contemporary social life.

Furthermore, we not only have an expression of ideology, but we have the attending ideologemes that exist in the class relations within and beyond the text. In this case, we observe the dominant discourse perspective, which is the Emperor’s blind eagerness to preserve fables for his own self-interest, regardless of its consequences. In the same narrative, we have the experiences felt from the tireless laborers and the natural forests – a critical, opposing perspective against the Emperor’s marked ambitions. Thus, these small ‘intelligible unit[s] of the essentially antagonistic collective discourses of social classes’,³⁶ or ‘ways of thinking about the world as expressed by disparate and conflicting classes’,³⁷ are couched in the dialectic contrast between the Emperor-capitalists of the world, and the Woodcutter-laborers who oppose them. The woodcutters and the talking animals embody the social substratum impacted from ‘unresolvable social contradictions’ existing in a society of late capitalism, where nature, memory, and the oppressed ‘multitude’ are ‘crushed by the homologizing narrative of history and capitalism’.³⁸ The talking animals and fable lessons afford the imaginary solutions to these contradictions, and narrative is used to advance the revolutionary imperative.

For Wu Ming, the paradox expressed in this story has a direct impact on their

³⁴ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 79.

³⁵ M. Amici, ‘Urgency and Visions of the New Italian Epic’, cit., p. 9. Amici, referring to the ‘Memorandum’, expands this point: ‘Wu Ming 1, in a conjectural jump from one of the features of the New Italian Epic to the future of the planet earth, tackles topics such as the extinction of the human race and the ecology of mind, expressing the urgent need to produce an ecocentric thought, which will allow us to learn another way of life and to decelerate the process which, sooner or later, will lead us to extinction. An ecocentric philosophy, from this point of view, could be a step beyond populist catastrophism and help us to realize that we, the West, are pushing our species ever faster towards extinction’.

³⁶ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 76.

³⁷ Fry, ‘Lecture 18-The Political Unconscious’, cit.

³⁸ Jansen, ‘Laboratory NIE’, cit., pp. 101-102.

initiative. We will remember that Wu Ming 1, in the Jenkins interview, expresses the function of ‘myths’ to ‘keep communities alive and together’, offering ‘stories that hint at the mysteries of how we all came to be here, how we’re managing to get along in some way, and what the future looks like’.³⁹ For the Wu Ming, origin stories, myths, and memories are the foundation of their agenda – and the preservation of such delineates interlacing tradition of the New Italian Epic. In a sense, we can suggest that their whole undertaking involves the creation of new Italian fables, legends, and stories. The woodcutters fable can be read, as Jameson suggests, as ‘a symbolic meditation on the destiny of a community’⁴⁰ – in this case, the Italian community sharing a *common* experience of political exploitation and instability.

Wu Ming self-identify as authors of an Italian myth, organically illustrating the ‘perspective of the defeated, the subaltern’,⁴¹ formally presenting itself in this story, and throughout the New Italian Epic; thus, the contradictions that could exist for their project – contradictions that could result in ‘né ricordo, né memoria, né origine’⁴² – are the inherently unresolvable social disparities that this story solves ‘symbolically’. In other words, the best way to circumvent these contradictions is in the fantastical ‘generic confinement’⁴³ of a fable, where imaginary solutions are provided by imaginary talking animals and trees. The fable manifests, therefore, as the ideological genre *par excellence*. Naturally for Wu Ming, speaking for the voiceless necessarily includes natural forests who are literally unable to speak. So, the fable’s talking trees and animals speak for them, fortuitously granting imaginary solutions. Ultimately, Wu Ming’s initiative heralds a ‘Utopian compensation’ for, on the one hand, ‘increasing dehumanization on the level of daily life’,⁴⁴ and, at the same time, for the destruction of nature. How this ‘Utopian compensation’ presents itself in other regards for Wu Ming, beyond problems of deforestation, will be broached in the remainder of this essay.

Conclusion: Collective Resistance and a Narrative Utopia

The story examined above, though brief, reinforces the initiative of Wu Ming, and the general unifying ideology behind the New Italian Epic. Recalling the Memorandum, the New Italian Epic cannot ‘suonare allarmi tardivi’, and exists to help sufferers ‘immaginare vie d’uscita’. This story of the woodcutters presents Wu Ming’s resistance to instability and refusal to accept the predatory self-interest of Emperors. Wu Ming refuse to allow their community’s myths to dissolve, to perish in the manner that they would for the woodcutters. They express their opposition in the story; but, indeed, beyond the narrative, Wu Ming likewise performs their opposition in and through the enterprise of ‘grassroots mythmaking’.⁴⁵ If they did not have the stories as a means to represent and reflect shared experience, then they would lose the capacity to keep their community alive. Thus, Wu Ming had to ensure that these epic stories could be passed along, enabling a shared unity with an online participation network of writers and readers. There is no ‘emperor’ who wields control over the Wu Ming, and there is no destruction in building the New Italian Epic; there is only the revolutionary empowerment and emancipatory unity presented in shared identity.

For Wu Ming, their ‘imaginative activism’ was preceded by several decades of

³⁹ Jenkins, ‘How Slapshot Inspired a Cultural Revolution’, cit.

⁴⁰ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 70.

⁴¹ A. Dawson. “‘We Get More Ambitious’: An Interview with Wu Ming”, in: *Social Text Journal*, (30 November 2009), http://socialtextjournal.org/wu_ming_interview (4 August 2014).

⁴² Wu Ming, ‘I trecento boscaioli dell’imperatore’, cit., p. 3

⁴³ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 104.

⁴⁴ *Ivi*, p. 42.

⁴⁵ Jenkins, ‘How Slapshot Inspired a Cultural Revolution’, cit.

cultural resistance in Italian political history. One can find this foundation in the ‘avant-garde of televised culture’ that produced ‘avant-garde resistance’, as well as the ‘violent but creative revolts of the 1970s’ stemming from Italy’s ‘anomalous condition during the Cold War, and [...] experience of political crisis and social anti-State movements’.⁴⁶ Wu Ming recognize traumas inflicted upon Italian society, where political instability, corruption, and the attending resistance manifest throughout several generations, and continue to haunt contemporary experience. Wu Ming, therefore, carry on this tradition – or, myth – of resistance created in previous moments of struggle and upheaval. The New Italian Epic preserves the imaginary relationship and collective consciousness of the Italian society felt throughout the society’s several generations – the experience of recent historical traumas and persisting struggles. Being an collective society with online, open access to their myths, the cultural position of Wu Ming reinforces a collective unity among the Italian society, disseminating myths on a massive, widely-accessible scale: ‘The accent is put on cultural activism, on building participatory communities through transmedial storytelling’.⁴⁷ The stories of Wu Ming and their association with the New Italian Epic reach a high state of relevance on a global scale, as the web-based myths reach a wider audience, no longer neglected from global discourse. Instead, the voices of Italian society can be heard by a new generation of readers, and engaged with in a global conversation.

Returning to Fredric Jameson, beyond Wu Ming creating the socially-symbolic act with ‘imaginative activism’, their myth-stories and those of the New Italian Epic offer a ‘whole Utopian compensation for increasing dehumanization on the level of daily life’.⁴⁸ Jameson elucidates this point further in the conclusion to *The Political Unconscious*:

[A]ll class consciousness of whatever type is Utopian insofar as it expresses a unity of a collectivity [...] The achieved collectivity or organic group of whatever kind – oppressors fully as much as oppressed – is Utopian not in itself, but only insofar as all such collectivities are themselves figures for the ultimate concrete collective life of an achieved Utopian plan or classless society.⁴⁹

For Jameson, an aesthetic that is ‘effectively ideological is, at the same time, necessarily Utopian’.⁵⁰ The participation online community generated by Wu Ming rests upon a desire to preserve the collective Italian consciousness, keeping the community alive while representing the shared conditions of the individuals whose social condition is consumed by political corruption and economic instability. Their engagement in myth-making as a form of creative revolt symbolically resolves the contradictions in society, through narrative imagination and fictional representation. This does not, therefore, suggest that these narratives achieve or create Utopia for this society. Even if the solutions to late capitalist antagonisms and postmodern despair are conceivable in a classless society, these do not constitute the main aim of Wu Ming. Rather, the collective, web-based aesthetic of Wu Ming is itself Utopian insofar it ‘expresses a unity of a collectivity’. They do, nonetheless, ensure the Utopian compensation by enlivening the ‘destiny’ of the community for a wider cultural audience. Through the

⁴⁶ M. Jansen. ‘Italian Literature: Epics of Reality’, in: T. Vaessens & Y. van Dijk (eds.), *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativism*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 83.

⁴⁷ Jansen, ‘Italian Literature: Epics of Reality’, cit., p. 86.

⁴⁸ Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. 42.

⁴⁹ Ivi, p. 291.

⁵⁰ Ivi, p. 286.

participation-based, online engagement with and beyond the Italian community, developed through shared narratives and socially-symbolic acts, they achieve the Utopian compensation for the contradictions of late capitalism, and assist in fostering the revolution that their myths work to incite.

Keywords

Wu Ming, mythopoesis, ideology, Marxism

Kevin Potter is a second year graduate student in the RMA Comparative Literary Studies program at Utrecht University. Originally from the U.S., Kevin has a Bachelor's degree in English from the University of South Florida, where his thesis research was primarily concerned with modernism and cognitive literary theory. Since beginning at Utrecht, Kevin has become involved with critical theory, working specifically at the intersection of literature, politics, and philosophy. He is now working on completing his Master's thesis, which centers around ethics and migrant literature.

Verenigingstraat 37
3515GE Utrecht (The Netherlands)
k.m.potter@students.uu.nl

RIASSUNTO

Registri utopistici della New Italian Epic

Wu Ming e l'atto socialmente simbolico

Wu Ming, un collettivo di scrittori fondato nel 2000, cerca di promuovere l'impegno collettivo e la rivoluzione sociale attraverso una 'mitopoiesi di base'. Costruendo miti che riflettono i problemi e le contraddizioni dell'attuale società italiana, Wu Ming crea una coscienza unificatrice attraverso un'esperienza e un'identità condivise. Creando nuovi eroi popolari, interrogando la storia e resistendo alle visioni dominanti del sistema sociale, Wu Ming si impegna dunque in una mitopoiesi della resistenza politica. L'opera di scrittura politica e di mitopoiesi del gruppo produce quella che Jameson definisce un 'atto socialmente simbolico'. In *The Political Unconscious* Jameson suggerisce che tutta la letteratura debba essere letta come 'una meditazione simbolica sul destino di una comunità', e che la forma narrativa e simbolica inventa 'soluzioni' immaginarie a contraddizioni sociali. Basandosi sulla prospettiva marxista di Jameson, il presente contributo analizza un racconto di Wu Ming, 'I trecento boscaioli dell'imperatore'. Attraverso questa storia, e con una più ampia analisi dell'operato di Wu Ming, si sostiene che questa culmini in un atto socialmente simbolico. Le storie create da Wu Ming riflettono sul destino dell'oppressa comunità italiana che il collettivo di scrittori rappresenta, rendendo possibile una 'compensazione utopica' all'interno dei confini narrativi.



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 85-93- www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117205
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Esistere, ossia viaggiare La visione metaforica della vita in *Non c'è dolcezza* di Anilda Ibrahim

Karol Karp

Introduzione

Nella produzione di autori considerati rappresentanti della letteratura italiana della migrazione¹ campeggia la presenza dell'autobiografismo il quale, secondo Chiara Mengozzi, diviene il filo rosso di questa tendenza letteraria, oramai più che ventennale, e riflette espressamente il bisogno degli scrittori migranti di 'rendere conto di sé nella società cosiddetta di accoglienza'.² Va aggiunto però che il discorso autobiografico si nota in modo più visibile nelle loro opere d'esordio mentre in quelle successive si mescola con altri concetti. A titolo d'esempio possiamo evocare Elvira Dones (1960) che, come giustamente osserva Maria Cristina Mauceri, dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *Senza bagagli* (1997) 'ha preso le distanze dalla scrittura d'impronta autobiografica'.³ Ciò è caratteristico anche nel *corpus* di Anilda

¹ Il termine è stato introdotto da Armando Gnisci. Usandolo, lo studioso intende la produzione di autori in lingua italiana di origine straniera. Il fenomeno ha suscitato l'interesse di numerosi critici e sono state proposte altre definizioni, ad esempio 'letteratura italofona' (Parati) 'letteratura dell'immigrazione' (Meneghelli, Quaquarelli) oppure 'scritture della migrazione' (Pezzarossa, Rossini). La formula di Gnisci, sebbene sia considerata problematica, ricorre con più frequenza nei testi dedicati all'analisi delle opere degli scrittori migranti. A proposito si vedano: A. Gnisci, *La letteratura della migrazione*, Torino, Lilith, 1998; G. Parati, 'Italophone Voices', in: *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, VIII, 2 (1995), pp. 1-15; S. Adamo, 'Reciproci spaesamenti: note sulla "letteratura della migrazione" in Italia', in: *Quale storia*, I (2004), pp. 45-53; F. Sinopoli, 'Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)', in: *Neohelicon*, 31, 1 (2004), pp. 95-109; D. Meneghelli, 'Finzioni dell'"io" nella letteratura italiana dell'immigrazione', in: *Narrativa. Nuova serie, Altri stranieri*, 28 (2006), pp. 39-51; R. Taddeo, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto, 2006; L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Milano, Morellini, 2010; D. Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, Peter Lang, 2010; F. Pezzarossa & I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB, 2011; U. Fracassa, *Patrie e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012; Ch. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013; C. Gibellini, *Scrittori migranti in Italia (1990-2012)*, Verona, Fiorini, 2013. A questo proposito è utile evocare anche uno studio recente di Fatemeh Pourjafari e Abdolali Vahidpour che indagano sulla letteratura della migrazione da un punto di vista globale, la inseriscono in un ampio contesto critico-teorico e la definiscono nell'ottica dei *postcolonial studies*. Viene rilevato come i lavori dei principali fondatori della teoria postcoloniale – quali Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak o Franz Fanon – consentano di comprendere il carattere di questa nuova letteratura e di individuarne i tratti distintivi. Cfr. F. Pourjafari & A. Vahidpour, 'Migration literature: a theoretical perspective', in: *The Dawn Journal*, 3, 1 (2014), pp. 679-692.

² Mengozzi, cit., pp. 7-8.

³ M. C. Mauceri, 'Oltre il muro: dramma personale e nostalgia conflittuale in *Dashuri e huaj* di Elvira Dones', in: F. Sinopoli (a cura di), *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 86.

Ibrahimi (1972), una scrittrice migrante d'espressione italiana dalle radici albanesi.⁴ La trama del suo primo romanzo *Rosso come una sposa* (2008), si incentra sulla cultura dell'Albania, presentandone numerosi elementi pesantemente condizionati dalla tradizione albanese e dal comunismo, che perfettamente riflettono la realtà in cui lei è vissuta. Ibrahimi ha lasciato il paese natale nel 1994 per recarsi, prima in Svizzera, e poi, nel 1997, in Italia. Il suo ultimo romanzo *Non c'è dolcezza* (2012), non si concentra sulla cultura dell'Albania,⁵ e l'autobiografismo non vi è tanto presente. La trama di quest'opera sembra essere imperniata sul tema del viaggio che s'intende qui indagare nella sua accezione ampia, non solo fisica ma soprattutto metaforica vista come l'esistenza dei protagonisti.⁶ Adottando tale approccio metodologico ci riferiamo a Tzvetan Todorov che, caratterizzando la vita, pone l'accento sul suo carattere mobile determinato da nuove situazioni, nuove informazioni. La vita in quanto passaggio dalla nascita alla morte è un concetto limitato nel tempo, è un viaggio non solo nello spazio ma anche nella coscienza dell'individuo. Lo studioso identifica tutti i cambiamenti che vi avvengono proprio con l'atto del viaggiare.⁷ A questo punto va citato anche Mario Salani, l'autore di una teoria simile a quella di Todorov, secondo la quale l'assunzione della nozione di viaggio come metafora della vita risulta dal fatto che ogni viaggio ha un inizio e una fine.⁸

Lila ed Eleni: due esistenze in viaggio tra amore e odio

Arrivano gli tzigani, arrivano gli tzigani! – grida Lila nel cortile di casa pronta per uscire, il grembiule nero addosso e la cartella in mano. [...] Dobbiamo trovare la tzigana dell'anno scorso, – fa Eleni a Lila. – Mia madre dice che lei non ha mai sbagliato una volta. [...] Poi la vedono, seduta su un tappeto di paglia scuro. [...] Che volete sapere? – chiede loro, mentre l'altra donna si allontana asciugandosi gli occhi. Quello che è scritto, risponde Lila con voce sicura. [...] E va bene, – ride la tzigana. – Vediamo, – e prende la mano di Lila. Trascorrerete lontane molti anni delle vostre vite, tagliente sarà la nostalgia, – dice. Poi i vostri destini si riuniranno come due ruscelli d'acqua che si gettano nello stesso fiume. [...] Che altro si vede? – fa Eleni impaziente. [...] Sposerai colui che hai sempre amato, ma... [...] colui che non ti ha mai sognato [...]. Una ninnananna crudele attraverserà la sua vita, – sussurra la vecchia indicando Lila a una giovane tzigana al suo fianco. – Una ninnananna accanto a una culla vuota. Il suo bambino morirà? – chiede con apprensione la giovane tzigana. No, Hava mia, no intreccerà le sue radici lontano dal grembo della madre.⁹

⁴ La produzione dell'autrice ingloba tre romanzi: *Rosso come una sposa* (2008), *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), *Non c'è dolcezza* (2012).

⁵ Occorre dire che sebbene la cultura dell'Albania non sia centrale nella trama del romanzo non vi è completamente assente, in quanto Ibrahimi accenna ad esempio ad alcune credenze e tradizioni.

⁶ Joanna Ugniewska analizza la vita intesa come viaggio in riferimento alla scrittura di Francesco Petrarca (1304-1374) nella quale viaggiare significa spostarsi, acquisire nuove conoscenze, penetrare nuovi mondi. cfr. J. Ugniewska, *Viaggiare, scrivere. Sulla letteratura di viaggio e sugli scrittori italiani contemporanei* (la traduzione a cura dell'autore del saggio, il titolo originale: *Podróżować, pisać. O literaturze podróźniczej i współczesnych pisarzach włoskich*), Warszawa, Zeszyty literackie, 2011, pp. 54-57. A proposito si vedano anche: J. Łukaszewicz & D. Artico (a cura di), *Il viaggio come realtà e come metafora*, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2004; R. Regni, *Viaggio verso l'altro: comunicazione, relazione, educazione*, Roma, Armando Editore, 2003; F. Riva, *Filosofia del viaggio*, Roma, Lit Edizioni, 2013; C. Bronowski & K. Karp (a cura di), *La visione poliprospettica del viaggio in cerca delle identità perdute*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.

⁷ T. Todorov, *The Morals of History*, trad. Alyson Waters, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 60.

⁸ R. Iannone & E. Rossi & M. P. Salani (a cura di), *Viaggio nel viaggio: appunti per una sociologia del viaggio*, Roma, Meltemi, 2005, p. 61.

⁹ A. Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-6.

Le parole della tzigana, apparentemente incredibili, pronunciate però in tono serio, fanno sì che appaia un certo mistero, un'atmosfera quasi surreale. Esse in fin dei conti si dimostreranno profetiche e corrisponderanno alle singole tappe del viaggio esistenziale compiuto da Lila ed Eleni. Abbiamo quindi a che fare con un certo determinismo, o meglio fatalismo, all'insegna del quale procede la storia presentata nel romanzo, raccontato in terza persona e ambientato prevalentemente in un villaggio albanese Urta. Il destino delinea il quadro della vita delle protagoniste e fuggirne risulta impossibile.

La prima tappa del viaggio delle amiche si caratterizza per la spensieratezza tipica della loro età; sono innamorate di un ragazzo di nome Andrea e attendono, purtroppo invano, un segno del suo interesse: il sentimento non è corrisposto. L'affetto rivolto a lui, conformemente al pensiero di Roland Barthes, il quale tratteggia una visione pluridimensionale del discorso amoroso,¹⁰ si manifesta proprio attraverso l'atto dell'aspettare che può concernere vari concetti: una telefonata, un incontro, un segnale promesso.¹¹ Chi prova amore vive nell'attesa per la realizzazione delle "speranze amorose" di cui si nutre. Barthes afferma: 'la fatale identità dell'innamorato non è altro che: io sono quello che aspetta'.¹² Lo studioso rileva anche che l'attesa può ingabbiare la persona innamorata e trasformarla in un fantoccio immerso in un certo marasma il quale non le consente di agire e seguire il naturale ritmo della vita. In base a questa teoria constatiamo che l'amore paralizza le protagoniste, le priva della capacità di concentrarsi su un altro elemento presente nel loro spazio esistenziale.

Andrea non ama né Lila né Eleni; si sposa con Mandeta. Il matrimonio è infelice e si scioglie in un breve periodo di tempo. Il protagonista ha bisogno di una donna che si occupi di casa e fornisca aiuto a sua madre. Eleni pare ideale per rivestire tale ruolo e lo accetta senza esitazione. Finalmente si realizza il suo grande sogno, ossia la vita con l'uomo, la cui immagine riaffiora nella sua mente in continuazione; contemporaneamente però è cosciente che lui non ricambia il suo sentimento.

Lila non vive più a Urta, ha sposato il fratello di Andrea, Niko, e sembra aver dimenticato il vecchio amore. Il tempo modifica la vita delle protagoniste e fa sì che loro non siano più tanto legate quanto prima.

La pentola a pressione fischia. Mentre si alza a spegnere il fornello, Lila sorride. Il suo amore infantile ormai è solo un ricordo. Pensa all'estate del matrimonio di Andrea. Si rivede seduta in riva al fiume insieme a Eleni mentre piangono disperate. Prova una profonda tenerezza. Pensa che l'amore per Andrea era ciò che la legava di più a Eleni. Poi sono cresciute.¹³

Grazie al matrimonio di Eleni e Andrea le amiche diventano inaspettatamente membri di una famiglia; incomincia la seconda tappa del loro viaggio, della loro 'relazione amore-odio', come la definiscono Norma Bouchard e Valerio Ferme,¹⁴ certamente più satura di pessimismo e tristezza di quella precedente. Eleni e Andrea non riescono ad avere figli. Lila, madre di tre ragazze, rimasta incinta di nuovo, è convinta di partorire un'altra femmina. Per rendere più felice la vita della vecchia amica e diminuire il numero dei propri impegni quotidiani, in accordo con il marito, promette di dare il bambino a Eleni. La *besa*, cioè la parola data, istituita dal Kanun, un codice culturale rispettato in alcune parti dell'Albania fino a oggi, come afferma

¹⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2014.

¹¹ *Ivi*, p. 42.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 43.

¹⁴ N. Bouchard & V. Ferme, *Italy and the Mediterranean. Words, sounds and images of the post-cold war era*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 265.

Martine Bovo Romoeuf riferendosi all'opera di Carmine Abate (1954) intitolata *Il ballo tondo* (1991),¹⁵ è un elemento importante della cultura albanese,¹⁶ diffuso in vari testi. Il suo significato si percepisce ad esempio in una delle rapsodie, unità strutturalmente indipendenti, da cui è composto il romanzo abatiano.¹⁷ Va detto che quasi il medesimo racconto viene evocato in *Non c'è dolcezza*. La differenza riguarda certi dettagli, quali ad esempio i nomi dei protagonisti. In Abate la protagonista viene chiamata Jurendina, in Ibrahimi invece Dhoqina, ‘l'unica sorella di nove fratelli’.¹⁸ Il perno della storia è uguale: la madre non intende consentire alla figlia di sposarsi con ‘un cavaliere di un lontano paese’.¹⁹ In fin dei conti uno dei figli la convince a non ostacolare il matrimonio, promettendo di riportare la figlia ‘quando ce ne sarà bisogno’.²⁰ ‘Nel giro di poco tempo tutti i maschi della famiglia morirono’.²¹ La madre, immersa in una profonda solitudine, si rivolge a Kostandin evocando la sua promessa. Lui si solleva dalla tomba e porta la sorella a casa. Il messaggio trasmesso nella rapsodia²² traduce la necessità di mantenere la parola nonostante le difficoltà che possano risultarne e di sicuro spinge avanti il viaggio intrapreso dalle due amiche.

Sigmund Freud, studiando la condizione dell'individuo nell'ottica della nozione di cultura, rileva che lui mira soprattutto alla propria felicità.²³ L'impossibilità di raggiungerla può essere provocata dalle regole imposte dalla cultura che prevedono atteggiamenti precisi. Lila partorisce un maschio; sebbene sia molto attaccata a lui e non desideri più darlo a Eleni, si sente obbligata a essere fedele alla *besa*. In un certo senso la cultura, costringendola ad agire contrariamente alla sua volontà, costituisce la fonte delle sue sofferenze. Lei si presenta come una vittima del codice culturale che vige nella realtà di cui fa parte. Vale la pena rilevare che il lato oppressivo della cultura campeggia anche in altri scrittori d'espressione italiana di origine albanese. Nel romanzo *Vergine giurata* (2007)²⁴ della già menzionata Elvira Dones la legge del Kanun, costringe una giovane ragazza, Hana, a travestirsi da uomo per assumerne i ruoli sociali.²⁵ Franca Pellegrini mette in risalto che la tradizione albanese riserva a una ragazza orfana due possibilità: ‘accettare un matrimonio combinato o diventare “uomo”’.²⁶ Hana sceglie la seconda alternativa. Come Lila, decide di adempiere ai doveri impostile dalla cultura. A un certo punto però, al contrario della protagonista di Ibrahimi, rifiuta di seguirli: lascia l'Albania per recarsi negli Stati Uniti in cerca della sua identità femminile.

Arlind viene affidato a Eleni e Andrea. La madre cerca di incontrarlo regolarmente. I momenti di separazione non sono che un'attesa. Così, la protagonista non riesce a vivere in modo normale, in quanto è bloccata da rimorsi di coscienza,

¹⁵ C. Abate, *Il ballo tondo*, Milano, Mondadori, 2010.

¹⁶ M. Bovo Romoeuf, *L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*, Firenze, Franco Cesati, 2008, p. 25.

¹⁷ Le rapsodie sono un elemento rilevante del folclore dell'Albania. cfr. G. De Rada, *Rapsodie d'un paese albanese*, Firenze, Bencini, 1866.

¹⁸ Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 77.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ambedue gli autori apertamente attingono dalla ricchezza del folclore albanese. Nelle opere di Abate però il suo quadro si rivela sicuramente più ampio, in quanto il concetto di cultura costituisce uno dei motivi dominanti della sua poetica. In Ibrahimi, come detto, il concetto di cultura risulta onnipresente soltanto nel romanzo d'esordio *Rosso come una sposa*.

²³ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, trad. Jerzy Prokopiuk, Warszawa, Wydawnictwo KR, 1992, pp. 57-68.

²⁴ E. Dones, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2009.

²⁵ F. Pellegrini, ‘Traslazioni narrative: strategie di mediazione in Vergine giurata di Elvira Dones e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi’, in: E. Bond & D. Comberiati (a cura di), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Besa, 2013, p. 151.

²⁶ *Ibidem*.

dalla continua riflessione sull'errore commesso la quale influisce in modo negativo sulla sua psiche. ‘Lila era distante, persa in un posto irraggiungibile e ospitale, dove non nevicava mai eppure il gelo la faceva da padrone. Né vento, né pioggia, in cielo nessun volo d’uccello, nel cuore solo l’attesa’.²⁷ La donna prova una profonda tristezza, la quale, secondo Julia Kristeva, è il segno più evidente della depressione e caratterizza coloro che hanno perso la speranza.²⁸ Infatti Lila non sembra sperare di riavere il figlio. La sua esistenza si dimostra vuota, priva di senso e va verso la morte. Lei vive, ma in realtà, è morta: ‘le colleghi avevano cercato inutilmente di tirarla su. Ho lasciato il mio bambino, – ripeteva lei senza sosta, – l’ho abbandonato, e io sono ancora viva. Ma che viva? Sono morta anche se non sono sepolta!’.²⁹ Lo stato della protagonista pare di nuovo conforme al pensiero di Kristeva, secondo la quale la vita imbevuta di melancolia, trauma e crucci è pronta a spegnersi in ogni momento.³⁰ Avuto un sogno premonitore, Lila si rende conto che il suo viaggio esistenziale sta per finire.

Ma questa volta il sogno era stato davvero premonitore. A volte succede. E Lila se lo sentiva che questa era la volta buona. Non pensava però che sarebbe successo così presto. Avrebbe voluto salutare un’ultima volta il suo bambino, ma evidentemente la vecchia signora aveva urgenza [...]. Lila aveva sentito i passi. Passi leggeri che stavolta non l’avevano ingannata. E allora aveva sorriso.³¹

Il trapasso di Lila, presentato in un’atmosfera quasi surreale, onirica, può essere visto come fuga dalla realtà penosa che la donna deve fronteggiare, come forma di liberazione.³² Lei abbandona la dimensione terrena in pace ponendo fine al viaggio fatto con la vecchia amica. Anche Eleni vive sovente momenti di tristezza, ad esempio durante le difficoltà nell’allattamento del neonato. Lui diviene l’elemento più prezioso nella sua vita, perciò intende tenerlo vicino a ogni costo. Così ‘vorrebbe andarsene lontano. In un posto dove nessuno conosce il suo passato. Con sé porterebbe Arlind. Una vita nuova per loro due, la vita di una madre col suo bambino’.³³ Il desiderio di dimenticare il passato, soprattutto il fatto di non essere la madre biologica di Arlind e di cominciare una vita nuova, libera dello sguardo altrui, riaffiora di frequente nella sua mente, ma si dimostra irrealizzabile. La donna, conformemente alla teoria di Henri Bergson, trasforma il passato in presente, conservandone nella memoria, sia coscientemente sia incoscientemente, tutti gli elementi.³⁴

Maria Cristina Mauceri, seguendo Sigmund Freud, sottolinea che ‘l’angoscia sopraggiunge quando una situazione ricorda un evento traumatico del passato. L’angoscia sarebbe una reazione originaria all’impotenza del trauma ed è riprodotta in seguito in una situazione di pericolo come segnale di allarme’.³⁵ In riferimento a quanto appena rilevato, pare giusto constatare che Eleni vive all’insegna di una continua paura. Ricorda incessantemente, come detto, che il figlio è suo solamente grazie alla decisione di Lila; teme che in futuro lui scopra la verità e la lasci. La condizione di ambedue le donne risulta simile. Sono delle figure tragiche, la cui vita s’imbeve di sofferenza e inesorabilmente mira a una meta precisa: Lila muore per il

²⁷ Irahimi, *Non c’è dolcezza*, cit., p. 131.

²⁸ J. Kristeva, *Czarne stóricz. Depresja i melancholia*, trad. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyński, Universitas, Kraków, 2007, p. 25.

²⁹ Irahimi, *Non c’è dolcezza*, cit., p. 130.

³⁰ Kristeva, *Czarne stóricz*, cit., p. 5.

³¹ Irahimi, *Non c’è dolcezza*, cit., p. 128.

³² Kristeva, *Czarne stóricz*, p. 5.

³³ Irahimi, *Non c’è dolcezza*, cit., p. 111.

³⁴ H. Bergson, *Problem osobowości. Wykłady edynburskie*, trad. Piotr Kostyło, Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN, 2004, p. 26.

³⁵ M. C. Mauceri, Variazioni sul tema dello sguardo nei romanzi d’esordio di Dones e Kubati, in: Bond & Comberiati, *Il confine liquido*, cit., p. 196.

dolore che la penetra, Eleni perde Arlind. Un giorno, Asmà, una giovane tzigana gli svela di chi è figlio, e ciò lo spinge ad abbandonare la casa ed andare alla ricerca della sua vera identità.

Viaggi individuali, tra bugie e realtà

Bugiarda è la vita anche per lui. Con lui sono stati tutti bugiardi. La madre che lo ha partorito e che lo ha dato via per uno stupido sogno e una stupida promessa. Anche l'altra madre che lo ha cresciuto, in quel silenzio che copriva i loro giorni come un mantello pesante pensando di ingannare il destino. Tutti sono stati bugiardi. Tranne il latte di Hava. Il soffio di quella lingua sconosciuta che lo avvolgeva all'alba mentre lui suggeva affamato, l'odore del suo corpo di madre annusato quando lei lo cullava. Solo questo è stato vero. Ma vere sono state anche le parole di Asmà mischiate al latte e alle lacrime di entrambi sull'orlo dell'alba che lo ha reso davvero orfano.³⁶

Arlind si sente smarrito nei confronti della realtà che a un tratto gli pare falsa e vuota, ‘si trova con una vita non sua’³⁷ e si rende conto che le persone di cui si fida lo ingannano da tempo. La sua vera madre lo fa per rimanere fedele alla *besa*. Eleni invece desidera che il microcosmo, creato da lei stessa attorno al suo “falso” nucleo familiare, continui a esistere. La protagonista costruisce infatti un proprio mondo ben chiuso in cui, conformemente alle parole di Theodor Adorno, bisogna mentire per poter continuare a vivere.³⁸ Leszek Kołakowski, parlando di come gli adulti dovrebbero presentare ai bambini l'esistenza della menzogna, mette in evidenza che nella vita essa è indispensabile ed è difficile farne a meno. Al contempo il filosofo la considera distruttiva, ma, se viene usata, ciò deve essere un'azione cosciente.³⁹ Eleni, decidendo di rivestire il ruolo di madre, è consapevole della necessità di immergersi in un mondo fittizio; comunque ne nota molti vantaggi, tra cui la possibilità di rinsaldare la relazione con Andrea. La presenza del figlio adottivo nella vita della coppia assume una funzione molto importante: non solo avvicina i coniugi, ma ha anche un significato sociale poiché, come sostiene Silvia Camilotti, ‘nella società di allora, una coppia priva di figli non era ben accolta’.⁴⁰ La pressione sociale dunque, come nelle opere di altri scrittori migranti italiani di origine albanese, quali ad esempio Ornella Vorpsi o Elvira Dones, si dimostra molto forte.

I pilastri su cui Eleni costruisce il suo microcosmo non sono sicuramente molto stabili. Il marito non cambia l'atteggiamento nei suoi confronti, si nutre sempre dei ricordi dei momenti trascorsi con Mandeta. Nel capitolo che conclude il romanzo, il protagonista, seduto nel cortile davanti a casa sua, ammira il rumore provocato dai passanti dietro il recinto proprio come se aspettasse qualcuno. Ad un tratto inizia a canticchiare una canzone.

Non ha mai cantato, questa è la prima volta, e fremendo cerca invano nella memoria le altre parole della canzone. Eleni si sporge sulla porta. Resta muta come la luna dietro i rami anneriti dalla stagione.

– Mandeta, – sussurra Andrea. – Mandeta mia, sei tornata.

Eleni stringe i pugni come in una resa disperata. Poi si avvicina ad Andrea e lo abbraccia.⁴¹

³⁶ Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 180-181.

³⁷ *Ivi*, p. 210.

³⁸ T. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z połaratanego życia*, trad. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 26.

³⁹ L. Kołakowski, *Kultura i fetyzje*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967, p. 183.

⁴⁰ S. Camilotti, ‘Recensione a Anilda Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012’, in: *Altrelettere*, p. 3, www.altrelettere.uzh.ch (19.07.2014).

⁴¹ Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 230.

Il nome Mandeta si presenta come un tipo di formula magica, in quanto, una volta pronunciato, fa sì che attorno ad Andrea si crei una dimensione peculiare, quasi surreale, in cui lui, avendo l'impressione di essere vicino alla donna amata, si sente felice. Secondo Giorgio Agamben⁴² la magia è portatrice di felicità e ciò caratterizza anche il caso del protagonista il quale incoscientemente diventa un mago che fa compiere il ritorno dell'ex-moglie. La volontà peccaminosa di rivederla si materializza però solo nella sua interiorità. A Eleni non resta che abbracciare il povero e accettare la sorte di una donna mai amata. Il viaggio esistenziale di Andrea, contrariamente a quello di Lila ed Eleni, non porta al raggiungimento della meta prefissata, ossia all'incontrare Mandeta; turbato dall'amore infelice vive fuori dal vero mondo, chiuso nella gabbia dei suoi desideri irrealizzabili.

Da quanto detto sino ad ora, risulta ben evidente che il microcosmo creato da Eleni fin dall'inizio è destinato al fallimento. Al suo crollo definitivo contribuisce la scomparsa di Arlind che, accingendosi a ritrovare il suo vero padre, Niko, si reca nella capitale, nella casa della sorella Klara. Il viaggio intrapreso dal protagonista è individuale e lo caratterizzano due dimensioni: fisica e spirituale. La prima concerne lo spostamento verso un luogo preciso per raggiungere lo scopo prefissato. La seconda consiste nell'intenzione di cimentarsi con la nuova identità familiare, per sentirsi "completo".

Arlind ha sempre vissuto in attesa di qualcosa. Gli sembrava che gli mancasse sempre un pezzo, in ogni momento. Guardava la grande torta che sua madre gli aveva preparato per il compleanno e pensava che mancasse un ingrediente che l'avrebbe resa migliore e così non gli andava più di mangiarla. E anche la tazza di latte che gli portava Eleni al mattino era sempre insufficiente, mancava il resto rimasto nella pentola. Ma poi non riusciva nemmeno a finirla e ci immergeva il gatto. Tutti dicevano che era viziato, ma lui non si sentiva viziato. Piuttosto incompleto.⁴³

La vita di Arlind va avanti all'insegna di una mancanza, di un vuoto. Lui sembra accorgersene, ma non è in grado di definirne il motivo. Secondo Paul Ricoeur l'individuo riesce ad acquistare un'autoconoscenza completa, il cosiddetto 'punto d'arrivo', soltanto attraverso esperienze molto importanti.⁴⁴ In base alla teoria arriviamo alla conclusione che il protagonista conosce se stesso appieno nel momento della scoperta delle sue radici. Ricoeur sostiene anche che l'individuo sovente non sia cosciente di chi è, in quanto sul processo di acquisizione dell'autoconoscenza influiscono gli altri che non di rado vi introducono informazioni false.⁴⁵ Il pensiero dello studioso descrive perfettamente la situazione di Arlind. La scoperta della sua identità rimane a lungo un compito da fare, un'analisi da compiere. L'identità del giovane è un elemento determinato dalle esperienze di vita, dalle informazioni ricevute. Come afferma Ricoeur, l'esistenza dell'individuo viene continuamente influenzata da vari avvenimenti che formano il suo "io".⁴⁶

Arlind prova un bisogno impellente del contatto con la realtà di cui sfortunatamente non ha potuto fare parte e perciò decide di compiere un viaggio.

⁴² G. Agamben, *Profanacje*, trad. Mateusz Kwaterko, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006, p. 30.

⁴³ Irahimi, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 209.

⁴⁴ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, trad. Hanna Igelson, Warszawa, De Agostini, 2003, p. 232.

⁴⁵ K. Rosner, *Paul Ricoeur – filozoficzne źródła jego hermeneutyki*, in: *Paul Ricoeur język, tekst, interpretacja*, trad. Katarzyna Rosner & Piotr Graff, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, p. 16.

⁴⁶ P. Ricoeur, *Essays on Biblical Interpretation*, trad. Robert Sweeney, Philadelphia, Fortress Press, 1980, p. 114.

Guarda il cortile davanti al palazzo, dove lui avrebbe giocato con i bambini del quartiere, come ci avevano giocato le sue sorelle. Guarda le finestre e gli sembra di vedere affacciarsi zia Lila, sua madre. Una vita mai vissuta. Sul balcone, i fili su cui la madre stendeva il bucato. Ci avrà steso pure i suoi vestitini di neonato, bagnati anche delle sue lacrime. Non sa se se la sente di entrare nella stanza in cui dormiva sua madre. Nella stanza dove per mesi è stato chiuso con lei. Una stanza vuota può restituirti il calore di un abbraccio?⁴⁷

Arrivato davanti alla vera casa di famiglia, il protagonista pare invaso da sensazioni ambigue. Da un lato desidera entrare per vederla e saperne di più, dall'altro il luogo evoca l'immagine di quello che ha perso per sempre, provocando rammarico e nostalgia. In fin dei conti viene invitato dalla sorella Klara che fra poco diventerà la sua complice nella ricerca del padre. Niko si rivela un membro dei servizi segreti del partito comunista, dei cosiddetti ‘guerrieri silenziosi, persone senza nome, senza faccia e senza identità’. ‘Di identità’, come nota uno dei protagonisti del romanzo, ‘ne avevano fin troppe. Cambiavano look continuamente, possedevano numerosi passaporti. Sembravano persone comuni. [...] Per le loro famiglie erano morti, per lo stato erano eroi’.⁴⁸ Infatti Niko è costretto a fingere il proprio trapasso per recarsi in Italia e compiervi una missione. La dittatura crolla, ma lui non torna. Si pone una domanda sul perché? Forse non vive più? Il suo viaggio, secondo Klara, traduce la volontà di dimenticare i crucci affrontati nel cammino esistenziale, comprese la morte della moglie e la necessità di stare lontano dal figlio. In tale prospettiva lo spostamento dà la possibilità di staccarsi dalla realtà penosa che si deve fronteggiare, la possibilità di cominciare una vita nuova. Il vero obiettivo di Niko non viene a galla, e le considerazioni di Klara sono sicuramente condizionate dalla delusione provata nei suoi confronti. A un tratto il padre si trasforma in una persona sconosciuta, lontana e falsa e ciò può provocare emozioni negative, giudizi sbagliati.

Va sottolineato che in alcuni punti la vita di Niko converge con quella di Arlind. Sia il padre che il figlio rimangono a lungo in una problematica situazione identitaria. Arlind è ignaro della sua identità familiare a causa della decisione della madre; l'identità di Niko va nascosta vista la pressione del regime. Ambedue gli uomini si dimostrano come marionette manipolate dalla sorte. Dell'infelicità di Niko va incolpato il sistema politico, ossia il comunismo, di quella di Arlind la cultura che costringe Lila a mantenere la promessa.

Conclusioni

Il destino di tutti i protagonisti presentati nella nostra ricerca risulta molto complicato, imbevuto di incertezze, misteri, paure, e quasi completamente privo di gioia. Loro non sono che ‘viaggiatori avvolti nelle pieghe di quella scomoda coperta che si chiama vita’.⁴⁹ Viaggiare significa mirare al ritrovamento della propria identità mai conosciuta, aspirare alla realizzazione dei sogni che garantiscano felicità e pace, dimenticare i crucci. La meta che si desidera raggiungere non si presenta però che come un'astrazione. Ciò nonostante nell'interiorità di alcuni protagonisti rimane viva una luce di speranza mantenuta accesa dall'atto dell'aspettare.

Decisamente la sorte non è generosa con i protagonisti, poiché, nella vita, come afferma la stessa Ibrahim, ‘non c’è dolcezza’ e l'uomo è destinato alla sconfitta esistenziale vista nel romanzo come impossibilità di essere felici e provocata da diversi fattori, quali: amore non corrisposto, nostalgia, impotenza, pressione sociale, tradizione.

⁴⁷ Ibrahim, *Non c’è dolcezza*, cit., p. 198.

⁴⁸ *Ivi*, p. 224.

⁴⁹ *Ivi*, p. 165.

Parole chiave: Anilda Ibrahimi, letteratura della migrazione, viaggio, esistere, identità

Karol Karp, assistant professor presso la Cattedra d’Italianistica dell’Università Niccolò Copernico di Toruń, insegna lingua e letteratura italiana. Il suo campo di ricerca riguarda il teatro italiano del primo Novecento e la cosiddetta letteratura italiana della migrazione. Autore di vari studi dedicati alle suddette problematiche, tra cui la monografia *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale pirandelliana nei drammi gombrowicziani* (Toruń 2012). Inoltre è curatore delle monografie *Artista Biografia Creazione* (Toruń 2012), *Unità d’Italia. Letteratura, lingua, cultura, didattica* (Toruń 2013) e co-curatore de *La visione poliprospettica del viaggio in cerca delle identità perdute* (Toruń 2014).

Katedra Italianistyki
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ul. Bojarskiego 1
87-100 Toruń (Polonia)
karol_karp@vp.pl

SUMMARY

Live and travel

The metaphorical vision of life in the novel *Non c’è dolcezza* by Anilda Ibrahimi

The essay, divided into two parts, aims to investigate the motif of journey in the novel *Non c’è dolcezza* by Anilda Ibrahimi, a migrant author of Albanian origin. The journey is considered mainly as a metaphor for the existence of the characters, who often seem to be puppets completely controlled by fate. These characters “travel” both together (Lila, Eleni) and individually (Arlind, Andrea) in order to determine their identity, realize the dreams which would let them feel happy and forget the problems faced in their everyday lives. Analysis shows that happiness is often impossible because human life is full of negative factors which provoke an existential failure; the message transmitted by Ibrahimi is very pessimistic. The theoretical basis of the article is constituted by the works of such scholars as Theodor Adorno, Giorgio Agamben, Henri Bergson, Roland Barthes, Sigmund Freud, Leszek Kołakowski, Julia Kristeva and Paul Ricoeur.



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 94-102 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117206
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Camilleri vertalen

Linda Pennings

Medahype of klassieker

Op 19 mei 2009 wordt bij de uitgang van een boekwinkel in Rome een vrouw aangehouden. Ze is van middelbare leeftijd, onberispelijk gekleed en zichtbaar nerveus wanneer ze zich na lang dralen zonder aankopen naar buiten spoedt. In haar tas worden tien delen van Camilleri's Montalbano-serie aangetroffen. Een pathologische dievegge? Nee, eerder een geval van desperate camillerimanie: de naar verslaving neigende drang om alle boeken van de populaire Siciliaanse auteur te bemachtigen.¹

Sinds Andrea Camilleri in 1994 zijn eerste succesvolle roman met als hoofdfiguur de politiecommissaris Salvo Montalbano publiceerde,² zijn de eerste plaatsen van de ranglijsten van meest gelezen boeken in Italië steevast door zijn titels bezet. De naam Camilleri gaat dan ook doorgaans vergezeld van epitheta als fenomeen, geval of mirakel, waarmee wordt gedoeld op de uitzonderlijke combinatie van het overweldigende succes, een onstuitbare productie en de hoge leeftijd van de schrijver, die dit jaar zijn negentigste levensjaar beleeft. Camilleri zelf relativeert de genoemde epitheta door te wijzen op de lange incubatietijd van zijn succes. Sinds 1948 schreef hij al gedichten en verhalen en een eerste, door uitgevers afgewezen roman, maar waardering en roem verwierf hij intussen als dramaturg, theaterdocent en televisieregisseur. Pas in de jaren negentig rees zijn ster aan het literaire firmament, waar hij nu al twintig jaar schittert als Italiës populairste en door een groot publiek in binnen- en buitenland bejubelde bestsellerauteur.

Zoals bekend schuilt de succesformule van zijn bestsellers in het genre van de detective en in de opmerkelijke persoonlijkheid van de met Sherlock Holmes of Maigret vergeleken Montalbano, die inmiddels is uitgegroeid tot een alom gekoesterde icoon van Sicilië, met zijn gebruiken en omgangsvormen, de gastronomie, het landschap, de misdaad. En zo vinden we hem in de gelijknamige televisieserie, staat zijn levensgrote standbeeld in Camilleri's geboorteplaats Porto Empedocle, dat nu ook de naam van het fictieve Vigàta draagt, en zijn er langs de Montalbano-locaties toeristische routes uitgezet.

Maar dit is één kant van het fenomeen Camilleri. Een andere is de toenemende literaire en wetenschappelijke interesse voor zijn detectives en zijn historisch-fictieve romans. Het debat rond de betekenis en literaire waarde van het oeuvre van Camilleri voltrekt zich behalve in de pers vooral ook op congressen, in studies en rond de hem toegekende eredoctoraten. Een even tekenend als omstreden hoogtepunt was in 2004 de publicatie van zijn werk in de prestigieuze Meridiani-reeks van Mondadori, waarin

¹ *La Repubblica* (ed. di Roma), 21 maggio 2009, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2009/mag09.shtml (1 februari 2015). www.vigata.org is de (door de schrijver geautoriseerde) website van Camilleri Fans Club.

² A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo, 1994.

de schrijver zich als betrekkelijk ‘jonge’ nieuwkomer in het gezelschap voegde van de grote klassieken van de Italiaanse en mondiale literatuur.³

Sicilië, misdaad en taalspel

Dat Camilleri een groot en divers lezerspubliek aanspreekt, komt waarschijnlijk door de verschillende dimensies van zijn werk: eenvoud en complexiteit, lichtheid en diepgang, herkenbaarheid en experimentalisme komen in zijn boeken samen en zitten elkaar geenszins in de weg. Het is de lezer die als het ware een Camilleri op maat kiest uit de rijke gelaagdheid die zijn werk kenmerkt. Die gelaagdheid hangt ook samen met de drie literaire tradities die in zijn werk samenkommen: die van de Siciliaanse literatuur, de literaire detective en het plurilinguïsme.

Camilleri noemt zichzelf geen Siciliaanse, maar een op Sicilië geboren Italiaanse schrijver.⁴ Daarmee sluit hij aan bij de belangrijkste auteurs van het eiland, die de *sicilianità* centraal stellen door het niet alleen van binnenuit maar juist ook van buitenaf te beschouwen, schrijvers met wie Camilleri zich nauw verbonden voelt:

Appartengo totalmente alla cultura della Sicilia e alla letteratura di Verga, Pirandello, De Roberto, Tomasi di Lampedusa, Brancati, Sciascia, Bufalino e Consolo. Benché abiti a Roma da cinquant'anni, continuo a sentirmi vicino a questa tradizione, a cui mi sono sempre interessato [...]. Come scrittore poi le devo tantissimo, ed essa è presente nel mio lavoro perfino in certi dettagli, nelle citazioni più o meno nascoste.⁵

Op het snijpunt van deze traditie en die van de detective vinden we Leonardo Sciascia, die het als paraliteratuur geboren genre met het middel van de parodie verhief tot literaire reflectie op sociale mechanismen en ethische misstanden. Aan Sciascia’s detective, waarin Camilleri onder meer de strakke structuur vond waar zijn exuberante verteldrift om vroeg, dankt hij de wending die de gouden sleutel bleek tot zijn succes.⁶

Zoals Sciascia zijn rechercheurs in hun rationele zoektocht naar rechtvaardigheid onherroepelijk het onderspit laat delven, zag ook zijn Milanese voorganger in het genre, Carlo Emilio Gadda, van iedere ontknoping af. De misdaad dient bij Gadda als metafoor van de onontrafelbare warboel die de samenleving is, een warboel die tevens tot uiting komt in zijn macaronische mengsel van talen, dialecten, registers en jargons. Bij Gadda snijdt de lijn van de detective die van het Italiaanse plurilinguïsme, dat van Gadda langs Porta, Belli en Folengo tot niemand minder dan Dante terugvoert.⁷

De cirkel sluit zich met het derde snijpunt, tussen plurilinguïsme en Siciliaanse literatuur, dat de naam van Camilleri’s literaire voorouder Giovanni Verga oproept. Wat Camilleri met Verga verbindt is, zoals bekend, niet een rechtstreeks gebruik van Siciliaans dialect, maar een artificiële taalconstructie die de lezer de indruk geeft Siciliaans dialect te lezen. Net als Verga doet hij dat op zo’n manier dat iedere

³ S. Silvano Nigro, bezorger van de uitgave, licht de reden toe: ‘Per il semplice e incontrovertibile fatto [...] che è uno scrittore straletto, Camilleri già fa parte di una necessità di documento. In Italia si parte dal presupposto che un autore, per essere un classico, deve essere non letto. Ci sono invece classici che diventano tali per il consenso dei lettori: così funziona nel mondo intero.’ *La Repubblica* (ed. di Palermo), 25 gennaio 2004, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2004/gen04.shtml (1 februari 2015).

⁴ S. Demontis, *I colori della letteratura: un’indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 47.

⁵ M. Pistelli, *Montalbano sono: sulle tracce del più famoso commissario di polizia italiano*, Firenze, Le Càriti, 2003, p. 45.

⁶ ‘Come ha scritto Sciascia nella sua breve storia del romanzo poliziesco [questo genere] impone allo scrittore una specie di gabbia fissa che costringe a seguire un certo tipo di logica e temporalità. Il genere ideale per il mio tentativo. Così è nato Montalbano.’ In: F. Gambaro, ‘Grande festa a Tindari’, in: *Diario della settimana*, marzo 2000, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Mar_2000.shtml (1 februari 2015).

⁷ Cfr. G. Contini, *Quarant’anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.

Italiaanse lezer de regionale woorden en uitdrukkingen volkomen begrijpt: hetzij vanwege voldoende gelijkenis met de standaardtaal, hetzij via subtiele aanwijzingen in de tekst, hetzij doordat de schrijver ervoor zorgt dat zijn lezer zich van boek tot boek het Camilleriaans eigenmaakt. Een Camilleriaans dat als mengvorm ook weer oneindig veel varianten kent, afhankelijk van personages, situaties, milieus, historische settings, en dat op zijn beurt nieuwe mengvormen aangaat met andere Italiaanse dialecten en andere Europese talen.⁸

De schrijver zelf benadrukt de persoonlijke oorsprong van wat hij zijn *italiano bastardo* noemt. Het dialect is de taal van affectie en verbondenheid, de taal van thuis die – in de woorden van Pirandello – het gevoel uitdrukt en niet, zoals de standaardtaal, het verstand:

Il linguaggio è nato a casa mia. Era lo slang usato dai miei genitori fra loro e con noi figli: la parte dialettale del linguaggio corrispondeva alle emozioni, quella italiana ufficializzava il discorso. Scrivere in questo modo è stato un duro lavoro, molto difficile. Pirandello, comunque, l'aveva detto già alla fine del secolo scorso: 'Di una data cosa la lingua esprime il concetto, della medesima cosa il dialetto esprime il sentimento'.⁹

Aanvankelijk was het zijn onmacht om in het Italiaans de juiste woorden te vinden die hem ertoe bracht zijn familietaal te gebruiken. Maar vervolgens voegden zich daarbij andere motieven: een realistische weergave van de Siciliaanse context, de verbeelding van een pluriforme samenleving, het humoristische effect van taalverwarring en woordspel, de emancipatie van de langdurig onderdrukte dialecten en het doen herleven van Italiës rijke taalerfgoed als tegenwicht voor de voortschrijdende vervlakking van de taal.¹⁰

Camilleri's (on)vertaalbaarheid

Als men bedenkt dat Camilleri's succes in Italië voor een groot deel te danken is aan zijn bijzondere taalgebruik, dan is het een wonderlijk gegeven te noemen dat zijn werk in bijna alle talen vertaald is en in vele landen populariteit geniet. Als dat iemand verbaast dan is het wel de schrijver zelf, vanwege zijn overtuiging dat het de specifieke woorden zijn, met hun hele spectrum aan nuances en connotaties, die zijn werk maken tot wat het is. Elke vertaling leidt volgens Camilleri tot onvermijdelijke banalisering, waarbij een verschuiving plaatsvindt van een haarscherp getekende wereld in de oorspronkelijke woorden naar een globale afspiegeling daarvan in andere woorden.¹¹ Vanwaar dan de wereldwijde waardering van zijn boeken, vraagt de schrijver zich in een interview af:

Pensavo, e continuo a pensarla, che uno scrittore consista essenzialmente nella sua scrittura. [...] In queste traduzioni non esiste traccia, o quasi, della mia scrittura, della 'voce'. Allora perché?¹²

⁸ Cfr. M. Cerrato, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri*, Firenze, Franco Cesati, 2012. In deze en andere analyses van Camilleri's taal worden de drie mengvormen *code switching*, *code mixing* en *hybridization* onderscheiden.

⁹ S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., p. 18.

¹⁰ 'Secondo me, [la tradizione dei dialetti] dovrebbe essere rimessa al centro della nostra cultura, per combattere l'omologazione culturale prodotta dalla televisione e dalla cultura di massa, contro cui, già trent'anni fa, ci metteva in guardia Pasolini. Gli italiani oggi parlano una lingua piatta, uniforme e colonizzata dal lessico tecnologico anglosassone. Nei dialetti invece c'è una linfa vitale per la nostra lingua e per la nostra cultura'. In: F. Gambaro, 'Grande festa a tindari', cit.

¹¹ A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 99-100.

¹² S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., p. 52.

Een antwoord op die vraag moet waarschijnlijk tweeledig zijn: wellicht verklaart het internationale succes zich ten eerste doordat Camilleri's werk vanwege zijn gelaagdheid nog veel te bieden heeft wanneer het taal spel grotendeels is weggepoetst; ten tweede omdat enkele vertalers dat taal spel juist tot voornaamste inzet hebben gemaakt van de uitdaging die het vertalen van Camilleri biedt.

La sfida di Camilleri: come si traduce il vigàtese, is dan ook de titel van een van de symposia die zijn gewijd aan het vertalen van de Siciliaanse schrijver.¹³ De vertalers zijn het er doorgaans over eens dat de keuze om het Siciliaans om te zetten in een dialect van de doelstaal geen adequate oplossing is, omdat de geografische connotaties niet met de oorspronkelijke context te rijmen zijn,¹⁴ zoals Antoine Berman heeft betoogd: 'een streektaal kan helaas niet weergegeven worden met een andere streektaal'; een dergelijke poging 'leidt er alleen maar toe dat het origineel belachelijk gemaakt wordt'.¹⁵ Dat is ook het standpunt van de Nederlandse uitgever van de Montalbano-boeken, Serena Libri, die de gedachte om de Siciliaanse commissaris bijvoorbeeld Friese woorden in mond te leggen terecht als absurd afdoet.¹⁶

Consensus is er ook over wat de Duitse Camilleri-vertaler Moshe Kahn als een gouden regel heeft geponeerd: dialecten laten zich niet vertalen, maar wel bewerken.¹⁷ Je kunt er iets mee doen. Maar wat je ermee kunt doen, hangt van velerlei factoren af, zoals de gekozen oplossingen duidelijk laten zien. Een eerste factor is inherent aan de doelstaal zelf en zijn relatie tot het Italiaans. De Franse vertaler Serge Quadruppani heeft van de verwantschap tussen beide talen geprofiteerd, door enkele Siciliaanse taalkenmerken letterlijk in de Franse taal over te planten, waarmee hij parallelle afwijkingen creëert in de fonologie en morfologie (niet *penser* maar *pinser*, niet *se rappeler* maar *s'arappeler*), in de woordvolgorde (de omkering *Montalbano sono* wordt *Montalbano je suis*) en in de werkwoordtijden (de overheersende *passato remoto* wordt *dito passé simple*).¹⁸

Ook met de geografische nabijheid heeft Quadruppani zijn voordeel gedaan, door woorden te kiezen die voor de Franse lezer een overwegend zuidelijke connotatie bevatten. Voor de Noorse vertaler Jon Rognlien is deze oplossing bepaald niet weggelegd, omdat in zijn taal een zuidelijke connotatie nog altijd geen palmbomen maar donkere sparrenbossen oproept.¹⁹ Zo zijn de door de vertalers gekozen strategieën telkens specifiek toegesneden op de mogelijkheden (en onmogelijkheden) van hun taal, waarbij dikwijls ook persoonlijke factoren een rol spelen. Voor de vertaling van Camilleri's historische romans zette de Franse vertaalster Dominique Vittoz haar kennis in van de volksliteratuur uit de streek rond Lyon, en liet de Duitser Kahn zich voor de taal inspireren door de overgeleverde correspondentie van zijn grootvader.²⁰

¹³ *La sfida di Camilleri. Come tradurre il vigàtese*, Fondazione Mondadori, Milano ottobre 2009.

¹⁴ E. Sanna, 'Camilleri nel mondo', in: *Tradurre*, 6 (2014), <http://rivistatradurre.it/2014/04/camilleri-nel-mondo/> (1 februari 2015).

¹⁵ A. Berman, 'Dertien vervormingen', in: T. Naaijkens et al. (red.), *Denken over vertalen*, Nijmegen, Vantilt, 2010, p. 272.

¹⁶ L. Lombardi, 'Montalbano je suis', in: *Selezione dal Reader's Digest*, luglio 2003, <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml> (1 februari 2015).

¹⁷ M. Kahn, 'Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri', in: A. Buttitta (acura di), *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 180.

¹⁸ A. Chianese, 'Noir mon amour. Intervista a Serge Quadruppani', in: *Carmilla*, 26 maggio 2003, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2003/mag03.shtml (1 februari 2015). Cfr. L. Aeberhard, 'Traducteurs, nous sommes'. *Approche sociolinguistique du roman d'Andrea Camilleri 'Il ladro di merendine' et de sa traduction*, Éditions universitaires européennes, Sarrebruck, 2010.

¹⁹ D. Agrosi, '10 domande a Jon Rognlien, traduttore di Camilleri in norvegese', in: *La Nota del Traduttore*, 11 febbraio 2005, http://www.lanotadeltraduttore.it/domande_rognlien.htm (1 februari 2015).

²⁰ Buttitta, *Il caso Camilleri*, cit., p. 182, 195.

Een andere belangrijke factor is natuurlijk die van de vertaaltraditie, de literaire normen en het uitgeefbeleid van de doelcultuur: in hoeverre worden taalexperimenten en ‘exotiserende’ strategieën gewaardeerd door uitgevers, critici en lezers van een nationale cultuur? Op dit terrein heeft de Amerikaanse vertaler Stephen Sartarelli zich sterk gemaakt voor een ‘authentieke’ Camilleri op een markt die buitenlandse literatuur gewoonlijk aan de eigen cultuur assimileert. Naarmate het succes van de Montalbano-reeks toenam, kon de vertaler bij de uitgever meer vrijheid afdwingen in het overbrengen van Siciliaanse cultuurelementen, historische verwijzingen en taalvariatie, waarvoor hij onder meer het *Brooklynese* inzette.²¹

Camilleri in het Nederlands

Van Andrea Camilleri zijn tussen 1999 en 2011 in het Nederlands zestien Montalbano-detectives, zeven romans en twee non-fictie boeken vertaald, door tien verschillende vertalers en bij vijf uitgeverijen.²² In de meeste vertalingen worden wisselende registers weergegeven, maar zijn er geen kunstgrepen toegepast om iets van de taalmenging over te brengen. De Nederlandse uitgaven presenteren aldus een Camilleri die de expressieve functie van zijn taal ontbeert.

Wat hij niet ontbeert is de waardering van lezers en critici, al kan er niet zoals elders van bestsellers worden gesproken. In recensies wordt hij geroemd om zijn goed geschreven en veel leesplezier verschaffende romans, om zijn lichtheid, humor en ironie, de typisch Siciliaanse sfeer, met zijn ongrijpbare tegenstrijdigheden maar ook met zijn aanlokkelijke landschap en keuken, de vermakelijke karakters en de spannende intriges, het inkijkje in de wereld van smokkel, politieke afrekening en maffia, en het eigenzinnige karakter van Salvo Montalbano. Ook in de recensies is de taal de grote afwezige en wordt de gelaagdheid van zijn werk niet of nauwelijks voor het voetlicht gebracht.²³

De vraag dringt zich op of Camilleri’s vertaalbaarheid in het Nederlandse taalgebied misschien zou kunnen worden opgerekt, opdat er meerdere dimensies van zijn werk voor de lezer worden ontsloten. Op het niveau van wat de tekstuele (of linguïstische) vertaalbaarheid kan worden genoemd, in dit geval de mogelijkheden van de Nederlandse taal, hoeft de verwerving van dialecten niet te betekenen dat taalvariatie wordt uitgesloten. Er kunnen immers allerlei andere bronnen – verborgen, vergeten of onalledaagse zones van de taal – worden aangeboord om woorden te vinden die ‘gemarkeerd’ zijn ten opzichte van de standaard en daarmee het vervreemdende effect van de hybride taal kunnen overnemen.

Het doorspekken van de tekst met gemarkeerde elementen biedt mogelijkheden die aansluiten bij de manier waarop Camilleri met woorden speelt. Zoals gezegd hanteert hij een ingenieuze geconstrueerde literaire taal met mengvormen van verschillende aard en dosering. Aangezien zijn taal een meer expressieve dan realistische functie vervult, gaat het erom een effect van vreemdheid en van

²¹ E. McRae, *Translation of the Sicilianità in the Fictional Languages of Giovanni Verga and Andrea Camilleri*, diss. University of Auckland, <http://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/6974> (1 februari 2015).

²² De Montalbano-detectives verschenen tot 2008 bij Serena Libri (vertaald door P. Krone & Y. Boeke, M. van Laake, W. Hemelrijk, P.d. Voogd & M. Geuzebroek, E. Maris) en daarna bij Prometheus (L. Dillo, W. Hillen); De Geus publiceerde *Het jachtseizoen* (2001), *De Siciliaanse Opera* (2002) en *Rook!* (2003) in de vertaling van M. Smits; daarnaast verschenen bij Serena Libri *De loop der dingen* (P. Krone & Y. Boeke, 2000), *Luigi Pirandello: biografie van een verwisselde zoon* (M. Smits, 2007), *Collura, commissaris ter zee* (W. Hemelrijk, 2010), *Het medaillon* (W. Hemelrijk, 2007); bij Conserve Zwarte zon (M. Dicke, 2010) en bij Nieuw Amsterdam *Het ABC van de maffia* (G. Dekker & L. Van Den Broucke, 2008).

²³ Een uitzondering is het interview met Camilleri door Marc Leijendekker, ‘Wij Sicilianen zijn bastaards’, in: *NRC Handelsblad*, 16 juni 2000. Hierin komt de taal aan de orde en wordt niet de thriller maar Sicilië als voornaamste aspect van Camilleri’s werk gepresenteerd.

diversiteit in de vertaling over te brengen, zonder de regionale associaties die specifieke streektalen en stadstalen met zich meebrengen.

Volgens Gaetano Cipolla, die een dergelijk voorstel heeft geformuleerd voor een vertaling van Camilleri naar het Engels, is dit een mogelijkheid ‘to produce a multivoiced narrative that is akin to Camilleri’s’. Wat voor gemarkerde taal wordt gehanteerd, hangt grotendeels af van de creativiteit, ervaring en achtergronden van de vertaler en komt per definitie niet overeen met de afwijkingen in het origineel:

The only option left for the translator is to develop his own multiple level language made up of sequences that he himself considers normal and interjecting from time to time expressions that deviate in a consistent way from the dominant language. The types of deviation naturally would depend on the translator’s background and preparation. But the deviations would not have to coincide with Camilleri’s own departures from standard Italian. An attempt to make the deviations coincide with Camilleri’s would probably be counterproductive. The translator would have to listen to his own voice and from time to time revert to his own subcode in a way that would mimic Camilleri’s own procedure.²⁴

De kunst van deze aanpak, die aansluit bij Lawrence Venuti’s pleidooi voor *foreignization*, schuilt natuurlijk in een goede balans tussen vervreemding en leesbaarheid, waarbij de verrijking van de taal het begrip leesbaarheid niet beperkt maar juist verruimt.²⁵

Toch kun je de vraag stellen of de Nederlandse lezer zit te wachten op een tekst die hem voortdurend in meer of mindere mate confrontereert met afwijkend taalgebruik. Het is een vraag die alleen via een andere vraag kan worden beantwoord, namelijk of de uitgever op een dergelijke vertaling zit te wachten. Het is immers deze sleutelfiguur die kiest wat hij uitgeeft, voor welke doelgroep en op welke manier. In het geval van literatuur zijn die keuzes en hun onderlinge afstemming evenzovele interpretaties van het uitgegeven werk.²⁶

Door de keuze van uitgeverij Serena Libri om de Montalbano-boeken uit te geven in haar reeks ‘Italiaanse thrillers’, in uitgaven die alle paratekstuele kenmerken van het genre dragen, is Camilleri aan het specifieke doelpubliek van de thrillerlezer gepresenteerd. Of deze lezer behoeft heeft aan andere dimensies van Camilleri’s werk, valt wellicht te betwijfelen. Hiermee is het aspect van de buitentekstuele (of pragmatische) vertaalbaarheid aan de orde, die betrekking heeft op ‘situationele aspecten van de doelcultuur’: de vertaalbaarheid hangt ook af van ‘de manier waarop de vertaalde tekst als geheel in de doeltaalcultuur zal functioneren, welk effect hij op de lezer zal (kunnen) hebben’.²⁷

Teneinde de vertaalbaarheid van Camilleri uit te breiden, met het doel dit werk in al zijn gelaagdheid en voor een divers lezerspubliek beschikbaar te maken, moet waarschijnlijk een omweg worden bewandeld. Een omweg langs een veelheid aan

²⁴ G. Cipolla, ‘Translating Andrea Camilleri into English: An Impossible Task?’, in: *Journal of Italian translation* 1, 2 (2006), p. 19.

²⁵ ‘Foreignizing can cross the cultural boundaries between elite and popular readerships [and] it can change reading patterns by broadening the spectrum of linguistic forms used in translating and thereby redefining commonly accepted notions of fluency. Readability in translation need not be tied to the current standard dialect of the translating language.’ L. Venuti, *The Translator’s Invisibility, A History of Translation* [1995], London/NewYork, Routledge, 2008, p. 121.

²⁶ ‘L’edizione di un testo [...] presenta una specifica “forma”, definita dall’insieme delle caratteristiche, testuali e materiali, con le quali è offerta a una comunità di lettori: questa forma, che costituisce l’identità specifica di un’edizione, distinta da ogni altra, è portatrice di un’interpretazione, indicando, esplicitamente o meno, una lettura del testo.’ A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 188.

²⁷ L. Van Doorslaer, ‘Buitentekstuele aspecten van (on)vertaalbaarheid’, in: R. van den Broeck (red.), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Antwerpen, Fantom, p. 70.

vertaalexperimenten, die zijn te vergelijken met de eindeloos mogelijke uitvoeringen van een partituur.²⁸ Deze experimenten kunnen via literaire tijdschriften, verhalenbundels, wetenschappelijke uitgaven, e-books en andere kanalen naar nieuwe groepen lezers en uiteindelijk ook naar uitgevers voeren.

De *arancini* van Montalbano

Het hier gepresenteerde verhaal, *De arancini van Montalbano*,²⁹ is zo'n experiment, waarin vertaalster Emilia Menkeld zich van diverse soorten en gradaties van afwijkend taalgebruik bedient om de lezer het effect van Camilleri's taalmengsel te laten ervaren. Het verhaal is een Montalbano-detective in miniatuur, waarin enkele kenmerkende ingrediënten tot een luchtig tussendoortje zijn verwerkt: een misdaad, de eigenzinnigheid van de commissaris, zijn passie voor de Siciliaanse keuken, een bonte verzameling personages, levendige dialogen, humor en ironie. Camilleri heeft het dialect op subtile wijze en met afgemeten dosering door deze ingrediënten gemengd. Elk personage heeft zijn eigen stem.

En zo ook in de vertaling. De Korpschef en rector Burgio, die beiden Montalbano voor oud en nieuw 'inviteren', bezigen een tamelijk formele taal; een taal waarnaar Montalbano zich moeiteloos schikt, maar die niet bepaald de zijne is:

Poi fu il turno del preside Burgio. Andava, con la mogliere, a Comitini, in casa di una nipote.
‘È gente simpatica, sa? Perché non si aggrega?’
Potevano essere simpatici oltre i limiti della simpatia stessa, ma lui non aveva voglia d’aggregarsi. Forse il preside aveva sbagliato verbo, se avesse detto ‘tenerci compagnia’, qualche possibilità ci sarebbe stata.

Toen was rector Burgio aan de beurt. Hij ging met zijn eega naar Comitini, op bezoek bij een nicht.

‘Hele vriendelijke mensen, hoor. Waarom haakt u niet aan?’
Al waren ze vriendelijker dan de vriendelijkheid zelve, dan nog had-ie geen zin om aan te haken. Misschien had de rector z'n woorden verkeerd gekozen, als hij had gezegd ‘ons gezelschap houden’, dan had-ie er misschien wel over na willen denken.

Met de collega's op het bureau hanteert de commissaris een Siciliaans gekleurde Italiaans, dat in de vertaling wordt weergegeven met kenmerken van spreektaal ('Fazio, zoek 's uit hoe dat zit. Maar hou 't onder ons.') en grammaticale of fonetische afwijkingen ('nerveuzig', 'zekerste weten', 'venavend', 'arristatiebevel', 'richercheteam'). In de loop van het verhaal, wanneer Montalbano gesprekken voert met de criminale Pasquale, komt de grotere mate van dialect in de vertaling terug als sterker gemarkeerde taal:

Pasquale obbedì. Era un bel picciotto che aveva da poco passata la trentina, scuro, gli occhi vivi vivi.
‘Dutturi, io ci voglio spiegari...’
‘Dopo’ fece Montalbano mettendo in moto.
‘Dove mi porta?’
‘A casa mia, a Marinella. Cerca di stare assittato stinnicchiato, tieni la mano dritta sulla faccia, come se avessi malo di denti. Così, da fora, non ti riconoscono. Lo sai che sei ricercato?’
‘Sissi, per questo telefonai. Lo seppi questa matina da un amico, tornando da Palermo.’

²⁸ ‘De muzikale analogie suggereert [...] dat we hervertalingen ook kunnen beschouwen als nevengeschikte, gelijkwaardige uitvoeringen, die aan verschillende soorten publiek kunnen appelleren.’ R. Hofstede, ‘Waarom hervertalen? Notities uit de praktijk’, in: *Filter* 21, 4 (2014), p. 18.

²⁹ A. Camilleri, ‘Gli arancini di Montalbano’, in: *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 327-338.

Pasquale gehoorzaamde. Hij was een knappe knul van net boven de dertig, donker, met kwieke ogen.

‘Dutturi, m’neer, ‘k wil u uit de doeken leggen...’

‘Later,’ zei Montalbano en begon te rijden.

‘Waar breng u me heen?’

‘Naar mijn huis, in Marinella. Ga onderuit gezeten zitten en hou je rechterhand tegen je bakkes, of je kiespijn hebt. Zo herkennen ze je niet van buitenaf. Weet je dat je gezocht wordt?’

‘Ja, d’rom ook da’k belde. ‘k Hoorde ’t vammorge van ’n maat, toen da’k t’rugkwam uit Palermo.’

De taalkenmerken van de personages klinken ook door in de kameleontische vertellersstem. In die stem voltrekt zich tevens een subtiel spel van afstand en betrokkenheid, dat tot uiting komt in de mate waarin het Italiaans van het verstand zich kleurt met het Siciliaans van het gevoel. Wanneer de verteller het recept voor Siciliaanse rijstballetjes of *arancini* onthult, schemert in zijn taal de stem van Montalbano’s volkse huishoudster Adelina door. Maar ongetwijfeld is het ook Camilleri’s herinnering aan de geuren en smaken van zijn grootmoeders keuken die het recept dicteert.³⁰

Adelina ci metteva due giornate sane sane a pripararli. Ne sapeva, a memoria, la ricetta. Il giorno avanti si fa un aggrassato di vitellone e di maiale in parti uguali che deve còciri a foco lentissimo per ore e ore con cipolla, pummadoro, sedano, prezzemolo e basilico. Il giorno appresso si ripara un risotto, quello che chiamano alla milanìsa (senza zaffirano, pi carità!), lo si versa sopra a una tavola, ci si impastano le ova e lo si fa rifriddare. Intanto si còcino i pisellini, si fa una besciamella, si riducono a pezzettini ’na poco di fette di salame e si fa tutta una composta con la carne aggrassata, triturata a mano con la mezzaluna (nenti frullatore, pi carità di Dio!). Il suco della carne s’ammisca col risotto. A questo punto si piglia tanticchia di risotto, s’assistema nel palmo d’una mano fatta a conca, ci si mette dentro quanto un cucchiaio di composta e si copre con dell’altro riso a formare una bella palla. Ogni palla la si fa rotolare nella farina, poi si passa nel bianco d’ovo e nel pane grattato. Doppo, tutti gli arancini s’infilano in una padeddra d’oglio bollente e si fanno friggere fino a quando pigliano un colore d’oro vecchio. Si lasciano scolare sulla carta. E alla fine, ringraziannu u Signiruzzo, si mangiano!

In de vertaling van Emilia Menkveld wordt Camilleri’s taalspel, met veel precisie, durf en creativiteit, op de voet gevuld:

Adelina was twee ganselijke dagen in de weer om ze klaar te maken. Het recept kon ze uit d’r hoofd. Een dag tevoren maak je ’n ragout van kalf en varken die uren en uren op ’n laag vuurtje moet suddeleren met siepel, tomaat, selderie, peterselie en basilicum. De dag d’rna maak je ’n risotto genaamd *alla milanisa* (zonder safferaan, astublief!), die kiepel je op ’n plank, je klutselt de eiers d’rdoor en laat ’m afkoelen. Onderdehand kook je de doppers, maak je ’n bechamelsaus, je snijdt wat plakken worst in stukkeltjes en mengelt de hele mikmak met de ragout, die met ’n hakmes is fijngehakseld (in godesnaam geen blender, astublief!). De jus van ’t vlees mengel je met de risotto. Dan pak je ’n klompertje risotto, je maakt ’n kommetje van je hand, legt d’r ’n etenslepel van de mengseling in, en bedekt ’t met nog ’n pietsje rijst om d’r een fraai balletje van te maken. Elk balletje rol je eerstens door de bloem, dan door ’t eierwit en ’t broodkruim. Daarna gaan de arancini met z’n allen in ’n kookpot met smorendhete olie en laat je ze fritten tot ze de kleur van oud goud hebben. Je laat ze uitdrippelen op keukenpapier. En aan ’t end, *ringraziannu u Signiruzzu*, de Here zij dank, smullen maar!

³⁰ S. Messina, ‘Gli arancini di Montalbano e i segreti di nonna Elvira’, in: *Repubblica*, 10 luglio 2005, <http://www.vigata.org/bibliografia/nonnaelvira.shtml> (1 februari 2015).

Linda Pennings is universitair docent Italiaanse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Zij publiceert over Italiaanse literatuur van de negentiende en twintigste eeuw, met name in relatie tot de problematiek van literair vertalen, en vertaalde werk van onder anderen Italo Calvino, Leonardo Sciascia en Claudio Magris.

Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam
Romaanse Talen en Culturen
Spuistraat 210 - 1012 VT Amsterdam
linda.pennings@uva.nl

Andrea Camilleri, *De arancini van Montalbano*³¹

vertaling: Emilia Menkvedl

De eerste die de litanie begon, of de novene of wat ook, was, op 27 december, de korpschef.

'Montalbano, u brengt oudejaarsavond natuurlijk met uw Livia door, toch?'

Nee, hij zou oudejaarsavond niet met zijn Livia doorbrengen. Ze hadden vreselijke bonje gehad, zo'n verraderlijke ruzie, die begint met 'Laten we er eens rustig over praten' en dan onvermijdelijk uit de klauwen loopt. Vandaar dat de commissaris in Vigàta zou blijven, terwijl Livia naar Viareggio zou gaan met vrienden van kantoor. De korpschef had door dat er iets aan de hand was en wilde Montalbano een ongemakkelijk antwoord besparen.

'Want anders zouden we u graag bij ons thuis inviteren. Mijn vrouw heeft u al een tijd niet gezien, ze vraagt telkens naar u.'

De commissaris slaakte al bijna een dankbaar 'ja', toen de korpschef vervolgde:

'De heer Lattes komt ook, zijn vrouw moet in allerijl naar Merano omdat het niet goed gaat met haar moeder.'

Waardoor Montalbano niet goed van werd, was een avondje met de heer Lattes, bijgenaamd 'Lattes en mieles', vanwege z'n melk- en honingzoete praatjes. Tijdens het eten en daarna zou 't vast over niets anders gaan dan de 'problemen met de openbare orde in Italië', zo kon je de lange monologen van de heer Lattes, de politiesecretaris, wel typeren.

'Eigenlijk had ik al...'

De korpschef onderbrak hem, hij wist heel goed hoe Montalbano over de heer Lattes dacht.

'Maar weet u wat, als u niet kunt, wilt u misschien op nieuwjaarsdag de lunch met ons gebruiken.'

'Dat doe ik,' beloofde de commissaris.

Toen was 't de beurt aan mevrouw Clementina Vasile-Cozzo.

'Als u geen andere plannen heeft, waarom komt u dan niet bij mij? M'n zoon komt ook, met z'n vrouw en kindje.'

En wat had hij te zoeken op die knusse familiebijeenkomst? Hij bedankte, met enige spijt.

Toen was rector Burgio aan de beurt. Hij ging met zijn eega naar Comitini, op bezoek bij een nicht.

'Hele vriendelijke mensen, hoor. Waarom haakt u niet aan?'

Al waren ze vriendelijker dan de vriendelijkheid zelve, dan nog had-ie geen zin om aan te haken. Misschien had de rector z'n woorden verkeerd gekozen, als hij had gezegd 'ons gezelschap houden', dan had-ie er misschien wel over na willen denken.

³¹ A. Camilleri, 'Gli arancini di Montalbano', in: *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 327-338, © Mondadori Libri S.p.A., Milano.

Zoals altijd diende de litanie of de novene of wat ook zich eveneens aan op het politiebureau.

‘Kom je morgen mee oud en nieuw vieren?’ vroeg Mimì Augello, die de bonje met Livia al aan z’n theewater voelde.

‘Waar ga jij heen dan?’ vroeg Montalbano meteen, op z’n qui-vive.

Mimì was niet getrouwden en zou ‘m zeker meenemen naar ‘t huis van een paar lawaaierige vrienden, of een onpersoonlijke chique tent vol galmende stemmen, gelach en muziek op vol volume.

Hij at graag in stilte, en met al die bombarie zou niets ‘m meer smaken, al was ‘t bereid door de beste kok op heel de aardkloot.

‘‘k Heb gereserveerd bij Central Park,’ antwoordde Mimì.

Hoe kon ‘t ook anders. Central Park! Een joekel van een restaurant in de buurt van Fela, met een belachelijke naam en dito inrichting, waar ze ‘m hadden weten te vergiftigen met een doodeenvoudige schnitzel en een flintertje doorgekookte groente.

Hij blikte naar zijn assistent zonder iets te zeggen.

‘Goed, goed, ‘k zeg al nijs meer,’ besloot Augello en liep de kamer uit. Maar meteen stak hij z’n hoofd weer om de hoek: ‘Jij eet het liefst alleen, jij, dat is ‘t gewoon.’

Mimì had gelijk. Hij herinnerde zich dat-ie ooit een verhaal had gelezen, de naam van de schrijver wist-ie niet meer maar ‘t was zekerste weten een Italiaan, over een land waar eten in ‘t openbaar ongepast werd gevonden. Maar dingesen waar jan en alleman bij was, dáár keek dan weer niemand van op. Diep in z’n hart was-t-ie ‘t er wel mee eens. Genieten van een godenmaal is een van de meest verfijnde privégenoegens die een mens kan beleven, iets wat je met niemand moet delen, zelfs niet met je allerliefste.

Bij thuiskomst in Marinella vond hij op de keukentafel een briefje van z’n huishoudster Adelina.

‘Neem me nie kwaluk dak morgenaven nie kom wan tis outeniew en alebij me jonges sijn net uit de lor dus maak ik arantsjini die u so lekker vin. Het sou een eer wese as u ken komme eten het adres ken u wel.’

Adelina had twee criminale zoons die steeds de bak in en uit vlogen: ‘t was een gelukkig toeval, zeldzamig als de verschijning van komeet Halley, dat ze allebei tegelijk vrij waren. Dat vroeg om flinke feestigheid met arancini.

Godalle machtig, de arancini van Adelina! Hij had ze maar één keer geproefd: een herinnering die zekerste weten in z’n DNA, in z’n genetisch erfmaterial was gekerfd.

Adelina was twee ganselijke dagen in de weer om ze klaar te maken. Het recept kon ze uit d’r hoofd. Een dag tevoren maak je ‘n ragout van kalf en varken die uren en uren op ‘n laag vuurtje moet suddeleren met siepel, tomaat, selderie, peterselie en basilicum. De dag d’rna maak je ‘n risotto genaamd *alla milanisa* (onder safferaan, astublief!³²), die kiepel je op ‘n plank, je klutselt de eiers d’rdoor en laat ‘m afkoeleren. Onderdehand kook je de doppers, maak je ‘n bechamelsaus, je snijdt wat plakken worst in stukkeltjes en mengelt de hele mikmak met de ragout, die met ‘n hakmes is fijngehakseld (in godesnaam geen blender, astublief!). De jus van ‘t vlees mengel je met de risotto. Dan pak je ‘n klompertje risotto, je maakt ‘n kommetje van je hand, legt d’r ‘n etenslepel van de mengseling in, en bedekt ‘t met nog ‘n pietsje rijst om d’r een fraai balletje van te maken. Elk balletje rol je eerstens door de bloem, dan door ‘t eierwit en ‘t broodkruim. Daarna gaan de arancini met z’n allen in ‘n

³² De beschrijving van het recept bevat duidelijke verwijzingen naar Carlo Emilio Gadda’s bekende ‘Risotto patrio. Rècipe’ (in *Le meraviglie d’Italia*, 1939). Net als Gadda beschrijft Camilleri de bereiding van de *risotto alla milanese* als een bijna religieus ritueel. Ook worden in beide teksten met veel nadruk de ‘zonden’ vermeld waaraan de kok zich niet schuldig mag maken.

kookpot met smorendhete olie en laat je ze fritten tot ze de kleur van oud goud hebben. Je laat ze uitdrippelen op keukenpapier. En aan 't end, *ringraziannu u Signiruzzu*, de Here zij dank, smullen maar!

Montalbano wist meteen bij wie hij met oud en nieuw zou eten. Er spookte nog wel één vraag door z'n hoofd voor hij onder zeil ging: zouden de twee criminale zoons van Adelina het voor elkaar boksen om uit de nor te blijven tot de volgende dag?

De ochtend van de 31^e begon Fazio, zodra hij op kantoor was, weer met de litanie of de novene of wat ook:

'Meneer, als u venavend geen andere plannen heeft...'

Montalbano onderbrak 'm, en omdat hij 't goed met Fazio kon vinden, vertelde hij hoe hij oud en nieuw zou vieren. Anders dan hij had verwacht, betrok Fazio's gezicht.

'Wat is er?' vroeg de commissaris bezorgd.

'Uw huishoudster Adelina heet toch Cirrinciò van d'r achternaam?'

'Ja.'

'En d'r zoons heten Giuseppe en Pasquale?'

'Jazeker.'

'Eén momentje,' zei Fazio en hij liep de kamer uit.

Montalbano begon zich nerveuzig te voelen.

Al gauw kwam Fazio terug.

'Pasquale Cirrinciò zit in de nesten.'

De commissaris verstijfde, 't was finito met de arancini.

'Waarom zou hij in de nesten zitten?'

'Omdat d'r een arristatiebevel is. 't Richercheteam van Montelusa. Vanwege een diefstal in een supermarket.'

'Een diefstal of een roofoverval?'

'Een diefstal.'

'Fazio, zoek 's uit hoe dat zit. Maar hou 't onder ons. Heb je vrienden bij de recherche van Montelusa?'

'Zoveel u d'r maar wilt.'

Montalbano had geen trek meer om te werken.

'Meneer, de auto van ingenieur Jacono is in de hens gezet,' zei Gallo, die binnen kwam lopen.

'Ga 't maar melden aan de heer Augello.'

'Commissaris, ze hebben vannacht ingebroken in 't huis van boekhouder Pirrera en de hele mikmak weggekaapt,' kwam Galluzzo hem vertellen.

'Ga 't maar melden aan de heer Augello.'

Kijk: zo kon Mimì wel fluiten naar z'n oud en nieuw in Central Park. En hij zou 'm er nog dankbaar voor moeten zijn ook, omdat-ie 'm zekerste weten behoedde voor een vergiftiging.

'Meneer, 't is zoals ik u zei. In de nacht van 27 op 28 is d'r een supermarket in Montelusa geplunderd, ze hebben een vrachtwagen volgeladen. Bij de recherche weten ze zeker dat Pasquale Cirrinciò van de partij was. Ze hebben bewijzen.'

'Wat voor bewijzen?'

'Dat zeien ze d'r niet bij.'

Even was het stil, toen raapte Fazio al z'n moed bijeen.

'Meneer, ik wil klare taal met u spreken: u moet venavend niet bij Adelina gaan eten. Ik zeg natuurlijk niets. Maar stel dat die lui van 't arristatieteam op 't briljante idee komen om Pasquale bij z'n moeder thuis te gaan zoeken, en ze zien 'm samen met u arancini eten? Meneer, dat lijkt me niet handig.'

De telefoon ging.
'Commesaris Montalbano, ben u dat?
'Ja.'
'Pasquale hier.'
'Pasquale wie?'
'Pasquale Cirrincio.'
'Bel je me mobiel?' vroeg Montalbano.
'Nee m'neer, zo maf ben 'k ook weer nie.'
'Het is Pasquale,' zei de commissaris tegen Fazio, terwijl hij met één hand de hoorn bedekte.
'Laat mij d'r maar buiten!' zei Fazio, die opstond en de kamer uitliep.
'Zeg het 's, Pasquà.'
'M'neer, 'k moet u spreken.'
'K Moet jou ook spreken. Waar ben je?'
Op de hoofdweg naar Montelusa. 'k Bel vanuit de tillefooncel voor de bar van Pepè Tarantello.'
'Zorg dat niemand je ziet. Over hooguit drie kwartier ben ik daar.'

'Stap in de auto,' beval de commissaris, zodra hij Pasquale bij de telefooncel zag.
'Gaan we 'n end weg?'
'Ja.'
'Dan pak 'k me auto en volleg u.'

'Je auto laat je hier. Gaan we soms in processie?'
Pasquale gehoorzaamde. Hij was een knappe knul van net boven de dertig, donker, met kwieke ogen.
'Dutturi, m'neer, 'k wil u uit de doeken leggen...'
'Later,' zei Montalbano en begon te rijden.
'Waar breng u me heen?'
'Naar mijn huis, in Marinella. Ga onderuit gezeten zitten en hou je rechterhand tegen je bakkes, of je kiespijn hebt. Zo herkennen ze je niet van buitenaf. Weet je dat je gezocht wordt?'
'Ja, d'rom ook da'k belde. 'k Hoorde 't vammorge van 'n maat, toen da'k t'rugkwam uit Palermo.'

Toen Pasquale eenmaal op de veranda zat met een pul bier, die de commissaris hem had ingeschonken, besloot-ie dat 't tijd was om uitleg te geven.
'Met die heisa bij de Omnibus-supermarrek heb 'k nijs van doen. 'k Zweer 't op me moeder.'

Hij zou nooit op het hoofd van z'n aanbeden moeder Adelina hebben gezworen als hij loog: Montalbano was meteen overtuigd van Pasquales onschuld.
'Zweren is niet genoeg, d'r is bewijs nodig. En bij de recherche zeggen ze dat ze overtuigend materiaal in handen hebben.'

'Commesaris, 'k zou bij God nie weten wa da'ze in handen kennen hebben, want ik ben daar nie wezen jatten, in die supermarrek.'

'Eén momentje,' zei de commissaris.

Hij liep de kamer in en pleegde een telefoontje. Toen hij de veranda weer op kwam, stond z'n gezicht zwaarbewolkt.

'Wa is d'r?' vroeg Pasquale gespannen.
'D'r is dat de recherche bewijs in handen heeft waardoor jij hangt.'

'Wa dan?'

'Je portemonnee. Ze hebben 'm gevonden bij de kassa. Je identiteitskaart zat d'r ook in.'

Pasquale trok kijtwit weg, kwam daarna overeind en sloeg met z'n hand tegen z'n voorhoofd.

'Dus dáár ben ik 'm kwijtgeraak!'

Hij ging meteen weer zitten, z'n knieën waren week als pudding.

'Hoe ga 'k me híer nou weer uit redderen?' urmde hij.

'Vertel 's wat er gebeurd is.'

'De avend van de 27^e gin ik naar die supermarrek. Ze ginnen bijna dich. 'k Kocht twee flessen wijn, één fles whisky, en verder wat zoutjes, toastjes, da soortement dingen. Die heb 'k meegenomen naar 'n maat.'

'Wie was die maat?'

'Peppe Nasca.'

Montalbano tuitte zijn lippen.

'En heel toevallig waren Cocò Bellìa en Tito Farruggia d'r ook?' vroeg hij.

'Ja, da klop,' gaf Pasquale toe.

De complete bende, allemaal bekenden van justitie, allemaal dievenmaatjes.

'En waarom kwamen jullie bij elkaar?'

'We wouwen kaarten, *tressette* en *briscola* spelen.'

Montalbano's hand vloog door de lucht en kwam terecht op Pasquales wang.

'Vertel nou maar. Dit is de eerste.'

'Excusus,' zei Pasquale.

'Dus: waarom waren jullie bij elkaar?'

Pasquale begon pardoes te lachen.

'Vind je 't zo grappig? Ik niet.'

'Nee nee, commesaris, dit is ech grappig. Weet u waarom da'we bij mekaar waren, bij Peppe Nasca thuis? We hebben 'n overval voorbereid voor de nach van de 28^e.'

'Waar?'

'In 'n supermarrek,' zei Pasquale, met tranen in z'n ogen van het lachen.

Ineens begreep Montalbano wat er te lachen viel.

'Diezelfde? De Omnibus?'

Pasquale knikte van ja, stikkend van de lach. De commissaris vulde z'n pul bij.

'En iemand is jullie voor geweest?'

Hij knikte nogmaals.

'Hoor 's, Pasquà, je bent nog niet uit de puree. Wie gaat jou geloven? Als je ze vertelt met wie je die avond was, zetten ze je zonder meelij achter de tralies. Stel je voor! Vier criminelen als jullie die elkaars alibi zijn! Dat is zekerste weten om je dood te lachen!'

Hij ging weer naar binnen en pleegde nog een telefoontje. Hoofdschuddend kwam hij de veranda weer op.

'Weet je wie ze zoeken, behalve jou, voor de diefstal in de supermarkt? Peppe Nasca, Cocò Bellìa en Tito Farruggia. Jullie complete bende.'

'*Maddunnuzza santa*,' zei Pasquale, 'godnogantoe!'

'En weet je wat 't mooiste is? Dat jij en je maten de lik in draaien omdat jij, als de eerste de beste lulhannes, je portemonnee nou juist in die supermarkt moest verliezen. Dit slaat echt alles, je had ze net zo goed meteen kunnen verlinken.'

'Als ze geklist worden en uitvogelen waarom, dan geven ze mijn op me flikker zodra da'ze de kans krijgen.'

'Gelijk hebben ze,' zei Montalbano. 'Zet 'm maar vast schrap, die flikker van je. Fazio vertelde ook dat Peppe Nasca al op 't politiebureau is, Galluzzo heeft 'm aangehouden.'

Pasquale legde z'n hoofd in z'n handen. Terwijl hij naar 'm keek, bedacht Montalbano iets wat het arancini-festijn misschien wel kon redden. Pasquale hoorde 'm rommelen door het huis, laden gingen open en dicht.

'Kom 's hier.'

In de eetkamer stond de commissaris hem op te wachten met een paar handboeien in z'n hand. Pasquale keek hem verbluft aan.

'Ik wist niet meer waar ik ze had gelaten.'

'Wa gaan u doen?'

'Ik arresteer je, Pasquà.'

'Waarom?'

'Wat nou, waarom? Jij bent een dief en ik de politie. Jij wordt gezocht en ik heb je gevonden. Doe niet zo moeilijk.'

'Commesaris, u weet toch bes dat u met mijn niks geen handboeien nodig heb.'

'Dit keer wel.'

Gelaten liep Pasquale naar hem toe, en Montalbano sloot een handboei om z'n linkerpol. Daarna trok-ie hem mee, sleurde hem de badkamer in en maakte de andere handboei vast aan de buis van de stortbak.

'Ben zo terug,' zei de commissaris. 'Als je nodig moet, ga gerust je gang.'

Pasquale was met stomheid geslagen.

'Hebben jullie de recherche verteld dat we Peppe Nasca hebben aangehouden?' vroeg Montalbano, terwijl hij het kantoor binnenliep.

'U zei da'k dat niet moest doen, dus heb 'k het niet gedaan,' antwoordde Fazio.

'Laat hem naar m'n kamer komen.'

Peppe Nasca was een veertiger met een joekel van een neus. Montalbano liet hem zitten en bood hem een sigaret aan.

'Je hangt, Peppe. Jij, Coco Bellù, Tito Farruggia en Pasquale Cirrincio.'

'Wij waren 't nie.'

'Dat weet ik.'

De woorden van de commissaris brachten Peppe van z'n stuk.

'Maar jullie hangen hoe dan ook. En weet je waarom de recherche geen andere keus had dan jullie bende te laten klissen? Omdat Pasquale Cirrincio z'n portemonnee in die supermarkt heeft verloren.'

'Godallejezus!' viel Peppe Nasca uit.

En hij brandde los in een reeks vloeken, scheldwoorden en verwensingen. De commissaris liet 'm uitrazen.

'En het wordt nog erger,' zei Montalbano op een gegeven moment.

'Hoezo nog erger?'

'Zodra jullie de bak in draaien, zullen de andere bajesklanten jullie massaal uitjouwen. Jullie hebben je gezicht verloren. Mafkezen zijn jullie, laffe kwekkeraars³³. Jullie gaan naar de bajes, ook al heb je die diefstal niet gepleegd. De spreekwoordelijke pispaaltjes.'

Peppe Nasca was een man met groot verstand. En dat-ie dat was, bewees hij met een vraag.

'Kan u uitleggen hoe u zo zeker weet da wij vieren 't nie waren?'

De commissaris antwoordde niet, opende de linkerla van z'n bureau, pakte een cassettebandje en liet het aan Peppe zien.

'Zie je dit? Er staat een geluidsopname op.'

'Heb ik d'r iets mee te maken?'

³³ De term 'quaquaraquà' (een nietswaardig persoon, maar ook: iemand die veel praat, en 'aanbrenger') is afkomstig uit Leonardo Sciascia's *Il giorno della civetta* (1961), de eerste roman over de maffia. Inmiddels is het een bekend woord in de Italiaanse taal.

'Ja. 't Is opgenomen in jouw huis, in de nacht van 27 op 28 december, jullie vier stemmen staan d'rop. Ik heb jullie laten afluisteren. Jullie waren de diefstal in de supermarkt aan 't voorbereiden. Maar voor de nacht daarop. Alleen zijn een paar handigere types jullie voor geweest.'

Hij legde 't bandje terug in de la.

'Dus daarom weet ik zo zeker dat jullie d'r nijs mee te maken hebben.'

'Maar u kan dus gewoon de opname laten horen aan de recherche, en dan is 't meteen zo klaar als een klontje da wij d'r nijs mee te maken hebben.'

Stel je de gezichten eens voor als ze bij de recherche 't bandje zouden horen! Er stond een bijzondere uitvoering op van de eerste symfonie van Beethoven, die Livia in Genua voor hem had opgenomen.

'Peppe, denk 's na. Het bandje kan jullie vrijpleiten, maar kan ook nieuw bewijs zijn voor jullie schuld.'

'Legt u 's uit.'

'De datum van de opname staat niet op de band. Die weet ik alleen. En als ik nou 's zin krijg om te beweren dat die opname de 26^e is gemaakt, de avond voor de diefstal, dan bekopen jullie dat met een celstraf, en die handigere types genieten in alle vrijheid van 't geld.'

'En waarom zou u zo iets willen doen?'

'Ik heb niet gezegd dat ik 't wil, maar 't is een optie. Kort gezegd: als ik dit bandje aan iemand van jullie maten laat horen, en niet aan de recherche, dan worden jullie voor eeuwig door de stront gehaald. Geen heler wil jullie spullen hebben. Niemand wil jullie nog helpen, geen handlangers meer. Jullie criminale loopbaan is voorbij. Volg je me?'

'Jawel.'

'Dus heb je geen andere keus dan te doen wat ik je vraag.'

'Wat wil u?'

'Ik wil je een mogelijke uitweg bieden.'

'Zegt u 't maar.'

Montalbano zei het hem.

Het duurde twee uur om Peppe Nasca ervan te overtuigen dat er geen andere oplossing was. Daarna vertrouwde Montalbano Peppe weer toe aan Fazio.

'Zeg nog nijs tegen de recherche.'

Hij liep het kantoor uit. 't Was twee uur en er was weinig volk op straat. Hij ging een telefooncel in, draaide een nummer in Montelusa, en kneep met twee vingers z'n neus dicht.

'Hallo? Is dit het rechercheteam? Jullie maken een fout. De diefstal in de supermarkt is gepleegd door de bende uit Caltanissetta, onder leiding van Filippo Tringàli. Nee, vraagt u niet wie ik ben, of ik hang op. 'k Zeg u ook waar 't gestolen spul is, dat nog in de vrachtwagen ligt. In deloods van firma Benincasa, langs de provinciale weg Montelusa-Trapani, ter hoogte van Melluso. Ga d'r meteen naartoe, want ze schijnen de hele reutemeteut vannacht met een andere vrachtwagen te willen ophalen.'

Hij hing op. Om vervelende confrontaties met de politie van Montelusa te vermijden, leek 't hem beter om Pasquale bij hem thuis te houden, maar dan zonder handboeien, tot het donker was. Daarna zouden ze samen naar Adelina gaan. En hij zou genieten van de arancini, niet alleen omdat die zo goddelijk lekker waren, maar ook omdat-ie een smeris met een brandschoon geweten was.

Emilia Menkfeld

Emilia Menkfeld studeerde Klassieke Talen en Italiaanse Taal en Cultuur aan de Universiteit van Amsterdam en zal dit jaar de Researchmaster Literair Vertalen aan de Universiteit Utrecht afronden. In 2014 won ze een Talentbeurs Literair Vertalen van het Nederlands Letterenfonds.

Herengracht 384 F4
1016 CJ Amsterdam
emiliamenkfeld@gmail.com

Latijnse poëzie in het Quattrocento Literair patronage en de persona van de antieken

Recensie van: Susanna de Beer, *The Poetics of Patronage: Poetry as Self-Advancement in Giannantonio Campano*, Turnhout, Brepols, 2013, 431 p., ISBN: 9782503542386, € 120,00.

Jan Papy

U bent bisschop, u bent humanist en dichter. U leeft in een patronagesysteem van het Italiaanse Quattrocento en zoekt literaire naam en faam. Dan zoekt u woorden, maar ook wegen om die woorden te doen klinken in de juiste marmerzalen. Bij het neefje van de paus bijvoorbeeld.

Giannantonio Campano heeft dit Renaissance-patronagesysteem – in de literatuur beter bekend uit de kringen van bouwmeesters, schilders en beeldhouwers – meesterlijk bespeeld. Van familie naar familie dreef hij naar de absolute top: pausen, kardinalen, koningen en condottieri, ze schoven met blinkende dukaten om eeuwige roem te garanderen in literaire monumenten. Een van hen, kardinaal Pietro Riario, neefje van paus Sixtus IV, verzamelde humanisten rond zich om de oude roem van Rome te doen herleven en zijn eigen naam en faam in die ‘renaissance’ te markeren. Campano was één van hen. Opgeleid in Napels, verhuisde hij naar Perugia waar het contact met paus Pius II zijn carrière in een stroomversnelling bracht.

Campano’s literaire oeuvre, vandaag de dag paradoxaal genoeg vergeten want opgeborgen in diverse verzamelhandschriften in bibliotheken en archieven, volgt de levens en wensen van zijn roemrijke en machtige *patroni*. Begon hij met een reeks liefdeslegieën opgedragen aan de maîtresse van Braccio Baglioni, militair leider van Perugia, dan zou zijn dichtersader zich later openen om Pius’ pausverkiezing en pauselijke activiteiten te bezingen, bracht hij de lusthoven, banketten en party’s van kardinaal Giacomo degli Ammannati in humoristische epigrammen tot leven, en wijdde hij zijn literaire talenten aan het schrijven van een biografie van Federico da Montefeltro, de kunstminnende militair-heer der van Urbino.

Het mag duidelijk zijn: Campano stond in het midden van het cultureel-literaire leven van zijn tijd, zijn poëzie was gewild, voor zijn verzen werd betaald. Kardinaal Bessarion schonk na een opvoering van Campano’s verzen tijdens een avond die hij in zijn huis had georganiseerd, aan de jonge declamator die de verzen had voorgedragen zoveel goudstukken als er verzen waren gezongen; Campano zelf mocht een gouden ring ter waarde van zeventig dukaten in ontvangst nemen. Een studie en editie van zijn oeuvre, voor het grootste deel ‘gelegenheidspoëzie’ naar sprekende antieke modellen als Horatius, Ovidius, Propertius en Martialis, maar ook van het functioneren van dat oeuvre binnen het patronagesysteem van zijn tijd drong zich al jaren op.

Met De Beers doctorale studie, hier keurig herwerkt tot een fraai volume binnen de nieuwe reeks *Proteus: Studies in Early Modern Identity-Formation* van uitgeverij Brepols, is Campano als Renaissance-auteur terug te ontdekken en te plaatsen. Een inleidend hoofdstuk over het literaire patronage (de antieke modellen en tradities en de doorwerking in middeleeuwen en Renaissance) toont hoe Campano de *persona* van een klassiek dichter aannam. Niet alleen gaf het zijn literaire reputatie het nodige aura, het liet hem ook toe zijn *patroni* op een gevarieerdere, ‘gelaaggdere’ en vaak directere of meer familiaire manier te benaderen. Humor en afstand, kritiek en vriendschap tegelijk waren enkel mogelijk door het spreken via de modellen van de oudheid. Klassieke allusies en imitaties zijn dus niet zomaar een vrijblijvend literair spel, toegankelijk voor intellectuelen die eenzelfde cultuur deelden, ze boden Campano vooral een unieke literaire vrijheid.

Het is de grote verdienste van De Beer deze intertextuele en retorische ‘lezing’ van Campano te hebben uitgediept. Op een originele manier toont ze hoe literaire strategieën te decoderen zijn middels het lezen van subtiele, doch duidelijk retorisch-literaire keuzes, keuzes die Campano onder meer maakte wanneer hij soortgelijke maar zeker niet identieke gedichten opdroeg aan verschillende mecenassen. Het is een verrijking dat deze interne lezing wordt onderbouwd en ondersteund met een externe van brieven en archiefstukken die een extra licht werpen op Campano’s specifieke verhouding tot een heerser, kardinaal of paus, op zijn wensen en noden enerzijds, en de verwachtingen van de *patronus* anderzijds. Dat De Beer daarbij een zorgvuldige studie heeft gewijd aan de handschriften, vaak nog luxueuze ‘presentatie-exemplaren’, is een zoveelste surplus van haar werk. Het laat toe de sociale achtergronden van de materiële dragers van Campano’s dedicaties te evalueren. Hoe rijkelijk verzorgd is het handschrift van zijn opgedragen poëzie? Hoe circuleerde het? Werd het in een collectie aangeboden? Hoe was die collectie zelf (als literaire constructie en strategische zelfexpressie) opgebouwd? Wat betekent publicatie in het Quattrocento? Garandeerde het een podium voor opvoeringen?

De opbouw van De Beers studie is weldoordacht georganiseerd. In vijf ‘case studies’ toont ze hoe asymmetrie en symmetrie in de verhouding *cliens-patronus* speelt. Een eerste hoofdstuk belicht Campano’s verhouding tot paus Pius II, zelf succesvol dichter en gevied humanist die Campano’s literaire dedicaties niet behoefde maar wel hun gemeenschappelijke liefde voor de (Latijnse) letteren deelde en koesterde. Een minder hiërarchische en warme relatie ontspon zich tussen Campano en kardinaal Ammannati; de kardinaal wordt tegelijk als belangrijk *go-between* en (literair) *amicus* geschilderd, zijn rol als literair en sociaal patroon was fundamenteel voor Campano’s entree in humanistisch Rome. In een derde hoofdstuk staat de relatie tot kardinaal Pietro Riario centraal. Was de kardinaal meer van belang voor zijn kapitaal en vorm dan om de intellectuele inhoud en finesse, dan diende Campano’s literaire strategie te worden aangepast en moest zijn literaire vrijpostigheid worden ingeperkt. Van een ander niveau was Campano’s relatie tot het hof van Aragon in Napels. Was zijn relatie tot koning Ferrante geheel asymmetrisch en bestond er geen gemeenschappelijk netwerk van vrienden en relaties, dan moest Campano zijn toegang verzekeren door poëzie aan de koninklijke entourage op te dragen. In tegenstelling tot vorige Florentijnse en Romeinse successen, zien we hier hoe Campano’s Napolitaanse strategie niet werkt. Hoewel hij terdege rekening hield met literaire smaak en intellectuele achtergronden, miste hij de tussenkomst van invloedrijke tussenpersonen en moest hij in Napels afrekenen met de afgunst van andere literatoren en intellectuelen. Een laatste hoofdstuk tot slot biedt een analyse van Campano’s literaire relatie tot Federico da Montefeltro, de pauselijke condottiere en hertog van Urbino die tal van humanisten, geleerden, kunstenaars, schilders, architecten aan zijn hof verzamelde en dichters als Campano om hun literaire kwaliteiten en kennis van de

antieken patroneerde. Naast lijkredes en een belangrijke biografie, staat slechts een kleine hoeveelheid poëzie van Campano in de rekken van de hertog, terwijl de dichter voor hem net zijn hele poëtische oeuvre wilde bundelen en de hertog een luxe-handschrift van Campano's literaire productie had besteld voor zijn wijd geroemde en unieke bibliotheek.

De Beers studie is vakwerk. Niet alleen heeft ze Campano's literaire carrière en sociale mobiliteit minutieus in haar analyses en syntheses verbonden, in enkele appendices biedt ze bijzonder waardevolle bladzijden. In een eerste appendix gaat ze in op de rijke teksttransmissie van Campano's poëzie. Alle bestaande collecties en handschriften, alle latere (gedrukte) edities ook worden accuraat en helder besproken zodat de lezer een precies beeld krijgt van Campano's succes, van zijn literaire ambities, van zijn werkmethodes om zijn poëzie tot een ultieme collectie te bundelen en te publiceren. Deze gedetailleerde opstap is een voorbeeldige voorstudie gebleken, want in een tweede appendix biedt De Beer een eerste selectie van 55 epigrammen en elegieën in een wetenschappelijke, kritische editie. Een overzicht van de handschriften, gebruikte edities en moderne literatuur sluit het geheel af, samen met een welkome gecombineerde index van eigennamen, plaatsnamen, thema's, en een *index locorum*.

Het hoeft geen betoog dat deze studie van De Beer naar meer doet verlangen. De literator Campano heeft na eeuwen terug de plaats die hij verdienste en verdient. Als Neolatiniste mag De Beer zich klaarmaken voor een levenswerk: een editie – ditmaal met vertaling? – van het integrale oeuvre van de Napolitaanse humanist en dichter.

Jan Papy
KU Leuven, Blijde-Inkomststraat 21 - bus 3311
3000 Leuven (Belgio)
jan.papy@arts.kuleuven.be



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 114-115 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:U:10-1-117209
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

The Many-Sided Interplay Between Art and Knowledge in Rome

Review of: Thijs Weststeijn (ed.), *Art and Knowledge in Rome and the Early Modern Republic of Letters, 1500-1750 [Fragmenta: Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome, 5]*, Turnhout, Brepols Publishers, 2014, 372 p., ISBN: 9782503536385, € 74,00.

Anna-Luna Post

This volume, a special issue of *Fragmenta: Journal of the Royal Netherlands Institute in Rome*, aims to provide us with insights into the role of artists in producing and communicating knowledge. That should certainly be considered an admirable goal: the interplay between artists and knowledge has been a topic of scholarly debates for some time, and a systematic analysis or a synthesizing work is much called for. However, this volume does not offer such a systematic analysis. Instead, it consists of a large number of articles (sixteen, including the introduction) on widely varying subjects, ranging from the learned self-fashioning of Michelangelo through his use of the letter Q in the Sistine Chapel to an Aztec mask in the Medici collection. The volume thus presents its readers with an idea of the enormous variety of ways in which art and knowledge intersected in early modern Europe, with a particular focus on Rome. The overall result is certainly not without merit, yet the volume would have profited greatly from a more extensive introduction or a conclusion, which is currently lacking - as is a list of contributors.

In such an introduction, two very important questions could have been answered or at least addressed: what constitutes knowledge, and who exactly counts as an artist? The only thing Thijs Weststeijn, editor of the volume, writes in regard to these questions is that the volume focuses on a broad spectrum of literary, antiquarian, and scientific knowledge that became available to European artists from the sixteenth century onwards. If this is rather vague, a definition for the word 'artist' is missing altogether. Throughout the volume we encounter painters, poets and architects, but also collectors and art-theorists. For example, in Jan de Jong and Sjef Kemper's article we encounter Aernout van Buchel and are informed about his strategies to gather information on the Pantheon – but as the authors themselves state, Van Buchel was primarily a historian who consulted mainly literary sources. Admittedly, he also consulted drawings and incorporated eleven pen drawings of his own hand in his *Iter Italicum* – but to typify him as an artist is perhaps a little too enthusiastic. The same is true for the otherwise interesting and convincing contribution of Weststeijn, who explores the influence of Dutch antiquarians on the formation of the new field of Egyptian studies in Rome.

Many of the other contributions do focus on known artists or persons that meet the traditional idea of what constitutes an artist. These articles, such as Ilse Slot's contribution on the Sistine Chapel, Simone Kaiser's article on the Villa d'Este garden in Tivoli and Alessandro Borgomainero's piece on Borromini's façade of San Carlino, often do not establish how these artists contributed to generating *new* knowledge, but instead chose to explore how they employed and incorporated already existing knowledge in their own works of art. Given the volume's aim to also focus on the way artists communicated knowledge, this choice can easily be justified. And indeed, these articles are all insightful and interesting in this regard, but at least some attention to the impact of the works of these more traditional artists would have been welcome.

A more extensive introduction could also have provided us with some insights into continuities and changes in the relation between artists and knowledge during the period covered (1500 and 1750). This time-span is, especially in combination with the volume's broad theme, rather long. Readers, especially non-specialist ones, would have profited greatly from some general remarks from the editor in this regard: the articles are presented in chronological order, but that is in itself not sufficient to advance the reader's understanding of general developments. Perhaps a division in three or four parts, each focusing on a more specific type of artist or knowledge, would have made this volume a little easier to digest. In terms of space, the volume's scope is more limited: here the emphasis lies on Rome and the role the Eternal City played in connecting cultures and networks. It is in this regard that the volume offers its most useful insights, especially by showing how different networks of artists and scholars intersected and how Rome formed both a point of departure and arrival.

To sum up, this volume highlights the many different ways in which art and knowledge intersected in early modern Rome. The greatest part of the individual contributions consists of interesting and insightful articles on individual artists (in a very broad sense) and their works. However, the volume as a whole could have better contributed to a more general understanding of the interplay between art and knowledge through a more extensive introduction or conclusion that transcends the individual contributions.

Anna-Luna Post
Vinkenstraat 69
1013 JM Amsterdam
annaluna.post@gmail.com



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 116-118 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117210
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

I denti di Michelangelo

Recensione di: Marco Bussagli, *I denti di Michelangelo*, Viserba di Rimini, Edizioni Medusa, 2014, 175 p., ISBN: 9788876983122, € 19,00.

Maria Forcellino

Il volume di Marco Bussagli propone una ricerca singolare, nata dall'osservazione diretta delle opere: la produzione figurativa, pittorica e scultorea del grande Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Trattandosi di opere d'arte, l'osservazione sembrerebbe scontata, eppure proprio questo libro ci dimostra che così non sempre è. Se così fosse tanti studi su Michelangelo avrebbero focalizzato prima un particolare iconografico che è invece ora al centro di questa indagine.

La visione diretta e continua delle opere d'arte è parte inscindibile della ricerca storico-artistica. Anche quando riguarda opere famosissime sulle quali sembra sia stato detto tutto, come è il caso di quelle di Michelangelo, un artista studiato in tutto il mondo. Questo perché ‘Ogni generazione le guarda da una posizione diversa e le vede con occhi nuovi...’ (A. Hauser, *Le teorie dell'arte*, Torino 1988, p. 15). Una affermazione che piace richiamare perché quanto mai attuale, fosse solo per il moltiplicarsi degli occhi con cui le nuove generazioni le guardano: accanto all'occhio naturale, molti ne ha aggiunti infatti la tecnologia, che permette di indagare con strumenti nuovi il patrimonio di informazioni posto al disotto dello strato visibile. Informazioni sconosciute alle generazioni di studiosi precedenti. Tuttavia la ricerca di Bussagli nasce dall'esercizio del più tradizionale strumento dello storico dell'arte, il puro e semplice occhio umano, sia pure sorretto da potenti obiettivi fotografici che hanno scandagliato le opere da angolature finora inesplorate.

Lo studio prende infatti l'avvio dall'osservazione di una certa irregolarità nella raffigurazione della chiostra dentaria di alcuni dei celeberrimi personaggi di Michelangelo, dalla *Sibilla Delfica* della Sistina alla *Cleopatra* del foglio di Casa Buonarroti. L'irregolarità può essere definita con terminologia corrente come la presenza di un ‘quinto incisivo’ raffigurato al centro della chiostra dentaria. Come avverte l'autore nella *Premessa* ‘basta, infatti, saper guardare con attenzione alcuni dei personaggi dipinti o disegnati da Michelangelo nelle sue opere’ per rendersi conto di quest'anomalia. Incuriosito da questo tratto non adducibile a imperizia per la vasta conoscenza che l'artista ebbe del corpo umano, l'autore si è avviato al suo studio sistematico verificandone la costanza in tutta la produzione michelangiolesca.

Il volume si apre con un excursus anatomico nel primo capitolo sui denti e la chiostra dentaria, attraverso il quale si apprende che questa particolare deformazione appare registrata già nei trattati anatomici del tempo come una patologia. Il primo a darne una definizione di ‘denti bastardi’ sembra sia stato il medico e chirurgo ferrarese Michele Savonarola (1348-1412), zio del più famoso Girolamo, nel suo *Practica maior*, testo base dello studio dell'odontoiatria (pubblicato postumo nel 1486). Si scopre che la patologia dei denti ‘sopranumerari’ molto simile al caratteristico quinto incisivo, il “mesiodens” realizzato da Michelangelo, si accompagna subito a una sua connotazione morale negativa, con cui si ritrova anche nella trattatistica successiva, per esempio in Realdo Colombo (*De re anatomica*), medico amico di Michelangelo. Tale patologia sottende infatti l'alterazione della simmetria bilaterale su cui è costruito il corpo

umano (Vesalio, *De humani corporis fabrica*), concetto alla base del canone armonico del rinascimento (Alberti, *De statua*). La sua individuazione nel trattato del Savonarola permette di chiarire che il quinto incisivo non fu un'invenzione di Michelangelo ma una patologia esistente.

Dopo un po' di anatomia Bussagli ci conduce nel secondo capitolo – quello da cui trae origine il titolo del volume – all'analisi delle figure michelangiolesche affette dal "mesiodens", guidandoci alla scoperta dei presunti significati che tale scarto iconografico potrebbe sottendere. Lo fa ricorrendo agli strumenti dell'iconologo (che gli derivano, fra l'altro, dalla sua esperienza di borsista al Warburg and Courtauld Institute di Londra), ma senza tralasciare il confronto con la tradizione iconografica, interrogando cioè le fonti culturali proprie dell'epoca e più vicine a Michelangelo: dai trattati anatomici, a quelli filosofici e religiosi, ai testi letterari e storico artistici. L'anomalia anatomica nelle creature disegnate, dipinte o scolpite da Michelangelo, risulta ricoprirsi di diversi significati che variano all'interno del contesto in cui ricorre, e in quanto aggiunge ulteriore significato all'opera.

Nel disegno conosciuto come la *Furia infernale* o *Anima dannata* (1525-1528), uno dei fogli disegnati da Michelangelo per l'amico Gherardo Perini, la figura in atto di urlare mostra inequivocabilmente la presenza del quinto incisivo. Facendo riferimento a una terzina dell'*Inferno* (III, 100-101) di Dante, poeta prediletto da Michelangelo, il 'mesiodens' in questo contesto sarebbe il sigillo 'di un'anima devastata dalla pena eterna'. Bussagli individua anche un precedente iconografico interessante per Michelangelo, nei diavoli con il 'mesiodens' nella *Discesa al Limbo* di Andrea Bonaiuti (1356-1367). Un precedente credibile – il cappellone degli Spagnoli era la sala capitolare del convento dei domenicani fra i quali era il fratello dell'artista, Leonardo. Tuttavia quello che si configura come un normale prestito dalla tradizione iconografica sembra rivestirsi poi in Michelangelo di significati diversi. In altre parole, sarebbe l'uso fatto da Michelangelo di questo tratto a porsi come innovativo e significativo, e a riservare le maggiori sorprese, dal foglio del *Sogno* per Tommaso dei Cavalieri all'*ugly Cleopatra* a qualche personaggio della cappella Paolina (1541-1549). Esso sembrerebbe infatti l'attributo di volta in volta di una umanità 'primordiale', 'ferina', 'peccatrice' o 'menzognera'. In quest'accezione negativa del 'mesiodens' come attributo del male nelle sue diverse declinazioni non facciamo fatica a seguire l'analisi di Bussagli.

Nella volta della cappella Sistina (1508-1512), oggetto del terzo capitolo, il quinto incisivo lo si riscontra però anche sul monumentale profeta *Giona* e sulla splendida *Sibilla Delfica*, entrambi espressione dell'umanità *ante Gratiam* che rappresentano. Analogamente esso compare ancora su alcuni degli israeliti nell'episodio del *Serpente di bronzo*, del *Diluvio universale*, su qualcuno degli *Ignudi* e perfino su alcuni angeli nella scena della *Creazione del sole e della luna*. In quest'ultimo caso il 'mesiodens' li caratterizzerebbe come gli 'angeli cattivi' estranei alla luce della giustizia, di cui parla Sant'Agostino (*De Civitate Dei*, XV, 19). È chiaro che una corrispondenza iconografica così puntuale fra il testo teologico e quello iconografico lascia senza parole e non fa che aggiungere stupore e ammirazione per un artista che ha saputo tradurre in immagini così originali quei concetti.

Il quinto incisivo si rivela decisivo nell'iconografia del *(1536-1541) analizzato nel IV capitolo. Qui, com'era prevedibile considerata la sua accezione negativa, caratterizza molti dei diavoli e anime dannate.*

È invece sorprendente scoprire nel V capitolo ('La Pietà Vaticana e il peccato originale') che il 'mesiodens' Michelangelo l'avrebbe scolpito anche nel meraviglioso *Cristo* in grembo alla Madonna della giovanile *Pietà* (1498-1499). Secondo la riproduzione sembra possibile verificare l'anomalia dentaria del *Cristo*. In questo contesto il 'mesiodens' rinvierebbe alla colpa che Cristo ha assunto nel redimere l'umanità dal peccato. Il 'mesiodens' fra le labbra appena dischiuse dall'arte suprema di Michelangelo non intacca però l'armonia della bocca del Cristo. E' quello che Bussagli definisce 'il paradosso del Bene'. Cristo prende su di sé il peccato per annientarlo con la sua luce perfetta. Tuttavia con questa scoperta ci troviamo di fronte un Michelangelo sottile teologo già alla fine del Quattrocento. Un'immagine ormai ampiamente ricostruita dagli studi ma che generalmente viene ascritta ad una fase più tarda della sua esistenza, agli anni Trenta. Nel 1498 l'artista era poco più che ventenne, e benché già molto attento e critico nei confronti del papato di Roma, come si evince da alcuni sonetti del tempo, si fa fatica a considerarlo già a quest'epoca così accorto teologo. Fu un'idea del committente della *Pietà*, il cardinale francese Jean de Bilhères-Lagraulas quella di introdurre il 'mesiodens'

teologico nella bocca del Cristo? Non lo sappiamo – questo è certamente un aspetto da approfondire, concordiamo con l'autore – ma a Bussagli va il merito di aver individuato e aperto un nuovo filone di ricerca tornando all'osservazione delle opere.

Maria Forcellino
Via Croce 1
84010 Albori/Vietri Sul Mare (SA) (Italia)
m.forcellino@gmail.com

Il Primo Dizionario

Recensione e commento a:

Il Primo Dizionario italiano-olandese/Het Eerste Woordenboek Nederlands-Italiaans, Amsterdam 1672/2014, a cura di Vincenzo Lo Cascio. Amstelveen: Fondazione/Stichting Italned, www.italned.com.

Minne G. de Boer

In una bella cerimonia nell'aula dell'Università di Amsterdam, intesa come omaggio alla sua brillante carriera di italiano-amsterdamese, Vincenzo Lo Cascio ha onorato tutti i presenti con il *Primo Dizionario italiano-olandese* fatto da lui. È deliberatamente che inizio questa recensione con una formulazione che riecheggia le parole con cui la società *Nil Volentibus Arduum* nel 1672 ha descritto l'offerta ai suoi membri della *Italiaansche Spraakkonst* (grammatica italiana) fatta da Lodewijk Meijer. Infatti la prima impressione suggeritami dal libro è quella di una singolare identificazione dello scopritore di questa grammatica con il suo predecessore di tre secoli prima.

La cerimonia era una festa del bilinguismo, con un omaggio presentato da Tullio De Mauro in italiano seguito da un ampio riassunto in olandese fatto dal collega Ronald de Rooy, un discorso del decano della Facoltà in cui egli alternava l'uso delle due lingue e una presentazione del libro, pure bilingue, da parte del compilatore stesso. Era anche un evento nostalgico che rievocava i tempi gloriosi del dipartimento d'italiano, con una triste ironia proprio nel momento in cui l'università di Amsterdam ha deciso di abolirlo, insieme con tanti altri dipartimenti di lingue.

Questo *Primo Dizionario* è un dizionario virtuale ottenuto sfruttando i materiali presenti nella stessa *Spraakkonst*. Si tratta di un dizionario bilingue con i lemmi presentati in ordine alfabetico in italiano e poi in olandese, preceduto da un'introduzione che racconta la storia della riscoperta della *Spraakkonst*, prima in italiano poi in olandese, e seguito da una collezione di testi italiani attinenti alla presenza dell'italiano nel Seicento olandese. Commenterò ciascuna di queste parti.

Il dizionario è nato dalla constatazione fatta dall'autore della *Spraakkonst* che non esiste un dizionario italiano che possa aiutare il discente olandese nelle sue letture. Per non lasciarlo completamente sprovvveduto aveva inserito nella grammatica delle liste di parole organizzate per campi semanticci. Queste liste, riordinate alfabeticamente, costituiscono ora una delle tre parti del *Primo Dizionario*. La seconda parte è fatta dalla traduzione di tutte le parole citate in esempio nei vari capitoli della grammatica, eseguita scrupolosamente dall'autore della *Spraakkonst*. La terza parte consiste nello sfruttamento dei dialoghi bilingui aggiunti alla grammatica come prime letture per il lettore desideroso di mettere in pratica le sue conoscenze linguistiche. Tutte le parole presenti in questi dialoghi sono state inserite al loro posto alfabetico nei due dizionari.

Così facendo Lo Cascio è convinto di aver fornito al lettore della *Spraakkonst* un dizionario didattico per il discente avanzato (contenente 5000 o 6000 parole, a seconda della lingua d'origine, quindi approssimativamente il numero classico per tali dizionari), proprio quello di cui Meijer avvertiva la mancanza. Ed ora nascono due problemi per l'utente moderno: il primo riguarda il lettore previsto e il secondo l'unità del dizionario. Altrimenti detto: che uso ne faranno i colleghi così generosamente onorati, e possono fidarsi del dono?

Alla prima domanda potremmo rispondere scherzosamente; si tratta del viaggiatore nel tempo che per caso approda in Olanda nell'anno 1672 e vuol capire la gente fra cui si trova: gli olandesi del tempo e gli italiani che allora si trovavano massicciamente in Olanda (o almeno così Lo Cascio vuol farci credere). Scherzi a parte: si potrebbe trattare di studiosi che vogliano approfondire una fase storica ben precisa delle due lingue, in una ricerca di natura comparativa. E proprio per tali studiosi si pone la seconda domanda: si tratta veramente di una fase storica ben precisa, oppure di un miscuglio di fasi diverse. Ed è qui proprio che ho dei dubbi, collegati alla formazione delle varie fonti.

Le liste di parole tematiche costituiscono un genere ben sviluppato nella storia dell'insegnamento delle lingue. Nel Seicento ci sono già vari tentativi di costituire dei tesauri tematici: come dice giustamente Lo Cascio tali tentativi condurranno poi agli sforzi leibnitziani di costituire un vocabolario universale. Le liste presentate nella *Spraakkonst* però risalgono a una fase molto anteriore e meno sofisticata. Meritano di essere studiate per conto loro, sia per le categorie identificate che per il riempimento specifico e quello che esso dice sulla cultura materiale e spirituale del momento. Un esempio di tale studio è quello che Vanvolsem ha eseguito (in *Incontri* 2001) sul lessico alimentare. Ma proprio per questi studi è importante attingere alle liste originali: l'elenco alfabetico non fa altro che distruggere la fonte.

Le illustrazioni dei punti grammaticali con una ricca selezione di esempi lessicali contribuisce gran parte dei lemmi del *Dizionario*. A volte però si tratta di lemmi alquanto curiosi, e questo deriva dalla funzione dell'esemplificazione, che non necessariamente presenta le parole più frequenti, ma al contrario serve ad illustrare interessanti fenomeni grammaticali, fra cui proprio le irregolarità. Così certi esempi riguardano la coniugazione del verbo, e di conseguenza incontriamo nell'elenco alfabetico italiano una serie quale: *premere drukken, premi du drukst, premio prijs, premo ik druk, premuto gedrukt*, il che risulta nell'elenco olandese in un lemma *du drukst premi*, inserito tra *du tu* e *dubbel* [Van Grootelheid] *doppio, gemino*. E nel trattamento dei suffissi peggiorativi troviamo degli esempi quali *donnaccia zeer slechte mevrouw* e *libraccio groot lompen boek*, con spiegazioni che poi figureranno come lemmi nella parte olandese: così la *zeer slechte mevrouw* segue il *zeer kleen kindtje* ossia *il baminelluccio* e il *groot lompen boek* in compagnia del *groot lompen oudtman*, che corrisponde sia con *vecchiotto* e *vecchiaccio*, e della *groot slecht eigen huis* resa come *stanzaccia*. È un materiale affascinante (e si guardi per esempio l'intero elenco dei derivati di *vecchio*), ma con il lessico di base non ha niente a che fare.

Il modo in cui i dialoghi sono stati sfruttati si può illustrare con la parola *pottazie*. La parola occorre due volte nei dialoghi. La prima volta a p. 368 della *Spraakkonst* (non 367, come dice il *Primo Dizionario*) nella frase *Mangiamo di questa minestra; credo che non è cattiva Laat ons van die Pottazie eeten; ik geloof dat zy niet quaadt is*; la seconda volta a p. 373 *Quelli mangiari di pasta, e tanti potaggi non mi piacciono Die gerechten van gebak, en zoo veel pottazien behaagen my niet*. La prima citazione è aggiunta al lemma italiano *minestra* e di nuovo al lemma olandese *pottazie*, la seconda non viene menzionata, ma risulta in un lemma *pottazien*, e separatamente un rimando sotto il singolare *pottazie*, che poi risulta in un lemma non autorizzato *potaggio* (sg.) tradotto con *pottazie*, a cui si aggiunge un rimando al dizionario di Moses Giron (il vero e proprio primo dizionario, del 1710): [in Giron potacchio/potaggio = een sop]. Da notare poi che *pottazie* non figura nel WNT.

Questo esempio mostra che lo statuto dei lemmi richiede un po' di ricerca. Inoltre la datazione è incerta. Il testo italiano è stato ripreso da Dhuëz e probabilmente risale a molto prima; Vanvolsem menziona la grammatica di Dulcis, ma è probabile che tali testi circolavano già da tempo tra gli insegnanti d'italiano, vista la facilità con cui ci si serviva del materiale altrui.

Passo ora all'introduzione. Lo Cascio vi racconta – non per la prima volta – la storia della scoperta della *Spraakkonst*, i tentativi d'identificazione dell'autore anonimo e la susseguente discussione. Nella cerimonia si parlava di un giallo, ma sicuramente è un giallo all'italiana,

come l'avrebbe potuto scrivere uno Sciascia. Si tratta di un investigatore che lavora con intuizioni, la scoperta del colpevole da parte della polizia regolare, e il rifiuto dell'investigatore, che non demorde a seguire le sue intuizioni. I punti riguardano l'identità dell'autore anonimo e i legami di questo autore, supposti da Lo Cascio, sia con la grammatica di Port Royal del 1660, presentata come la tipica rappresentante del cartesianesimo, che con Comenio, l'autore di *Janua Linguarum* in cui mostra come si può imparare una lingua mediante frasi bilingui.

Per capire la posizione di Lo Cascio conviene richiamare alla memoria la situazione negli ambienti della linguistica del 1967, quando egli scoprì il testo della *Spraakkonst* nel corso della preparazione della sua tesi sui pronomi italiani. In quel momento Chomsky era l'autorità indiscussa nel mondo della linguistica, i cui interventi venivano seguiti con un fervore quasi religioso. I suoi testi costituivano una specie di Vangelo. Nel 1966 Chomsky aveva pubblicato il suo studio *Cartesian Linguistics* considerato come un tentativo di riallacciarsi con i 'profeti' della linguistica secentesca, identificati poi come Cartesio e Spinoza (seguiti da Humboldt nel primo Ottocento). Scoprire un testo sconosciuto del Seicento allora equivaleva a fare la conoscenza di un linguista cartesiano. Questo spiega il fascino del testo della *Spraakkonst* per lo scopritore, fascino che quindi si rivela più ideologico che contenutistico.

Dell'autore Lo Cascio forniva il seguente identikit:

Data la qualità del testo supposi che l'autore fosse un professore universitario o un filosofo di notevole levatura, moderno, d'ispirazione cartesiana, per certi aspetti, ma ispirato per quel che riguarda il suo approccio didattico anche alla grammatica dell'uso di ispirazione Comeniana.

Questo identikit è rimasto, anche dopo che altri avevano scoperto il nome dell'autore, cioè Lodewijk Meijer, che – detto fra parentesi – come figura d'intellettuale non si discosta tanto dalle previsioni. E questo spiega come nella discussione Lo Cascio abbia continuato ad analizzare le posizioni ideologiche delle presunte fonti menzionate, anche dopo che altri hanno cercato di dimostrare che non si può trattare di fonti dirette.

Per il primo punto, in cui Meijer viene presentato come una specie di raccoglitore di contributi altrui, si potrebbe anche trovare una certa plausibilità. Qui si tratta della Società Nil Volentibus Arduum, all'origine un gruppo di intellettuali associati con il teatro di Amsterdam che propagavano il modello francese, fra l'altro di Corneille, al posto delle rappresentazioni ad effetto allora vigenti. Ad un certo momento la società NIL comincia ad occuparsi di grammatica, e allora i membri fanno una divisione del lavoro strettamente uguale in ordine alfabetico; ognuno si occuperà di un capitolo della grammatica olandese progettata quando viene il suo turno, quindi non sembra improbabile supporre che si tratti di un lavoro collettivo. A questo si potrebbe obiettare che Meijer è sempre quello che sostituisce i membri che non soddisfanno al loro compito, che nessuno sembra occuparsi di grammatica italiana, e che dopo la distribuzione della *Italiaansche Spraakkonst* si fa una ridistribuzione dei compiti di NIL, in cui Meijer è quello che si occuperà della grammatica olandese, e soprattutto che Meijer nelle sue attività grammaticali esegue il programma già tracciato da Allert Kók, il suo fratellastro, le cui attività egli continua dopo la morte precoce. Ci sono quindi tutti gli elementi per continuare la discussione.

Per il secondo punto, il presunto influsso di Port-Royal, credo di aver dimostrato ampiamente che l'approccio di Meijer è totalmente diverso: mentre Port-Royal è piuttosto debole in sintassi e si allaccia ad un approccio logico tradizionale, Meijer presenta una vera e propria sintassi basata sul concetto di costruzione. Difatti la vera ispirazione della società NIL non è il gruppo di grammatici di Port-Royal ma piuttosto l'*Académie française* creata sotto Richelieu nel 1635: su questo modello la società, che prima era solo un gruppo di discussione di appassionati del teatro, comincia ad atteggiarsi come accademia scientifica e quindi s'impone dei compiti di stabilimento di norme linguistiche.

Il terzo punto per me è il più assurdo. Il contributo di Comenio all'insegnamento delle lingue è la selezione di un certo numero di parole (mille nel caso del suo manuale *Janua Linguarum*), che però vanno imparate in uno stretto contesto linguistico, per cui le parole selezionate vengono tutte presentate in piccole frasi modello. Tale approccio manca del tutto nella *Spraakkonst*, che adopera dei dialoghi tradizionali, che devono servire a farsi capire in situazioni pratiche e in cui le parole rientrano un po' per caso.

Sarò breve sul corredo di testi contemporanei alla fine del *Dizionario*. Sono testi interessanti, che contribuiscono alla conoscenza dell’italiano dell’epoca, ma è un gran peccato che non siano stati analizzati. Se fosse stato fatto almeno un elenco delle parole, per non parlare di una concordanza, avremmo potuto verificare se il *Dizionario*, compilato come ho detto prima, sarebbe stato utile per capire testi reali. Questo però è un compito di cui si potranno occupare nel futuro i colleghi che hanno ricevuto il generoso dono.

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

L'arte totale di Gabriele D'Annunzio

Recensione di: Andrea Mirabile, *Multimedia Archaeologies. Gabriele D'Annunzio, Belle Époque Paris, and the Total Artwork*, Amsterdam, Rodopi, 2014, 215 p., ISBN: 9789042038042, € 46,00.

Rosario Gennaro

Gabriele D'Annunzio o l'arte totale. Questa la cifra, secondo Andrea Mirabile, del più versatile scrittore italiano tra Otto e Novecento. La sua opera puntò al sincretismo di arti, generi e stili, collegando l'arte all'indagine storica, filologica ed erudita, la creazione alla vita, il nuovo all'antico, per sedurre un pubblico di massa. Il soggiorno a Parigi e il *Martyre de Saint Sébastien* corrispondono al culmine di queste sperimentazioni (p. 42).

Secondo Mirabile (pp. 16-17), il dannunzianesimo si pone all'apice del decadentismo e dentro il modernismo (arte totale combinante la parola, i suoni e la vista, apertura a un pubblico più esteso), senza rifiuti assoluti del passato, senza l'iconoclastia dell'avanguardia futurista (p. 35).

Nell'arte totale converge l'interesse di D'Annunzio per molti campi della cultura e delle arti. Le arti figurative, sulla scorta di Berenson e Pater, (p. 90) sono viste come esperienza sensuale e intellettuale. La visualità domina nel *Marthyre* la rappresentazione. La visione equivale a densità di senso, ambivalenza, peculiarità dannunziana ('there is at least one element that makes the writer's pictorialism quite original: seeing is ambivalent', p. 85) a partire dall'abbinamento di piacere e dolore cui la vista è connessa nel *Marthyre* e già nella tradizione del culto di Sebastiano, inclusa la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze.

Vari aspetti del *Marthyre* sono peraltro costruiti attraverso una fittissima intertestualità ('D'Annunzio's verse-play is not only a multifaceted textual collage oscillating between various artistic and cultural traditions, but also an erudite, or one should say bibliophilic, mosaic', p. 54). Spiccano i rapporti con *La tentation de Saint Antoine* di Flaubert (pp. 49-53). Il riuso di materiali anteriori, anche quando spregiudicato e ai limiti del plagio, non va liquidato, secondo Mirabile, come mero espediente compositivo. Visto nell'ottica dell'arte totale, è un *modus operandi* che abbatte, tra tante frontiere, anche quelle che separano i testi, anche il confine fra l'originale e la copia (p. 60).

La sinergia delle arti comporta anche la coautorialità: D'Annunzio 'is unique in mingling complex autobiographical strategies, literary productions, and collaborations with other artists' (p. 118). Per il *Marthyre*, D'Annunzio collaborò con, tra gli altri, Ida Rubinstein, Michel Fokine, Léon Bakst e Claude Debussy, anche se non mancarono difficoltà. 'D'Annunzio and Debussy seem to disagree when images are added to music and to words, creating a confusing distraction for the former, a total integration for the latter' (p. 133). Difficile anche il rapporto tra Debussy e Bakst, poco attento all'integrazione degli effetti visivi nella musica (p. 126).

Per il sincretismo che le è proprio, l'arte totale richiede una critica che sia 'flexible and cross-disciplinary' (p. 154). Porta ad accantonare un'idea di creazione recintata in generi, discipline e stili. Chiama in causa un più profondo arché dell'invenzione, un 'nucleo semiotico non linguistico' (parole di Segre riprese da Mirabile) di cui le opere d'arte totale sarebbero 'a sort of translation' (p. 155).

L'inclinazione alla multimedialità, non poteva che spingere D'Annunzio verso il cinema nascente. 'In particular during the poet's French exile before the Great War, cinema appears

as the product of the Bayreuthian ideal fusion of the arts' (p. 158). Nonostante qualche remora, egli crede nella nuova arte, 'appears to be interested in finding a sort of theoretical framework for a multiplicity of different disciplines, aesthetic experiences, and art forms, including literature, theatre, pantomime, religious rituals, and mythology: cinematography is this framework' (p. 179).

Il piano dell'arte abbraccia poi la vita reale. Il *Martyre de Saint Sébastien* è anche il riflesso della vita del poeta. I modi in cui l'opera insiste sulla androginia non paiono ad esempio senza rapporti con l'importanza di questa nella cerchia dei sodali di D'Annunzio a Parigi (Ida Rubinstein, Romaine Brooks e Robert de Montesquiou).

L'arte tende a confondersi con l'azione e nell'azione, tra l'altro, a farsi politica. D'Annunzio seduce le masse, le coinvolge, ambisce, con carisma, ad assumerne la guida. Può l'arte totale divenire totalitaria? Mirabile coglie nel segno: 'In the case of D'Annunzio [...] if totalitarian nuances did in fact exist within the poet's total artwork and his, as Mosse would put it, political liturgy, these nuances would have proliferated in the folds of the total, yet temporary, and above all ideal absorption of the audience by an aesthetic / ecstatic bliss' (p. 187). Anche se, precisa, la profonda apertura della ricerca dannunziana, la sua messa in discussione di schemi, campi e frontiere creative, sono 'the opposite of rigidity and closure in the Fascist, fascist, and totalitarian sense' (p. 189).

Tale ultima asserzione avrebbe potuto essere più sfumata: il fascismo non mancava infatti di sincretismo; ancorché violento e poco dialogante, in vari aspetti e personaggi, si mostrava aperto a sfere diverse dalla politica, comprese le arti e la letteratura: un totalitarismo elastico e variegato, meno chiuso e monocorde (meno lontano da D'Annunzio) di quanto Mirabile sembri affermare.

Il lettore non specialista stenta a cogliere la peculiarità del saggio di Mirabile nella sterminata bibliografia dannunziana. Non vede esposte, salvo eccezioni, le differenze o le affinità tra D'Annunzio e il vasto insieme di quanti praticavano l'arte totale. Non trova agganci con il dibattito, piuttosto vivo negli ultimi anni, su autori e caratteri del modernismo italiano.

Nonostante riguardi il sincretismo delle arti e comporti competenza critica in più campi, l'analisi di Mirabile non denota eguale approfondimento disciplinare e riserva più attenzione ai profili testuali e letterari.

L'influsso di Wagner su D'Annunzio, riguardo al *Gesamtkunstwerk*, benché tributato di grande importanza ('D'Annunzio appears to be fully aware that Wagner's model is unavoidable', p. 30), non pare analizzato con ampiezza conseguente.

Al di là di questi rilievi, il volume suscita vivo interesse, ha una struttura ordinata e coerente, poggia su un'ampia e solida documentazione, argomenta in modo fine e convincente, ha il merito di assegnare il posto che merita a un autore troppo trascurato nel panorama dell'arte totale (pp. 151-152). Il libro offre una chiave di lettura efficace su una parte importante dell'opera di D'Annunzio.

Rosario Gennaro

Departement Vertalers en Tolken
Universiteit Antwerpen
Schildersstraat 41, B 2000, Antwerpen (Belgio)
rosario.gennaro@uantwerpen.be

A marriage of true minds

Le lettere di Nicola Chiaromonte a Melanie von Nagel

Recensione di: Nicola Chiaromonte, *Fra me e te la verità. Lettere a Muska*, a cura di Wojciech Karpinski e Cesare Panizza, Forlì, Edizioni Una Città, 2013, 282 p., ISBN: 9788895919096, € 18,00.

Ugo Perolino

Fra me e te la verità raccoglie una selezione delle lettere scritte da Nicola Chiaromonte a Muska (questo l'affettuoso nomignolo con cui viene chiamata la destinataria degli scritti: Melanie von Nagel, poetessa e traduttrice, discendente di un'aristocratica casata bavarese), poco più di cento testi relativi agli anni 1967-69. Il primo dato rilevante è proprio in queste cifre: la selezione, operata dalla stessa Melanie von Nagel all'interno di un *corpus* molto più ampio, contiene le lettere di Chiaromonte ma nessuna di quelle scritte da Muska, che dalla fine degli anni Cinquanta si era ritirata nell'abbazia Regina Laudis, a Bethlehem (Connecticut), con il nome di Sister Jerome. Infatti, ed è un secondo aspetto degno di attenzione, di questa conversazione carica di intensità e di reciproca sintonia intellettuale cogliamo una sola voce, quella dello scrittore italiano, impegnato in quegli anni sul fronte di battaglie giornalistiche, culturali e ideologiche, ma anche attivissimo critico teatrale e saggista. Della monaca benedettina ci appare soltanto il riflesso, l'eco che le sue parole lasciano in quelle dell'altro, e non è detto che sia una traccia meno essenziale. 'Muska carissima' – si legge in una lettera dell'8 aprile 1967 – 'se penso a te che ti svegli alle quattro di mattina, guardi nel cielo il volo delle anitre selvatiche e poi mi scrivi – penso che io ti scrivo nei ritagli di tempo – senza l'intensità che sento nelle tue parole – e vorrei dire: la serietà – *the earnestness*' (p. 20).

Certo è che Muska aveva avuto uno speciale permesso per intrattenere questo fitto dialogo epistolare, che bucava in qualche modo la solitudine e il silenzio del suo ritiro convenzionale. Dopo la morte di Chiaromonte, avvenuta nel 1972, sentì il desiderio di pubblicarne alcuni stralci. Il libro ha avuto una lunga gestazione prima di giungere alla sua forma attuale. Nel 1980 Melanie operò una selezione tra le circa 665 lettere in suo possesso, evitando quelle 'troppo personali per essere pubblicate, benché sempre di interesse generale' (p. 256). Gli originali furono spediti alla moglie di Chiaromonte, Miriam, che ne curò la trascrizione a macchina. 'Le lettere rimanenti' – scrive Wojciech Karpinski nella premessa – 'un carteggio vastissimo e non catalogato, si trovano nell'abbazia Regina Laudis a Bethlehem, in Connecticut' (p. v).

L'arco cronologico interessato dal carteggio mette in rilievo la crisi che portò nel 1968 alla chiusura di *Tempo presente*, la rivista che Chiaromonte aveva fondato e diretto con Ignazio Silone. A 'Londra, nei circoli intellettuali' – si legge in una lettera dalla capitale britannica del 15 maggio 1967 – 'non si fa che parlare di "Encounter", di Francis Stonor Saunders e del CIA' (p. 37). Le rivelazioni sui finanziamenti dell'Agenzia americana al *Congress for Cultural Freedom*, la struttura-ombrello che sovvenzionava riviste come *Preuves*, *Encounter*, e lo stesso *Tempo presente*, colpirono la credibilità di quei periodici e ne minarono l'autorevolezza, ma la stagione della 'guerra fredda culturale' (una vasta rete di operazioni strategiche per cui si rimanda soprattutto ai lavori di Giles Scott-Smith) era in ogni caso ad una svolta. Chiaromonte

sembra essere consapevole del declino inevitabile di un'impresa alla quale aveva legato il proprio nome, declino che riguarda insieme una stagione politica e un modello di lavoro intellettuale elitario, volto alla critica e all'approfondimento, resistente ai rituali e ai conformismi della comunicazione di massa. ‘Sono contento della tua contentezza’ – scrive in una lettera del 2 ottobre 1968 – ‘ma di me, della mia vita in questo momento, no. È un momento di crisi, tutto si disfa, mi sembra. Pochissime le persone con cui mi posso intendere. Credo che ormai non ci sia niente da fare per tenere in piedi la rivista oltre la fine dell’anno’ (p. 135).

L'incontro tra Chiaromonte e Melanie fu propiziato da Ludovica, la sorella minore, che fu segretaria editoriale all'Einaudi di Roma e Milano tra il 1946 e il 1948 e che durante la guerra strinse importanti legami con i circoli intellettuali antifascisti newyorkesi. ‘Fu Niccolò Tucci’ – scrive nell'introduzione Cesare Panizza – ‘conosciuto a un ricevimento all'Ambasciata italiana, a parlarle per la prima volta di Chiaromonte. E con tanto entusiasmo – Tucci aveva fatto parte del gruppo di collaboratori di *politics* – che da quel momento Ludovica von Nagel divenne un'assidua lettrice degli articoli che Chiaromonte, rientrato nel frattempo in Europa, andava pubblicando sulla *Partisan Review*’ (p. viii).

Il primo incontro tra Nicola e Melanie risale però al 1957, e dovette lasciare in entrambi una traccia profonda. Per qualche anno la corrispondenza fu relativamente poco serrata, mentre dal 1966 lo scambio epistolare si intensifica fino ad assumere proporzioni considerevoli. A dare l'abbrivio a questo dialogo pressoché quotidiano, annota Panizza, ‘fu un nuovo incontro – o forse più probabilmente una serie di incontri – avvenuto alla fine del 1966, quando Chiaromonte, insieme alla moglie Miriam, trascorse un lungo periodo di lavoro negli Stati Uniti’ (p. xi), invitato dall'università di Princeton a tenere una serie di conferenze per le *Christian Gauss Lectures*, da cui nacque il volume *The Paradox of History*. ‘Possiamo immaginare’, prosegue Panizza, ‘che entrambi si siano sentiti legati da un'affinità elettiva, solo ora pienamente confessabile l'uno all'altro - con il chiostro e l'età in fondo a difesa dalla forza di quel sentimento -, dalla subitanea consapevolezza di aver trovato l'uno nell'altro – in un altro così estraneo socialmente, e così diverso culturalmente e per scelte di vita - uno spirito in grado di offrire la possibilità di una condivisione totale’ (p. xii). A conferma, in una lettera del 30 marzo 1967, Chiaromonte scrive: ‘Quello che per me c’è di bello e particolare nella nostra *conversatio* (e *marriage of true minds*) è appunto che la parte terrestre esiste, ma è ridotta all’essenziale’ (pp. 13-14).

Alcune di queste lettere rimandano, per la scelta degli argomenti e per la modalità diaristica con cui sono annotate, alle pagine dei *Taccuini*, fitti *carnet* di appunti redatti privatamente per anni e i cui originali, solo parzialmente pubblicati, sono conservati nel fondo Nicola Chiaromonte della Beinecke Library dell'Università di Yale. La bellezza, l'armonia del mondo sensibile, la comunità o società ristretta, così come la concepiva Andrea Caffi; la lettura e il commento quotidiano dell'amatissimo Platone, le relazioni tra il mito e la storia, la riflessione sulla società italiana investita dal boom economico, di cui Chiaromonte fu un finissimo osservatore: ‘Il fatto principale mi sembra la *prosperity*. Anche l'Italia meridionale, lentamente, si sta svegliando, e non direi: arricchendo, ma provando gli stessi bisogni della Lombardia o dell'Emilia. Questa è la forma che prende la “rivoluzione” moderna’ (p. 32).

Le lettere a Muska contengono resoconti di viaggi e di incontri, che si offrono alla cronaca di un'esistenza tutto sommato carica di occasioni mondane (Francine Camus, Mary McCarthy, Sonia Orwell) e di letture, anteprime teatrali, riflessioni letterarie, ricordi privati. Più in generale il carteggio con Muska, come sottolinea Cesare Panizza, costituisce un significativo palinsesto di tutti i principali temi della riflessione chiaromontiana: vi si distende un fitto reticolato di corrispondenze intertestuali, riprese, autocitazioni, che da un lato si lega alla produzione saggistica, dall'altro rinvia alle pagine dei diari, ai *Taccuini*, alle note di appunti che Chiaromonte spesso riutilizza rendendole funzionali all'occasione di scrittura, alle necessità logiche del momento.

Ugo Perolino

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
Università degli Studi ‘G. D’Annunzio’ (Chieti-Pescara, Italia)
uperolino@unich.it



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 127-128 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:U:10-1-117214
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Roberto Sanesi's *The First Day of Spring* An Act of Love for Humanity

Review of: Roberto Sanesi, *The First Day of Spring. Il primo giorno di primavera*, Matteo Brera (ed.), Heather Scott (trans.), Leicester, Troubadour, 2014, xv + 137 p. ISBN: 9781783063772, £ 9.95.

Rossella Riccobono

This volume is constructed in two parts. The first part consists of the twenty-one poems which constitute Roberto Sanesi's last collection *Il primo giorno di primavera*, published by Book Editore in 2000, followed by seven poems unpublished before now. The poems, in the original Italian, are presented with parallel texts very aptly and sensitively translated by Heather Scott. The volume includes a preface by Paolo Valesio and an introduction by Matteo Brera. In the second part, the *Critical Appendix*, Brera analyses the poems in a fine academic essay and Joseph Farrell authors an introduction to the poet, recalling a poetic event in 1988 when Roberto Sanesi and Edwin Morgan were invited to read at The Edinburgh Scottish Poetry Library. This is followed by a conversation between Farrell, Morgan and Sanesi on their activity as translators. Finally, the volume closes with an afterword by Carlo Sini and a complete and up-to-date 'Bibliography of Roberto Sanesi'.

This is a multifaceted volume, which presents to the reader the figure of Sanesi from new and complementary perspectives. Sanesi was a poet as well as an acclaimed translator, whose poetic and translating voices are very different and do not interfere with each other, as Paolo Valesio notes in the preface to the volume. This last volume by Sanesi is 'less cruel than better known ones' (p. xiii), continues Valesio, ascribing the poet to the poetic lineage of modernist T.S. Eliot whose *Wasteland* incipit 'April is the cruellest month' is evoked by the very title *The First Day of Spring*. Whilst Eliot's images somehow convey a sense of warmth and possibility of renewal, Valesio emphasises that Sanesi's last volume is 'more wintry and intellectually austere' (p. xiii), as its original title would have suggested (*Notizie dall'inverno*, News from Winter).

Brera's philological introduction 'The First (and Last) Day of Spring. Philological Notes on *Il primo giorno di primavera*' is a refined article detailing the development and the metamorphoses of the manuscript(s), from *Quaestiones* all the way to the final shaping of the volume published in 2000. We get a sense of the complexities behind the shaping over the years (1994-2000) of *Il primo giorno di primavera* out of a much larger corpus of texts, some of which are still unpublished and are currently held in the archival folders at casa Sanesi.

Brera further enhances the volume by analysing its poetics in his essay 'Crossing the century: Roberto Sanesi and the Enigma of contemporaneity', where Sanesi is presented as a poet who is able to create a bridge between the traumatic wasteland left by the nineteenth century and our current century. The unsettling *quaestio* Sanesi seems to pose to humanity is one which is suggested by the epigraph to the book, 'Un giorno ti dirò chi c'è in cantina', which Brera informs us 'is in fact dedicated to his wife, Anita' who had the 'habit of asking aloud "Who's down in the cellar?" before going down the stairs' (p. 96). His wife's habitual innocent question becomes for Sanesi an occasion for a quest into an ontological search through poetry

and a philosophical stance of his role to help his reader, addressed as a ‘tu’ ('you'), to find a path in ‘traversing’ the dark times of contemporaneity and in developing the ability to listen: ‘ma tu / eri in viaggio da troppo tempo per ascoltare’ (*‘La casa infanta’*, p. 16).

The extensive use of objective correlatives throughout the collection marks a strong Eliotian influence. However, as Brera clarifies further, a Montalean connection is also evident. Indeed, not only are images often constructed around Montalean vocabulary ('palo confitto sgocciolante d’alge', 'la gravità delle acque', 'la macina del mare', 'La primavera incompiuta' reminding the reader of the 'primavere che non fioriscono' of 'Carnevale di Gerti'), but the intonation can be epigrammatic like in Montale’s later production in *Satura*. Indeed, can a poet-traverser of the twentieth century not somehow have traversed Montale’s verses and been influenced by them?

While this volume contributes a valid scholarly work on ‘an internationally renowned poet, a distinguished critic and a translator of repute’ as Joseph Farrell calls him (p. 111), in December 2014 *Rivista di studi italiani* published a whole issue dedicated to Roberto Sanesi, also edited by Matteo Brera. This has shed further light on the work of a poet, literary and art critic and translator, whose image of spring becomes a symbolic passage from one extreme century to another which enables, as Brera concludes, a possible ‘dialogue with the reader and, above all, an act of love for humanity’ (p. 104).

Rossella Riccobono

School of Modern Languages
University of St Andrews
St Andrews
Fife KY16 9PH (UK)
rmr8@st-andrews.ac.uk

L'evento tra Storia e Arte

Recensione di: Dominique Budor (a cura di), *L'événement à l'épreuve des arts*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, 282 p., ISBN: 9782878546064, € 30,00.

Ulla Musarra-Schroeder

Questa interessante raccolta di saggi, diretta da Dominique Budor, è dedicata a una questione spesso trascurata in ricerche incentrate sul rapporto tra Storia e Arte, una questione che riguarda la tematica, il significato e la funzione dell'*événement* (storico, collettivo, privato), termine da distinguere dal semplice *fait*. Ai due termini francesi corrispondono in italiano termini diversi: fatto, avvenimento, evento, vicenda (*Dizionario Garzanti*). Più vicino al termine *événement* è in italiano 'evento' (l'origine di entrambi è il verbo latino 'evenire' che implica non solo un fatto, ma anche il suo risultato che, a sua volta, può dare luogo ad uno sviluppo futuro). Questa definizione del termine (qui riassunta brevemente) viene data nel contributo di Michele Guerra, il quale inoltre, per sottolineare il carattere processuale e semiotico dell'evento, cita una definizione di Michel de Certeau: 'Un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous)'.

Un riferimento teorico importante in quasi tutti i saggi è il libro di François Dosse, *Renaissance de l'événement (Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix)* del 2010. Nella sua introduzione, Dominique Budor fa riferimento a Dosse e altri rappresentanti di una nuova riflessione teorica sulla scienza della storia e della storiografia (Pierre Nora, De Certeau, Ricoeur, Carlo Ginzburg). Mette in rilievo lo spostamento che ha avuto luogo tra una concezione dell'evento da ciò che accade (o è accaduto) 'a monte', a ciò che accade (accadrà) 'a valle', dalle cause dell'evento alle sue tracce. Più che un'esperienza e le sue cause, interessa la sua percezione, come anche l'interesse si sposta dai fatti, da ciò che ha avuto luogo, alla costruzione dell'evento. Secondo questa concezione l'evento non è un dato, ma un costrutto semiotico, in quanto il suo significato non è uguale per tutti ma dipende dal gruppo sociale, dall'individuo o dall'artista che ne parlano o che ne fanno un racconto. La problematica collegata alla percezione, alla costruzione o alla scrittura dell'evento è centrale nei diversi saggi, che in gran parte mettono a fuoco discorsi composti da segni verbali, iconici, sonori, con un intento artistico (letterario, drammatico teatrale, cinematografico). La prospettiva teorica critica predominante è trasversale, intertestuale e interartistica. Il volume è arricchito da un utilissimo dossier iconografico.

Sarebbe impossibile, nel quadro di questa breve recensione, rendere giustizia a ognuno dei dodici saggi, fra i quali alcuni di grande rilievo. Ne riassumo brevemente i punti principali, rilevando soprattutto ciò che riguarda il concetto dell'evento. La prima parte, *L'événement entre Histoire et art: récit et construction du sens*, dedicata alla narrazione dell'evento storico, viene aperta da Pierre Sorlin, che delinea i fattori che danno nascita all'evento in contrasto con il fatto storico: costruzioni mentali, descrizioni, dichiarazioni di testimoni, disegni, fotografie e racconti che costituiscono delle interpretazioni più che semplici resoconti. A suo avviso l'opposizione tra storico da una parte e artista o letterato dall'altra è arbitraria: entrambi si servono dell'immaginazione, usano procedimenti retorici e partono da rappresentazioni per creare altre rappresentazioni. Il famoso *Tres de mayo* di Goya (1814) rappresenta una situazione storica, l'esecuzione sommaria nel 1808 da parte dei soldati francesi

di combattenti e civili spagnoli, situazione socialmente attestata e già diventata evento. Ci sono casi però in cui il rapporto tra memoria storica e arte non è così limpido, fra i quali quelli dell'irrappresentabile. Citando le affermazioni di testimoni come Ruth Klüger, ebrea austriaca, e Elie Wiesel, Sorlin si sofferma sull'impossibilità di immaginare, descrivere, rappresentare l'olocausto, di esprimere come evento. Di fronte a questo indicibile orrore, il gesto artistico manifesta i propri limiti. Non può fare altro che controbattere l'indifferenza, l'oblio, il negazionismo.

Nei tre saggi successivi vi è in primo piano l'evento come risultato della rappresentazione di secondo grado, ossia della ri-scrittura di un testo pre-esistente. Nel saggio sull'evento nella scrittura cinematografica, il già citato Michele Guerra analizza *Dal Polo all'Equatore* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, ricostruzione del documentario di Luca Comerio sulla spedizione italiana nell'Artico nel 1899 in base a ciò che nel 1982 restava dell'archivio di Comerio a Milano. La ricostruzione mette in atto diversi procedimenti di ricomposizione, redistribuzione, decostruzione e approfondimento di fotogrammi e di sequenze. Mette inoltre in primo piano la stessa pratica filmica come ricerca e ricostituzione delle 'tracce' depositate nelle immagini del documentario, pratica che fa nascere ('divenire') un altro evento cinematografico. Analizzando il bombardamento di Guernica come evento, Maria Pia De Paulis-Dalembert si sofferma prima sui rapporti giornalistici, scritti o trasmessi per radio i giorni direttamente dopo il raid aereo sulla cittadina basca il 26 aprile del 1937, che secondo l'autrice andavano oltre la natura contingente del fatto, trasformandolo in un evento carico di senso storico e significati simbolici. Cita poi l'immediata reazione dello scultore René Iché, che trasforma il fatto storico in un'immagine archetipica, e quello di Paul Éluard, che in una sua poesia sublimizza la contingenza storica. Negli stessi giorni Picasso, che si trova a Parigi, abbozza le figure centrali di *Guernica*, figure appartenenti all'immaginario atavico dell'artista e che esprimono le atrocità della guerra. Secondo l'autrice, nel dipinto di Picasso, il fatto storico, la sua natura di 'evento-sfinge' (nella terminologia di Dosse), si trasforma in un 'evento-fenice'. Il saggio include anche esempi di riscrittura più recenti: il film di Fernando Arrabal, *L'arbre de Guernica* (1975), lo spettacolo teatrale *Guernica* di Stefano Tassinari (2007) e il 'graphic novel' *Tomka. Il gitano di Guernica* di Massimo Carlotto e Giuseppe Palumbo (2007).

Nella sua analisi di *La Storia* di Elsa Morante, Louise Pommeret sottolinea l'importanza dell'abbinamento tra la Storia ufficiale e la storia vissuta dai personaggi, tra documento e finzione. Le modalità narrative e stilistiche della 'ri-trascrizione' dei fatti storici, in base a fonti storiografiche citate da Morante, vengono analizzate nell'ambito del rastrellamento raccontato nel capitolo '.....1943', episodio che, anche se limitato a un breve tempo o a poche pagine, diventa evento in quanto si dilata su gran parte della trama romanzesca. Nel saggio successivo si fa ritorno al cinema. Manuela Gieri mostra come il 'nuovo cinema italiano', distaccandosi dal cinema moderno - che, da Fellini a Antonioni a Pasolini, non aveva offerto una chiave alla lettura del reale - e senza far ritorno alla tradizione neorealista, ha realizzato una 'poetica storica' del cinema che risponde a un senso di 'urgenza della Storia', urgenza già sentita, ad esempio, in Ettore Scola e dopo il 1989 (anno decisivo anche per la storia del cinema italiano) in cineasti come Tornatore e Moretti. Dopo un approfondimento teorico, in cui sono sottolineati il concetto dell'evento storico come 'traccia' (Dosse), la soggettività delle immagini filmiche, il ruolo primario dello spettatore, la centralità della nozione della 'storia come problema' (Le Goff), Gieri focalizza l'analisi su cineasti contemporanei come Sorrentino, Garrone, Calopresti. Ma è soprattutto in un film di Giorgio Diritti, *L'uomo che verrà* (grande affresco della vita paesana ambientata sull'Apennino tosco-emiliano tra il 1943 e il 1944, nei luoghi della Linea Gotica), che si verifica l'evento come 'poesia del reale' e come quelle 'tracce del vissuto' che costituiscono realmente la Storia.

Dopo questa prima parte, in cui quattro saggi di grande rilievo hanno focalizzato sulla riscrittura artistica di fatti storici collegati alla seconda guerra mondiale, dimostrando come la riscrittura può trasformare i fatti in eventi, la seconda parte, *Dire l'événement: langue et langage de l'être*, è incentrata sull'evento biografico come rielaborazione di un'esperienza traumatica. Franck Floricic esplicita in termini linguistici i modi di 'dire' l'evento, mettendo a fuoco l'ordine sintattico Verbo-Soggetto, che in italiano (in contrasto con varie altre lingue) mette l'accento su una situazione, o stato di cose, presentandoli come 'evento'. In *Una donna* di Sibilla Aleramo, analizzato da Dominique Brizzi, 'dire' l'evento biografico (che nel caso di

Aleramo è in primo luogo il trauma dello stupro), attraverso la scrittura (romanzesca, autobiografica o di autofinzione), significa restituirlo alla sua natura di evento, ossia liberarlo dalla sua 'inaccessibilità' (Dosse). La restituzione tramite la scrittura dell'evento biografico è anche la tematica del saggio di Dominique Budor, incentrato sulla rielaborazione, 'ripetizione', nella scrittura, di eventi traumatizzanti (aborto, stupro, incesto) in Annie Ernaux, Franca Rame, Christine Angot, tre scrittrici che trasformano ciò che nella loro vita erano eventi taciti, nascosti, non-scrivibili in eventi di scrittura. Nel caso di Franca Rame, per limitarci ad una delle scrittrici analizzate da Budor, la comunicazione teatrale fa sì che l'evento biografico diventi un evento politico di cui la storiografia dovrebbe far tesoro, nella sua ricostruzione di episodi di violenza fascista. La seconda parte si chiude con un contributo sul cosiddetto 'teen-movie' o 'filone giovanilistico', che nei primi anni del Duemila ha avuto inizio con un paio di libri e film di Federico Moccia. Per Fabien Landron, questo filone è stato un 'evento mediatico'. Mi sembra però che una produzione filmica commerciale di questo genere non costituisca un evento: in contrasto con le opere trattate nei saggi precedenti in questa stessa parte del libro, i film di Moccia e dei suoi seguaci o imitatori non 'dicono' l'evento: le storie raccontate non hanno eventi, se non in senso molto limitato; il filone, inoltre, è stato un fenomeno di moda di breve durata che non ha avuto delle conseguenze future, né artistiche né politiche. Più che un vero e proprio evento, è stato un semplice fenomeno storico sociale.

La terza parte del volume, *L'événement, entre trace et effacement*, viene introdotta da Cinzia Emmi che, in un bel saggio sull'evento come ossimoro in Gesualdo Bufalino, s'interroga, sulla scia di Vattimo e di Ferroni, sull'indebolimento della categoria 'evento' in un contesto socio-culturale 'post-moderno', focalizzando su *Tommaso e il fotografo cieco o il Patratàc* (1996). Secondo l'autrice, nel romanzo trattato, 'l'evento' perde consistenza e efficienza narrativa in varie circostanze. È il caso dell'incontro del protagonista Tommaso con il proprio sguardo allo specchio, circostanza che, invece di essere un 'evento', diventa un 'non-evento', in quanto non dà inizio a una 'vita' veramente da vivere, ma a una sorta di 'vice-vita', una vita sotterranea composta da frammenti di vita di altri. È il caso anche del grande 'evento' finale atteso durante la lettura, il crollo del condominio, spazio della finzione, e la morte del fotografo cieco. L'effetto di questo 'evento' si perde a causa della distruzione della linearità tramite la frammentazione, la moltiplicazione di livelli narrativi, la proliferazione di figure stilistiche, insieme ai tanti riferimenti cinematografici, fotografici, pittorici che contestano i possibili 'effets de réel'. Così, come sembra voler suggerire l'autrice, l'ossimoro non si limita al titolo del romanzo (paragonabile ad altri titoli di Bufalino), ma si estende alla categoria dell'evento come 'evento' e, nel contempo, 'non-evento' (i corsivi sono miei).

Margherita Pastore mette a fuoco la questione drammaturgica della morte sulla scena nel teatro di Rosso di San Secondo, sottolineando che nel drammaturgo siciliano si tratta di un evento che è anche ri-evocazione, 'ripetizione' di un evento, la morte nel passato di un personaggio assente, tematica che l'autrice riconferma non solo alla psicologia dell'autore (e dei suoi personaggi), ma alla dimensione storica della Grande Guerra, che nella memoria di San Secondo come di tanti altri della sua generazione (viene citato Pirandello) diventa evento. Per illustrare le strategie delle quali si è servito lo scrittore, sia per eludere l'interdetto della rappresentazione scenica della morte, sia per rendere presente l'evento della morte, Pastore analizza quattro drammi. In due di questi, l'evento della morte, anche se impregna i personaggi e gli oggetti del presente, appartiene al passato, per cui può essere evocato, narrato o, in qualche modo, riprodotto sulla scena. Negli altri due, le strategie di rappresentazione sono più complesse. Qui la morte ha luogo nel presente dell'azione, anche se fuori scena. In entrambe però è resa presente e costituita come evento tramite determinate strategie sceniche. Manuel Billi mostra come, nel cinema moderno, la situazione dell'incontro tra un personaggio appartenente alla finzione cinematografica con un personaggio 'referenziale' cinematografico (il regista o un noto attore) può provocare nello spettatore un forte 'effet de réel', in particolare quando questa irruzione del reale nella finzione si trasforma in un evento epifanico (secondo la definizione di Umberto Eco), un evento 'carico di avvenire', che ha delle conseguenze per l'itinerario futuro del personaggio che appartiene alla finzione cinematografica; tra i vari esempi citati e analizzati ci sono l'incontro a distanza tra il personaggio Nicola Palumbo e la persona reale Vittorio de Sica in *Ci eravamo tanto amati* di Ettore Scola e l'irruzione sorprendente del regista Nanni Moretti come personaggio (come 'lieutenant' / luogotenente) nel proprio film *Il Caiman*.

Il volume termina con un lungo saggio firmato dal collettivo Brilli, Budor, De Paulis, Emmi, Landron, Pastore, Pommeret sull'elaborazione teatrale di Serge Valletti in *Sale août* (2010) di un evento storico dimenticato o trascurato dalla storiografia: il massacro nel 1893 di alcuni operai piemontesi, immigrati a Aigues-Mortes per lavorare nelle saline, massacro dovuto a un gruppo di operai francesi, infuriati contro gli italiani a causa non solo della concorrenza di lavoro, ma anche di sentimenti di nazionalismo e di xenofobia. Questo fatto, di cui i giornali dell'epoca già avevano parlato molto, diventa evento storico grazie al lavoro dello storico Gérard Noiriel che ha riunito documenti d'archivio per poi pubblicarli in un suo libro del 2010. Ma è stato *Sale août* di Valletti che ha reso presente questo evento per il pubblico di teatro. Nel saggio si dimostra come questa attualizzazione del massacro di Aigues-Mortes è passata per diversi traguardi, dai quaderni e disegni dello stesso drammaturgo nella sua ricerca della 'verità storica' alle costrizioni drammaturgiche ispirate in gran parte da Cechov. Dopo aver percorso le diverse scene dell'opera, gli autori fanno capire che ricostituire l'evento è anche 'dire' l'evento nella propria lingua, cioè l'italiano: 'Siamo morti a Aiguamorto', come recita la *Chanson des Italiens* cantata dal personaggio Mario. La canzone, insieme all'esclamazione di Mario: 'derrière les grilles, j'ai vu l'orribile', creano il momento teatrale, in cui l'evento 'sfinge' diventa evento 'fenice', evento che coinvolge il pubblico nel teatro, evocando altri e più recenti orrori del Novecento.

Forse non sarebbe fuori luogo sostenere che questo 'dossier' conclusivo, come anche tanti degli altri saggi raccolti nel volume, oltre a illustrare e misurare le differenze tra fatto storico e evento artistico, dimostrano che anche la critica può essere in grado di trasmettere e rendere presente l'evento.

Ulla Musarra-Schroeder
Lobergenbos 16
3010 Kessel-Lo (Belgio)
Franco.Musarra@arts.kuleuven.be

'Tra il lusco e il brusco' della poesia svizzeroitaliana

Recensione di: Gian Paolo Giudicetti e Costantino Maeder (a cura di), *La poesia della Svizzera italiana*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2014, 376 p., ISBN: 9788890440588, € 24,00.

Clemens Arts

Questa antologia offre una panoramica della poesia della Svizzera italiana, definita come poesia scritta in lingua italiana da poeti che vivono in Svizzera. L'impostazione che i due curatori, Gian Paolo Giudicetti e Costantino Maeder, hanno voluto dare alla loro opera, è quella di costituire un campionario non solo di voci poetiche ma anche di approcci di lettura diversi.

Infatti, ad ognuno dei quindici poeti selezionati viene dedicato un capitolo dal *format* sempre identico: ad un numero limitato di componimenti considerati rappresentativi per il poeta in questione (la parte strettamente antologica) fanno seguito una presentazione dell'opera intera ed una breve nota bibliografica. Lo sguardo critico si concentra poi su un solo poema per un'analisi più profonda che esemplifica un percorso metologico particolare. Il risultato è un felice amalgama che combina i pregi di un'ampia rassegna della poesia moderna e contemporanea della Svizzera italofona con una serie di letture particolareggiate di testi appartenenti ad un genere letterario a volte 'enigmatico' od 'oscuro' come quello poetico. L'effetto collaterale è quello di aver creato, ad uso e godimento degli studenti, sia universitari che liceali, un manuale di poetologia dove i critici contribuenti hanno cercato di spiegare pazientemente ai non addetti tutti i concetti tecnici del loro mestiere. Il che – ammettiamolo – torna a volte anche utile a chi si fosse un attimo scordato di cosa sia un'anadiplosi ('ripresa') o il discordo ('forma metrica medievale provenzale, insieme di stanze diseguali che suggeriscono ritmi saltellanti e sminuzzati').

Il grande vantaggio della doppia formula adottata per quest'antologia critica è che il risultato ottenuto è, sì, variegato ed eterogeneo, ma anche ricco di spunti e di stimoli, un fertile terreno per autentiche scoperte. Si tratta insomma di un libro adatto ad accontentare ed anzi a sorprendere un pubblico più vasto di quello inizialmente preso di mira.

Fra gli autori dei saggi ci sono da un lato critici che lavorano in Svizzera: Silvio Aman, Raffaella Castagnola, Gian Paolo Giudicetti, Georges Güntert, Pietro Montorfani, Andrea Paganini e Matteo Pedroni. Dall'altro lato hanno partecipato Pietro Benzoni, Stéphanie Anne Delcroix, Sebastiano Ferrari, Christophe Georis, Gabrielle Jacquet, Costantino Maeder, Amandine Mélan e Johan Wijnants, tutti critici che sono o sono stati attivi in Belgio, per la maggior parte presso l'Université Catholique de Louvain.

Per quel che concerne la scelta dei quindici poeti considerati rappresentativi dell'intero arco della creazione poetica nella Svizzera italiana, può stupire il fatto che i criteri di selezione rimangono del tutto impliciti, il che lascia presumere che, a parte quello qualitativo, sia stato predominante il criterio della canonicità. Ciò che colpisce maggiormente, ripercorrendo i nomi dei poeti inclusi – Francesco Chiesa, Valerio Abbondio, Felice Menghini, Giorgio Orelli, Federico Hindermann, Remo Fasani, Giovanni Orelli, Grytzko Mascioni, Alberto Nessi, Gilberto Isella, Aurelio Buletti, Antonio Rossi, Fabio Pusterla, Pietro De Marchi e Anna Ruchat – è che se è pur vero che non manca nessuno dei poeti più interessanti della Svizzera italofona, come Giorgio

Orelli o Fabio Pusterla, è altrettanto vero che fra i poeti rappresentati c'è soltanto una donna e che inoltre si tratta di poeti nati tutti tra il 1870 e il 1960, e quindi mancano del tutto i poeti 'giovani'. Il che desta meraviglia, soprattutto se consideriamo il dichiarato pubblico destinatario di questo libro. Va detto a difesa dei curatori che alle 'nuove generazioni' è dedicato l'ultimo capitolo del volume, scritto da Raffaella Castagnola, il quale tuttavia, per ovvie costrizioni di spazio, non poteva presentare che una sintesi di nomi, titoli e tendenze.

Che sia possibile usare altri criteri di selezione lo mostra l'edizione quasi simultanea dell'antologia multilingue *Moderne Poesie in der Schweiz* curata da Robert Perret (Zürich, Limmat Verlag, 2013), che spicca per la vocazione a cancellare i confini tra i generi, allargando il suo campo d'interesse a testi scritti da cantautori e pittori, nonché per le scelte audaci di poeti e testi fuori da tutti i canoni, e anche più genericamente fuori, nel senso di esclusi, emarginati, esiliati.

Ciononostante, un'attenta lettura delle fitte pagine de *La poesia della Svizzera italiana* può portare a notevoli scoperte e intuizioni relativamente a suoni, immagini ed idee. In questo senso è stimolante cogliere l'invito ad ascoltare attentamente i vari dialoghi tra testo poetico e critico, come per esempio quello tra la poesia riccamente stratificata di Giorgio Orelli e la sottile e paziente lettura che ne fa Pietro Benzoni, oppure il divertente scambio tra una poesia vivace e scherzosa come quella di Giovanni Orelli (cugino di Giorgio) e l'analisi altrettanto spiritosa fornita da Gian Paolo Giudicetti.

A volte la creatività e l'acume critico dello studioso portano a risultati spettacolari, come quando Sebastiano Ferrari nella sua indagine sulle significanze nascoste e più precisamente sul fenomeno d'iconicità (proprietà del linguaggio poetico di raffigurare come un'immagine il significato che veicola) nella poesia esplorativa e dubitativa di Antonio Rossi, scorge un macroscopico punto interrogativo nella disposizione dei versi sulla carta, come a conferma del significato prima elucidato.

Nel suo saggio illuminante sulla poesia di Fabio Pusterla, Georges Güntert chiarisce che una caratteristica fondamentale della poesia contemporanea è di non disporre più di un suo linguaggio autonomo, ma di muoversi all'interno di tutti i linguaggi possibili. Tuttavia, nonostante questa nuova consapevolezza dei poeti circa l'impotenza e l'intrinseca estraneità della parola poetica, rimane viva – come ha scritto Pietro De Marchi a proposito del lavoro poetico di Giorgio Orelli – l'aspirazione alla 'rimozione, seppur parziale e temporanea (...) dell'arbitrarietà del segno linguistico', cioè a una 'consustanzialità di forma e significato' (Benzoni) come nei casi di iconicità sopra citati. Tale attenzione all'interazione di forma e significato, ai legami tra suoni, ritmo e senso delle parole si rileva anche nella poesia cesellata, essenziale dello stesso De Marchi:

Tra il lusco e il brusco,
tra luce e buio: il crepuscolo
della sera quell'ora
che non è scuro ancora

e il chiaro muore.

Visto che, tutto sommato, ogni lettura di poesia, e a maggior ragione di quella moderna e contemporanea, rappresenta intrinsecamente una forma di iniziazione, la presente antologia critica della poesia svizzeroitaliana, nonostante le obiezioni sui parametri di selezione, riesce comunque nei suoi obiettivi, offrendo numerosi percorsi di lettura e di riflessione, e portando il lettore, nei momenti più esaltanti, a confidare pienamente nella poesia come '[...] quella cosa che', per dirla con il poeta Gilberto Isella, 'alla questione se più pesante sia / un chilo di piume o un chilo di ferro / son sempre le piume ad avere la meglio / tra flauti e cigni che / vengono su a cantare'.

Clemens Arts

Léon Frédéricstraat 25, 1030 Bruxelles (Belgio)
Clemens.arts@consilium.europa.eu

Storia, precariato e criminalità La narrativa italiana racconta la politica contemporanea

Recensione di: Claudia Boscolo e Stefano Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci Editore, 2014, 204 p. ISBN: 9788843074143, € 16,00.

Paolo Chirumbolo

Uscito alla fine del 2014 per i tipi della Carocci, il testo curato da Claudia Boscolo e Stefano Jossa, *Scritture di resistenza*, è un'opera che si pone, ambiziosamente, questioni ed obiettivi importanti. Come spiegano i due autori nell'Introduzione il 'libro si propone d'indagare il rapporto tra la letteratura e la politica nella narrativa italiana degli ultimi dieci anni' (p. 9). Il centro focale del discorso critico portato avanti in *Scritture di resistenza* è dunque di quelli centrali, fondamentali per ogni società che voglia interrogarsi, senza inutili e dannosi ideologismi preconfezionati, sul proprio essere comunità e luogo di convivenza civile. I due studiosi concentrano la propria attenzione su tre tematiche particolarmente rilevanti nella cultura e nella politica italiana del ventunesimo secolo - la rappresentazione della storia, del precariato lavorativo e della criminalità - e lo fanno focalizzandosi, intenzionalmente, sul fatto letterario, sulla forza della parola, sul 'come' più che sul 'cosa'. Le 'scritture di resistenza' evocate nel titolo intendono guardare al futuro e vogliono, soprattutto, aprire uno spazio letterario in cui cercare le ragioni di un nuovo, necessario, 'impegno politico della scrittura' (p. 12).

Il libro è diviso in tre capitoli. Nel primo, firmato dai curatori del volume e intitolato *Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea*, si analizza il complesso rapporto istituitosi di recente tra letteratura e storia. Boscolo e Jossa fanno ricorso nella loro analisi a categorie critiche precedentemente usate da Linda Hutcheon (che parlò a suo tempo di 'historiographic metafiction') e Amy J. Elias (che usò la nozione di 'metahistorical romance') in cui ciò che viene ad essere messo in evidenza è il carattere fintizio e ironico del racconto storico. Consapevoli dell'impossibilità di teorizzare una oggettiva e imparziale ricostruzione della storia i due autori hanno a loro volta coniato la formula 'finzione metastorica' usata per indicare 'un'esperienza narrativa che dalla storia parte ma attraverso la storia s'interroga poi sulle proprie possibilità di senso e sul proprio statuto di verità' (pp. 15-16). Al contrario del romanzo storico tradizionale (per sua natura incline a fornire risposte), la 'finzione metastorica' postmoderna ha come principale obiettivo la problematizzazione del rapporto storia/narrazione. Il patto narrativo con il lettore cambia inevitabilmente di segno: non più rassicurato da verità date - e raccontate - una volta per tutte, egli sarà costretto dal testo a porsi numerosi quesiti e a mettere in discussione i propri orizzonti epistemologici. È quello che accade a chi abbia letto i testi di autori quali Giuseppe Genna (*Dies Irae*, 2006), Marco Mancassola (*Un bambino al centro della terra*, 2011), Helena Janeczek (*Le rondini di*

Montecassino, 2010), Wu Ming 2 e Antar Mohamed (*Timira*, 2012), Ferruccio Parazzoli (*Altare della Patria*, 2011), Simone Sarasso (*Settanta*, 2012), Nanni Balestrini (*Sandokan. Storia di camorra*, 2004), analizzati dal duo Boscolo/Jossa. Ciò che unisce scrittori e opere anche molto diverse tra di loro è la volontà di defamiliarizzare il conosciuto, di fornire punti di vista inediti e stranianti, di prediligere all'*evento storico* (quello che è stato, nella sua unicità) il *fatto* (la rappresentazione della storia, con tutto il suo carico di ambiguità rappresentativa).

Il secondo capitolo, *Narrazioni della precarietà: il coraggio dell'immaginazione* di Monica Jansen, pone al centro della propria indagine critica quei testi e quegli autori che negli ultimi dieci anni si sono preoccupati di raccontare l'inarrestabile processo di precarizzazione lavorativa ed esistenziale che ha investito l'Italia del nuovo millennio. Come sostiene giustamente Jansen, la maggior parte delle narrazioni prodotte da questo fenomeno letterario è connotato da una forte preferenza per il 'modo esperenziale' (p. 73) che tende alla testimonianza in prima persona e ad un confronto diretto con la realtà. Il saggio di Jansen, in cui si trovano abbondanti e utili riferimenti critico-bibliografici concernenti l'argomento discusso, si focalizza in particolare su tre antologie del lavoro pubblicate nel 2009 (*Sono come tu mi vuoi. Moririe di lavoro. Articolo I*) di cui vengono messe in evidenza le peculiarità stilistiche e strutturali. Molto interessante è anche la seconda parte del capitolo, in cui l'autrice si sofferma sull'analisi di un rapporto tra rappresentazione estetica e intervento politico, arte e azione, in grado di andare oltre sterili *cliché* di protesta e stabilire nuove e durevoli forme di rappresentanza politica. In tal senso l'esperienza dell'occupazione del Teatro Valle di Roma e quella della Torre Galfa di Milano si propongono come paradigmi di nuove forme di resistenza culturale in cui ad essere messo in evidenza non è la dimensione auto-commiseratoria/consolatoria delle narrazioni (o atti narrativi) del precariato quanto quella più prettamente etica e politica.

A chiudere il volume si trova il capitolo firmato da Marco Amici *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica*. Il saggio, che si distingue come i precedenti per l'estrema chiarezza dell'esposizione e per una vasta bibliografia narrativa e critica, intende proporre un approccio critico alla letteratura a tema criminale ad ampio raggio, che superi in particolare quei giudizi che la vogliono confinata all'interno delle categorie della letteratura di genere e di puro consumo, e dunque priva di particolari rilevanze culturali e letterarie. Amici, che contesta con determinazione questa lettura generalizzante, vuole mettere in evidenza l'importanza di queste narrazioni che, a dispetto del proprio carattere *pop* e della propria leggibilità (e anzi, proprio grazie ad essi) si pongono come 'voci di dissenso' capaci di presentare un'interpretazione critica del reale e della società italiana. Dopo aver analizzato le ragioni del grande successo commerciale della narrativa a tema criminale, e dopo aver messo in evidenza le differenze sostanziali esistenti tra genere poliziesco e *noir*, l'autore si sofferma su cinque scrittori (Fois, Carlotto, De Cataldo, Bernardi e Lucarelli) che, in virtù delle proprie qualità affabulatorie, hanno dato, e continuano tutt'ora a dare, lustro ad un genere letterario dal grande seguito popolare.

Libro ben strutturato e chiaro nei suoi obiettivi, *Scritture di resistenza* si pone come utile strumento di indagine per chi si occupa di narrativa italiana contemporanea e per chi, più in generale, è interessato ad interrogarsi sui complessi rapporti che da sempre si instaurano tra fatto letterario e mondo circostante, parola e realtà, narrazione e politica.

Paolo Chirumbolo

328 Hodges Hall
Louisiana State University
Department of Foreign Languages
Baton Rouge, LA (USA)
chirumbo@lsu.edu

'Non sto quindi a Napoli sicura di casa' Percorsi critici in memoria di Fabrizia Ramondino

Recensione di: Adalgisa Giorgio (a cura di), *'Non sto quindi a Napoli sicura di casa'. Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, Perugia, Morlacchi Editore, 2013, 393 p., ISBN: 9788860745668, € 18,50.

Natalie Dupré

'Non sto quindi a Napoli sicura di casa'. Identità, spazio e testualità in Fabrizio Ramondino, curato da Adalgisa Giorgio, nasce da un convegno internazionale tenutosi a Londra nel 2010, *Non sto quindi a Napoli sicura di casa. Conference in Memory of Fabrizia Ramondino (1936-2008)*, il quale si distingue per esser stato il primo ad essere interamente dedicato all'opera della scrittrice partenopea. Il volume è diviso in tre sezioni su altrettante aree tematiche: il viaggio e l'identità, la scrittura, la vita. A chiudere il volume è una toccante testimonianza personale di uno degli autori, Cynthia Clough: *Tradurre Fabrizia*.

Il titolo della prima parte del libro, 'Altri luoghi, altri spazi' rimanda all'eterotopia foucaultiana, ovvero a 'quella giustapposizione e interconnessione di spazi e controspazi, reali e simbolici, che si sottraggono al tempo tradizionale' (p. 21), la quale – sostiene la curatrice nella sua introduzione al volume - 'ben potrebbe applicarsi alla riflessione e ricerca "teorica" e alla biografia di una scrittrice sempre proiettata verso la conquista di un'appartenenza pur nel continuo anelito verso l'altro e verso (l'impossibile) Utopia' (p. 21). Spicca, nella prima sezione, il saggio di Loredana Polezzi, *Dal Bar Mexico al Sahara: fuori e dentro casa con Fabrizia Ramondino*, che posiziona la scrittrice all'interno della tradizione del viaggio al femminile, ovvero lontana dall'immagine stereotipica del 'viaggiatore maschio, di pelle bianca e borghese' (p. 44), considerando la scrittura letteraria di Ramondino alla luce di un ampio ventaglio di studi teorici (Merlin Coverly, James Clifford, Michel de Certeau, Irit Rogoff, Giuliana Bruno). Il saggio di Polezzi offre un'attenta disanima della posizione 'ex-centrica' (p. 39) dalla quale Ramondino costruisce la propria identità e tenta di stabilire un rapporto alternativo con i suoi spazi di vita. Polezzi mostra come il rifiuto del nesso (imposto) tra terra, patria e lingua, nell'opera di Ramondino si tramuti nella ricerca di una condivisione emotiva con i luoghi e le persone in cui la scrittrice si imbatte durante i suoi viaggi.

La seconda sezione del volume, 'La scrittura e i testi', inizia con il capitolo di Beatrice Alfonzetti che, accostando l'opera di Fabrizia Ramondino a *The Golden Notebook* (1962) di Doris Lessing, analizza la funzione simbolica e salvifica del 'quaderno' in Ramondino. Scartando la distinzione – semplicistica nel caso di Ramondino – tra i libri di impegno sociale e di immaginazione, Alfonzetti indica la necessità di un approccio complessivo che vada oltre l'interesse esclusivo per l'autobiografismo o per i legami intertestuali (in particolare con Morante e Ortese), sottolineando come certi temi, come ad esempio la follia e il mare, non rimangano esclusivamente autobiografici, ma assurgano a simbolo poetico. Appello – così sembra – subito colto da Cynthia Clough che nel saggio successivo esplora la valenza simbolica dello stesso 'quaderno' in un'analisi trasversale, cioè al di là dei generi e delle motivazioni profonde che sorreggono l'opera di Ramondino. Mentre nella raccolta di racconti *In viaggio*

(1995) il quaderno-diario fa da ‘casa’, ne *L’isola riflessa* (1998) emergono invece le sfaccettature più terrificanti dell’associazione quaderno/vuoto/tomba. Clough mostra come in quest’ultima opera l’uso-abuso del quaderno raggiunga il suo apice, non offrendo lo stesso quaderno riparo dal vuoto, dal momento che anche la scrittura per Ramondino è dipendenza.

I saggi di Inge Lanslots e Adalgisa Giorgio sono dedicati all’analisi del legame intertestuale tra l’opera di Ramondino e quella di Ortese e Morante, e affrontano alcuni aspetti già segnalati dalla critica, ma rimasti finora inesplorati. Attraverso un confronto tra *L’isola riflessa* di Ramondino e *L’iguana* (1985) di Ortese, Lanslots analizza la spazialità delle rispettive isole e, in particolare, la loro natura palinsestica. L’analisi testuale permette appunto di specificare la natura del legame che unisce le opere delle due scrittrici, legame che va quindi ben oltre la semplice identificazione di ruolo con Ortese affermata dalla stessa Ramondino. Adalgisa Giorgio, invece, mette a confronto *Terremoto con madre e figlio* di Ramondino, *Serata a Colono* di Elsa Morante e *L’Edipo a Colono* di Sofocle, individuando gli elementi non solo di continuità, ma anche di originalità della pièce di Ramondino rispetto a *Serata a Colono*, come ad esempio il conflitto generazionale tra madre e figlio. Alle tematiche centrali nell’analisi intertestuale di Giorgio, tra cui vi sono l’impegno politico, l’attivismo sociale e i rapporti intrafamiliari, è dedicata la terza e ultima sezione del libro: ‘La vita dietro la pagina e l’impegno’.

Ad aprire l’ultima parte sono due saggi dedicati a *Un giorno e mezzo* (1988). Nel primo, *Passare la Storia a contrappelo: Un giorno e mezzo di Fabrizia Ramondino e la funzione dell’intellettuale nella letteratura degli anni Ottanta del Novecento*, Claudio Brancaleoni, considera il ‘doppio’ impegno di Ramondino – sul fronte della militanza politica e della scrittura letteraria – alla luce delle figure beniaminiane del narratore epico e del materialista storico. Nathalie Marchais, in *Un giorno e mezzo: romanzo postfemminista*, posiziona il romanzo di Ramondino e la sua ambientazione napoletana rispetto al romanzo realista femminista degli anni Settanta (secondo la concezione di Anna Nozzoli). La tematica dei rapporti intrafamiliari è al centro del saggio di Mariano d’Amora, *Mutazioni socio-culturali in Terremoto con madre e figlia*, che individua il terremoto del 1980 come catalizzatore non solo per il confronto generazionale tra le protagoniste, ma anche per una presa di coscienza politico-sociale riguardo all’identità di una città ormai cambiata e per certi versi irriconoscibile. L’ultimo contributo, ‘*Fuori categoria?* La rappresentazione della vecchiaia in Fabrizia Ramondini’, di Hanna Serkowska, offre una minuziosa e originale disanima della percezione della figura della nonna partendo da *Althénopis* (1981) per arrivare a *L’isola riflessa* (1998). Serkowska evidenzia che la rappresentazione della nonna nelle varie opere si diversifica a seconda della percezione che ne hanno i personaggi, rilevando che la percezione della stessa protagonista cambia nel momento in cui anche quest’ultima, con l’avanzare degli anni, inizia a identificarsi con gli esclusi da una società sentita come intollerante e chiusa all’altro.

Se il clima d’apertura nell’italianistica in Gran Bretagna ha fatto ‘sì che Fabrizia Ramondino trovasse subito un posto di riguardo tra i “nuovi” scrittori presso le studiose di area anglo-americana’ (p. 18, mio il corsivo), è merito invece di Adalgisa Giorgio di aver aperto il suo volume agli studi e alla prospettiva di ben due studiosi maschi, Claudio Brancaleone e Mariano d’Amora, i quali insieme a Franco Sepe, hanno avviato lo studio sistematico dell’opera di Ramondino. A parte le questioni di genere, il volume curato da Giorgio ripercorre la questione dell’identità ricollegando i vari aspetti tematici e narrativi alla biografia dell’autrice e affrontando quest’ultimi attraverso uno spettro variegato ma mirato di approcci teorici e metodologici. La bibliografia internazionale acclusa al volume, la quale è servita agli autori da base comune e punto di partenza per i propri saggi, infine, rende il volume uno di quegli strumenti in cui ogni studios* – cioè donna o uomo che sia – spera di imbattersi nel momento in cui decide di approfondire le proprie conoscenze relative a un’opera complessa come quella di Fabrizia Ramondino.

Natalie Dupré
KU Leuven campus Brussel
Faculteit Letteren
Warmoesberg 26
1000 Brussel (Belgio)
Natalie.Dupre@kuleuven.be

Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 140-141 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117219
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

Italiani e italiano dal dopoguerra ai giorni nostri Una storia linguistica

Recensione di: Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai nostri giorni*, Roma-Bari, Laterza, 2014, XV + 279 p., ISBN 9788858113622, € 20,00.

Debora Agazzoni

Ha finalmente visto la luce, sempre ad opera del linguista Tullio De Mauro, la prosecuzione della *Storia linguistica dell'Italia Unita* (1963, II ed. 1970, d'ora in poi SLIU), auspicata dallo stesso autore già in una prefazione del 1983. Se la SLIU indagava il periodo dall'unità politica fino al secondo dopoguerra, questa *Storia linguistica dell'Italia repubblicana* (SLIR) riprende il discorso a partire dalla fine della guerra - dunque dal 1946, sovrapponendosi ma anche aggiornando quanto affermato in precedenza - e lo estende fino ai giorni nostri, offrendoci una quadro della situazione linguistica odierna del paese. Nonostante il panorama degli studi linguistici sia in questi cinquant'anni molto cambiato, cresciuto nella mole e nella varietà, l'approccio di De Mauro rimane unico nel suo concentrarsi non sulla descrizione 'interna' di un idioma, cioè sulla storia della lingua; ma sulla storia linguistica, dunque sugli usi che la *masse parlante* fa degli idiomati presenti in Italia in un determinato periodo storico, indagati con strumenti analitici, statistici e con attenzione sociolinguistica. La grande quantità di dati statistici viene qui presentata con lo stile chiaro che caratterizza l'autore; molto curati sono anche i ricchissimi e aggiornati riferimenti bibliografici.

Non solo nell'approccio metodologico, ma anche nella struttura la SLIR segna una continuità con la SLIU: anche nella SLIR ci sono quattro capitoli, un'appendice con schede di approfondimento, infine abbreviazioni bibliografiche e indici; frequenti poi sono i rimandi in nota alla prima opera, che dunque rimane un importante punto di riferimento. Nel primo capitolo, *1946: vita nuova per un paese antico*, De Mauro individua nel 1946 un anno di 'svolta epocale' (p. 17) nella storia linguistica italiana: il desiderio di rinnovamento e di partecipazione civile e culturale che si fa sentire in tutti gli strati della popolazione, negli uomini e anche nelle donne fino ad allora escluse dalla vita politica, chiama la lingua comune ad affrontare una varietà di usi e registri fino ad allora sconosciuta e innesca una progressiva serie di cambiamenti a un assetto linguistico secolare. Della discussione di questo antico assetto si occupa approfonditamente il secondo capitolo, *L'Italia linguistica dell'immediato dopoguerra*, che però sostanzialmente riprende, aggiornandolo con la bibliografia più recente, ciò che già veniva documentato nella SLIU, e cioè che alla fine della seconda guerra mondiale l'Italia era ancora un paese i cui parlanti avevano una scarsa capacità di uso attivo dell'italiano, a cui si contrapponeva invece l'uso vivo di idiomati molto eterogenei tra di loro, anche a causa del bassissimo indice di scolarizzazione. Molto interessanti sono le connessioni che De Mauro evidenzia tra questo grave deficit di uso parlato e di comprensione scritta dell'italiano e i possibili rischi per lo svolgimento democratico della vita del paese: ad esempio, secondo De Mauro circa il 60% di italiani non era in grado di comprendere la Costituzione, un testo oggi

ritenuto esemplare per la sua leggibilità e trasparenza, e di conseguenza neanche i testi legislativi, famosi tuttora per la loro oscurità; si veda a questo proposito la bella scheda di approfondimento dedicata alla Costituzione.

Nel terzo capitolo, *Dagli anni Cinquanta ai Duemila: cambiamenti sociali e culturali e loro riflessi linguistici*, vengono illustrati i fattori che hanno incoraggiato il diffondersi dell’italiano nell’uso parlato, tra cui l’industrializzazione, la migrazione interna, l’urbanizzazione. Questi fenomeni richiedevano con forza che si parlasse una lingua comune e che ci si capisse anche al di là del proprio confine regionale; l’aumentata scolarità sicuramente ha contribuito negli anni a che questo avvenisse, così come la televisione. Per tutti questi fattori, che già emergevano nella SLIU, De Mauro propone ora dati e bibliografia aggiornati al primo decennio del Duemila. In questo capitolo dunque si trovano riflessioni anche sugli anni più recenti, dal 1980 al 2010: si parla del contributo di internet e di cellulari alla diffusione di forme colloquiali, dell’integrazione linguistica degli immigrati, ma anche della scarsa affezione degli italiani alla lettura nonostante l’accresciuto livello di cultura, e della preoccupante dealfabetizzazione degli adulti. De Mauro, da sempre molto attento alle questioni che riguardano la formazione e l’istruzione, sottolinea qui un punto fondamentale: le competenze linguistiche non si possono dare per acquisite una volta per tutte e per sempre appena concluso l’obbligo scolastico, ma è necessario coltivarle anche da adulti, vista la crescente complessità richiesta dal mondo di oggi. Sembra infatti che gli italiani negli ultimi decenni rischino di diventare degli ‘incapaci cronici in un mondo complesso’ (p. 99), cioè incapaci di orientarsi nella vita di una società sviluppata: un’indagine Ocse del 2006 dice che solo il 19% possiede questa capacità.

L’ultimo capitolo, *Nuovi assetti linguistici, nuove forme e funzioni*, guarda all’italiano contemporaneo, che da lingua ‘d’elezione e di scuola’ (p. 137) è diventata oggi la lingua di uso comune del 95% della popolazione. L’uso ha portato a dei cambiamenti: ampio spazio viene dato al nuovo rapporto italiano-dialetti e italiano-varietà regionali; alla relazione tra italiano contemporaneo e eredità latina, a cui è dedicata anche una scheda di approfondimento; giusto peso è accordato all’accresciuta presenza di anglicismi. Però De Mauro non si sofferma solo sugli aspetti nuovi, ma anche sulle persistenze, su quei polimorfismi fonologici (*comprare/comperare*) e morfologici (*visto/veduto*) che rimangono nell’italiano di oggi, anche se in declino. Per l’uso scritto, si ricorda la tendenza a costruire periodi brevi e lineari e il ricorso allo stile nominale nella prosa giornalistica e letteraria (per la quale si estraggono dati di interesse dal *Primo tesoro della lingua italiana del Novecento*, curato dallo stesso De Mauro), si rinnova l’avversione allo ‘scolasticese’ (ipercorrettismi lessicali, come *adirarsi* per *arrabbiarsi*) e la preferenza per un italiano chiaro e preciso. Per De Mauro l’italiano di oggi non è una lingua in declino, piuttosto è il livello di partecipazione alla vita culturale degli italiani a destare preoccupazioni. Ed è questa preoccupazione che lo spinge a dedicare tutto il primo capitolo al risveglio culturale e civile collettivo del dopoguerra, forse in maniera sproporzionata rispetto ad esempio all’influenza che ha avuto la necessità di miglioramento economico e sociale dei singoli sul convergere verso una lingua comune. Come lo stesso autore ammette nell’avvertenza, di questi anni di cui lui stesso è stato partecipe ‘scrivere sine ira et studio non è stato facile, per quel che sia stato possibile’ (p. XI).

Debora Agazzoni

University of Glasgow (Regno Unito)
d.agazzoni.1@research.gla.ac.uk



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 142-148 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:U:10-1-117220
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

SEGNALAZIONI – SIGNALMENTEN – NOTES

Il macrotesto in Carlo Emilio Gadda. Tra teoria e storia, contesto e ricezione

Il 20 giugno 2014, davanti a una commissione composta da Federica Pedriali (Università di Edimburgo), Raffaele Donnarumma (Università di Pisa), Massimiliano Tortora (Università degli studi di Perugia), Bart Van den Bossche (KUL), Sabine Verhulst (UGent), e con la direzione del promotore Mara Santi (Ugent), Mathijs Duyck dell'Università di Gent ha discusso con successo la sua tesi di dottorato dal titolo *Raccolte di narrativa breve nel Novecento italiano. Studio di problemi teorici e analisi di un caso: Carlo Emilio Gadda*.

La tesi è stata apprezzata da tutta la commissione per l'accuratezza dell'analisi e per lo sguardo al contemporaneo approfondito e innovativo sull'opera di Carlo Emilio Gadda. Il lavoro si è concentrato sulle questioni legate alla macrotestualità e, più nel dettaglio, ha proposto l'analisi del funzionamento di due raccolte di narrativa breve di Gadda, *La Madonna dei filosofi* (1931) e *Il Castello di Udine* (1934), prestando particolare attenzione al modo in cui i singoli testi di queste raccolte interagiscono – sia tra di loro, sia con la struttura complessiva dell'opera – generando un plusvalore semantico, un sovrasenso.

Dal punto di vista teorico il lavoro ha combinato aspetti della riflessione sul macrotesto, della teoria dello *short story cycle* e della *théorie du recueil* in un unico modello di lavoro, con attenzione non solo al funzionamento della raccolta, ma anche alla progettualità autoriale e alla ricezione. È stata prestata particolare attenzione all'equilibrio tra testo e contesto, nell'ottica secondo la quale la valorizzazione del contesto della raccolta nel modello di analisi, costituisce un importante contributo all'interazione tra riflessione teorica e analisi pratica. Nel caso di Gadda la contestualizzazione della composizione, il funzionamento e la ricezione delle raccolte in un preciso ambiente letterario e culturale, hanno portato l'analisi a una migliore comprensione dello sviluppo storico della tradizione letteraria italiana del primo Novecento.

Oltre alla rilevanza teorica dell'analisi delle due raccolte, il lavoro è anche un contributo agli studi gaddiani, laddove finora sono rimaste sottoesposte le dinamiche macrotestuali delle opere composite, nonché la loro essenziale funzione nello sviluppo della narratività gaddiana. L'aspetto a mio avviso interessante della tesi di Mathijs Duyck è quello di aver superato lo scetticismo da parte di larga parte della critica rispetto alla progettualità autoriale di Gadda nella realizzazione delle due opere *Madonna dei filosofi* e *Castello di Udine*. Le tortuose vicende editoriali che hanno accompagnato la pubblicazione delle opere e le differenze registrabili tra le prime attestazioni di concezione del progetto editoriale e la sua realizzazione finale potrebbero portare in questa direzione interpretativa. Viceversa Duyck con la sua tesi ricostruisce dettagliamente la composizione delle raccolte, mettendo in evidenza la consapevolezza compositiva di Gadda e la sua preoccupazione per la fisionomia e il significato della raccolta in ogni fase della sua composizione. È proprio a questa consapevolezza macrotestuale di Gadda che guarda con interesse il dottorando che, pur partendo da una ricognizione dell'identità degli specifici testi brevi, ne studia le modalità di interazione nella raccolta per individuarne il sovrasenso.

La discussione in sede dottorale è stata aperta da Federica Pedriali, esperta di studi gaddiani, la quale ha posto l'accento sugli aspetti teorico-metodologici del lavoro, sottolineando come la scrittura di Gadda richieda necessariamente di 'forzare' la teoria ed adattarla alle necessità di lettura e analisi del testo. Alcuni scrittori costringono lo studioso a modellare le teorie in funzione dei testi, a prendere e selezionare alcuni aspetti e tralasciarne altri, a tradire in sintesi gli impianti teorici troppo rigidi, perché la peculiarità dei testi rende impossibile una semplice applicazione di regole e nozioni. Gadda, nella sua unicità, rientra sicuramente tra questa categoria di scrittori. Raffaele Donnarumma ha chiesto al candidato di

evidenziare in che modo Gadda gestisce l'eterogeneità nella sua opera, ovvero l'inserzione del testo in una struttura più ampia, e la risposta di Mathijs Duyck si è concentrata sulle modalità attraverso le quali Gadda si distingue dagli altri scrittori enfatizzando l'eterogeneità dei testi brevi, sia a livello paratestuale che nelle modalità dirette di costruzione dei testi.

A proposito di teoria Massimiliano Tortora si è chiesto ed ha chiesto, in che misura e fino a che punto ci fosse negli anni Trenta una consapevolezza teorica concernente l'idea di raccolta di testi brevi. Nel rispondere Mathijs Duyck ha evidenziato come si trattasse di una consapevolezza nascente, in particolare da parte dei solariani che iniziavano in quel momento a riflettere sul concetto di narrazione breve. È possibile in questo senso una valorizzazione del ruolo dei solariani nello sviluppo di una narrativa breve nel primo Novecento. Bart Van den Bossche si è soffermato sul concetto di narratività, chiedendo di esplicitare in sede di discussione la concezione teorica usata come base della tesi. Mathijs Duyck ha chiarito come gli studi sul concetto di narratività costituiscano sicuramente lo sfondo teorico della tesi, e ha evidenziato come il lavoro concettuale sia stato svolto approfonditamente, essendo quello di narratività una nozione di primissimo valore, ancora più importante di quella di autorialità. Ha aggiunto anche che il concetto è rimasto in parte fuori dalla tesi, ma costituirà oggetto di un ulteriore approfondimento e di ulteriori indagini e ricerche future. Infine Sabine Verhulst si è soffermata sulla presenza di riferimenti manzoniani nell'opera di Gadda e il candidato, pur riconoscendo che questo argomento poteva probabilmente essere ulteriormente approfondito nella tesi, ha precisato di essersi attenuto ai risultati delle più recenti ricerche sull'argomento curate da Ida De Michelis.

In conclusione, la discussione intorno agli argomenti della tesi è stata molto ricca e stimolante, e ha aperto per Mathijs Duyck delle nuove piste di riflessione e delle future prospettive di lavoro e ricerca sugli aspetti teorici del macrotesto e dell'opera gaddiana che sembra offrire agli studiosi, ancora oggi, inesauribili idee e spunti di dibattito.

- Mathijs Duyck, *Raccolte di narrativa breve nel Novecento italiano. Studio dei problemi teorici e analisi di un caso: Carlo Emilio Gadda*, tesi di dottorato, Universiteit Gent, 332 p., giugno 2014.

Sarah Bonciarelli
Gent Universiteit
Blandijnberg 2,
9000 Gent (Belgio)
Sarah.Bonciarelli@Ugent.be

-

Badkamers voor Pausen en Prelaten

De kiosken in Nederland liggen vol met bladen als *Wellness Magazine* en *Happinez* - de grootste glossy van Nederland - waarin alles draait om onthaasten en het herstellen van de balans tussen lichaam en geest. Tussen de vele activiteiten om verlichting te zoeken (mandala's kleuren, yoga in allerlei varianten) staat steeds een bezoek aan een hammam of een spa, alleen of met de spreekwoordelijke vriendinnengroep. Baden zou immers ontspannend zijn, wonderen doen voor je huid en je weerstand verbeteren. De helende uitwerking van het baden worden nog eens versterkt door de mooie ligging en luxe aankleding van een *wellness resort*, zodat je na het bezoek je met hervonden energie weer in het hectische leven kunt werpen.

Het proefschrift van kunsthistorica Loes Raimond-Waarts, *Badkamers voor pausen en prelaten: Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de Italiaanse renaissance*, toont aan dat deze inzichten allesbehalve nieuw zijn; sterker nog, dat we in meerdere opzichten ons voordeel kunnen doen door kennis te nemen van de badpraktijken van pausen en prelaten in het Rome van de renaissance.

Kern van het prachtig geïllustreerde proefschrift, dat op 6 november 2014 is verdedigd in de aula van de Rijksuniversiteit Groningen, is een zorgvuldige analyse en interpretatie van de privé-badkamer zoals zich die aan het pauselijk hof tussen 1490 en 1527 heeft ontwikkeld. Enkele van deze badkamers waren al langer bekend, zoals die van Paus Julius II (d. 1513),

Kardinaal Dovizi van Bibbiena (d. 1520) en Paus Clemens VII (d. 1534). Toen zij voor haar afstudeerscriptie in Rome de Borgia-appartamenten bezocht, heeft de auteur met haar inmiddels getrainde oog aan die lijst nog een badkamer toe kunnen voegen: de *stufetta* van Paus Alexander VI (d. 1503), die daarmee de vroegst bekende pauselijke privé-badkamer is.

De vertrekken in Italiaanse stadspaleizen hadden in die tijd nog geen vaste functie – een verrijdbare badkuip was daarom een praktische en gangbare oplossing. Door verschillende ontwikkelingen, waaronder het uitbreken van de *morbus gallicus* (*syphilis*), en het verbeteren van hydraulische technieken, kiest een select aantal pausen en kardinalen er in deze periode voor een privé-badkamer aan te laten leggen, en die bovendien prachtig te laten decoreren met grotesken en mythologische schilderingen.

Terwijl deze badkamers eerder voornamelijk in verband waren gebracht met het heropleven van kennis over de klassieke badcultuur en architectuur, kiest Raimond-Waarts in haar proefschrift voor een nieuwe invalshoek, namelijk de medische wetenschap. De pauselijke badcultuur, waarvan de badkamers en hun decoratie immers onderdeel zijn, wordt door haar overtuigend gekoppeld aan de theorie van de leefregelkunde: een door een arts zorgvuldig op het individu toegesneden programma dat was gericht op het behoud (en zo nodig herstel) van de vitaliteit en gezondheid van de persoon in kwestie. Binnen de zes externe factoren (*res non naturales*) die artsen hierbij in acht namen, zoals de leefomgeving, eten en drinken, beweging en rust, slapen en waken, nam de reiniging van het lichaam immers een belangrijke plaats in. En net zoals de medische adviezen van de leefregelkunde op het individu waren afgestemd, zo waren, stelt de auteur, ook de vorm, ligging en decoratie van elke privé-badkamer afgesteld op individuele behoeftes van de hooggeplaatste kerkvorsten. Zij staat dan ook een therapeutische interpretatie voor van de prachtige decoraties van deze badkamers (Venus, nymphen, grotesken). Met hun lichtvoetigheid en kleurstelling zouden die erop gericht zijn een sfeer van ontspanning en weldadigheid op te wekken, waardoor de bader op leeftijd (een paus was immers per definitie een oude man, geplaatgd door lichamelijke ongemakken) zich even kon onttrekken aan de zware bestuurstaken en het gekonkel aan het hof.

Naast de ruime media-aandacht die het proefschrift ten deel is gevallen (*NRC Next* kopte ‘Lekker badderen in het Vaticaan’, en *de Volkskrant* ‘Paus Julius II ging in bad tegen de syfilis’), sluit het onderwerp van deze dissertatie aan op een actuele en brede wetenschappelijke interesse in de lichamelijkheid in de late middeleeuwen en vroeg-moderne periode. Op de kaart gezet met de meesterlijke studie *Il Corpo del Papa* (Turijn, 1994) van Agostino Paravicini Baglioni en Sergio Bertelli’s *Il Corpo del Re* (Florence, 1995), blijkt dat kennis over het lichaam en rituelen en gebruiken die ermee samenhangen ons een bijzondere ingang geeft in de cultuur- en mentaliteitsgeschiedenis van de Europese elite. In dat opzicht is het vrij abrupte einde aan de bloeiende badcultuur aan het pauselijke hof ook veelzeggend. Zoals de auteur aangeeft werden tijdens het Concilie van Trente de regels ten aanzien van soberheid en kuisheid verscherpt, waardoor ascetici als Carlo Borromeo en Pius V de nieuwe ideale kerkvorst belichaamden. Terwijl ook de leefregelkunde op de achtergrond raakte door nieuwe ontwikkelingen in de geneeskunde, maakte de intrede van het bedekkende onderhemd, dat immers transpiratie en lichaamsvuil opnam, het baden aan het pauselijk hof steeds minder belangrijk.

- Loes Raimond-Waarts, *Badkamers voor pausen en prelaten: Leven en welzijn aan het Vaticaanse hof in de Italiaanse renaissance*, Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen 2014, ISBN 9789059729452, 402 p.

Minou Schraven
Amsterdam University College
Science Park 113
1098 XG Amsterdam
M.Schraven@auc.nl

Sguardi italiani sulla Guerra degli Ottant'anni

Benché sia risaputo che la Guerra degli Ottant'anni suscitò l'interesse di numerosi scrittori e stampatori italiani dell'epoca, le ragioni di tale infatuazione dovevano ancora essere chiarite attraverso un'analisi sistematica delle fonti. Nella sua tesi di dottorato *Le orecchie si piene di Fiandra. Italian news and histories on the revolt in the Netherlands (1566-1648)* Nina Lamal (KU Leuven - St Andrews) colma perfettamente questa mancanza. Essa chiarifica perché, dove, come, da chi e per quale motivo fu dedicata tale attenzione alla rivolta dei Paesi Bassi. La scelta di concentrarsi sulla produzione scritta italiana è felice, dato che ciascuno stato italiano manteneva un diverso rapporto con le autorità asburgiche, condizionando in questo modo una circolazione di informazioni variegata e atteggiamenti divergenti rispetto alla rivolta.

Dalla cospicua quantità di fonti consultate – epistole e avvisi (un genere di notiziario manoscritto nato nel Cinquecento), trattati, pamphlet e storiografie – la studiosa ha messo a nudo alcune tendenze rimaste sinora pressoché inosservate. Anche se la struttura della tesi segue la divisione in generi, Lamal dimostra che la contiguità tra questi è tale da sfumare, ad esempio, i confini tra certi notiziari e la storiografia contemporanea. La tesi è strutturata su base cronologica, seguendo alcuni momenti consecutivi della rivolta e spiegandone la rilevanza per gli osservatori italiani.

Lamal svela innanzitutto il funzionamento delle reti epistolari chiuse. Infatti i contatti informali – commerciali e militari in primo luogo – erano importanti fonti di trasmissione di informazioni, che compensavano l'assenza nei Paesi Bassi di diplomatici italiani ufficiali. Per questo motivo le lettere manoscritte, che circolavano parallelamente ai notiziari stampati e ne fornivano la base, vanno considerate parte integrante del sistema informatico dell'epoca.

Nel secondo e terzo capitolo, la studiosa si propone di definire in quali termini gli italiani scrivevano a proposito dei Paesi Bassi, dimostrando come l'immagine dei sediziosi andava evolvendo con gli eventi. Se, in un primo momento, essi erano definiti diabolici eretici, con il persistere del conflitto cresceva la coscienza che la loro ribellione andava presa sul serio. Lo scambio di visioni contrastanti contenute nei pamphlet, nelle storiografie e nei trattati politici sui Paesi Bassi creava un dibattito pubblico intorno all'auspicabilità della guerra contro la Repubblica, che esigeva un prezzo sempre maggiore. Questo dibattito riprese vigore negli anni precedenti alla Tregua dei Dodici anni. Con un'analisi basata su diversi livelli di discorso, Lamal argomenta che i trattati riflettevano, più che un'ammirazione pro-repubblicana per un piccolo stato che sapeva resistere contro un gigante, lo sgretolamento della reputazione asburgica.

Nel quarto capitolo è discussa la circolazione di pamphlet occasionali a stampa. Un ruolo chiave è attribuito a Milano, individuata come il centro di distribuzione dei testi stampati. La tendenza generale era dedicare attenzione soltanto alle vittorie asburgiche; ragion per cui venivano tralasciate le informazioni compromettenti. L'esistenza di canali d'informazione alternativa faceva sì che la funzione delle notizie a stampa non fosse tanto quella di fornire le ultime novità, quanto di commentare e inquadrare i fatti attuali. Dopo il 1590 si manifestano alcuni notevoli sviluppi, tra cui la nascita dei giornali e una bipartizione della cultura editoriale tra stampatori filospagnoli e filofrancesi nella Guerra dei Trent'anni.

L'ultimo capitolo indaga il rapporto della storiografia contemporanea con le notizie riguardanti i Paesi Bassi. Attraverso un'ambiziosa analisi intertestuale, Lamal chiarifica la struttura compilatoria della storiografia contemporanea e ne sottolinea la natura impegnata. Gli avvenimenti nei Paesi Bassi fornivano ininterrottamente materia per condannare l'eresia o rispondere a esigenze celebrative provenienti da ambienti italiani. Esemplare è la produzione intorno ad Alessandro Farnese, mirante a riabilitare la sua reputazione e a glorificare la stirpe farnesiana.

Nella tesi emerge soprattutto la correlazione tra informazione e potere: *scientia potentia est*. I fatti erano ingrossati o distorti, motivo per cui si ricorreva preferibilmente a intermediari confidenziali, e veniva non di rado chiamata in causa l'attendibilità delle notizie. La fornitura di informazioni ai singoli sovrani dipendeva dalla misura in cui essi ne comprendevano l'importanza per le proprie strategie politiche e per la propria autonomia rispetto all'impero asburgico – i Medici in particolare vi eccellevano. Gli informatori sfruttavano a turno le reti di contatto dei potenti attraverso un meccanismo di patrocinio: in cambio di informazioni si chiedeva loro protezione. Informare sugli avvenimenti contemporanei serviva, in fin dei conti, anche a dimostrare lealtà verso un principe.

Con la sua tesi, Lamal getta un ponte tra l'attenzione (olandese) per la rivolta e le ricerche sulla politica moderna italiana, e giunge a nuove conclusioni riguardo alla storia della comunicazione. Essa ha ottenuto il grado di dottorato il 17 dicembre 2014 alla KU Leuven (relatore: Hans Cools; corelatore: Bart Van den Bossche) e all'Università di St Andrews (relatore: Andrew Pettegree).

- Nina Lamal, *Le Orecchie si piene di Fiandra. Italian news and histories on the revolt in the Netherlands (1566-1648)*, tesi di dottorato KU Leuven/ St Andrews, 2014, 233 p.

Emma Grootveld

KU Leuven - Dipartimento di Letteratura
Blijde Inkomststraat 21/3311, 3000, Leuven, Belgio
emma.grootveld@arts.kuleuven.be

-

La lingua del conflitto: evoluzioni e derive del discorso polemico nell'Italia contemporanea (1994-2014)

Dopo il terremoto di Tangentopoli e il crollo dei partiti tradizionali, l'avvento della cosiddetta Seconda Repubblica ha segnato anche un profondo mutamento del linguaggio della politica, che da un lato si è fatto più semplice e diretto (suo idolo polemico, il *politichese* tradizionale), e dall'altro si è andato conformando alle logiche dell'intrattenimento popolare e della spettacolarizzazione mediatica (è la cosiddetta *politica pop*). Più specificamente, poi, tutto questo ha comportato un dibattito sempre più insinuante e rissoso, che ha fatto del conflitto una strategia di consenso; una comunicazione politica, cioè, che ricerca l'inasprimento dello scontro, che esibisce la propria aggressività e che volentieri cede all'escandescenza e al turpiloquio (anche perché l'*audience* s'impenna quando il registro s'abbassa).

La giornata di studi ha dunque approfondito contesti e modalità di questo nuovo discorso polemico, indagando in particolare le varie forme della retorica dell'insulto, del dileggio e dello scherno, e le varie tecniche della demonizzazione del nemico, della manipolazione della parola altrui e della riformulazione tendenziosa. Alternando interpretazioni storiografiche ad ampio raggio e *close readings*, panoramiche e primi piani, la giornata è stata caratterizzata dalla vivacità del dibattito e ha visto succedersi quattro relatori principali.

Nel suo intervento *L'infonda Repubblica. Retoriche e derive argomentative nel linguaggio politico italiano dell'ultimo ventennio (1994-2014)*,¹ Maria Vittoria Dell'Anna ha dapprima fornito un'introduzione di carattere generale, nella quale ha ricordato le vicende storico-politiche e i nuovi fenomeni di leaderismo e mediatizzazione che hanno segnato il passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica. Dell'Anna ha quindi passato in rassegna diversi brani tratti da discorsi di Berlusconi, Bossi, Grillo e Renzi, dei quali ha evidenziato principalmente le scelte lessicali, le accensioni metaforiche e, sul piano argomentativo, la strutturazione per contrapposizioni semantiche dicotomiche (*vecchio vs nuovo, illiberale vs liberale, chiacchierare vs fare*).

Davide Colussi, invece, ha parlato di *Semplificazione linguistica e rappresentazione del conflitto tra Seconda e Terza Repubblica* e, prendendo le mosse dal trattato sull'argomentazione di Perelman e Olbrechts-Tyteca² e da una riflessione di Edelman ('Ciò di cui il pubblico fa esperienza è pur sempre il linguaggio sugli eventi politici piuttosto che gli eventi stessi [...]. Il linguaggio politico è la realtà politica'³), ha in primo luogo sottolineato come la specificità del linguaggio politico vada ricercata soprattutto sul piano argomentativo, mancando sul piano linguistico dei tratti davvero caratterizzanti (perché tutto può divenire politico nel momento in cui come tale viene verbalizzato). Tale premessa teorica è stata poi

¹ Il titolo allude a quello del fortunato volume di R. Gualdo e della stessa M.V. Dell'Anna, *La faonda Repubblica. La lingua della politica in Italia (1992-2004)*, Lecce, Manni, 2004.

² Ch. Perelman-L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* [1958], trad. it., Torino, Einaudi, 1966.

³ M. Edelman, *Costruire lo spettacolo politico* [1988], trad. it., Torino, Nuova Eri, 1992, p. 98.

avvalorata da un'acuta analisi di due discorsi emblematici: quello *incontournable* della 'discesa in campo' di Berlusconi (26 gennaio 1994) e quello, meno noto, tenuto da Renzi il 27 ottobre 2013 (quando era ancora sindaco di Firenze) al 'congresso della Leopolda'.⁴ L'analisi ha messo in luce le peculiarità linguistiche e retoriche dei due diversi stili oratori, ma anche una sostanziale continuità tra le strategie di semplificazione argomentativa della Seconda Repubblica e quelle della Terza.

La relazione di Fabio Magro, *Retorica e argomentazione nei manifesti elettorali*, definite la natura del mezzo - il manifesto elettorale - e le principali modalità della sua fruizione, ha delineato poi una vera e propria storia della rappresentazione del conflitto nei manifesti politici italiani dal secondo dopoguerra ad oggi (dall'infiammata campagna elettorale per le elezioni politiche dell'aprile 1948, fino ai più recenti oltranzismi della Lega Nord e del Movimento 5 stelle). E lo ha fatto attraverso una ricca documentazione: slogan e immagini da affissione, enunciati verbali e testi visivi della 'politica al muro', che sono stati da Magro esaminati, illustrando di volta in volta sia la specificità dei messaggi e dei contesti, sia le forme attraverso cui i diversi codici – linguistico, fotografico, cromatico, tipografico, – possono partecipare alla creazione di un senso e di un effetto.

Michiel Decrock, infine, in *Bossi a Pontida 2008. L'argomentazione debole e l'aggressività linguistica come ultimo rituale*, ha focalizzato l'attenzione sul comizio tenuto da Bossi al raduno di Pontida del primo giugno 2008, del quale ha rilevato la destrutturazione logico-linguistica, ma anche una persistente capacità di accendere entusiasmi e animosità nella base leghista. Infatti, vistosamente segnato dall'ictus cerebrale che lo aveva colpito nel 2004, il Senatùr pronunciò qui un discorso confusamente aggressivo (zeppo di cattive dizioni, parole vuote, sgrammaticature e incoerenze), che venne però scandito dalle acclamazioni e dai cori osannanti di una folla risoluta a celebrare comunque la figura mitizzata del proprio capo carismatico. Merito di Decrock è di aver colto i meccanismi e le parole-chiave di questa interazione ritualizzata e di aver analizzato puntualmente il discorso, mostrando inoltre come il testo effettivamente pronunciato da Bossi diverga profondamente dalla trascrizione edulcorata e grammaticalizzata poi pubblicata nel sito della Lega Nord.⁵

- Giornata di studi internazionale *La lingua del conflitto. Forme del discorso polemico nella comunicazione politica dell'Italia contemporanea (1994-2014)*, tenutasi alla Vrije Universiteit Brussel (VUB) il 21 ottobre 2014. Per ulteriori dettagli sul programma della giornata, si veda nel sito della VUB www.vub.ac.be/TALK/?q=en/node/412 (10 maggio 2015).

Pietro Benzoni
Quai de Rome 19
4000 Liège (Belgio)
pbenzoni@vub.ac.be

~

⁴ Quest'analisi del discorso renziano è stata ora pubblicata da Colussi, con il titolo *Renzi, il dialogo fittizio*, sul sito della Treccani online: www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/leader/Colussi.html (15 maggio 2015).

⁵ Il filmato del discorso bossiano è disponibile su *Youtube* (cfr. www.youtube.com/watch?v=unMwS14uAnQ per la prima parte; www.youtube.com/watch?v=U92Wa_kWDN4 per la seconda). Per la trascrizione pubblicata nel sito della Lega Nord, cfr. www.leganord.org/index.php/component/phocadownload/category/37---pontida (15 maggio 2015).

L'immaginario di Fellini ed Antonioni attraverso due esposizioni europee

Nella prestigiosa cornice del Festival di cinema di Gand (*Film Fest Gent*) si è svolta (16/10/2014 -25/01/2015) una mostra dedicata alla carriera di Federico Fellini (1920-1993), tutta imperniata sull'originalità visiva del grande Maestro italiano con una parte considerevole di documenti inediti o perlomeno poco accessibili nella fragile tradizione del documento filmico. La mostra di Fellini continua la serie di retrospettive a Gand dedicate ai grandi registi di oggi e segue quelle dedicate a Kubrick, Bergman e Scorsese. L'esposizione, a cura dello specialista svizzero Sam Stourdzé (1973) già responsabile della *Grande Parade*, magnifico evento intorno a Fellini nel Museo Jeu de Paume a Parigi nel 2011, era ambientata nel sito suggestivo dello storico convento delle Carme di Gand (*Caermersklooster*, oggi centro culturale) e offriva in quattro grandi sezioni iconiche non solo delle testimonianze dirette del sostanzioso immaginario felliniano ma anche delle ricostruzioni molto ben documentate ed allestite della tipica regia del Maestro nel costruire il suo universo così affascinante. Le quattro sezioni erano: le fonti d'ispirazione, i tipici sopralluoghi, la città delle donne, e l'arte grafica con la rivista *Marc'Aurelio* del primo Fellini. Molta attenzione è stata rivolta alla messinscena visiva dei propri fantasmi, alle ossessioni ripetitive nell'inconscio ma anche alla ben preparata costruzione dell'insieme delle immagini. A tale scopo, la mole documentaria è contenuta in vari formati: foto inedite, disegni, filmati, video, pubblicità, ma anche una collezione unica di manifesti e locandine per le varie produzioni felliniane all'estero. Di particolare interesse risultano le riviste e i fotoromanzi degli anni Cinquanta-Sessanta che pare abbiano fornito al regista lo spunto per delle celeberrime scene di cinema come quella della fontana di Trevi con Anita Ekberg e Marcello Mastroianni ne *La Dolce Vita* (1960). Peccato, del resto, che la scomparsa della stessa Ekberg proprio durante il periodo della mostra (l'11 gennaio 2015) non sia stata occasione per una ulteriore celebrazione. In margine alla mostra, oltre ad una retrospettiva dei film, un incontro con artisti, c'era in programma anche un concerto a Bruxelles intorno a Nino Rota, altra icona felliniana.

Dopo un'eccezionale mostra dedicata a *Pasolini e Roma* nel 2013, la *cinémathèque française* di Parigi organizza (9/6-19/7/2015), dopo Bruxelles nel 2013 (Bozar) e in collaborazione con La Fondazione Cineteca di Bologna e la Fondazione Ferrara Arte, un unico evento dedicato ad un altro gigante del cinema italiano, Michelangelo Antonioni (1912-2007). Il focus preciso, questa volta, è incentrato sulla costruzione dello spazio architettonico, sugli stilemi moderni e sull'esperienza psicologica nel cinema del regista. Allestita dal commissario Dominique Païni, la mostra parigina presenta una ricca antologia dei preziosi oggetti appartenenti agli archivi Antonioni di Ferrara: film, documentari, appunti, materiale della biblioteca privata, lettere e corrispondenze con artisti ed intellettuali (per esempio con Barthes, Fellini, Tarkovski o Morandi). Il magnifico catalogo della mostra presenta un insieme di saggi con ricchi spunti per le analisi filmiche nonché riguardo al posizionamento di Antonioni nel cinema e nell'arte del Novecento (pittura, fotografia, architettura).

- Dominique Païni (a cura di), *Antonioni*, Paris, Flammarion/La cinémathèque française, 2015, 168 p., ISBN: 9782081358812, € 39,00.

Philiep Bossier

Universiteit Utrecht, TLC-Italiaanse taal en cultuur

Trans 10

3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)

p.g.bossier@uu.nl