

Space and Narrativity in Giambattista Tiepolo's 'The Sacrifice of Iphigenia'*

Wim Kranendonk

Among Giambattista Tiepolo's most celebrated works are undoubtedly his frescoes in the hall of the Villa Valmarana near Vicenza. Painted in 1757, they represent the story of Agamemnon's daughter Iphigenia, who was miraculously saved from being sacrificed to the goddess Diana. A large painting on the east wall represents the sacrifice scene and Diana's hind, descending on a cloud, which is ready to take Iphigenia's place on the altar (Fig. 1). The goddess is depicted in the fresco on the ceiling, while on the wall facing the sacrifice scene there are two smaller frescoes showing ships and soldiers in the port of Aulis. As on several other occasions, Tiepolo collaborated with the painter Gerolamo Mengozzi Colonna, a specialist in fictitious architecture and perspective illusions, who created open porticoes where Tiepolo's characters appear like actors in a theatre.¹

More than half a century ago, Michael Levey published a penetrating article on the Valmarana frescoes in which he argued that the artist had slowly evolved out of the tradition of serious history painting and had invented a new style for expressing his improvisations on classical themes; a style in which drama was replaced by decorative qualities, and the aim was first and foremost to create space and air on the wall.² In the pages that follow, I will try to propose a different view on Tiepolo's treatment of both pictorial space and subject matter. The 'space and air' on the ceiling and the walls – the spatial illusions and their relations to real space – were not created for their own sake, but have a specific narrative function, as is possible only in the art of painting.

* This article is an elaboration of a chapter from my PhD dissertation *Giambattista Tiepolo's 'pittorresca eruditione': Beeldinventie en kunsttheorie in het werk van een achttiende-eeuwse schilder*, Radboud University Nijmegen, 2013.

¹ R. Pallucchini, *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1945; M. Levey, 'Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20 (1957), pp. 298-317, <http://dx.doi.org/10.2307/750784>; L. Puppi, 'Il Tiepolo a Vicenza e le statue dei "nani" a Villa Valmarana a San Sebastiano', in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1967-1968*, pp. 211-250; A. Mariuz, 'Villa Valmarana ai nani', in: F. Flores d'Arcais, F. Zava Boccazzi & G. Pavanetto (eds.), *Gli affreschi nelle ville venete: Dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri, 1978, vol. 1, pp. 259-263; U. Andersson, *Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani*, diss., Univ. München, 1983; B. Hannegan, 'Giambattista Tiepolo and the "Sacrifice of Iphigeneia"', in: *Arte Veneta*, 39 (1985), pp. 125-131; M.E. Avagnina, 'Villa Valmarana ai Nani a San Sebastiano di Vicenza', in: M.E. Avagnin, F. Rigon & R. Sciaivo, *Tiepolo: Le ville vicentine*, Milano, Electa, 1990, pp. 59-92; G. Barbieri, 'Tre storie vicentine di Giambattista Tiepolo 1734-1757', in: G.A. Cibotto, G. Barbieri, F. Martignago & G. Capnist, *Tiepolo e la vita in villa: Arte e cultura nel Settecento veneto*, Vicenza, Pozza, 1996; A. Mariuz, *Tiepolo* (ed. G. Pavanetto), Verona, Cierre Edizioni, 2008, pp. 139-155.

² Levey, 'Tiepolo's treatment', cit., p. 310.



Fig. 1 G.B. Tiepolo, *The Sacrifice of Iphigenia*, 1757, fresco, Villa Valmarana, Vicenza. © 2016 Photo Scala, Florence.

Real and fictive space

An interesting feature of Tiepolo's representation of the Iphigenia narrative is the fact that it cannot be seen at a single glance. The hall of the villa is rather narrow; it is almost impossible to see the large fresco on the east wall and the one on the ceiling at the same time. It is also barely possible to look at the wall fresco from sufficient distance to view it in its entirety, or to perceive the depth suggested by perspective. As a consequence, the visitor will first perceive some isolated details within a limited range of view. The eye will soon be attracted by the strong perspective of a large white sarcophagus, represented near the altar with the figures of Calchas and Iphigenia.³ The sarcophagus is depicted with its long side perpendicular to the picture plane. Moreover, the large object seems to be situated entirely behind the place occupied by the altar, still remaining within the limits of Mengozzi's portico, which is evidently in contradiction with the logics of space. Within the shallow space of the portico there seems to be a second space, much narrower but with greater depth.⁴

There is another contradiction: looking up at the ceiling of the hall, we see, on both sides of the feigned opening, some smaller openings and coffer-like recessed fields enclosed between fictitious mouldings. A similarly structured ceiling is visible in the portico represented on the wall. The geometric patterns on both ceilings, the real

³ Similar sarcophagi are represented in Tiepolo's earlier versions of the subject (M. Gemin & F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, Venezia, Arsenale, 1993, cat. 96 and 402) and in a print by Gerard de Lairese (Hannegan, 'Giambattista Tiepolo', cit.).

⁴ For the collaboration between Tiepolo and Mengozzi Colonna, see K. Christiansen (ed.), *Giambattista Tiepolo*, Milano/New York, Skira, 1996, p. 281, p. 290 n. 27, p. 291 n. 47 and n. 48.

and the depicted, seem to be intended as an extension of each other, but their directions do not correspond – that is, as long as we look at them from a viewpoint somewhere in the middle of the hall (Fig. 2). They will only appear as an extension of each other to a viewer who, coming from a corridor leading through the heart of the villa, is about to enter the hall. Only if observed from the threshold of this corridor do the frescoes on the ceiling and the wall appear as a single image in an uninterrupted space. And only looking from this position will the viewer perceive Diana's gesture as reaching in the direction of the place where the altar is.⁵



Fig. 2 Vicenza, Villa Valmarana, hall with the large frescoes on the ceiling and the east wall. From: Cevese (n. 6).

As will be demonstrated, the corridor is of crucial importance for a good understanding of the paintings. In the hall, its entrance is emphasized by classical architectural ornaments (Fig. 3). From there, the passage leads back to an external staircase, constituting a separate building body crowned by a little cupola, which is unique to the local architecture (Fig. 4). By ascending the stairs, one can reach the two floors of the villa; what is more, the staircase and corridor together constitute the only connection between the upstairs rooms and the hall.⁶

The successive movements of the viewer, as determined by the architecture of the villa, produce various changes in perception that are exploited scenographically. Coming from the stairs, the first thing one views on entering the corridor is a small part of the largest fresco (Fig. 5). The dark corridor extends like a rectangular tube

⁵ Cf. Levey, 'Tiepolo's treatment', cit., p. 308: 'The drama is expressed neither in the wall fresco nor on the ceiling, but in taut relationship between the two'.

⁶ R. Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*, Milano, SISAR, 1971 (ed. 1980), pp. 185, 197.

directing the gaze to a sharply framed and clearly illuminated fragment of the composition. The fragment appears as a self-contained scene with the figures of Calchas and Iphigenia and a group of frightened Greeks. Just above these figures the fragment is cut off, leaving the feigned portico out of sight. However, the strongly foreshortened sarcophagus is visible, giving the scene a convincing perspective and suggesting a space that corresponds exactly to the narrow depth described above as a separate fiction within the broader perspective of the portico. Moreover, the converging orthogonals of the sarcophagus appear as a perfect extension of the corridor itself: the composition seems indeed to be contrived as to accommodate the gaze of a viewer approaching from this part of the villa.



Fig. 3 Vicenza, Villa Valmarana, hall with the entrance to the corridor and the smaller frescoes on the west wall. From: Cevese (n. 6).

Then, moving through the corridor towards the hall, we suddenly perceive a great, illusionistically rendered *deus ex machina*. The intensely upward looking eyes of the figures around the altar induce us to turn our gaze in the same direction, where we see a large cloud bearing the hind. The cloud seems to be suspended between the ceiling and the wall, somewhere in the continuous space suggested by both frescoes. With a pointing gesture the goddess Diana, having appeared in heaven, sends down the victim that will take Iphigenia's place. For a moment, the attention of the viewer remains captivated by the amazing illusionistic effect of the depicted scene.

After that, the viewer's gaze is directed towards the other side of the wall fresco, where, isolated between large columns and hiding his face, the figure of Agamemnon is recognizable. In the ceiling fresco, where Diana is represented, there are two more figures, which, seen from here, are upside down. Only after turning round in the hall and looking at the ceiling from the opposite side does the viewer recognize the two figures as allegories of winds. On the wall facing the sacrifice scene, the port of Aulis is visible with some vessels ready for departure.

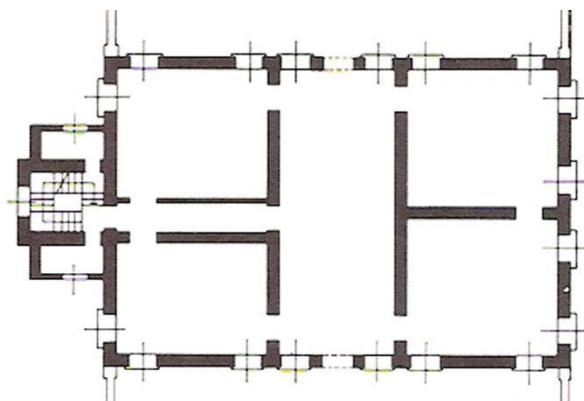


Fig. 4 Vicenza, Villa Valmarana, ground floor plan. From: Cevese (n. 6).

Obviously, the above-mentioned corridor does not constitute the only entrance to the hall: access is also possible through six other doors. Two of these, the largest, lead to external terraces at the north and south sides of the villa. On entering the villa, the visitor first sees the frescoes from one of these two main doorways. Close to the corners of the hall, there are four smaller doors leading to the adjacent rooms. None of the doorways, however, are situated as centrally as that leading from the corridor. Only when seen from the threshold of this door is the perspective of the largest fresco recognizable as a virtual depth, and only seen from this position do the images on the wall and the ceiling appear as a coherent unity. When the owner of the villa and his guests descended from the upper floor, they first observed the fright of the Greeks, then the goddess Diana and the hind, subsequently the figure of Agamemnon and finally two winds blowing vigorously over the port of Aulis.

Narrative moments

The depicted scenes represent some fragments from the final part of Euripides' *Iphigenia in Aulis*, and the frescoes are indeed reminiscent of theatrical staging. Nonetheless, a similar stupendous spectacle could not be staged in the theatres of the eighteenth century. Particularly problematic was the scene with Diana's miraculous intervention, since the theatrical representation of a *deus ex machina* was considered absurd and lacking verisimilitude. Attempts to stage the sacrifice scene were unhappy for another reason as well: it required many characters, which tended to cause a visual and sonorous chaos. Accordingly, most dramaturges preferred having the story recited by a narrator instead of showing it in dramatic action. At the end of Euripides' tragedy, in fact, the sacrifice scene is *narrated* by a messenger as an event that takes place just outside the spectator's view. By visualizing this verbal narrative in a very theatrical way, Tiepolo demonstrated the superiority of the art of painting.⁷

⁷ The French theorist Du Bos thought the subject was more suitable for painting than for the stage: Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719 (ed. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993), p. 34. See also: E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 391. For the historical reception of theatrical Iphigenia-representations, see H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 210-262.



Fig. 5 G.B. Tiepolo, *The Sacrifice of Iphigenia*, 1757, fresco (partial view as seen from the corridor), Villa Valmarana, Vicenza.

Tiepolo's treatment of the subject is different from that of other painters. In the tragedy, the messenger introduces his account with the following words: 'Suddenly a miracle happened'. The event itself is evoked by a description of the frightened reactions of Calchas and the other Greeks: 'The priest cried out, and all the army echoed his cry'.⁸ This is precisely what Tiepolo's fresco shows: the Greek soldiers and Calchas are depicted with open mouths, their eyes looking upward.⁹ Visually, the cry of the Greek army is, indeed, a plural 'echo' of Calchas' frightened cry. Specific emphasis on this particular moment of the narrative is a feature missing from other representations of the subject. In 1750, Giambattista Piazzetta painted a large canvas showing Iphigenia in an action not mentioned in the tragedy, and in 1732 Giambattista Crosato depicted a *Sacrifice of Iphigenia* in which neither Diana nor the hind seems to be noticed by any of the other characters. The figures painted by Federico Bencovich, who represented the scene in 1715, also seem to each gaze in a different direction. Charles de la Fosse showed the goddess engaged in a dialogue with Calchas, and Sebastien Bourdon depicted a Diana lifting up Iphigenia and carrying her to heaven.¹⁰ In contrast to representations of the subject by other artists, Tiepolo followed the tragedy text very closely, emphasizing the exact moment of divine intervention and giving the episode a prominent place in comparison with the other components of the narrative.

This unusual emphasis on the moment at which the miracle took place had consequences for the representation of Agamemnon. At first sight, the king appears to be depicted in a fully conventional manner: hiding his face in his coat, he seems to ignore the miracle. This gesture is mentioned by Cicero, who wrote that the Greek painter Timanthes concealed Agamemnon's face because the greatest sadness could not be represented. Plinius added that Timanthes had been the only painter capable of making the viewer imagine more than was actually depicted. Much later these words were paraphrased by Alberti and other authors.¹¹ By the middle of the seventeenth century, however, this old ideal of artistic restraint had become the object of fierce criticism. In 1670, about two years after LeBrun's lecture on the expression of the passions, Grégoire Huret wrote that Timanthes did not finish his work properly because of his own incapacity. Some years earlier, LeBrun painted a (now lost) version of the story with an ingenious variation on the traditional gesture of Agamemnon: though hiding his face from the characters around the altar, he did not hide his face from the viewer, to whom the king's expression was fully exposed.

⁸ R. Rutherford (ed.), *Euripides: The Bacchae and Other Plays*, London, Penguin, 2005, p. 222.

⁹ In a preparatory drawing, now in Berlin, Iphigenia and the Greek soldiers appear with downcast eyes. H.Th. Schulze Altcapenberg, *Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) und sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin, Mann, 1996, pp. 31-32, cat. no. 8.

¹⁰ G. Knox, *Giambattista Piazzetta 1682-1754*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 149 and pp. 205-208; G. Fiocco, *Giambattista Crosato*, Padova, Le Tre Venezie, 1944, pp. 39-40 and tav. 1-4; P.O. Krückmann, *Federico Bencovich 1677-1753*, Hildesheim, Olms, 1988; A. Binion, *The Piazzetta Paradox*, in J. Martineau & A. Robison (eds.), *The glory of Venice: Art in the Eighteenth Century*, New Haven/London, Yale University Press, 1994, pp. 150-151 (see also entry no. 71, p. 431); G. Nepi Sciré & G. Romanelli (eds.), *Splendori del Settecento veneziano*, Milano, Electa, 1995, pp. 202-203; C. Gustin-Gomez, *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des modernes*, Dijon, Éd. Faton, 2006, vol. 2, pp. 37 e 48; J. Thuiller, *Sébastien Bourdon 1616-1671*, Paris, Montpellier/Strasbourg, Réunion des Musées nationaux, 2000, pp. 242-243, no. 98. The way Bourdon depicted the scene had a parallel in the art of antiquity, as shows a statue group from the 2nd century B.C., now in Copenhagen, representing Artemis lifting up Iphigenia from the altar. F. Studniczka, 'Artemis und Iphigenie. Marmorgruppe der Ny Carlsberg Glyptotek', in: *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 37, Leipzig, Hirzel, 1926.

¹¹ Cicero, *Orator*, Leipzig, Teubner, 1980, XXII, 74; Plinius, *Naturalis Historiae*, Pisa, Giardini, 1977-1979, xxxv, 1, 73; L.B. Alberti, *On painting and on sculpture*, London, Phaidon, 1972, p. 82.

The dispute concerning Timanthes still continued during Tiepolo's lifetime. In 1757, the year Tiepolo was working on *The Sacrifice of Iphigenia*, the French artist Carle Van Loo painted a canvas with the same subject. It had been commissioned by the court of Frederick the Great and the painter was explicitly asked to show Agamemnon's face, so that his expression of grief would be visible. In France, Van Loo's painting provoked a vehement controversy, which began even before the canvas was exhibited in the Salon.¹²

Even if Tiepolo was entirely unaware of the French controversy, he was probably familiar with representations of the subject in which Agamemnon did not hide his face, or indeed was entirely absent. Piazzetta, for example, represented Agamemnon accompanying his daughter to the place of sacrifice. Tiepolo could also have seen engravings after Bourdon's famous painting of the subject, which shows the consternation of the frightened Greeks but not Agamemnon hiding his face. Or perhaps he knew Giulio Carpioni's *Sacrifice of Iphigenia*, in which neither Diana nor Agamemnon is represented. What is certain is that in one of his previous paintings of the subject (dated ca. 1730) Tiepolo himself did not show the king with his face veiled.¹³

At the time Tiepolo was working on the frescoes in the Villa Valmarana, the motif of the hidden face certainly did not constitute the only possible way of depicting Agamemnon in the sacrifice scene. On the contrary, representing the figure in this manner was a matter of choice. For Giambattista and his patron, the reasons for this choice probably related not so much to the old story about Timanthes as to the text of Euripides' tragedy, in which Agamemnon's gesture was mentioned for the first time, albeit not exactly as part of the scene Tiepolo depicted in his fresco. The Greek text is indeed very explicit about Agamemnon's attitude at the moment of Diana's intervention. First, it says, the king was gazing at the ground. The next moment, when the deer arrived with a sudden blow and Iphigenia disappeared, all Greeks cried out - including Agamemnon.¹⁴

Tiepolo, in fact, did not represent Agamemnon in the direct proximity of the altar, but on the other side of a visual barrier composed of the chained motifs of sarcophagus and large double columns. By so doing, he set the figure apart from the sacrifice scene and assigned it to a separate place in the fictitious space of Mengozzi's portico. For a viewer standing in the real space of the hall, it is virtually impossible to see both parts of the large composition at the same time. This spatial division corresponds with a discrepancy in time. As a matter of fact, the gesture of Agamemnon belongs to an earlier moment in the narrative, referred to by the messenger at the beginning of his account. It concerns the arrival of Iphigenia at the site of sacrifice: 'When King Agamemnon saw the girl entering the grove for sacrifice, he heaved a sigh and, turning his head away, he shed tears, holding his robe in front of his eyes'.¹⁵ This specific event is depicted on a wall painting from Pompeii showing Agamemnon hiding

¹² For the representation of the Sacrifice of Iphigenia in French painting, and the dispute concerning Timanthes, see: F.H. Dowley, 'French baroque representations of the "Sacrifice of Iphigenia"', in: A. Kosegarten & P. Tigler (eds.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, de Gruyter, 1968, pp. 466-475; H. Fullenwider, 'The Sacrifice of Iphigenia' in French and German Art Criticism, 1755 - 1757", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989), pp. 539-549; J. Montagu, 'Interpretations of Timanthes' Sacrifice of Iphigenia', in: J. Onians (ed.), *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, London, Phaidon Press, 1994; T. Crow, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press, 1999.

¹³ C. Donzelli & G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, Sandron, 1967, p. 111, fig. 120; Gemin & Pedrocchi, 'Giambattista Tiepolo', cit., cat. 96.

¹⁴ Rutherford, 'Euripides', cit., p. 221.

¹⁵ *Ibidem*.

his face, while Iphigenia is conducted to the spot where the sacrifice will subsequently take place.¹⁶

It appears, then, that two interrelated peculiarities are to be noticed in Tiepolo's rendering of the story. Firstly, the painted image cannot be seen in its entirety, but reveals itself gradually to a spectator who is looking from a number of successive viewpoints. Secondly, the principal subject of the frescoes corresponds to one single moment in the narrative of the Euripidean tragedy, and does so with an unprecedented accuracy. Accordingly, secondary episodes (such as Agamemnon hiding his face) refer to previous or following moments in time. To the moving viewer, the story as narrated in the classical text seems to unfold step by step.

On entering the corridor, the viewer initially perceives no more than a fragment of the large wall fresco. Only the cry of the Greeks is visible, but not yet the cause of their consternation. Neither was this immediately clear to the Greeks themselves: they *heard* the sound of the blow but could not yet *see* what was happening. Having said that the Greeks heard the sound of the blow and Iphigenia disappeared, the messenger continues his account by narrating that Calchas, and all the others after him, shouted out when they saw the unexpected portent 'sent by some god.'¹⁷ It is this event that becomes visible when the viewer proceeds through the little corridor and arrives at the threshold to the hall. This is the moment of *meraviglia*, the wonder provoked by the divine intervention, by the sudden reversal in the narrative and by the astonishing pictorial *macchina*.

Then, after a while, the gaze of the viewer strays towards the margin of the composition where the desperate Agamemnon is represented. His attitude and gesture are part of the episode preceding the miracle, as told at the beginning of the narrative. Here we see not only the moment of despair preceding the divine intervention, but also the following moment of happiness. This is announced in the large wall fresco, where, above the altar, a banner is depicted moving in the wind. The moving banner evokes the conclusion of the story, by suggesting what is still to come.¹⁸

When we finally enter the hall and turn around, casting our eye in the opposite direction, we will clearly recognize the two strongly blowing allegoric figures representing the return of the wind, which takes place at the end of the story. When Iphigenia has disappeared and the hind has been sacrificed, Calchas at last announces the departure of the ships. A glimpse of the Greek army fleet can now be seen on the walls at both sides of the corridor. In the foreground, various figures are represented, only two of whom are looking back in the direction of the viewer and the sacrifice scene. The other characters are represented with their faces turned away or bending down in the direction of the ships: they seem busy with preparations for the journey. Like Agamemnon's gesture, their actions are subordinate to the central subject, enriching it with an added narrative moment.

Pictorial narration and the unity of time

Tiepolo was obviously not the first artist to accommodate a large composition to the changing viewpoint of the spectator, nor was an achievement of this kind without precedent in his own artistic practice. Some years prior to the frescoes in the Villa Valmarana, he painted the great staircase ceiling in the Würzburg Residence, tailoring the composition, as Peter Krückmann observed, to 'the continual changing of viewing angle as the visitor ascended the stairs, so that the painting can – and indeed must –

¹⁶ A. De Franciscis, *Il Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1963, tav. 35; J. Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis*, Ruppolding/Mainz, Rutzen, 2007, pp. 257-258, Taf. 175, 1.2, cat. 229.

¹⁷ Rutherford, 'Euripides', cit, p. 222.

¹⁸ Mariuz, 'Villa Valmarana', cit., p. 259.

be seen as a sequence of discrete images, instead of as a single picture'.¹⁹ Something similar could be said of the Iphigenia frescoes, which, in this respect, are no more than a continuation of precedent practice. What is quite unusual, however, is the *narrative* quality of their spatial and temporal organization. For an instance of pictorial narrativity that is to a certain extent comparable we have to look back to Correggio's frescoed dome in the cathedral of Parma, where, as Carolyn Smyth has observed, a visitor approaching the altar perceives a temporal sequence of events: 'The viewer progresses forward in space and forward in the Virgin's posthumous history, moving from her death to her Assumption and to an allusion to her imminent Coronation'.²⁰

Tiepolo's sophisticated way of storytelling can be interpreted as an ingenious response to the contradictions of contemporary views on pictorial narration. History painters were expected to represent human actions and yet observe the principle of temporal unity – two requirements that were hard to reconcile. Inevitably, various forms of compromise had been introduced to both the practice and the theory of the art of painting.²¹ The influential seventeenth-century dramatist d'Aubignac, for instance, argued that a pictorial representation of the Sacrifice of Iphigenia should consist of a 'principal action' composed of various 'incidents' or *actions dépendantes*. The terms he used derive from sixteenth-century Italian literary criticism concerning the difference between epos and tragedy. They were first applied to the art of painting by Pietro da Cortona, who, during a dispute with Andrea Sacchi at the Roman *Accademia di S. Luca*, argued in favour of *grandi dipinti*, large paintings with an epic structure, containing many figures and various episodes, all related to a single *principale argomento*.²²

What Da Cortona does not seem to have explicitly addressed is the process of time embodied in the secondary episodes. The question of time had been discussed in relation to epic poetry by Castelvetro, who wrote that Achilles' wrath is the principal subject of the Iliad, but that Homer also narrates preceding and subsequent events without which the main action could not have taken place.²³ This particular function of secondary figures and their actions, their pointing forward and back in time, was not mentioned with reference to a painting until the second half of the seventeenth century, when Le Brun argued that Poussin, in his famous *Gathering of the Manna*, had depicted a temporal succession of 'episodes', and Félibien described the arrangement of these episodes as a poetic plot.²⁴

¹⁹ P.O. Krückmann, *Heaven on Earth: Tiepolo, Masterpieces of the Würzburg Years*, München/New York, Prestel, 1996, p. 53; Idem (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*, München, Prestel, 1996, vol. 1, pp. 29-43. See also: S. Alpers & M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven/London, Yale University Press, 1994, pp. 115-118.

²⁰ C. Smyth, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 66.

²¹ For the conventions of representing time in narrative painting, see L. Andrews, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; on the problem of time and pictorial narrativity, see W. Wolf, 'Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts', in: *Word & image*, 19 (2003), pp. 180-197, and K. Speidel, 'Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures', in: *Diegesis.uni-wuppertal.de*, www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128/ (2 September 2015).

²² F.H. Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Amsterdam, 1715 (ed. München, Fink Verlag, 1971), pp. 76-77. For the controversy between Cortona and Sacchi, see D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, 1947, p. 42, n. 50 and p. 184, n. 65; Hénin, 'Ut pictura theatrum', cit., pp. 411-414; C. Allen, Y. Haskell & F. Muecke (ed. and commentary), A. Dufresnoy, *De Arte Graphica* (Paris, 1668), Geneva, Droz, 2005, pp. 43-46 and pp. 278-281.

²³ L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Vienna, 1570 (ed. München, Fink, 1968), p. 89.

²⁴ A. Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frederic Leonard, 1669, p. 206; J. Thuillier, 'Temps et tableau: La théorie des 'péripiéties' dans la peinture française du XVIIe siècle', in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des*

Various alternative methods were used for rendering diachrony in painting. Some were recommended by Bellori, who, in his *Life of Annibale Carracci*, discussed the employment of ‘anachronisms’: motifs referring *per contrasegno*, as signs, to past and future moments, thus making the image readable like poetry. And in a posthumously published description of Maratta’s *Apollo Chasing Daphne*, he drew attention to the convention of representing a number of actions, occurring at different moments, at various levels of depth in a unified space. A third solution advocated by Bellori was that of visualizing the subsequent phases of a single action.²⁵ This strategy had earlier been adopted by Domenichino, who, in *Diana’s Hunt*, concentrated various moments of the archer’s action in a unified composition.²⁶

By the eighteenth century, history painters had a variety of conventional methods at their disposal for the pictorial representation of the passage of time. Some contemporary authors, however, raised serious objections against the depiction of two or more episodes in the same composition. Shaftesbury, Richardson and Lessing argued that a picture should show just one single moment.²⁷ A corresponding attitude is documented in Venice, where Pietro Ercole Gherardi, who was a friend of Muratori, attached great importance to a precise and unambiguous choice of the narrative moment in history painting.²⁸ And in his *Saggio sopra la pittura*, Francesco Algarotti wrote that, unlike the poet, the painter must limit himself to a moment of time.²⁹

Tiepolo, who had a long relationship with Algarotti, may have been well aware of the critical demand for temporal unity.³⁰ His concern for choosing a single ‘point of time’ is evident in his interpretation of the *Banquet of Cleopatra*, a subject that occupied him for several years in the decade preceding his work in the Villa Valmarana. By comparing the various versions (drawings, *modelli*, oil paintings, and the large fresco in Palazzo Labia), Andrea Gottdang demonstrated how the artist, through subtle variations of Cleopatra’s gesture, sought to determine the most dramaturgically

21. *Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin, Mann, 1967, vol. 3, pp. 191-206; Hénin, ‘Ut pictura theatrum’, cit., pp. 356-362; J. Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 157-197.

25 G.P. Bellori, *Le Vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672 (ed. Roma, Calzone, 1931), p. 42 and p. 52; see also: F.H. Dowley, *French Baroque Representations*, cit., pp. 320-321; Hénin, ‘Ut pictura theatrum’, cit., pp. 364-370, and H. Keazor, *Il vero modo: Die Malereireform der Carracci*, Berlin, Mann, 2007, pp. 24-30.

26 Julian Kliemann characterized Domenichino’s composition as a purposeful reflection on pictorial narration and a demonstration of how to suggest past, present and future events in the art of painting. J. Kliemann, ‘Kunst als Bogenschiessen: Domenichino’s “Jagd der Diana” in der Galleria Borghese’, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996) pp. 273-312.

27 A.A. Cooper, ‘Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules’, in: E.G. Holt (ed.), *A Documentary History of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1982, vol. 2, pp. 242-259; J. Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London, Bettesworth, 1725, pp. 56-57; G.E. Lessing, ‘Laokoon’, in: *Werke*, vol. 4, München, Hanser, 1974, pp. 102-103.

28 A. Gottdang, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München, Deutscher Kunstverlag, 1999, pp. 125-134.

29 ‘Una sola sia l’azione, uno il luogo, uno il tempo; troppo essendo da condannarsi l’abuso di coloro, che [...] rappresentano in un quadro varie azioni’. Francesco Algarotti, ‘Saggio sopra la pittura’, in: E. Bonora (ed.), *Illuministi Italiani*, vol. 2, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1969, p. 381-384.

30 It is conceivable that Tiepolo became acquainted with contemporaneous art theory through contacts with erudite compatriots, who had access to the numerous foreign publications in the private and semi-public libraries of Venetian nobles; see D. Raines, ‘La biblioteca-museo patrizia e il suo “capitale sociale”: Modelli illuministici veneziani e l’imitazione dei nuovi aggregati’, in: C. Furlan & G. Pavanello (eds.), *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell’età di Tiepolo. Atti del convegno internazionale di studi, Udine 19-20 dicembre 1996*, Udine, Forum, 1998; see also: B. Mazza, ‘Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo’, in: L. Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 1996, Venezia*, Il Poligrafo, 1998, vol. 1, pp. 411-419.

effective moment of action.³¹ A moment chosen with similar care can be observed in *The Family of Darius before Alexander*, one of the frescoes commissioned by Carlo Cordellina for his villa in Montecchio Maggiore.³² It was with reference to these frescoes (painted in 1744) that Keith Christiansen remarked: 'It would not be surprising to learn that Algarotti, who knew Cordellina, had something to do with the shift in the direction Tiepolo's art began to take at this time, one that eschewed Rococo vibrancy in favour of narrative clarity'.³³

In *The Sacrifice of Iphigenia*, Tiepolo again carefully chose one particular moment of the narrative. The Euripidean subject, however, was intricate and demanded a pictorial representation that embraced more than the single moment of Diana's intervention.³⁴ Using the spatial conditions within the villa, Tiepolo resolved the dilemma in an extraordinary way. The image he painted shows the elements of a poetic plot: a beginning (a state of despair), a middle (the moment of dramatic reversal or *peripeteia*, source of *meraviglia*) and an end (a state of happiness). But the artist did not force these temporally distinct events into the closed space of a narrative *tableau*, nor did he divide them into a series of separate compositions. He created a complex but continuous space and, in a surprisingly novel manner, preserved the unity of time by revealing the components of the narrative not all at once, but in succession.

Keywords

Giambattista Tiepolo, Villa Valmarana, The sacrifice of Iphigenia, pictorial space, unity of time

Wim Kranendonk is currently an independent art historian. He worked at several institutes of education in arts, where he taught History of Art, gave drawing and painting courses, and served in various administrative positions. He was also active as a lecturer at the post-academic teacher training courses for artists, given at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. He obtained his PhD at Radboud University Nijmegen with a dissertation on pictorial invention and art theory in the work of Giambattista Tiepolo.

Sweelincklaan 40
6815 BH Arnhem
wimkranendonk@xs4all.nl

³¹ Gottdang, 'Venedigs antike Helden', cit., pp. 227-232.

³² *Ivi*, pp. 128-129; H. Krellig, 'Inszenierte Verwechslung. Giambattista Tiepolos Fesco Die Familie des Darius vor Alexander in der Villa Cordellina in Montecchio Maggiore', in: M. Gaier, B. Nicolai & T. Weddigen (eds.), *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters*, Trier, Porta-Alba-Verlag, 2005, p. 409.

³³ K. Christiansen, *Algarotti's Tiepolos and his Fake Veronese*, in: Puppi, *Giambattista Tiepolo*, cit., pp. 405-406.

³⁴ Around 1750, Tiepolo painted a fresco of the same subject for the Cornaro family in Merengo. In contrast to his use of the spatial conditions in the Villa Valmarana, in Merengo he followed the convention of representing various elements of the narrative in a single unified composition. Gemin & Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, cit., cat. 402.

RIASSUNTO

Spazio e narrativa nel *Sacrificio di Ifigenia* di Giambattista Tiepolo

Nel 1757 Giambattista Tiepolo decorò l'atrio di Villa Valmarana, nei pressi di Vicenza, con affreschi che rappresentano *Il sacrificio di Ifigenia*. Diversamente dagli altri artisti che si cimentarono in questo soggetto, egli seguì scrupolosamente il testo della tragedia di Euripide: nella scena centrale raffigurò l'attimo preciso dell'intervento divino, mentre nelle scene secondarie rappresentò episodi precedenti o successivi a quel momento. Tiepolo utilizzò le limitate dimensioni dell'atrio, la presenza di un corridoio e i movimenti susseguenti dello spettatore come strumenti per una resa diacronica della narrazione. Nel secolo precedente, Bellori aveva descritto vari metodi per rappresentare nella pittura azioni che si svolgono in momenti successivi o anteriori alla scena principale, ma nel diciottesimo secolo alcuni importanti autori condannarono la trasgressione dell'unità di tempo. Shaftesbury, Lessing e Algarotti – il quale intrattenne un lungo rapporto di amicizia con Tiepolo – sostennero che un dipinto avrebbe dovuto rappresentare un unico momento nel tempo. Tiepolo riuscì a conciliare queste esigenze discordanti adoperando magistralmente gli spazi all'interno della villa per rivelare gli elementi della narrazione non simultaneamente, ma in una sequenza temporale.

Marsilio Ficino, Francesco Cavalli en muziek als remedie voor liefdesverdriet

Jacomien Prins

Inleiding

Aan de wieg van ontelbare variaties op het thema ‘muziek als remedie voor liefdesverdriet’ uit de Westerse cultuurgeschiedenis staat de mythe van Orpheus en Eurydice. De legendarische Orpheus werd zowel in de Renaissance als in de vroegmoderne tijd bewonderd om zijn bovennatuurlijke muzikale krachten. Liefdesverdriet om Eurydice, zijn gestorven geliefde, inspireerde hem tot het zingen van wonderbaarlijk expressieve liederen. Deze liederen, waarbij hij zichzelf op de lier begeleidde, waren van zo’n uitzonderlijke schoonheid en kracht, dat mensen, dieren, en zelfs bomen en stenen erdoor betoverd werden. Toen Orpheus bij de poorten van de onderwereld aankwam, slaagde hij er zelfs in om de harten van de goden van de onderwereld te vermurwen, zodat hij toestemming kreeg om Eurydice terug naar het rijk van de levenden te halen.

In de vroege Renaissance wordt liefde door vooraanstaande filosofen, zoals Marsilio Ficino (1433-1499), opgevat als een kosmische kracht, waaraan niet alleen de mens, maar ieder onderdeel van de kosmos onderhevig is. Orpheus bezat in Ficino’s ogen kennis van dergelijke kosmische wetten en kon ze manipuleren. Ficino kent in zijn filosofie, theologie, muziektheorie en geneeskunde, aan de liefde een grote waarde toe, vanwege haar universele natuur en haar alles overheersende kracht. In scherp contrast met deze vorm van liefde staat de menselijke erotische liefde, die volgens hem als ambivalente kracht het mensenleven vooral negatief beïnvloedt. Verliefdheid en begeerte zijn aspecten van een verwoestende psychische kracht, die tot desintegratie, onevenwichtigheid en ziektes als liefdesverdriet kan leiden. Liefde voor God en naastenliefde zijn daarentegen aspecten van een universele harmoniserende en matigende kracht die tot grotere eenheid, stabiliteit, en gezondheid van zowel het individu als de maatschappij kan leiden. De dialogen van Plato zijn een belangrijke inspiratiebron voor Ficino’s visie. Muziektherapie fungeert in Neoplatonische geschriften zoals Ficino’s *De amore* of *Commentaar op Plato’s Symposium* (1469) als een methode om aan de genezing van schadelijke vormen van liefde te werken, opdat ze plaats kunnen maken voor meer heilzame vormen.¹

¹ Voor een editie van Ficino’s *De amore* of *Commentarium in Convivium Platonis* (*Commentaar op Plato’s Symposium*, 1469), zie: M. Ficino, *Commentary on Plato’s Symposium*. Tekst met een Engelse vertaling door S. Reynolds Jayne, Columbia, The University of Missouri studies, 1944, pp. 13-247. De receptiegeschiedenis van Ficino’s *De amore* is vrij uitvoerig bestudeerd. Voor de invloed van Ficino’s ideeën over liefdesverdriet op vroegmoderne literatuur, zie M. Wells, *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford (California), Stanford University Press, 2007, pp. 1-60 en L. Dawson, *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, pp. 130-136.

In de zeventiende eeuw wordt liefde door componisten als Francesco Cavalli (1602-1676) nog steeds beschouwd als een van de belangrijkste krachten in het gevoelsleven van de mens. Net als Ficino, gebruiken Cavalli en zijn librettist Nicolò Minato muziektherapie in hun opera *Artemisia* (1657) als een snelle en effectieve methode om mensen van een door overmatige liefde veroorzaakte onevenwichtigheid af te helpen en hun geest weer in balans te brengen. Het karakter van Cavalli's visie op muziek als remedie voor liefdesverdriet verschilt echter fundamenteel met dat van Ficino.

Linda Phyllis Austern heeft in haar artikel 'Musical Treatments for Lovesickness: The Early Modern Heritage' een zeer bruikbaar overzicht gegeven van vroegmoderne denkbeelden over het onderwerp.¹ Zij wijst er in deze tekst op dat 'het gebruik van muziektherapie voor liefdesverdriet aan het begin van de vroegmoderne periode een verbaal en visueel cliché is geworden, dat uiteindelijk terug te voeren is tot de eerbiedwaardige filosofische relatie tussen letterlijke en figuurlijke noties van harmonie'.² De invloed van Ficino's denkbeelden over muziek, harmonie en liefde op een groep laat zestiende-eeuwse componisten die met de geboorte van de opera geassocieerd worden, is uitvoerig bestudeerd.³ Er is echter nog maar weinig onderzoek gedaan naar Ficino's invloed op zeventiende-eeuwse vocale composities. Om dit onderwerp beter in kaart te brengen, zal in dit artikel de relatie tussen pre-Cartesiaanse en Cartesiaanse opvattingen over wereldharmonie en liefde als kosmische kracht bestudeerd worden aan de hand van een vergelijking tussen Ficino's *De amore* en Cavalli's *Artemisia*. In Ficino's pre-Cartesiaanse wereldbeeld bestaat muziek uit dezelfde bezielde substantie als het gehoor van de luisteraar, waardoor ze de geest en het lichaam van de mense op magische wijze direct kan beïnvloeden. In het Cartesiaanse denken dat ten grondslag ligt aan Cavalli's *Artemisia* kan muziek als onbezielde materie alleen via voorstellingen in de onstoffelijke geest de mens beïnvloeden. Eerst bespreek ik Ficino's theorie over muziektherapie bij liefdesverdriet, waarin medische denkbeelden over ziekte en gezondheid nauw verweven zijn met religieuze denkbeelden die cirkelen rond het verlangen naar ware goddelijke liefde. Hierbij zal ik proberen aan te tonen dat deze theorie het best geanalyseerd kan worden vanuit Ficino's geloof in wereldharmonie en in de mogelijkheid om de menselijke geest af te stemmen op de harmonie van het universum. Dit theoretische kader wordt gevolgd door een casestudy, waarin wordt onderzocht hoe in het duet 'Cor mio che sarà' ('Mijn hart wat zal er gebeuren?'), dat deel uitmaakt van Cavalli's opera *Artemisia*, filosofische ideeën over muziek als remedie tegen liefdesverdriet gebruikt worden om de karakterontwikkeling van het hoofdpersonage in muziek vorm te geven.

Door middel van deze vergelijkende studie beoog ik de relatie tussen de vroegmoderne opera en vroegmoderne filosofie te belichten. In zijn *Metaphysical Song: An Essay on Opera* (1999) heeft Gary Tomlinson overtuigend beargumenteerd dat

¹ Voor een inleiding op het thema van muzikale behandelingen van liefdesverdriet in de Westerse cultuurgeschiedenis, zie L. P. Austern, 'Musical Treatments for Lovesickness: The Early Modern Heritage', in: P. Horden (red.), *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 195-245.

² Austern, 'Musical Treatments for Lovesickness', cit., p. 215.

³ *Ibidem*, p. 215. Deze en andere vertalingen naar het Nederlands zijn, tenzij anders staat aangegeven, van de hand van de auteur van dit artikel. Voor een kritische studie naar onderbelichte aspecten van dit cliché in vroegmodern Italiaans pastoraal drama, zie F. Schneider, *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*, Aldershot, Ashgate, 2010.

⁴ Angela Voss beschrijft Ficino's invloed met de volgende woorden: 'Such geniuses as Leonardo da Vinci, Michelangelo, John Dowland and Claudio Monteverdi all swam in the tide of the spiritual renewal instigated by Ficino'. Zie A. Voss, *Marsilio Ficino*, California, North Atlantic Books, 2006, p. 3. Voor Ficino's invloed op tijdgenoten en latere geleerden en musici, zie S. Clucas, P. J. Forshaw & V. Rees (red.), *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and His Influence*, Leiden, Brill, 2011.

men niet zomaar mag veronderstellen dat er een een-op-een relatie bestaat tussen de manier waarop in vroegmoderne opera emoties uitgedrukt worden en de mechanisering van het wereldbeeld die in de zeventiende eeuw plaatsvond.⁴ In deze opera's wordt de mens dus niet gezien als een soort machine en worden emoties (passies van de ziel) zoals angst en liefde niet op mechanische wijze opgewekt door bepaalde muzikale affecten. In zijn boek heeft hij aangetoond dat mechanisering niet een nieuw karakteristiek aspect is van een Cartesiaanse visie op wat een persoon is en hoe zijn emoties werken, maar dat deze visie sterke overeenkomsten vertoont met eerdere mechanistische modellen, zoals Ficino's psychologie en epistemologie, waarin de filosoof een eigen model ontwikkelde om de relatie tussen menselijke emoties en muzikale affecten te verklaren. Ten slotte zal ik op basis van de gepresenteerde vergelijking tussen Ficino en Cavalli nader ingaan op de vraag welke transformatie zich in twee ogenschijnlijke gelijke vormen van muziektherapie bij liefdesverdriet manifesteert. Welke muzikale elementen wordt een genezende kracht toegeschreven? Welke rol hebben tekst en muziek in het genezingsproces? Welke sociaal-culturele conventies liggen ten grondslag aan het geloof in muziektherapie? Dergelijke vragen staan centraal in de vergelijking, die tot de conclusie van het artikel leidt.

Muziek als remedie voor liefdesverdriet in Ficino's filosofie

Marsilio Ficino was zich er terdege van bewust dat een geleerde of een kunstenaar met een licht ontvlambare verbeeldingskracht een hoog risico liep op het ontwikkelen van psychosomatische klachten. Om negatieve bijwerkingen van een creatief leven voor te zijn, schreef hij het eerste zelfhulpboek voor iedereen die wilde werken aan de verbetering van zijn gezondheid en het op peil houden van zijn energie. In dit werk, *De vita triplici* (*Drie boeken over het leven*, 1489), speelt muziek een belangrijke rol in allerlei adviezen om ziektes te genezen en gezondheid en welzijn te bevorderen.⁵ Voor Ficino is muziek niet bovenal een akoestisch, maar eerder een spiritueel, intellectueel, emotioneel en sociaal fenomeen. Om zijn muziektherapeutische adviezen bij liefdesverdriet te begrijpen is het daarom allereerst belangrijk om te weten dat Ficino een holistische visie op de mens heeft. Centraal in deze visie staat de onsterfelijke menselijke ziel, waarvan de zorg toevertrouwd is aan zielzorgers zoals priesters. Daarnaast heeft een mens een lichaam, dat genezen kan worden door dokters. Ten slotte heeft ieder mens een *spiritus* – een substantie die het midden houdt tussen lichaam en ziel (vergelijkbaar met *élan vital* of energie) –, die musici en muziektherapeuten het meest effectief kunnen beïnvloeden.⁶ Muziek heeft een direct effect op de menselijke *spiritus*, omdat klinkende muziek als een bezielde en beweeglijke luchtachtige substantie beschouwd wordt, die erg veel lijkt op de menselijke *spiritus*.⁷ De *spiritus* van geleerden en kunstenaars heeft extra zorg en aandacht nodig, omdat zij in hun voortdurende geestelijke activiteit van denken en verbeelden de voorraad *spiritus* in hun bloed, die het brein voedt, in rap tempo

⁴ G. Tomlinson, *Metaphysical Song: An Essay on Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 35. <http://dx.doi.org/10.1515/9781400866700>

⁵ M. Ficino, *Three Books on Life*. Red. en vert. door C. V. Kaske & J. R. Clark, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1989. Oorspronkelijk gepubliceerd als *De vita triplici*, Florence, Antonio di Bartolomeo Miscomini, 1489.

⁶ Deze theorie presenteert Ficino in een beroemde brief, getiteld 'Medicina corpus, musica spiritus, theologia animum', in: M. Ficino, *Opera Omnia*, Basel, Heinrich Petri 1576; herdrukt Turijn, Bottega d'Erasmus 1959, p. 609. Voor een Engelse vertaling van de brief, zie *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. I. Vertaald uit het Latijn door leden van de Language Department of the School of Economic Science, London, Shephard-Walwyn, 1975, p. 609.

⁷ Voor een inleiding tot Ficino's muziektherapie, zie D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, Warburg Institute, 1958; herdruk University Park; Pennsylvania State University Press, 2003, pp. 3-24. Zie ook J. Prins, *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*, Leiden, Brill, 2014, pp. 186-206.

verbruiken. Als het hart de *spiritus* niet voldoende aanvult, wordt het bloed dik, droog en zwart vanwege de lage dosis *spiritus* en de hoge dosis zwarte gal, die daar na verbranding van de *spiritus* als afvalproduct in achterblijft. Volgens Ficino hebben geleerden en kunstenaars meestal het met zwarte gal geassocieerde melancholische temperament, dat veroorzaakt wordt door een combinatie van aanleg en leefstijl. Een melancholicus heeft een aanleg voor liefdesverdriet en nostalgie, omdat hij met zijn verbeeldingskracht bij uitstek in staat is om personen, werelden en tijden op te roepen die hem reëler voorkomen dan de alledaagse werkelijkheid.⁸ Omdat Ficino zichzelf ook ziet als een melancholisch mens, wordt het een van zijn grootste ambities de raadselachtige werking van muziek op de menselijke geest te doorgronden. Muziek krijgt in zijn filosofie de status van tegengif tegen het lijden aan de onvolkomenheid van het menselijke bestaan.

In zijn *Commentaar op Plato's Symposium* definieert Ficino schoonheid als drievoudig verschijnsel: schoonheid manifesteert zich in de ziel, het lichaam en de muziek. Deze drie vormen zijn manifestaties van één principe, net als de Drie-eenheid een manifestatie is van één en hetzelfde Goddelijke. Van deze drie vormen van schoonheid 'wordt die van de Ziel uitsluitend door de geest waargenomen, die van het lichaam door de ogen en die van muziek door het oor'.⁹ Op basis van deze definitie van schoonheid kan Ficino liefde met zowel de harmonie der sferen als met aardse muziek verbinden. In zijn interpretatie van de harmonie der sferen correspondeert *musica humana* (harmonie van lichaam en geest) met *musica mundana* (muziek van de kosmos). Als de mens volledig in balans is, worden de harmonische ritmes van de macrokosmos (de bewegingen van de planeten) gereflecteerd in de menselijke ziel. Ficino verwoordt dit inzicht als volgt:

Verder denken we dat muzikale harmonie haar oorsprong heeft in de geordende omwentelingen van de planetaire sferen: acht tonen worden voortgebracht door acht sferen, en uit alle sferen samen komt een negende harmonie voort [...]. Onze ziel is vanaf het moment van haar ontstaan ingeprent met het principe van deze sferenmuziek, omdat hemelse harmonie ingeschapen is in alles wat een hemelse oorsprong heeft. Deze hemelse harmonie wordt op aarde geïmiteerd door verschillende instrumenten en tonen. Deze gave is ons vanuit de liefde en de invloed van het Opperwezen op de schepping gegeven.¹⁰

In hoofdstuk VI.12 van Ficino's *Commentaar op Plato's Symposium*, getiteld 'Hoe schadelijk aardse liefde is' definieert Ficino liefdesverdriet en hartstochtelijke verliefdheid als vormen van waanzin die in scherp contrast staan met de ware liefde.¹¹ Aardse liefde kan zich manifesteren in de 'verlangende bezorgdheid waardoor aardse geliefden dag en nacht gekweld worden'. Een overdosis zwarte gal die is ontstaan door het dwangmatig denken aan de geliefde zet ze aan tot 'gekte en vurige passie'.¹² Net als bij vele andere ziekten, heelt de tijd meestal ook deze vormen van ziekelijke verliefdheid en liefdesverdriet.¹³ Mocht de tijd zijn helende werk echter niet doen, zoals in het geval van hardnekkige vormen van liefdesverdriet gecombineerd met

⁸ Voor de klassieke behandeling van Ficino's ideeën over melancholie en astrologie, zie R. Klibansky, E. Panofsky, & F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, New York, Basic Books, 1964, pp. 32ff. and 49ff. Ficino behandelt melancholie met betrekking tot liefdesverdriet in *De amore*, 11 'De genezing van liefde', in: Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, cit., p. 229.

⁹ *Ivi*, p. 130.

¹⁰ *Ivi*, p. 181.

¹¹ *Ivi*, p. 230.

¹² *Ivi*, p. 230.

¹³ *Ivi*, p. 229.

melancholie, dan bestaat er een aantal methodes om de ziel te zuiveren van deze schadelijke emoties.

Een van deze methodes is het zoeken van afleiding.¹⁴ Omdat muziek de mens volledig in haar greep kan houden, is het beluisteren van muziek een probaat middel tegen obsessieve gedachten aan de geliefde.¹⁵ Maar het effect van muziek is meestal slechts tijdelijk van aard. Een structurelere manier om te genezen van liefdesverdriet is een vorm van ‘cognitieve muziektherapie’ *avant la lettre*, waarin muziek gebruikt wordt om tot een dieper inzicht in de werkelijkheid en de eigen psyche te komen.

Om Ficino’s muziektherapie te begrijpen is het allereerst belangrijk om te weten dat hij het moderne perspectief op de werkelijkheid omdraait: zintuiglijke waarneming is gericht op de schaduwen en beelden van echte dingen die zich in de harmonische (en niet zozeer in de waarneembare) werkelijkheid bevinden. Voor Ficino is de werkelijkheid zoals we die waarnemen in wezen een imaginaire, bedrieglijke wereld, die louter uit beelden en verschijningen bestaat. In de waarneembare wereld, waarin de menselijke ziel tijdelijk verblijft gedurende een leven in een menselijk lichaam op aarde, fungeert de verbeeldingskracht als belangrijkste schakel tussen de bedrieglijke pseudo-werkelijkheid van de zintuigen en de waarachtige werkelijkheid van het menselijke intellect. De verbeelding heeft een ambivalente functie: zij is niet alleen verbonden met het imaginaire – oftewel, met dat wat bedrieglijk of verzonnen is –, maar ook met het verbeeldingsvolle – dat wil zeggen, met dat wat getuigt van menselijke scheppingskracht.¹⁶ In zijn vermogen om dingen te scheppen in de geest lijkt de mens op God de Schepper, en in die zin zijn de creaties van zijn geest dus waarachtiger dan wat op basis van de zintuigen gekend wordt of simpelweg verzonnen is. Het verbeeldingsvolle is als volgt verbonden met Ficino’s voorstelling van muzikale schepping: dat wat we ‘verzinnen’ of in muziek uitdrukken op basis van aangeboren ideeën in onze ziel is waarachtiger dan dat wat we imiteren van dingen uit de natuur, omdat het verbonden is met de archetypische muziek der sferen.

Liefde – met name voor God en voor naasten – en goede muziek verbindt Ficino met het verbeeldingsvolle, dat wil zeggen, met de ware werkelijkheid die ten grondslag ligt aan de zintuiglijk waarneembare wereld; de wereld van het meest ware en waarachtige. Liefdesverdriet en oppervlakkige muziek verbindt hij daarentegen met het bedrieglijke, met zinsbegoocheling. Liefdesverdriet is alleen door middel van het beluisteren van de juiste muziek te genezen. Om te begrijpen wat hij onder ‘geneeskrachtige muziek’ verstaat en hoe muziektherapie bij liefdesverdriet precies werkt, moeten we eerst nader ingaan op Ficino’s theorie over muzikaal geluid.

Muzikale klanken bestaan volgens Ficino niet louter uit de materie van trillende lucht, maar ook uit een harmonisch orderingsprincipe dat deze klanken letterlijk bezielt.¹⁷ Omdat muziek ontstaat in de door God geschapen ziel van de musicus, kan ze direct inwerken op de ziel van de ontvankelijke luisteraar, die volgens hetzelfde harmonische patroon geschapen is. Ficino definieert deze vorm van muzikale communicatie als volgt:

¹⁴ *Ivi*, p. 229.

¹⁵ Voor Ficino’s theorie over de kracht van muziek, zie, bijvoorbeeld zijn *Timaeus*-commentaar, hoofdstuk xxviii, in M. Ficino, *Commentaria in Platonem*, Florence, Lorenzo d’Alopa, 1496, p. 69^r. Voor een interpretatie van dit hoofdstuk uit Ficino’s commentaar zie Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, cit., pp. 8-9.

¹⁶ Voor het imaginaire en het verbeeldingsvolle in Ficino’s geneeskunde, zie G. Giglioni, ‘Coping with Inner and Outer Demons: Marsilio Ficino’s Theory of the Imagination’, in: Y. Haskell (red.), *Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 20.

¹⁷ Ficino, *Timaeus*-commentaar, cit., p. 69^r.

Serieuze muziek bewaart en herstelt de harmonie van de delen van de ziel, zoals Plato en Aristoteles zeggen en zoals we dikwijls zelf ervaren hebben.¹⁸ [...] Aangezien gezang en geluid voortkomen uit de gedachten in de geest, uit de impuls van de verbeelding, en uit de passie in het hart, en samen met de gebroken en gevormde lucht de luchtachtige *spiritus* van de luisteraar bewegen, die de verbinding tussen ziel en lichaam is, brengen ze moeiteloos de verbeelding in beweging, grijpen ze het hart aan, en doordringen ze het meest innerlijke heiligdom van de geest.¹⁹

De manier waarop volgens Ficino in *De vita* 3.21 door middel van het imiteren van de harmonie der sferen in aardse muziek hemelse krachten kunnen worden aangewend om het menselijke lot positief te beïnvloeden, is uitvoerig door D.P. Walker bestudeerd.²⁰ Omdat over Ficino's ideeën over muziektherapie bij liefdesverdriet minder bekend is, zal ik hier op dit aspect van zijn muziekfilosofie nader ingaan.

Na deze uiteenzetting over Ficino's denkbeelden over de kosmos, de mens en de muziek, kunnen we proberen te reconstrueren hoe liefdesverdriet volgens hem door middel van muziek te genezen valt. Ficino vertrekt vanuit de gedachte dat de menselijke geest, en in het bijzonder de verbeeldingskracht, vitale processen in het menselijk lichaam kan veranderen.²¹ Het obsessief denken aan een geliefde verandert fundamentele lichaamsprocessen zoals de spijsvertering en de bloedsomloop. Door de langdurige en niet-aflatende concentratie op de geliefde verbruikt de minnaar de hoeveelheid *spiritus* in zijn bloed, wat leidt tot zwartgallig bloed.²² Het beeld van de geliefde is hierbij ingeprent in de buigzame substantie van de *spiritus* in het brein en vervolgens via het bloed terechtgekomen in het hele lichaam, waarop het een destructieve uitwerking heeft.

Geen enkele aandoening laat beter dan liefdesverdriet zien hoe de verbeeldingskracht de anatomie en fysiologie van het lichaam verandert. In het geval van liefdesverdriet leidt de oververhitte activiteit van de verbeelding tot een verstoord beeld van de werkelijkheid, omdat de patiënt die aan liefdesverdriet leidt de bedrieglijke beelden in zijn verstoorde binnenwereld houdt voor dat wat zich in de werkelijkheid afspeelt. Liefdesverdriet is net als alle andere ziektes voor Ficino een psychosomatische aandoening, waarbij het bloed besmet wordt met bedrieglijke *spiritus*-beelden, die leiden tot mentale aandoeningen.²³ Vanwege de grote overeenkomst tussen de met *spiritus* bezielde muziek en de menselijke *spiritus* kan muziek uitkomst bieden bij ziektes zoals liefdesverdriet. Door naar muziek te luisteren kan de hoeveelheid *spiritus* in het bloed aangevuld worden. Daarnaast kunnen tijdens het luisteren de schadelijke *spiritus*-beelden van de onbereikbare geliefde in het menselijke bloed vervangen worden door heilzame beelden.

Bij genezing van liefdesverdriet kan een blijvender resultaat echter uitsluitend bereikt worden door het temperen van de verbeeldingskracht. De patiënt moet zich strategieën eigen maken om wijzer te worden en om zich uit religieuze overwegingen te onthouden van de meeste vormen van zintuigelijk genot.²⁴ Ficino's therapieën zijn

¹⁸ Voor een inleiding tot de muzikale ethosleer van Plato en Aristoteles, zie A. Barker, *Greek Musical Writings*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, resp. pp. 124-169 en pp. 170-182.

¹⁹ Ficino, *Opera Omnia*, cit., p. 651. Geciteerd in Walker, *Spiritual and Demonic Magic* cit., p. 6.

²⁰ Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, cit., pp. 12-24.

²¹ Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis*, cit., VI.12; *Commentary on Plato's Symposium*, cit., p. 229.

²² Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, cit., pp. 4-5.

²³ Prins, *Echoes of an Invisible World*, cit., pp. 165-185.

²⁴ Voor Ficino's ideeën over wijsheid, zie Jr. E. F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, pp. 58-92. Voor Ficino's ideeën over verdriet en troost, zie G.W. McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 132-154.

erop gericht om de patiënt te leren om zich te onthechten van aardse genoegens, waaronder de menselijke erotische liefde. Volgens Ficino zijn er twee wegen die tot onthechting kunnen leiden:

De ene [gaat] via de moraalfilosofie, waarbij de ziel zich onthecht van de emoties die ontstaan als reactie op verlangens van het lichaam, de ander via de contemplatieve filosofie, waarbij de ziel zich losmaakt van de zintuigen en de verbeeldingskracht. Omdat de ziel losstaat van het geheel [van de schepping], kan ze zonder enige twijfel in zichzelf en tot de eerste oorzaken terugkeren, en prompt wat samengesteld is oplossen tot eenvoudiger delen.²⁵

Geheel in lijn met het gedachtegoed van vele religies en spirituele stromingen ziet Ficino het leven op aarde als een opwaartse weg, waarbij een mens moet streven naar onthechting, blijvend geluk en hereniging met zijn Schepper.²⁶ In zijn *Timaeus*-commentaar heeft hij dit proces van spirituele groei uitgedrukt in termen van muzikale consonanten. Spirituele groei ontstaat wanneer de mens de chaos en dissonantie van het alledaagse leven ontstijgt door de sporten van een ladder te beklimmen die hem dichtert tot Gods volmaakte harmonie zal brengen. In dit proces wordt de verbeeldingskracht niet alleen beteugeld door de rede, maar wordt de redelijke verbeeldingskracht op haar beurt ondergeschikt gemaakt aan een uitgebalanceerd mengsel van de wil en het intellect. Tijdens dit proces bevrijdt de mens zich in toenemende mate van het imaginaire, dat wil zeggen, van beelden die afkomstig zijn uit de buitenwereld of uit de verstoorde binnenwereld, die voorkomen in het geval van liefdesverdriet. Tijdens dit proces zullen de schoonheid van de geliefde en van hoorbare muziek steeds onbelangrijker worden en plaats maken voor de eeuwige schoonheid van absolute liefde en de onhoorbare muziek der sferen.

Het beluisteren van muziek waarin vele basisconsonanten zitten, zou volgens Ficino het proces van spirituele verheffing ondersteunen en bespoedigen. Geïnspireerd door antieke muziektheorie, kende hij aan muziek in de Dorische modus, die van oudsher geassocieerd werd met ernst en evenwichtigheid, een belangrijke rol toe in dit proces.²⁷ Bovendien associeerde hij deze muziek met kosmische liefde en de positieve, temperende werking en de harmoniserende kracht van de zon als middelpunt van de kosmos. Dit is uiteindelijk de belangrijkste reden waarom muziek in zijn filosofie een probaat middel tegen liefdesverdriet is. Het luisteren naar muziek kan inderdaad heilzaam zijn, maar iemand die volkomen lichamelijke en psychische harmonie wil bereiken moet zich openstellen voor de onhoorbare muziek der sferen, die met geloof, hoop en ware, onverblinde liefde geassocieerd wordt.

Muziek als remedie voor liefdesverdriet in Cavalli's *Artemisia*

In de zeventiende eeuw is muziektherapie voor liefdesverdriet in grote delen van de Europese cultuur een muzikaal, literair en visueel cliché geworden, waarin vele elementen uit vroegere filosofische theorieën over liefde en wereldharmonie als metaforen terug te vinden zijn. Er bestaan uit deze periode echter bijna geen medische dossiers, 'muzikale recepten' of andersoortige aanbevelingen op basis waarvan bepaald zou kunnen worden of muziek daadwerkelijk gebruikt werd om obsessieve vormen van verliefdheid en liefdesverdriet te behandelen, en, zo ja, met welk type muziek.²⁸ Gelukkig is de partituur van de opera *Artemisia* (1657) van Francesco Cavalli wel overgeleverd, waaruit het duet 'Cor mio che sarà' een goed

²⁵ Ficino, *In Plotinum*, in *Opera Omnia* II, cit., p. 1550.

²⁶ Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, cit., p. 65-67 en McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, cit., pp. 149-154.

²⁷ Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, cit., pp. 15-19 en Prins, *Echoes of an Invisible World*, cit., p. 194.

²⁸ Austern, 'Musical Treatments for Lovesickness', p. 215.

beeld geeft van de manier waarop theorieën van filosofen zoals Ficino in de zeventiende eeuw tot muzikale clichés transformeerden. Hoewel ik geen bewijs heb kunnen vinden dat Cavalli rechtstreeks door Ficino beïnvloed is, is het wel waarschijnlijk dat hij op een of andere wijze met Ficino's zeer populaire *De amore* bekend is geweest.²⁹ Maar ook zonder een directe relatie te kunnen aantonen, is het interessant om te analyseren hoe beide historische voorbeelden van muziek als medicijn tegen liefdesverdriet zich tot elkaar verhouden.

Cavalli's opera's waren vernieuwend in zijn tijd, niet alleen vanwege de muziek, maar bovenal omdat ze erotische intriges behandelen.³⁰ Net als het Ficino ging om het herstellen van de morele orde in de individuele en collectieve ziel, gaat het in deze opera's echter uiteindelijk ook om het herstellen van de morele orde. De plot van *Artemisia* is een morele allegorie, die past in de mode van het zeventiende-eeuwse Italië om opera's een didactisch karakter te geven en ze te verheffen boven het niveau van oppervlakkig vermaak.³¹ Samen met librettist Nicolò Minato schreef Cavalli *Artemisia* in eerste instantie voor een Venetiaans publiek, dat vanaf de eerste publieke operavertoningen zeer geïnteresseerd was in politieke onderwerpen. Eén van de onderwerpen die dit publiek zeer na aan het hart lag, was staatsinrichting. Venetië was een republiek, een staatsvorm die door het Venetiaanse publiek over het algemeen als de beste staatsvorm werd ervaren.

Vanuit deze voorkeur worden vorsten en vorstinnen in Cavalli's opera's vaak als despoten neergezet. Zij missen de deugden van zelfkennis en zelfbeheersing die nodig zijn voor persoonlijk en politiek welzijn en succes. In deze opvatting is een echo van Plato's *Staat* 389D-E te horen, waarin deugden als gematigdheid, gehoorzaamheid, en controle over begeerten zoals honger, dorst en seksuele lusten geprezen worden.³² Het temperen van emoties en behoeftes is een kernconcept waarop zowel de ideale staat als de ideale toestand van de menselijke ziel gebaseerd zijn. Volgens de *Staat* 432A vormen matigheid en bezonnenheid het leidende principe voor een goed op elkaar afgestemd geheel van de verschillende krachten die in een samenleving of in een menselijke ziel aanwezig zijn.

Het centrale thema in *Artemisia* is de gespannen verhouding tussen deze politieke en psychologische idealen en de werkelijkheid die gedomineerd wordt door macht, menselijke erotische liefde en eer.³³ In de opera ondergaat de hoofdpersoon, Artemisia, een transformatie die aan de hand van deze twee polen gekarakteriseerd kan worden. In het begin van de opera zien we haar als een vorstin die door haar leraar Indamoro grootgebracht is in de waan dat ze superieur is aan anderen. In deze fase is haar liefde voor koning Mausolus, hoewel diepgevoeld, niet bepalend voor haar

²⁹ In de Biblioteca Nazionale Marciana te Venetië bevinden zich met name een vroege druk van Ficino's *De amore* (onder andere in Italiaanse vertaling: M. Ficino, *Sopra lo amore o ver' Conuito di Platone*, Firenze, Néri Dortelata, 1544), de originele partituur van Cavalli's *Artemisia* (Cavalli, *Artemisia*, 1641-1660, Rism A/II (9.a ed.)) en het originele libretto van de opera (Nicolò Minato, *Artemisia*, 1656). Hoewel bekend is dat Plato's dialogen in de zeventiende eeuw vaak in Ficino's vertalingen en met zijn commentaren bestudeerd werden, zal verder onderzoek moeten uitwijzen of Minato en/of Cavalli op (in)directe wijze bekend waren met de filosofie van Ficino.

³⁰ De algemene informatie over Cavalli's *Artemisia* is ontleend aan T. Walker & I. Alm, 'Francesco Cavalli', in *Grove Music Online* (geraadpleegd op 31 december 2015), waarin ook een goede bibliografie te vinden is, en de inleiding van H. Schulze in het cd-boekje bij de volgende opname van de opera: Francesco Cavalli, *Artemisia*, Venetië, 1657, Claudio Cavina /La Venexiana, Mondovì, Italië, 2010 (GCD 920918).

³¹ Voor Cavalli's plaats in de operageschiedenis van zeventiende-eeuws Italië, zie E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles, 1991 en E. Rosand (red.), *Reading Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, 2013.

³² In vele gevallen werd Plato's *Staat* in zeventiende-eeuws Italië in Ficino's Latijnse vertaling gelezen, die sterk door zijn interpretatie van Plato's filosofie gekleurd is.

³³ H. Schulze, F. Cavalli, *Artemisia*, cd-boekje bij de opname van Claudio Cavina/La Venexiana, pp. 8-12.

handelen. Na zijn dood onderneemt Artemisia pas drastische actie om het beeld dat ze van zichzelf heeft te bevestigen. Ze heeft een mausoleum gebouwd voor haar overleden echtgenoot, dat geldt als een van de zeven wereldwonderen en ze zweert wraak op Meraspe, die ze ervan verdenkt haar man vermoord te hebben. De liefde die ze voelt voor Clitarco, die in de stijl van de operatraditie van persoonsverwisselingen een en dezelfde persoon is als haar aartsvijand Meraspe, helpt haar bij het omgaan met haar verdriet. Maar de erotische liefde die ze voor Clitarco voelt ondermijnt ook haar leiderschap. Ze kan haar rol als koningin niet meer naar behoren vervullen op momenten waarop ze haar eigen gevoelens niet meer meester is. Daarnaast heeft ze het er moeilijk mee dat haar geliefde beneden haar stand is. Aanvankelijk probeert ze aan de schadelijke effecten van deze liefde te ontkomen door alle liefdesverhoudingen aan haar hof categorisch te verbieden. Ze wenst dat haar hart van steen wordt en wijdt zich volledig aan het voeren van oorlog, maar deze vorm van onderdrukking heeft juist een averechts effect.

De moraal van het verhaal is duidelijk: in een monarchie is de staat onderhevig aan de emotionele toestand van zijn heerser. Geheel in stijl met het genre van de opera, wordt deze onwenselijke situatie vervolgens opgelost door middel van muziektherapie. In het duet 'Cor mio che sarà' ('Mijn hart wat zal er gebeuren?') tussen Artemisia, de koningin die weduwe is geworden, en Eurillo, een van haar hofzangers, vindt een vorm van muziektherapie plaats, waarin enkele van de hierboven besproken (neo)platoonse ideeën over het temperen van de ziel terug te vinden zijn.³⁴

Gekweld door liefdesverdriet roept Artemisia aan het begin van het duet haar zanger Eurillo tot zich om haar te kalmeren. Ze hoopt dat 'een beetje gezang de bitterheid van haar lijden misschien zal verzachten' ('Potrian voci canore la forza raddolcir del mio dolore'). Ze kan de moordende onzekerheid waarmee haar liefdesverdriet gepaard gaat niet meer verdragen en beveelt Eurillo voor haar te zingen ('Cantisi un poco, ò là.'). Het lied dat Eurillo vervolgens aanheft heeft zowel verbaal als muzikaal een morele en therapeutische inhoud. Eurillo leert Artemisia dat als ze genezen wil worden van de kwellingen van de erotische liefde, ze haar hart moet luchten en moet hopen op medelijden. Katharsis van negatieve emoties zal tot opluchting en verlichting leiden en hoop zal werken als een tegengif tegen de giftige pijlen van de blinde Amor, die Artemisia's hart en hoofd op hol hebben gebracht. Wanneer Artemisia's verbeeldingskracht beteugeld wordt door de rede, net als in Ficino's filosofie, verdwijnen de onaangename gevoelens van gemis en verlangen, die verlamrend werkten, zodat Artemisia weer precies weet hoe ze moet handelen.

Minato & Cavalli, *Artemisia*
3e bedrijf, 9e scène
Artemisia, Eurillo

Artemisia
Cor mio che sarà?
La mente agitata,
E l'alma turbata.
Consiglio non ha.
Cor mio che sarà?
Cantisi un poco, ò là.

Eurillo
Siam qui Regina.

Artemisia

³⁴ Voor de ontstaansgeschiedenis van dit lied, zie Rosand, *Readying Cavalli's Operas*, cit., p. 90.

Potrian voci canore
la forza raddolcir del mio dolore.

Eurillo
Chiedete, e sperate
amanti mercè,
sì crudo non è
il cieco volante,
qual voi lo stimate.
Chiedete, e sperate.
A torto incolpate
d'ingrato il Destin.
Il nume bambin
udirvi non puote,
se voi non parlate.
Chiedete, e sperate.

Artemisia
Par ch'il cor mi favelli. Eurillo prendi
vanne à Clitarco, e dì che tutto adempia
ciò, che qui leggerà.

Eurillo
Pronto ubbidisco.

Artemisia
(Ma io così m'avvilisco!
Io così mi deprimò!) Eurillo! Eurillo!
Vieni, porgimi il foglio.
Parti, ch'altro non voglio.

Eurillo
La fatica risparmiò.

Artemisia (*legge*)
*Clitarco, io porto in seno un core astretto
dal fato a incenerir ne'tuoi ardori.
Son ingrata ad Alindo: odio, rietto
il prencipe di Lida, il re de' Mori
solo per te. Pensa chi son, chi sei,
e insuperbisci de gl'amori miei.*

Tolga il Ciel che tai note
legga Clitarco.

Scena IX
ARTEMISIA, EURILLO.

ARTEMISIA [Vi-
Cor mio, che sa - rà? La men - te a - gi - ta - ta è l'al - ma tur - ba - ta con -

[Continue]

8 - si - gliu non ha Cor mio, che sa - rà? Can - ti - si un po - co, o - là. Siam qui, Re -

EURILLO

15 ARTEMISIA
- gi - na. Po - trian vo - ci ca - no - re la for - za rad - dol - cir del mio do - lo re.

[Aria]

20 Ritornello [ques'aria ogni cosa sarà verità]

[Viol'no II]

[Viol'no III]

EURILLO

[Continue]

Chie - A

29

- de - le e spe - ra - te, chie - de - te e spe - ra - te, a - men - ti, mer - cè. Sì cru - do non
tor - to in - col - pa - te, a tor - to in - col - pa - te d'in - gra - to il de - stin. Il nu - me ban -

38

è il cie - co vo - lan - - - - - te qual voi lo sti -
 -bin u - dir - vi non puo - - - - - te, se voi non par -

46

- ma - te. Chie - de - te e spe - ra - te, chie - de - te, chie - de - te e spe -
 - la - te. Chie - de - te e spe - ra - te, chie - de - te, chie - de - te e spe -

54 **Ritornello**

- ra - te.
 - ra - te.

64 *[gli dà una lettera]*

ARTEMISIA Par ch'il cor mi fa-vel - li. Eu-ril - lo, pren-di, van-ne a Cli-tar-co e di' che tut-to a-dem-pia ciò che qui leg-ge-

[Continuo]

69 EURILLO *[s'avvia]* ARTEMISIA *[lo richiamo]*
 -rà. Pron-to ub-bi-di-sco. (Ma io co-sì m'av-vi - li-sco? io co-sì mi de - pri-mo?) Eu-ril-lo! Eu - ril-lo! Vie-ni,
 74 EURILLO *[le ridà la lettera e se ne va]* ARTEMISIA *[legge]*
 por-gi-mi il fo-glio. Par-ti, ch'al-tro non vo-glio. (La fa-ti-ca ri-spar-mio.) "Cli-tar-co, io por-to in se-no
 79
 un co-re-a-stret - to dal Fa - to a in-ce-ne - rir ne' tuoi ar-do - ri. So-no in-gra - ta ad A - lin - do.
 84
 O-dio, ri-get - to il pren-ci-pe di Li - dia, il re de' Mo - ri so - lo per te. Pen - sa chi son, chi
 6
 89 *[in questa esce Alindo e vede]* *[getta la lettera sul tavolino]*
 se - i, e in-su-per - bi - sci de-gl'a-mo-ri mie - i." Tol-ga il ciel che tai no-te leg-ga Cli - tar-co.

Muziekvoorbeeld 1. Cavalli, Artemisia, derde bedrijf, negende scène, duet tussen Artemisia en Eurillo.

Dit duet is een mooi voorbeeld van de manier waarop Cavalli het tonale materiaal gebruikt om een omwenteling in het karakter van Artemisia uit te drukken (zie: muziekvoorbeeld 1).³⁵ Terwijl hij de aria-vorm meestal gebruikt om de innerlijke wereld van een karakter mee tot uiting te brengen en het recitatief om het verhaal mee te vertellen, is de situatie in deze scène precies omgekeerd. De scène begint met een recitatief waarin Artemisia verzucht dat ze, door liefdesverdriet overmand, niet meer weet wat ze moet doen. Symptomen van liefdesverdriet zoals onrust en onzekerheid worden in de melodie weergegeven door vragende figuren ('cor mio che sarà': stijgende aanroepende melodische figuur d-e, gevolgd door een abrupte vraagfiguur a, d, b) en langaangehouden tonen uit het dominantakkoord ('agitata' en 'turbata': repeterende fis), die de harmonische spanning verhogen en vragen om een oplossing. De melodie is in scherp contrast met de repeterende ostinato-figuur in G in de baslijn, die de werkelijkheid weergeeft die zo sterk afwijkt van Artemisia's door

³⁵ Het muziekvoorbeeld is afkomstig uit de volgende moderne uitgave: *Artemisia: dramma per musica*, N. Minato / F. Cavalli; H. Schulze (partituur); S. E. Stangalino (libretto) (red.), Kassel [etc.], Bärenreiter, 2013, pp. 35-37 (gereproduceerd met toestemming van de uitgever). De Italiaanse tekst is ontleend aan het cd-boekje bij de opname van Claudio Cavina/La Venexiana, pp. 108-109.

liefde verblinde binnenwereld.³⁶ Ze lijkt hier letterlijk en figuurlijk de grond onder haar voeten kwijt te zijn.

Wanneer Artemisia haar hofzanger vervolgens vraagt om een lied voor haar te zingen dat haar door liefde gekwelde hart tot bedaren kan brengen, wordt haar pijn in de harmonie uitgedrukt ('Mio dolore') met een modulatie naar g-klein.

De aria die vervolgens door Eurillo ten gehore wordt gebracht om zijn vorstin weer tot zinnen te brengen, heeft een a-b-a vorm en staat in een eenvoudige driekwartsmaat. Het b-deel contrasteert met de a-delen: Eurillo beeldt hierin met zijn stem het woord 'volante' uit; een lang uitgesponnen melisme, waarmee de ongeorganiseerde bewegingen van de gevleugelde god Amor worden verbeeld. Omdat de muziek in deze passage obsessieve verliefdheid uitdrukt, kan door imitatie de overmatige passie verwerkt en beteugeld worden. De ongecoördineerde bewegingen van de god Amor, die Artemisia's binnenwereld verbeelden, worden in het lied dus door de eenvoudige orde van het herhaalde a-deel beteugeld en overwonnen.

Eurillo's lied illustreert hoe de componist door het gebruik van een muzikale affectenleer, waarin specifieke toonsoorten en muzikale figuren gekoppeld worden aan bepaalde affecten, vorm geeft aan een proces van catharsis.³⁷ Sinds de tijd van Plato en Aristoteles werden muzikale modi verbonden met affecten, en werd muziek zowel gebruikt om een affect of stemming op te roepen als om die op te heffen of tegen te gaan. Eurillo's muziek is verwant aan de Dorische muziek uit Plato's *Staat* en aan Ficino's Dorische therapeutische muziek.³⁸

In het op de aria volgende recitatief ('Par ch'il cor mi favelli'; 'Het lijkt alsof mijn hart tegen me spreekt') blijkt dat de ordenende kracht van de muziek de door liefde verblinde Artemisia tot zinnen heeft gebracht. De snaren van Artemisia's hart trillen niet meer in de geagiteerde vibraties die horen bij liefdesverdriet, maar in de regelmatige puls die hoort bij een staat van Dorische gemoedsrust. De sociale rollen in dit recitatief zijn muzikaal omgedraaid: vorstin Artemisia gehoorzaamt in de ban van zijn muziek aan haar dienstknecht Eurillo. Met rustige, kalme stem (in de partituur uitgedrukt door het spreken van vele woorden op dezelfde toonhoogte in een middenregister) beveelt ze Eurillo dat hij naar haar geliefde Clitarco moet gaan en haar bevelen moet uitvoeren. Voor Artemisia's biecht in de brief aan Clitarco is Cavalli van toonsoort gewisseld naar g-klein.

In een brief aan Clitarco geeft ze vervolgens toe dat ze, door liefde en haat verblind, mensen om haar heen onrecht heeft aangedaan. Maar de ordenende werking van de muziek is ten voordele van de plot slechts van tijdelijke aard; de opera is nog lang niet uit en de brief leidt tot allerlei nieuwe verwickelingen. De opera heeft een happy end: iedereen wordt uiteindelijk herenigd met zijn wederhelft, omdat men zich uiteindelijk realiseert dat macht en erotische liefde als destructieve krachten ware harmonie onmogelijk maken. Uiteindelijk overwinnen kosmische harmonie en universele liefde het in deze opera van de menselijke erotische liefde, net als in de religieuze filosofie van Ficino. Hoewel deze kijk op de liefde ver afstaat van onze hedendaagse romantiserende kijk op de erotische liefde, was het een morele boodschap die paste bij de culturele opvattingen en de smaak van het Venetiaanse publiek uit die tijd.³⁹

³⁶ In Cavalli's opera's geeft de baslijn vaak commentaar op wat gezongen wordt in de hogere stemmen, zodat de luisteraar weet wat er precies gebeurt, of het karakter op het podium voor de gek gehouden wordt, aan het liegen is, of iets geheim houdt. Cf. H. Schulze, F. Cavalli, *Artemisia*, cit., p. 9.

³⁷ Voor de affectenleer in Cavalli's opera's zie F. Dalla Vecchia, *Key Symbolism in Francesco Cavalli's Aria's*, Universiteit van Iowa, ongepubliceerde dissertatie, 2011.

³⁸ Plato, de *Staat* 399A-B, en Ficino, *De vita* III.21, *Three Books on Life*, pp. 354-363.

³⁹ Cf. Schulze & Cavalli, *Artemisia*, cit., pp.11-12.

Aan de hand van dit duet kunnen we ons een beeld vormen van zeventiende-eeuwse opvattingen over muziek als remedie voor liefdesverdriet. De in dit artikel gemaakte vergelijking suggereert een zekere continuïteit tussen pre-Cartesiaanse en Cartesiaanse concepties van muziektherapie bij liefdesverdriet. De transformatie die in deze periode plaatsvond in muziektherapeutische ideeën en praktijken, kan in termen van een veranderend inzicht in de menselijke geest, en met name in de rol van de *spiritus* en het hart, benaderd worden. Hoewel er in het libretto niet rechtstreeks over *spiritus* gesproken wordt, sluit de centraliteit van het hart ('cor') en de connectie met het hoofd ('mente', 'alma') nauw aan bij Ficino's begrip *spiritus*, dat in het hart wordt aangemaakt en naar het hoofd vloeit.⁴⁰

Echter, waar Ficino muziektherapie conceptualiseert in termen van de werking van *spiritus*, die betrekking heeft op zowel het fysische als het metafysische domein, gaat het in de muziektherapie in Cavalli's opera om een volkomen seculiere en materialistische opvatting van de manier waarop muziek het menselijke hart in beweging kan zetten. Dit fundamentele verschil in het denken over de rol van de *spiritus* en het hart in de menselijke fysiologie ligt, mijns inziens, aan de basis van Ficino's en Cavalli's verschillende benaderingen van muziek als een medicijn tegen liefdesverdriet. In Ficino's muziektherapie is *spiritus* in staat om zowel lichaam en ziel te beïnvloeden, en bovendien is het object van muziek zelf geladen met de geestelijke substantie van *spiritus*. In de muziektherapie die opgevoerd wordt in de opera *Artemisia* van Minato en Cavalli daarentegen, is de stem in beweging gezette lucht, die uitsluitend op figuurlijke wijze het hart kan beroeren. De trillende lucht resulteert in beide gevallen in overeenkomstige bewegingen in het hart of de ziel, die zich manifesteren als affecten.

In de muziektherapie die *Artemisia* ondergaat zijn alle claims over bovennatuurlijke werkingen prijsgegeven die in Ficino's filosofie een hoofdrol speelden. In schril contrast met Ficino beïnvloeden tonen en woorden de menselijke affecten bij Cavalli uitsluitend op figuurlijke wijze. De woorden waarmee Catherine Kingzler het recitatief in Lully's opera beschreef gelden dan ook voor Cavalli's muzikale vormgeving van een muziektherapeutisch proces: 'het gaat er [hier] niet om dat de muziek als een mysterieuze kracht of immateriële psychische evocatie behandeld wordt, maar als een concrete kracht die op mechanische wijze iets kan oproepen'.⁴¹ De manier waarop Cavalli's muziek affecten oproept en bewerkt in het hart van de hoofdpersoon *Artemisia* kan dus verklaard worden in termen van het overbrengen van trillingen in klinkende lucht op het menselijke hart, dat in staat is deze trillingen op figuurlijke wijze op te vangen. Hoewel deze verklaring op het eerste gezicht veel empirischer lijkt dan Ficino's bovennatuurlijke verklaring voor de werking van muziek op de menselijke ziel, baseren beide verklaringen zich op één en hetzelfde geloof in een structurele overeenkomst tussen de muziek en de luisteraar in de act van het luisteren, waarbij de werking van muziek iets mysterieus blijft.

⁴⁰ In het libretto wordt het woord 'spiri' uitsluitend gebruikt voor wezentjes die de Elyseïsche velden bevolken (eerste bedrijf, eerste scène). In dit artikel wordt Ficino's *spiritus*-begrip met de begrippen 'ziel' en 'hart' in Minato's libretto geassocieerd, zoals die gebruikt worden in de eerste regel van het muziekvoorbeeld ('cor mio che sarà') en in het tweede bedrijf, tiende scène: 'Dal vostro orgoglio / anime calpestate, affetti vilipesi / da la vostra empietate, alma di sasso?' ([Wil jij, Artemisia] door je trots vertrapte zielen en door jouw slechtheid gekwetste gevoelens [bewerkstelligen], met je stenen ziel?) Schulze & Cavalli, *Artemisia*, cit., p. 85.

⁴¹ C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Parijs, Minerve, 1991, p. 371. Geciteerd in Tomlinson (*Metaphysical Song*), p. 42.

Conclusie

In de twee hierboven besproken (geheel verschillende) voorbeelden van muziek als remedie tegen liefdesverdriet, fungeren dezelfde theorieën over harmonie en het temperen van de emoties die het Westerse denken over muziek eeuwenlang in hun greep hebben gehouden. Muziek is in beide voorbeelden een zeer effectief middel om lichaam en ziel, die uit balans zijn geraakt door overmatige erotische passie, weer tot hun oorspronkelijke orde te herstellen. Om de overeenkomsten en verschillen goed in beeld te krijgen, zijn deze voorbeelden in dit artikel vanuit een discoursanalyse over muziek als remedie tegen liefdesverdriet bestudeerd.

Vanaf het einde van de vijftiende eeuw ontstond er een nieuwe opvatting over muziek, geïnspireerd door verhalen uit de Oudheid over de kracht van muziek. Ficino was een van de eerste filosofen die schreven over muziek als een uiting van de persoonlijkheid van haar schepper. Ficino blies hiermee de antieke imitatie-theorie nieuw leven in, die ervan uitgaat dat de natuur – inclusief de menselijke aard – de basis moet vormen voor muzikale composities. Natuur betekent in zijn filosofie niet de zichtbare natuur, maar was een universeel normatief concept waarin God, de kosmos, de mens en de muziek harmonisch met elkaar verbonden zijn. Door het universeel goede in de natuur te imiteren in muziek kon de mens transformeren tot een beter wezen.

Ficino ging ervan uit dat de wijsheid die nodig is om niet ten prooi te vallen aan liefdesverdriet, of om ervan te genezen, zowel intellectueel als praktisch van aard was. In zijn denken was musiceren, in het bijzonder het imiteren van de muziek der sferen, een bruikbaar hulpmiddel om tot hoger inzicht te komen. Uiteindelijk bleef in zijn filosofie een standvastig geloof in God echter het meest probate middel tegen liefdesverdriet.

In het voorbeeld uit de opera van Minato en Cavalli zagen we dat de relatie tussen muziek en liefdesverdriet geheel uit zijn religieuze context is gehaald. In *Artemisia* is liefdesverdriet een puur menselijke aandoening die genezen kan worden door het beluisteren van opwekkende en ordelijke seculiere muziek. Waar bij Ficino de genezing van liefdesverdriet leidt tot een hoger niveau van spirituele verlichting, leidt het in Cavalli's geval tot het adequaat overgaan tot de orde van de dag. Toch kunnen beide voorbeelden gerekend worden tot één en het hetzelfde universum van denkbeelden over de morele invloed van muziek op de menselijke ziel.

Zowel Ficino's liefdesfilosofie als Cavalli's opera *Artemisia* getuigen van een diepgeworteld geloof dat muziek het vermogen heeft om de menselijke ziel in moreel en medisch opzicht diepgaand te beïnvloeden. In hun werk drukt zich de overtuiging uit dat zowel liefde als muziek ambivalente verschijnselen waren, die de mens konden verheffen of verlagen. Muziek kon liefde opwekken maar ook bezweren. In het geval van liefdesverdriet kon muziek erotische liefde aanwakkeren, afleiden van het obsessief met de geliefde bezig zijn, en zelfs leiden tot bevrijding uit de verblindende macht van verliefdheid. In het laatste geval werden door gebruik van specifieke vormen van muziek schadelijke emoties bewerkt die met de gedachten en gevoelens rond de geliefde verbonden waren. Ficino's theorie over de kracht van muziek en Cavalli's praktische toepassing van soortgelijke ideeën kunnen dus beschouwd worden als bouwstenen van een opvatting over muzikale catharsis, die in onze tijd nog steeds de grondslag vormt van muziektherapie.

Trefwoorden

Marsilio Ficino, Francesco Cavalli, liefdesverdriet, muziektherapie

Jacomien Prins is a Global Research Fellow at the Institute of Advanced Study (IAS) and the Centre for the Study of the Renaissance (CSR), Warwick University. She has worked extensively on the interaction between music theory and philosophy in the Renaissance. Her work includes *Harmonisch labyrint* (Hilversum: Verloren, 2007), *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory* (Leiden: Brill, 2014), and an edition and translation of Marsilio Ficino's commentary on Plato's *Timaeus* (Harvard University Press, the I Tatti Renaissance Library series (ITRL), forthcoming). She is currently working on a project titled 'A Well-tempered Life': Music, Health and Happiness in Renaissance Learning'.

The Institute of Advanced Study
Millburn House
Millburn Hill Road
Coventry CV4 7HS (United Kingdom)
j.w.prins@warwick.ac.uk

SUMMARY

Marsilio Ficino, Francesco Cavalli and Music as Remedy for Lovesickness

In this article, the philosopher Marsilio Ficino (1433-1499) and the composer Francesco Cavalli (1602-1676) are presented as belonging to one and the same universe of discourse, in which music, love, and the imagination play a fundamental role. Ficino's Neoplatonic theory of love plays a central role in his philosophy. He defines love as the desire for beauty. Beautiful things such as harmonious music inspire the soul with love. When music is loved properly, the lover distances himself from the sensible world, focuses his attention on his soul, and thus ultimately finds his end in God. However, if the soul loves improperly and becomes fixated on the sensual beauty of music, this results in lovesickness. Thus, for Ficino, the proper application of love and music lie at the heart of human happiness. A secularized echo of this theory can be heard in the Cavalli's opera *Artemisia*.



Anno 31, 2016 / Fascicolo 1 / p. 35-46 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10149>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Realtà in frantumi Il paesaggio, l'io e la storia in *Conglomerati* di Andrea Zanzotto

Adriana Cappelluzzo

Poesia e paesaggio

L'ormai vasta produzione critica su Andrea Zanzotto non ha certo trascurato il male del mondo e della storia. Sono però ancora pochi gli studi dedicati alla raccolta poetica *Conglomerati*, dove il male assume una forza particolare, interamente pervade il paesaggio e la storia, accomunati da una perdita radicale di senso, cui solo la poesia sembra fare opposizione. Vorremmo indagare, in particolare, il rapporto dell'io con il mondo, la realtà di entrambi come degrado e accumulo di frantumi, il riflesso di questi nello stile, la conseguente missione conferita da Zanzotto alla poesia.

‘Il vero filo rosso che unisce l’esperienza artistica di Zanzotto è il significato che il paesaggio assume quasi autonomamente, il pulsare di un’intera civiltà di lingua e dialetto entro cui sono vissute e vivono e vanno difese storie vere, tradizioni orali e favole’.

In *Conglomerati*, però, è il paesaggio stesso a parlare, con le sue rovine e le sue scritte murarie. Esso diventa un *altro* sempre più estraneo, incompreso e sgradito, segnato dal male. Un paesaggio, del Nord-Est italiano, che ha subito lo sviluppo industriale e capitalistico al punto da perdere i connotati geografici che lo caratterizzano.

Il male da cui ha avuto origine “questo” uomo dipende proprio dall’essersi volontariamente sradicato dalle proprie origini, dall’essersi gettato in spregiudicata balia del dogma capitalistico, inabissato nella melma di superfetazione di minime-massime violenze che trovano un’esclusiva giustificazione nella cruda meschinità di interessi particolaristici.¹

L’io poetante non si sente parte del mondo che lo circonda. Il paesaggio fa orrore, e disgusta, segnato com’è da caos e violenza. Così nei primi versi della poesia che apre la raccolta, *Addio a Ligonàs*:

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese
s’increspa in onda, sormonta
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti, Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future “imprese”,

¹ A. Zanzotto, ‘Sarà (stata) natura?’, in: idem, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 150-151.

da grulle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.²

La valenza degli aggettivi non è mai positiva in questo brano, quasi sempre, anzi, è fortemente negativa. L'incedere del lessico per coppie di sostantivi (amore e afrore), allitterazioni ed enumerazioni ('da funebri viali [...] da *grulle gru*') tendenti al climax ('il purulento, il cancerese, il cannibalese') amplifica l'angoscia per il presente e il rimpianto per il passato. Vocaboli di largo uso affiancano termini meno comuni e veri e propri neologismi. Il paesaggio è putrido e all'io non gradito. Non è gradito perché contrasta con il ricordo. Tutto ciò che è stato amato, tutto ciò che costituiva la culla dei ricordi edenici dell'infanzia è quasi interamente distrutto, rimpianto con furore, indignazione e impotenza:

Oggi ai vigneti si alternano i capannoni industriali o costruzioni che del paesaggio non sono certo a misura. Poche sono le parti rimaste intonse, in genere piccole aree marginali all'interno di colline o montagne. Ed è da dire che in zone geologicamente mosse come le mie anche una sola costruzione fuori luogo può avvelenare un intero paesaggio, spingendo a riattivare il ricordo di ciò che era ed il rimpianto su ciò che è stato.³

Lo spazio e il paesaggio collidono così con l'io che è coscienza, memoria, il tempo come durata. Al soggetto non rimane che la parola, solo così può sperare un approdo e uscire dalla desolazione. Il linguaggio non sana però le fratture. Costituisce, a sua volta, una congerie di elementi giustapposti. Oltre a unire l'italiano e il dialetto, le parole dell'ultimo Zanzotto si distillano sulla pagina poetica rincorse da virgole e punti di domanda. Il discorso non è mai concluso da un punto fermo, ma si sgretola e dissolve, anzi, nel silenzio e nel vuoto, senza giungere a compiutezza, coesione o armonia. Domande senza risposta sono il solo modo in cui il poeta indaga il mondo. Non riposa il discorso in definizioni univoche, ma indugia in chiarimenti, precisazioni, correzioni ('un inaudito accento / o meglio un fischio'), epanortosi ('anzi mille fischi'). Nemmeno la metrica soccorre il lettore, nessuna leggiadria movimenta il ritmo, pare anzi di avvertire il rumore metallico di una mannaia:

Dal mucchio di metallici
rottami ch'io mi sento
spira per forza propria
un inaudito accento
o meglio un fischio, anzi mille fischi⁴

Franto non è solo il mondo percepito, ma anche la lingua che in poesia lo racconta. Diviso è l'io stesso, ridotto come il mondo a un cumulo di secchi detriti ('mucchio di metallici rottami'). Non voce piena, e univoca, ma solo un sibilo, strano ('inaudito') e polifono. A una dimensione uditiva, 'profonda ed affilatissima'⁵ che si articola nel silenzio di una sottrazione e di uno smemoramento, si affianca un'importante componente visiva. Ogni effetto sensoriale si impone sulla pagina poetica nella sua forma allucinata, come già era successo con la precedente raccolta *Fosfeni*:

² A. Zanzotto, 'Addio a Ligonàs', in: idem, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009, p. 9, vv. 1-8.

³ L. Cecchin, 'La "dama bizzarra", i nuovi paesaggi e altre cose. Intervista ad Andrea Zanzotto', in: *Autografo*, 19 (2011), 46, p. 192.

⁴ A. Zanzotto, '*Per stelle strade', in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 28, vv. 14-18.

⁵ Cfr. N. Lorenzini, '"Avvolgenti", "affilatissimi". I silenzi di Conglomerati', in: *Autografo*, 19 (2011), 46, pp. 9-17.

È soprattutto in *Fosfeni* che risulta evidente il mio rapporto ancipite con la montagna. In *Fosfeni*, quasi in ogni testo, in ogni verso, in ogni fonema, perdura una qualche traccia del mio vagabondare errando qua e là per crinali, per valli, gole, fino all'incrudelirsi delle vette, raggiunte come "sciando all'in su", in una ascesa che a un certo punto diventava puramente metaforica, mentale, onirica e matematica insieme, Sono ghiacci, geli vapori, nevi e colori ancora (ori, blu, viola, rosa o azzurri) in cui qualcosa trabocca, guardandolo, oltre la sua stessa presenza.⁶

Il mentale e il materiale, il paesaggio e la coscienza, appaiono, di nuovo, speculari e tendono come tali a confondersi. Gli occhi del poeta sono adesso accecati dal ghiaccio che si stacca, causa l'umana scellerata condotta: siamo all'*Inizio del 2000* (questo il titolo del componimento cui mi riferisco) e il poeta sente di non riuscire a stare in piedi su questo 'tappeto di soffici palline' che è il nuovo millennio, si ritrova solo, a fissare scaglie di ghiaccio:

e anca mi son qua e là indovina in
te' sti toch de jazh che ne vien a inbucar co 'n lustro
perché i è oci, i è fati de essenza de ocio -
se vet de pi travers noumeni e fenomeni
par via de 'n ocio cussì, l'è quel ocio de jazh
de cristal meledeto come quel de zerte tose de qua.
(e anche io sono qua a indovinare in/questi pezzi di ghiaccio che ci vengono a stordire
con lucido/perché sono occhi, son fatti di essenza di occhio -/si vede di più attraverso
noumeni e fenomeni/causa questo tipo di occhio, è quello di ghiaccio/di cristallo
maledetto come quello di certe tipe di qua)⁷

L'occhio umano non sa vedere attraverso la propria abilità, ha bisogno di riflettersi nello specchio del ghiaccio formato, con la sua essenza traslucida, della stessa consistenza degli occhi, anzi: esso è ontologicamente occhio, l'osservatore assorbito dalla realtà osservata. La poesia si conclude con quella che sembra una citazione dotta e che invece scaturisce dalla stessa penna del poeta di Soligo: 'Se un tratto di pelle viene/esposto per quattromila volte/alla luce dicono che diventa/un occhio'. Tutta la materia corporale è, insomma, capace di godere della conoscenza a patto che sappia spogliarsi del suo strato epidermico e sappia diventare occhio mentale e fisico. L'effetto di straniamento è demandato anche a tratti propriamente stilistici e lessicali: il dialetto ingloba l'italiano, soprattutto nell'uso di termini specialistici e filosofici ('essenza', 'noumeni', 'fenomeni') assai lontani dalla sfera popolar dialettale. Questo accentua anche un'impressione di sensorialità fredda e asettica, legata anche ai successivi riferimenti al ghiaccio e al cristallo.

Nel componimento *Sì, deambulare*, l'eco di una canzone degli anni Settanta⁸ serve da impulso per una riflessione che ancora una volta fissa lo sguardo sul nuovo e alienante silenzio nel quale è avvolta la natura espropriata di quei suoni nei quali un tempo il poeta riposava abbandonandosi ai suoi sogni. 'La frattura smemorante avviene al limite fra segno e referente, nell'incertezza, nel dubbio che vi sia un'effettiva corrispondenza'.⁹

La storia e la cultura 'pop', nelle quali il poeta vive, prendono forma sulla pagina poetica scevre da quel significato che la cultura di massa ha dato loro, ma portatrici

⁶ A. Zanzotto, 'I nostri monti, perenne fonte di vitalità nel vero e nel sogno', in: *Montagna è salute. Medicina ambiente ed economia*, a cura di N. Capuzzo e G. Manoli, Martellago, Grafiche BIESSE, 1998, pp. 17-22.

⁷ A. Zanzotto, 'Inizio 2000', in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 30, vv. 9-14.

⁸ L. Battisti, 'Sì viaggiare', in: idem, *Io tu noi voi tutti*, 1977.

⁹ L. Tassoni, 'Zanzotto e la reinvenzione della memoria. Lettura di *Conglomerati*', in: *Forum Italicum*, 49, 3 (2015), p. 10.

comunque di spunti di riflessione che aleggiavano nella raccolta poetica accompagnandosi ai riferimenti ai classici di cui è nutrita la trama intertestuale di *Conglomerati*.

Tra il vastissimo, immane laboratorio
che vide le attività più strane e arcane
e ora produce infausti silenzi è più spazio di ogni spazio
come mai qui – in questo nord-est – tanto puro
riposo, abbandonato, abbandonato ai suoi sogni
ai suoi ricordi, a nessun ricordo, stabilimento del tutto sordo.¹⁰

Tutto il discorso è costruito per sdoppiamenti, ripetizioni e intensificazioni: con iterazioni sinonimiche ('vastissimo, immane'), dittologie ('strane e arcane') o duplicazioni ('abbandonato, abbandonato'), diafore ('più spazio di ogni spazio') e antitesi ('ai suoi ricordi/a nessun ricordo') che concorrono a un senso di pletorica agglomerazione. Il paesaggio si è fatto sordo e il ritmo della natura è scomparso per fare posto a un innaturale silenzio meccanico, 'infausto', foriero solo del degrado che porta con sé.

Poesia e storia

Cos'è del resto questa natura devastata o desolata, questo paesaggio alienato e alienante, se non un prodotto delle azioni umane? Cos'è l'insieme di queste azioni se non la storia? Non stupisce allora che, assieme al paesaggio, la storia occupi in *Conglomerati* un ruolo capitale.

Nella seconda sezione che compone la raccolta, *Tempo di roghi*, ritorna uno schema trittico: *Roghi (1944-2001)* fa da cerniera ad un doppio tematico dato dai due componimenti, *Tristissimi 25 aprile* e *Altro 25 aprile*.

Già dal titolo presagiamo che l'attenzione di Zanzotto è rivolta ad un passato politico di resistenza che lascia ancora le sue tracce sulle soglie del terzo millennio. Nel primo componimento *Tristissimi 25 aprile* il poeta sembra approntare un bilancio di quella che è stata l'esperienza partigiana in Italia:

La stoltezza che circola si palpa
come un vento
i vecchi partigiani
si perdono coi loro alzaimer
i vecchi ex-internati
nei loro post-ictus
tutto è perso o
sotto malocchio¹¹

Non è più il tempo della ragione, bensì dell'irrazionale, dell'assurdo, o del magico a fin di male ('malocchio'). La saggezza memorabile dei padri, dei partigiani eroi fondatori della repubblica è consegnata ora all'oblio, alla vecchiaia, si trasforma in demenza (alzheimer, si noti la trascrizione fonica che ne dà Zanzotto). Il male della mente è ancora divisione, sono i salti e le fratture (gli ex-internati diventano dementi *post-ictus*) nella memoria e nel tempo. All'endecasillabo del v. 17 seguono inanellamenti di settenari e novenari sdrucchioli inquadrati da quadrisillabi e quinari che descrivono fulmineamente lo stato di degrado in cui versa l'esperienza della Resistenza.

¹⁰ A. Zanzotto, 'Sì, deambulare', in: idem, *Conglomerati*, cit., pp. 34-35, vv. 2-7.

¹¹ A. Zanzotto, 'Tristissimi 25 aprile', *ivi*, pp. 41-42, vv. 17-24.

Non rimane più nulla di ciò che è stato, ricoperto tutto, come fosse una maledizione. Zanzotto conclude però così il componimento, facendo coincidere la poesia ('le rime') col sublime:

Non parlatemi più
Ma nelle immondizie
troverò tracce del sublime
buone per tutte le rime¹²

La Resistenza ha fallito sul piano sociale e politico. Tra i detriti di memoria rimane però la speranza di trovare tracce, frammenti, barlumi di assoluto. Permane la ricerca di un porto, sebbene remoto. Questa ricerca è il fine ontologico della poesia. Con *Roghi* (1944-2001) lo sguardo del poeta si sposta sulle macerie dalla Seconda guerra mondiale, quando il genere umano fu abbandonato in balia di un cielo (in ripetuta evidenza per ricorso all'anafora) che non dava protezione e assecondava morte:

E dall'alto vedendo
i roghi di interi villaggi
da un alto che non ci proteggeva
da un alto che ci abbandonava¹³

L'incendio non è tuttavia finito con la guerra. Il titolo riporta nell'infuocato presente del ventunesimo secolo al cui cielo il poeta si rivolge confidando ancora in un accenno di protezione che tarda però ad arrivare. Sono forse i roghi tossici o i fumi delle trivelle che spaccano le montagne. Sono i segni di un paesaggio in mutamento che sempre meno rispetta le leggi della natura. Da questo *excursus* cronologico approdiamo quindi alla poesia che conclude il trittico, *Altro 25 aprile*. Questa volta si guarda al mondo con cui devono confrontarsi, da una parte coloro i quali hanno vissuto la Resistenza, dall'altra i giovani che continuano ad impegnarsi nelle lotte politiche contemporanee. L'attacco alle nuove tecnologie è qui feroce in quanto queste sono tacciate di aver annullato la memoria storica, alienato l'uomo da se stesso, cancellato anche la capacità di raccontare il passato e lo stesso presente:

v'è quest'anno google
che maligno come il sole suo parente
tutti ci globalizza in peste
padrona finale di tutte le feste
di tutte le storie
di tutte le memorie¹⁴

L'assolutezza della globalizzazione e del danno arrecato vengono corroborati da un lessico di valenza estrema, ultimativa o totale ('maligno', 'finale'), rafforzata per via di anafora ('di tutte le storie/di tutte le memorie'). 'Peste' fa rima con 'feste' a indicare la perdizione portata da un edonismo dilagante. Agli inizi degli anni Duemila fa la sua comparsa il motore di ricerca più usato al mondo, difatti portando alle estreme conseguenze quel fenomeno di globalizzazione che i *medium* di massa avevano iniziato a perpetrare già nell'immediato dopoguerra con la comparsa della televisione. Spazio e tempo, luoghi e memoria, il paesaggio e la storia, sono ancora speculari nel loro disfacimento, riflesso reciproco di un comune degrado:

¹² *Ivi*, p. 42, vv. 30-33.

¹³ A. Zanzotto, 'Roghi (1944-2001)', in: Idem, *Conglomerati*, cit., p. 43, vv. 1-4.

¹⁴ A. Zanzotto, 'Altro 25 aprile', *ivi*, p. 44, vv. 9-14.

Ora, nella cosiddetta era di Internet, esistono prodotti spaventosamente prematuri per una società che avrebbe dovuto svilupparsi in forma più comunitaria e giusta: ma chi garantisce che la comunicazione pan terrestre porterà in questa direzione? [...] Quando si parla di luoghi, si parla anche di tempi necessariamente. La catastrofe dei luoghi è appunto dei “sogni” [...] è anche catastrofe dei campi, cioè della memoria, nella quale i tempi si dispongono secondo un ordine.¹⁵

L’astro citato nel componimento è sì, fonte di vita, ma il suo persistere nel cielo genera siccità e malattie come la peste che, al fine, vince su tutte le manifestazioni umane, distruggendo, come Google, la memoria e la vita. La lettura catastrofista che Zanzotto fa della cultura di massa mi sembra si debba associare in un’ottica contrastiva a quell’impulso egualitario che è stata la Resistenza: di quella esperienza politica non è rimasto che l’esito degenerato e le nuove leve in essa non si riconoscono, sempre più spesso costrette a confrontarsi con la crisi di valori che il boom economico ha portato con sé:

La pletora in cui affoghiamo mi sembra
oggi, o eterno 25 aprile, una golosa pastura
Il mondo gremito di cose fa che
se tenti ritrartene ti fa ancora sprofondare, per questo
è lì, abbondante di cancri, di morti¹⁶

Questo ‘eterno 25 aprile’ in cui siamo intrappolati è diventato lo specchio di un mondo che si affanna a raggiungere il baratro, ignaro delle qualità che ha perso, della salute che ha ceduto in cambio della malattia; un mondo in cui ‘i destini appaiono “crimini che diventano acronimi”’.¹⁷ Un mondo che non patisce tanto il vuoto o il nulla, quanto l’affollato (‘gremito’) ma caotico e composito (‘pletora’, ‘pastura’) affastellarsi di oggetti, valori, memorie. Tutto questo non toglie la voce al poeta: nell’ottica della Resistenza, costata la vita a migliaia di giovani, egli sente di volersi ancora battere con rabbia contro ogni sopruso, sia esso dittatoriale o assunto nella sua veste democratica del mondo globalizzato:

Si è verificata una *damnatio* di questa *memoria* territoriale millenaria, o, meglio, una banalizzazione della storia *in toto*, che ha comportato un violento rovesciamento dei rapporti temporali, e l’antichissima realtà naturale, da sempre fondante la stessa idea di “essere umano”, si dà oggi come miraggio ecologico, proiettato verso un futuro estremamente avanzato: non verso “ciò che sarà”, ma verso “ciò che sarà *stato*”.¹⁸

Poesia tra memoria e resistenza

Con *Fu Marghera (?)* siamo in uno dei centri testuali e narrativi della raccolta: ‘già il titolo della poesia, con l’ironico interrogativo, mette in forse non solo la sopravvivenza del luogo ma anche la sua consistenza come toponimo, poi per tutta la sezione sono accortamente distribuiti gli elementi del campo semico del vuoto’.¹⁹ I cinque componimenti che aprono questa sezione si pongono come un flusso di coscienza nel quale il poeta riflette nel paesaggio che lo circonda le proprie inquietudini e i propri tormenti: ‘è tutto quello che incombe da Marghera e da tutto il seno della terraferma, i cui orizzonti sono tarlati dalle incastellazioni e dalle torri infernali dell’“industria”’.²⁰

¹⁵ A. Zanzotto, ‘Tra passato prossimo e presente remoto’, in: idem, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Agosti e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1370.

¹⁶ A. Zanzotto, ‘Altro 25 aprile’, cit., vv. 1-5.

¹⁷ L. Tassoni, ‘Zanzotto e la reinvenzione della memoria’, cit., p. 11.

¹⁸ A. Zanzotto, ‘Sarà (stata) natura?’, cit., p. 152.

¹⁹ L. Tassoni, ‘Zanzotto e la reinvenzione della memoria’, cit.

²⁰ A. Zanzotto, ‘Venezia, forse’, in: idem, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 103.

Il peggior segno del degrado non è propriamente il vuoto, ma il cumulo dei frammenti, detriti o lacerti, detto per anafora, enumerazioni, dittologie.

L'abbandono non è
né morte né liberazione
l'abbandono è crollo disarticolazione
è strappo di colori e di forme del nulla
che non si rivelò più creante²¹

Il senso di nulla nel quale è precipitato il Nord-est d'Italia, e l'Italia stessa, non assolve nemmeno più alla sua funzione creazionista; è solo precipizio ed implosione:

forte spinta a città di malora
città perduta,
tanto morte da essere impegnata
a farsi fantasma di se stessa,
che stridi muta
tuoi gerghi anche
nell'annientamento protervi
di chimici spettri
mal protesi nervi²²

In questo terzo componimento della sezione il riferimento dell'ultimo verso all'*Inferno* dantesco (*Inf. XV*) può spiegare la colpa di cui si è sporcato l'uomo moderno: nella versione dantesca i 'mal protesi nervi' erano da riferirsi al vescovo di Firenze, Andrea de' Mozzi posto nel girone dei sodomiti e macchiatosi di uno scandalo gravissimo. In Zanzotto questo riferimento colto si fa espressione di come la protervia dell'uomo contemporaneo abbia annientato le città così da costringerle a diventare spettri di se stesse. L'idea di male o mancanza ('malora', 'perduta', 'morte', 'fantasma', 'muta', 'annientamento', 'spettri') letteralmente prolifera e si dissemina in quasi ogni verso del componimento.

La trama intertestuale che soggiace alla scrittura poetica di Zanzotto emerge, ancora una volta, dall'analisi del quinto e ultimo componimento della sezione *Fu Marghera (?)*. A fare capolino nella struttura poetica zanzottiana è il pessimismo cosmico di Leopardi²³ e ancor più il senso del tempo come pena e della morte come rimedio, comune a tanta poesia frequentata da Zanzotto, da Baudelaire ai simbolisti, allo stesso Ungaretti dell'*Inno alla morte*. Così tremendo è il tempo della vita da lasciar solo speranza e domanda (disgiunta in 'chiedere' e 'implorare') di morte, 'male minore' che fa da contraltare (si noti la rima *ore-minore*) al maleficio del tempo:

Siamo ridotti a così maligne ore
da chiedere implorare
il ritorno della morte
come male minore²⁴

Questo tempo malsano nel quale l'uomo si trova a vivere conduce il poeta a richiamare il valore della morte come unico antidoto all'abbandono. Così Zanzotto già si esprimeva in una prosa del 1999:

²¹ A. Zanzotto, '(1) Vuoto come di denti cavati', in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 55, vv. 3-7.

²² A. Zanzotto, '(3) Morte delle morti', *ivi*, p. 57, vv. 7-10.

²³ Su Zanzotto, *Conglomerati* e Leopardi, si veda M. Colella, 'Silvia da Leopardi a Zanzotto. Un esercizio di intertestualità', in: *Italianistica*, 43, 1 (2014), pp. 123-132.

²⁴ A. Zanzotto, '(5) Siamo ridotti a così maligne ore', in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 60, vv. 1-4.

La grande “novità” economica è talmente regressiva, dal punto di vista di un armonioso sviluppo umano, da crescere su se stessa quasi in modo acefalo. E ha finito per rendere tutto più liso, più fragile, senza alcuna forma di *pietas* capace di saldare “passabilmente” ciò che fu a un presente sempre più puntiforme e a un futuro tanto brulicante di possibilità, quanto enigmatico, per non dire torvo. Ora manca del tutto la presenza di segni di una *restitutio*, sia pure infinitamente diversa, dal passato.²⁵

Con il componimento *Acque alte mascella*, ad emergere sulla pagina poetica è la città di Venezia con tutta la forza evocativa del suo ruolo all'interno della realtà storico-politica italiana. La Venezia di questo ultimo Zanzotto è una città morta. Non però graziosa, suggestiva o misteriosa, come è nel topos letterario, bensì magra, laida, decrepita come una vecchia donna accartocciata sotto il peso delle macerie e del fango. L'accumulo di elementi che concorrono al degrado è accompagnato dall'anafora, dall'antitesi ('che mostra [...] che non mostra'), dalla somma di sostantivo a sostantivo in luogo dell'aggettivo ('mostra le gambe stecchi'):

Venezia nuda
vecchia torva di cicatrici
che mostra le gambe stecchi
che non mostra
che nuota in se stessa
schiacciata in soffitti
ai soppalchi già marci
di tabarri fradici²⁶

Il fascino che questa città lagunare ha sempre trasmesso agli intellettuali di ogni epoca e di ogni nazione è ormai appassito: la città personificatasi in una vecchia scivola nella deriva dell'alta marea che come una bocca che mastica la inghiotte schiacciandola inesorabilmente:

In fondo, quel consolidato impegno di Venezia a fare parte di preludio e di vestibolo degli Inferi è ancora tollerabile perché a Venezia in realtà si traccia il segno di una “morte continua” (“mirabile”), per rintuzzare continuamente gli stratagemmi della morte. [...] Venezia sembra autorizzare allora ogni trasfusione, furto, suzione di sangue per trasferirlo a rivitalizzare un passato di per sé remoto: perché troppo ha ancora da dire questo passato.²⁷

In *Il cortile di Farrò e la paleocanonica* siamo immediatamente immessi nel paesaggio naturale che circonda il poeta: Farrò è un centro che sorge su un altipiano detto Pian di Farrò; sul fondovalle sorgono due località nelle quali si trova una zona industriale. Mi sembra dunque che il ‘feudo sottostante’ cui fa riferimento il titolo delle poesie, *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante (I-II)*, debba essere allegoricamente associato alla deturpazione degli antichi feudi fatta con la costruzione di aree industriali. La prima prova poetica porta subito a galla la fitta trama intertestuale di cui è composta la scrittura di *Conglomerati*. Il poeta avvisa, infatti, che i primi versi della prima versione, ‘Imprevista sosta, in tre, al crepuscolo/davanti al feudo sbarrato - in un paese guasto’,²⁸ fanno riferimento ad un componimento montaliano della *Bufera e altro*, intitolato, appunto, *Due nel crepuscolo*. A sua volta Montale, come avverte Zanzotto stesso, aveva ricavato l'‘occasione’ della sua poesia da Browning, *Two in the Campagna*. I due protagonisti montaliani sono diventati qui

²⁵ A. Zanzotto, ‘La memoria nella lingua’, in: idem, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 148.

²⁶ A. Zanzotto, ‘Acque alte mascella’, in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 70, vv. 5-12.

²⁷ A. Zanzotto, ‘Venezia, forse’, *ivi*, pp. 103-104.

²⁸ A. Zanzotto, ‘Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante (I)’, in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 79, vv. 1-2.

tre. Vi si è aggiunta, con connotati umani, la poesia stessa, adibita a raccogliere l'indignazione del poeta che guarda il paesaggio sgretolarsi sotto il peso delle ruspe, in un rincorrersi di parole aggregate senza (o con inconsueta) punteggiatura, in ossimori ('delicate/stremanti'), anadiplosi ('vertigini di grigi/e grigi lugli), alternative ('di ieri o futuri'):

Paesaggio sbarrato cancello rettamente
sbattuto in faccia inchiodato - con delicate/stremanti
vertigini di grigi
e grigi lugli di ieri o futuri²⁹

Come nota Guglielma Giuliodori, il poeta solighese, secondo una modalità per lui consueta fin dagli anni Sessanta e di chiara ascendenza petrarchesca, 'rivolge frequentemente il suo discorso allocutivo alla poesia, come a se stesso, stabilendo tra sé e la materia di cui tratta una forma di dialogo-monologo, in cui alla varietà di tu/voi corrisponde un io/noi sfaccettato'.³⁰ Si moltiplicano allora le sfumature dell'io zanzottiano così come moltiplicate sono le macerie sia geologiche che linguistiche. Questo componimento, infatti, come la sua versione più breve che lo segue, mostra tutte le rughe sperimentaliste di Zanzotto: si susseguono sulla pagina rientranze a sinistra, sintagmi latini scritti in caratteri maiuscoli, puntini sospensivi di separazione con una pura funzione grafica, ripetizioni interne. Tutti questi elementi concorrono a formare quei conglomerati di discorso che connotano la materia fangosa di cui è composta la raccolta: prove, tentativi di scrittura, isole tematiche e dialoghi intertestuali, testi riscritti in plurime versioni. Nella seconda versione, questo componimento appare più 'scabro' e tuttavia 'essenziale'. Tutto ciò che circonda il poeta è inquadrato nel paesaggio che si scorge al di sotto della china, un'operosità febbrile, una 'lux aeterna' divenuta 'ombra intransigente e dura', tutti gli oggetti e gli utensili sono ripesi nella loro posa inerme, 'immoti dati/in bilico tra RES e persona', il processo di reificazione per l'individuo e, al contrario, di personificazione per le cose, è osmotico e confonde l'identità naturale ed esistenziale. Resta soltanto

Il feudo là sotto nel suo sottrarsi in non luci disperse
divenuto promessa da sempre frustrata
dall'incorruttibilità di una grata³¹

Quei feudi su cui si affacciava l'altipiano di Farrò, sono adesso un formicaio di oggetti, volti, mani che afferrano ma non stringono, occhi che guardano ma non vedono, e tutto è sottratto alla propria natura e tenta inutilmente di dichiarare la propria libertà sebbene ormai rinchiuso da una grata incorruttibile. Alterità, contrarietà, negazione: non ombre, buio, oscurità, bensì 'non luci'. Distanza e mancanza corroborate da rime ('frustrata'/'grata') e iterazioni foniche ('là sotto [...] sottrarsi').

Se dunque il mondo è diventato un brulicante e cieco formicaio allo stesso tempo l'uomo stesso è alienato in formica: è quanto accade nel componimento (2) *Nel giorno di Ognissanti*. A comparire, sin dai primi versi, è una delle più grandi categorie estetiche del Novecento, l'*Unheimliche*, il perturbante freudiano confrontato figurativamente con il frutto di melograno. All'interno di una narrazione fortemente allegorica il melograno funziona come interlocutore della poesia, ad esso il poeta si rivolge come

²⁹ *Ivi*, vv. 46-49.

³⁰ G. Giuliodori, 'Lecture di grandezze in "Conglomerati" di Andrea Zanzotto', in: *Bollettino di italianistica*, 8, 1 (2011), p. 140.

³¹ A. Zanzotto, 'Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante (II)', cit., pp. 82-83, vv. 30-32.

emblema delle trasformazioni che il Nord-est ha subito negli anni della più indisciplinata industrializzazione. Questa sua simbolizzazione avviene per metonimia:

succo del più remoto
non - essere di questi colli
tu sei³²

In questa mancata identità tra l'immagine dei colli, come la memoria dell'io lirico li ricorda, e l'aspetto contemporaneo si svolge la metafora del perturbante: qualcosa che dunque sembra familiare e consueto ma che allo stesso tempo viene avvertito come radicalmente estraneo ('remoto/non-essere'), rimarcato dal trattino tra la negazione e il verbo) e altro da sé, provocando una generica angoscia unita a una spiacevole sensazione di spaesamento. Quei colli in cui si estendevano gli alberi di melograno sono adesso sconosciuti e irriconoscibili: è rimasto solo il succo del frutto a riconnettere il poeta con il suo passato. Il melograno viene descritto nella sua componente vegetale ma anche nella sua veste allegorica, figurazione di qualcosa nascosto dal tempo che, tuttavia, riaffiora.

e l'asprigno selvatico
che dal tuo fondo tracima
dà un legno animale del terreno
il terribile Unheimliche
e una carezza tenuissima³³

In questo Nord trasformato la descrizione del paesaggio invernale si intensifica e il frutto stesso viene messo in rapporto con le sue caratteristiche mitologiche, da ricollegare prevalentemente alle donne e alla fecondità:

O autocatture di gloriole
tenui rosee procacità per grasse erbe femminee
nutrite d'altri lattici per altre fantasie fruttuarie³⁴

A questo punto del componimento un asterisco, in accordo con una prassi perseguita in tutta la raccolta, segna un cambio di scena, spaziale o temporale. Il tratto formale, in questo caso un segno di punteggiatura, produce rottura e cambiamento nel discorso sfociante, in questa invocazione o preghiera:

Raccogli in te le nostre non - vie le nostre
non - preghiere bruma
dona fortuna ai dossi alle piccole brughiere
alle loro brume lacune
al loro perdurare ed accennare fino alla luna.³⁵

Le 'non-preghiere' sono, con un significativo spazio grafico, sinonimo di bruma, nebbia. Ogni verso detiene elementi semantici di negazione, appannamento, attenuazione ('accennare'). Sarà il melograno a dover raccogliere le parole della poesia di Zanzotto, farle durare nella foschia di un paesaggio invernale, trasmetterle attraverso il vento che scorre nelle brughiere così da eternarsi fino a raggiungere la luna. Siamo in quell'orizzonte tematico che fa da sottotrama non solo di *Conglomerati*

³² A. Zanzotto, '(2) Nel giorno di Ognissanti', in: idem, *Conglomerati*, cit., p. 165, vv. 3-5.

³³ *Ivi*, vv. 5-8.

³⁴ *Ivi*, vv. 22-24.

³⁵ *Ivi*, vv. 30-34.

ma di buona parte del pensiero poetico zanzottiano: rendere immortale la poesia, la voce del poeta e, contestualmente, tutto il genere umano. Così, infatti, Zanzotto stesso si esprime nel suo saggio *Poesia?*:

La poesia allora avvenga come avvengono, prima di una colpa o di un merito, le nascite. Sia tollerata se non altro perché pone il problema e l'inquietudine del nascere, anche nella più sfatta e grigia crepuscolarità o depressione, anche quando sembra non parlare "umanamente" o perdere tempo. Grazie a questa gentile tolleranza - o perfino distratta tolleranza - la poesia passerà avanti, per lunghi capziosi viziosi (anche) giri arriverà ad essere "utile", a *servire a tutti* nel modo più incerto ma fraterno, nel modo più dimesso ma vero, *senza aver servito nessuno*.³⁶

La poesia, dunque, perdurerà, arriverà 'fino alla luna', consapevole di essere stata di apporto a tutti senza che sia mai diventata schiava di nessuno. Tuttavia la voce del poeta giunge ad un'analisi sociale che abbraccia non più solo il paesaggio circostante ma tutti gli esseri umani. I chicchi del frutto di melograno vengono metaforicamente designati come 'scheggine di graal secernenti' e tutti gli esseri umani che dal calice sacro attingono la speranza della salvezza non sono che 'formichine'. Bisogna suggerire da questo

scrigno minuto che ci
consente di essere formichine
pulite dalla rugiada ancora per un
po' prima di essere inghiottite dal pus³⁷

Così, forse, bisogna leggere la poetica di questa ultima fase zanzottiana: ricerca di un'oasi di memoria e di innocenza perché fuori avanza lo sfacelo del mondo. I *fragmenta* zanzottiani si configurano, con Blanchot, come 'scrittura del disastro, [...] sguardo allucinato del poeta nella devastazione del paesaggio e dell'ecosistema' e tuttavia 'esprimono una resistenza postrema'³⁸ al degrado:

Resta ferma insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il "luogo" di un insediamento autenticamente "umano", mantenendo vivo il ricordo di un "tempo" proiettato verso il "futuro semplice" - banale forse, ma necessario - della speranza.³⁹

La storia umana, benché dissolta nel paesaggio in sfacelo, conserva ancora la parola poetica e l'esigenza di pronunciarla. Quest'esigenza è ancora speranza di riscatto, sia pure illusorio, come nella più autorevole tradizione della poesia italiana del Novecento (Montale, Ungaretti) e oltre (Leopardi), anche se il senso di disperazione e sfacelo raggiungono intensità nettamente diverse e più strettamente legate a un senso di decomposizione e degrado.

L'uomo annaspa nello stagno del mondo contemporaneo. Felicità e conoscenza appaiono lontane, l'armonia dispersa, la coscienza e il tempo alienati dallo spazio, il presente separato dal passato. L'io rifugge da un mondo che avverte ostile o comunque non suo. Salvo finire, a tratti, risucchiato da questo, assorbito e annullato nella realtà percepita. In questa distonia radicale e totale, si frantumano l'io, il paesaggio, la storia, ridotti a informe cumulo di detriti. Li raccontata un linguaggio che ammassa scaglie di elementi disparati, soggetto anch'esso a fratture e divaricazioni. Un

³⁶ A. Zanzotto, 'Poesia?', in: idem, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1204.

³⁷ A. Zanzotto, '(2) Nel giorno di Ognissanti', cit., p. 167, vv. 49-52.

³⁸ F. Venturi, 'Lettura di "Conglomerati" di Andrea Zanzotto', in: *Otto/Novecento*, 34, 3 (2010), pp. 200-201.

³⁹ A. Zanzotto, 'Sarà (stata) natura?', *ivi*, p. 153.

linguaggio straniato, secco, arido, spezzato. L'impiego del dialetto, più che dire verace e autentica prossimità al reale, contribuisce anch'esso a esprimere confusione e spaesamento nel mondo e nella storia. Ma dentro un essere nel mondo che distrugge e aliena, la poesia è eletta, comunque, a strumento salvifico, a fatica tenta di ricomporre un senso, opporre resistenza, rimedio ultimo al male che tutto pervade. Nella rovina di tutto e di tutti, essa è miraggio di verità e resistenza.

Parole chiave

poesia, linguaggio, resistenza, storia, paesaggio

Adriana Cappelluzzo è dottoranda in Letteratura presso l'università di Anversa. Nel 2014 si è laureata in Filologia moderna all'Università degli Studi Federico II di Napoli, con una tesi di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea (*Un 'nulla disperatamente amato'. Quaderno di quattro anni di Eugenio Montale*). Svolge ricerche sulla letteratura italiana contemporanea. Ha interesse per la critica genetica, lo studio delle varianti e il plurilinguismo. Studia in particolare il processo creativo di Andrea Zanzotto, la mescolanza di generi e registri linguistici ivi riscontrabili, il bilinguismo, la traduzione, il rapporto con i classici, antichi e moderni, italiani e stranieri.

Via. A. Meomartini 124
82100 Benevento, (Bn) (Italia)
adrianacappelluzzo@gmail.com

SUMMARY

Fragments of reality: landscape, self and history in *Conglomerati* by Andrea Zanzotto

Reflection on the landscape is a constant in the poetry of Andrea Zanzotto and can also be observed in his last masterpiece, *Conglomerati*. The surrounding world crumbles into many little fragments within which the lyric "self" keeps moving in order to find a poetic Word that might grasp the truth of existence. Zanzotto's final collection reveals an interest in the coordinated illustration of the numerous and demeaning implications of landscape, self and history, as well as poetry's function as a form of resistance to decay. This analysis focuses on the poems in *Conglomerati* that touch on these themes, whilst also referring to Zanzotto's other masterpieces and the baseline of his poetics. The examination of a selection of these poems gradually reveals the sense of self, landscape, poetry, and history assumed in the collection as a whole. The attention of the poet is entirely focused on grasping the dramatic transformation that has indelibly altered the landscape of North-East Italy: a violent and illegal urbanization permanently threatens the Edenic force of those mountains where once upon a time the lyric "self" experimented in self-knowledge. The landscape is ruined, history is in decay. Nevertheless, this human history, crushed in a crumbling landscape, still preserves the poetic word and the need to pronounce it. In the context of the destruction of everything and everyone, poetry remains a mirage of truth and strength.

Storie 'vere' ed eroine dei romanzi Rappresentare la Somalia in *Ilaria Alpi. La ragazza che voleva raccontare l'inferno* e *Non dirmi che hai paura*

Simone Brioni

L'obiettivo di questo saggio è analizzare il modo in cui *Ilaria Alpi. La ragazza che voleva raccontare l'inferno* (2014) di Gigliola Alvisi¹ e *Non dirmi che hai paura* (2014) di Giuseppe Catozzella² rappresentano la Somalia in relazione alle storie di due donne dal tragico destino, rispettivamente Ilaria Alpi nel testo di Alvisi e Saamiya Yosuf Omar in quello di Catozzella. Alpi è stata una giornalista italiana del Tg3 assassinata a Mogadiscio nel 1994 mentre stava indagando sul traffico di rifiuti illeciti dalla Somalia all'Italia in cambio di armi. Saamiya – nome semplificato in 'Samia' nel romanzo di Catozzella e nel resto di questo articolo – è stata un'atleta somala che aveva preso parte alle Olimpiadi di Pechino nel 2006 ed è morta nel mar Mediterraneo nel 2012 su un barcone mentre cercava di raggiungere Lampedusa.³ Analizzando la pretesa di verosimiglianza di queste opere, il saggio si propone di dimostrare che, pur essendo animate dall'intenzione di rappresentare due eventi importanti della recente storia della Somalia, esse sembrano poco interessate a descrivere in maniera accurata la realtà storica, sociale e culturale di questo paese.

La storia 'vera' di Ilaria Alpi

La storia di Ilaria Alpi e dell'operatore Miran Hrovatin, è stata raccontata narrativamente nel film *Ilaria Alpi. Il più crudele dei giorni* (2003) di Ferdinando Vicentini Orgnani, nel fumetto *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità* (2010) di Francesco Rispoli e Marco Rizzo,⁴ e nelle storie per bambini *Il coraggio di Ilaria* (2014) di Fulvia degl'Innocenti⁵ e *La ragazza che voleva raccontare l'inferno* (2014) di Gigliola Alvisi. Questi testi sono animati da un comune intento biografico, ma condividono anche la caratteristica di non inquadrare spesso la storia di Alpi nel contesto delle relazioni che legano Italia e Somalia, e che sono necessarie per capire il tragitto del traffico di rifiuti su cui la giornalista stava indagando. Per esempio, la 'Cronistoria' di *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità* menziona solo il fatto che nel 'Novembre 1949 l'Onu assegna all'Italia i suoi ex domini coloniali in Somalia in "amministrazione fiduciaria", in attesa

¹ G. Alvisi, *Ilaria Alpi. La ragazza che voleva raccontare l'inferno*, Milano, Rizzoli, 2014.

² G. Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, Milano, Feltrinelli, 2014.

³ Per evitare ambiguità, mi riferisco a nomi di persona di origine somala con il loro nome proprio, seguendo la forma corretta in uso in queste lingue. Il medesimo criterio è stato applicato nelle note.

⁴ M. Rizzo & F. Rispoli, *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità*, Milano, Beccogiallo, 2010.

⁵ F. Degl'Innocenti, *Il coraggio di Ilaria*, Milano, Pratibianchi, 2014.

dell'indipendenza',⁶ omettendo un controllo coloniale che inizia ufficialmente nel 1905 e termina nel 1941 con la vittoria delle truppe britanniche che prevalgono su quelle italiane. Altri testi giornalistici sull'argomento – come *L'esecuzione. Inchiesta sull'uccisione di Ilaria Alpi e Miran Hrovatin* (1999), *Ilaria Alpi. Un omicidio al crocevia dei traffici* (2002), *Carte false. L'assassinio di Ilaria Alpi e Miran Hrovatin. Quindici anni senza verità* (2009), e 1994. *L'anno che ha cambiato l'Italia, dal caso Moby Prince agli omicidi di Mauro Rostagno e Ilaria Alpi. Una storia mai raccontata* (2010) – mantengono il silenzio riguardo al colonialismo.⁷ Il glossario de *Il coraggio di Ilaria* definisce addirittura la Somalia come un'ex-colonia Italiana nell'Africa centro-orientale. Una parte del suo territorio fu amministrato dall'Italia fino al 1960 quando fu creata la Repubblica Somala'.⁸ Leggendo queste cronologie e queste descrizioni geografiche incomplete o inesatte – la Somalia si trova in Africa orientale e l'Italia perse il suo impero coloniale dopo la seconda guerra mondiale, per poi acquisire il mandato fiduciario della Somalia dal 1950 al 1960 – è difficile non avere l'impressione che il 'caso Alpi' sia un evento isolato invece di iscriversi all'interno di una serie di relazioni più complesse e durature che hanno coinvolto la storia recente di questi due paesi. Quest'assenza pone interrogativi circa il ruolo che i testi dedicati alla morte di Ilaria Alpi hanno nel mantenere l'amnesia storica degli italiani sul colonialismo in Somalia.

Che non si possa parlare del traffico di rifiuti tossici se non in una prospettiva storica è suggerito invece nel cortometraggio di produzione italiana e somala *La Conchiglia* (1992) di Abdulkadir Ahmed Said, anteriore alle indagini e all'omicidio di Alpi. In questo film, una donna occidentale sta dipingendo un paesaggio marino sulle coste della Somalia quando trova una conchiglia. Avvicinandola all'orecchio, la donna non sente il rumore del mare, ma ascolta la voce di una bambina che le racconta la storia del suo villaggio, avvelenato dal traffico di rifiuti tossici nella regione avvenuto dodici mesi prima. Il finale del film lascia una speranza: un gruppo di bambini arriva in riva al mare e invita la protagonista a unirsi al loro gioco. *La Conchiglia* mostra come la catastrofe ecologica in Somalia non possa essere compresa se non ascoltando voci che provengono dal passato e che appartengono a quanti sono stati vittime di affari che hanno compromesso in maniera irreversibile la salute e l'ambiente.

Il disegno all'inizio de *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità* esemplifica che la Somalia o, più in generale, l'Africa diventa oggetto di interesse narrativo solo quando vi muore un cittadino o una cittadina italiana.⁹ Il volto di Alpi viene fatto coincidere con il profilo dell'Africa, identificando la giornalista italiana con questo continente. Se Cristina Greco ha ragione nel dire che *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità* 'si presenta come un luogo di rielaborazione della memoria che, in riferimento all'Italia contemporanea, determina l'occasione e il tempo di chiudere una ferita',¹⁰ è altrettanto vero che in questi testi la morte di una cittadina italiana è posta in assoluto primo piano. La tragedia della morte di Alpi è sempre presentata come parte di una storia nazionale, al contrario di come la descrive un personaggio italiano di origine somala nel romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego, Zuhra Laamane, riferendosi alla 'loro' Ilaria Alpi,

⁶ M. Rizzo, F. Barilli & M. Gritta Grainer, 'Cronistoria', in: Rizzo & Rispoli, *Ilaria Alpi*, cit., p. 87.

⁷ G. Alpi, L. Alpi, M. Gritta Grainer & M. Torrealta, *L'esecuzione. Inchiesta sull'uccisione di Ilaria Alpi e Miran Hrovatin*, Milano, Kaos, 1999; B. Carazzolo, A. Chiara, & L. Scalettari, *Ilaria Alpi. Un omicidio al crocevia dei traffici*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002; R. Scardova, a cura di, *Carte false. L'assassinio di Ilaria Alpi e Miran Hrovatin. Quindici anni senza verità*, Milano, Ambiente, 2009; L. Grimaldi & L. Scalettari, 1994. *L'anno che ha cambiato l'Italia, dal caso Moby Prince agli omicidi di Mauro Rostagno e Ilaria Alpi. Una storia mai raccontata*, Milano, Chiarelettere, 2010.

⁸ Degl'Innocenti, *Il coraggio di Ilaria*, cit., p. 14.

⁹ Rizzo & Rispoli, *Ilaria Alpi*, cit., p. 3.

¹⁰ C. Greco, *Graphic Novel: Confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi*, Roma, Nuova Cultura, 2014, p. 231.

un'eroina condivisa da somali e italiani.¹¹ Il fumetto vuole cercare di capire 'dove sono finiti i 140 MLD della cooperazione italiana?',¹² mentre passano in secondo piano gli effetti devastanti del traffico di rifiuti tossici in Somalia. I rari riferimenti ai somali li descrivono come 'morti di fame', organizzati in 'tribù': 'E dimmi 'na cosa. Come le pagano tutte 'ste armi quei morti di fame? Con la terra. [...] L'unica risorsa dei capi fazione è la terra delle tribù!'.¹³ A pronunciare queste parole è Mauro Rostagno, un giornalista ucciso dalla mafia nel 1988, che prima di Alpi aveva identificato un traffico illecito di rifiuti dall'Italia alla Somalia. Lascia perplessi che alla celebrazione di un eroe civile italiano si affianchino tali espressioni problematiche riguardo alle vittime delle attività criminali in Africa.

Al contrario di questi testi, *Ilaria Alpi: La ragazza che voleva raccontare l'inferno* di Gigliola Alvisi menziona che la Somalia fosse stata una colonia italiana.¹⁴ Il testo racconta la storia di Alpi dalla prospettiva della giornalista del Tg3 e da quella di Jamila, una bambina somala.¹⁵ Quella di Jamila è presentata come una 'storia vera',¹⁶ seguendo uno stilema utilizzato anche da altri autori che hanno raccontato il caso Alpi in forma narrativa. Per esempio, nell'appendice di *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità* Marco Rizzo scrive di attenersi alla pratica del verosimile e dà alcuni suggerimenti ai lettori e alle lettrici per 'distinguere quanto c'è di vero, quanto di ricostruito, e quanto di inventato' nella sua opera.¹⁷ Alvisi ha illustrato il suo rapporto con le fonti in una presentazione del libro e ha affermato di essersi ispirata ai racconti di altri giornalisti o a resoconti trovati su internet per la creazione del personaggio di Jamila.¹⁸

La caratterizzazione di Jamila nel testo di Alvisi appare problematica non solo perché basata su fonti poco attendibili di informazione, ma anche perché, come l'introduzione al testo esplicita, la sua presenza è esclusivamente funzionale per spiegare al lettore 'perché [Alpi] è stata importante per lei'.¹⁹ Alvisi inoltre parla al posto di Jamila, utilizzando la prima persona singolare per raccontare la prospettiva della bambina, mentre la prospettiva di Alpi è presentata da un narratore esterno e occupa la maggior parte della narrazione. L'introduzione al testo sottolinea che Alpi 'parlava anche l'arabo',²⁰ e la giornalista italiana comunica con Jamila in questa lingua quando la incontra per la prima volta.²¹ L'arabo ha permeato la moderna Somalia²² tanto da potere essere visto come la seconda lingua del paese,²³ ma nel testo sembra però essere utilizzato quasi come sinonimo di 'somalo'. Per esempio, quando un collega chiede ad Alpi come riesca a fare amicizia con tutti, la giornalista risponde: 'Primo: parlo l'arabo. Secondo: conosco la cultura araba ed evito di mettere in imbarazzo gli interlocutori'.²⁴ In un altro passaggio inoltre si afferma che 'Ilaria conosceva il mondo arabo [...] e sapeva che nella cultura somala il concetto di orfano non esiste'.²⁵

¹¹ I. Scego, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008, p. 57.

¹² Rizzo & Rispoli, *Ilaria Alpi*, cit., p. 73.

¹³ *Ivi*, p. 82-83.

¹⁴ Alvisi, *Ilaria Alpi*, cit., p. 29.

¹⁵ *Ivi*, p. 8.

¹⁶ *Ivi*, p. 7.

¹⁷ M. Rizzo, 'Realtà e finzione', in: Rizzo & Rispoli, *Ilaria Alpi*, cit., p. 97.

¹⁸ Gigliola Alvisi, *dalla libreria Ubik di Foggia*, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=smCy-1UkSTI> (consultato il 12 febbraio 2016).

¹⁹ M. Gritta Greiner, 'Prefazione', in: Alvisi, *Ilaria Alpi*, cit., p. 9.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Alvisi, *Ilaria Alpi*, cit., p. 22.

²² D. Laitin, *Politics, Language, and Thought: The Somali Experience*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, p. 56.

²³ I. Lewis, *A Modern History of the Somali*, Athens, Ohio University Press, 2002, p. 5.

²⁴ Alvisi, *Ilaria Alpi*, cit., p. 37.

²⁵ *Ivi*, p. 56.

Il testo specifica però che la comunicazione tra Ilaria e Jamila e la sua famiglia avviene in italiano, lingua che ‘molti somali avevano imparato’ durante il periodo coloniale.²⁶ Questa lingua in comune rende possibile il dialogo su questioni di genere tra donne di culture diverse. La comunicazione però non sembra essere paritaria, poiché Alpi insegna a Jamila e sua madre il valore dell’essere donna, che sarebbe loro negato dalla cultura patriarcale in Somalia. Quando la madre di Jamila confessa ad Alpi che ‘le donne non contano niente qui in Somalia’, la giornalista le spiega che le donne in qualunque parte del mondo cucinano e riproducono la vita: ‘[le donne] fanno le stesse cose in ogni parte del mondo, è un po’ come se parlassero la stessa lingua e potessero capirsi più facilmente. È più facile per noi donne vedere quello che lega i popoli che quello che li divide’.²⁷ Grazie ad Alpi, Jamila conosce il mondo a cui ha sempre aspirato: ‘Ilaria è stata per me come una porta attraverso la quale entrare in un mondo diverso, quel mondo che mio padre mi aveva sempre raccontato, ma che io pensavo fosse soltanto una specie di storia della buonanotte per noi bambini’.²⁸ Inoltre, Jamila conclude il testo dichiarando di avere acquisito la sua autocoscienza anche per merito di Alpi: ‘E so chi sono io adesso. Sono Jamila, sono una donna somala di adozione francese, non infibulata, libera di essere. E lo devo anche a Ilaria’.²⁹

Dato che Jamila è presentata come una bambina somala qualunque, il testo sembra suggerire che la presenza di Alpi in Somalia non sia stata importante solo per lei e per sua madre. Infatti, diversi passaggi del testo sembrano descrivere Alpi come la paladina di tutte le donne oppresse dal patriarcato in Somalia. Per esempio, l’incontro tra Alpi e Jamila avviene dopo che la giornalista è riuscita a scampare all’aggressione di una folla di somali armati. L’episodio viene raccontato dalla prospettiva di Jamila: ‘Donna bianca, sola, in una folla di uomini inferociti. I nostri sguardi si agganciano, corre verso di me, mi stringe la mano e mi porta via dal centro della strada. Mi schiaccia con il suo corpo addosso a una casa, per proteggermi da un gruppo di uomini armati di bastone che passano di corsa, poi scappiamo come spiriti scivolando lungo i muri’.³⁰ Dopo avere enfatizzato che Alpi ‘continuava a raccontare attraverso i suoi servizi la vita di una città martoriata dalla guerra e le piccole storie quotidiane, molte delle quali avevano come protagoniste delle donne’,³¹ un altro passaggio del testo racconta il salvataggio da parte di Alpi di una donna somala che viene svergognata e aggredita pubblicamente da un gruppo di uomini perché accusata di essere una prostituta.³² Anche la copertina sembra identificare una differenza tra Alpi e le donne somale. Questo paratesto presenta la silhouette bianca di una giovane donna in primo piano, e sullo sfondo, rimpicciolito, un gruppo di donne coperte dall’hijab e viste di spalle. Nel retro di copertina, l’immagine è completata dalla presenza di una donna interamente coperta da un velo nero, la cui ombra è proiettata sulle macerie. Il fatto che Alpi sia rappresentata come una silhouette sembra invitare all’identificazione e alla sostituzione, chiamando i lettori e le lettrici a fare come la giornalista italiana e ad aiutare le donne musulmane represses dal patriarcato in quei paesi in cui ancora si pratica l’‘infibulazione’.³³

²⁶ *Ivi*, p. 29.

²⁷ *Ivi*, p. 45.

²⁸ *Ivi*, p. 140.

²⁹ *Ivi*, p. 144.

³⁰ *Ivi*, p. 21.

³¹ *Ivi*, p. 55.

³² *Ivi*, pp. 58-63.

³³ *Ivi*, p. 46.

La storia 'vera' di Samia Yosuf Omar: 'Documentazione'

Anche nel romanzo *Non dirmi che hai paura* di Giuseppe Catozzella è presente una narratrice autodiegetica: la storia di Samia è raccontata dal punto di vista di una giovane donna somala, quello della protagonista. L'autore descrive in un articolo la genesi del suo romanzo come il risultato di 'un difficilissimo lavoro di equilibrio tra documentazione e immedesimazione', due aspetti che occorre quindi discutere nel dettaglio.³⁴ Le fonti di questa documentazione non sono esplicitate nel romanzo, e non è pertanto possibile verificare la provenienza di elementi discutibili nella ricostruzione della recente storia della Somalia. Il colonialismo italiano in Somalia viene menzionato in due occasioni, riferendosi a 'la rete delle fogne costruita dagli italiani'³⁵ e ad un altare della patria presente a Mogadiscio,³⁶ presumibilmente quello costruito in onore di Umberto I di Savoia. Il riferimento circa la costruzione della rete fognaria di Mogadiscio contrasta con quanto Kaha Mohamed Aden scrive nella raccolta di racconti *Fra-intendimenti*, vale a dire che le fognature di Mogadiscio sono 'un gioiello arrivato secoli e secoli fa attraverso l'Oceano Indiano. Un sapere che i mercanti arabi ci hanno portato da Roma'.³⁷ Mogadiscio non è una città edificata dagli italiani: la prima attestazione scritta della sua esistenza risale al 1228.³⁸ Gli italiani potenziarono il sistema fognario della città, la cui costruzione è senz'altro precedente al periodo della colonizzazione. Menzionando solo le opere architettoniche costruite dagli italiani a Mogadiscio, il testo non sembra voler contrastare il falso mito del colonialismo dal volto umano che molti italiani ancora legano all'espansione in Africa.³⁹

Non dirmi che hai paura sembra inoltre rappresentare la guerra clanica in Somalia in termini controversi. Lidwien Kapteijns ha dimostrato che con la caduta del regime di Siad Barre nel 1991 iniziò in Somalia una vera e propria pulizia clanica dei Daarood.⁴⁰ È sorprendente pertanto il riferimento nel romanzo a un periodo della guerra civile in cui esisteva 'rispetto' in Somalia prima dell'arrivo di Al-Shabaab nel 2006.⁴¹ Analogamente, appare inverosimile il ritratto di una famiglia Hawiye e una famiglia Daarood che convivono sotto lo stesso tetto,⁴² perché i Daarood sarebbero dovuti restare nascosti.⁴³ È inoltre difficile pensare che Samia e specialmente Alì, un Daarood, potessero girovagare per una Mogadiscio lacerata dal conflitto come accade invece nel romanzo.

Numerosi testi di analisi politica hanno descritto Mogadiscio come uno dei posti più pericolosi al mondo,⁴⁴ e il reporter Giampaolo Musumeci in un articolo del 2010 ha raccontato che 'non esistono luoghi sicuri nella città. Così per lavorare e raccontarla, si corre a 100 all'ora sulle strade polverose, non ci si ferma mai davanti a nulla, [...] ci

³⁴ G. Catozzella, 'Si può vivere nei panni di un altro? Ecco la grande sfida della letteratura', *Avvenire*, 27 Settembre 2014, p. 22.

³⁵ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 32.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ K. Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo, 2010, p. 123.

³⁸ N. Chittick, 'Medieval Mogadishu', in: *Paideuma*, 28 (1982), p. 49.

³⁹ R. Pergher, 'Impero immaginato, impero vissuto. Recenti sviluppi nella storiografia del colonialismo italiano', *Ricerche di Storia Politica*, 1 (2007), pp. 53-66.

⁴⁰ L. Kapteijns, *Clan Cleansing in Somalia: The Ruinous Legacy of 1991*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012.

⁴¹ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 118.

⁴² *Ivi*, p. 9.

⁴³ In un'intervista Catozzella attribuisce questa convivenza al fatto che le due famiglie fossero molto povere, evitando di menzionare nuovamente la pulizia clanica in corso in Somalia dopo la caduta di Siad Barre. Si veda G. Catozzella, 'Intervista con Radio Città Futura. "Non dirmi che hai paura" di Giuseppe Catozzella', 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=p6-tXy2jNC0> (consultato il 12 febbraio 2016).

⁴⁴ Si veda, ad esempio, J. Gettleman, 'The Most Dangerous Place in The World', in: *Foreign Policy*, 171 (2009), pp. 60-69. Si veda anche K. Menkhaus, *Somalia: State Collapse and the Threat of Terrorism. Adelphi Paper 364*, Oxford, Oxford University Press for the International Institute for Strategic Studies, 2005.

si dota di adeguata scorta (non sempre garanzia di sopravvivenza)'.⁴⁵ Tale aspetto è sottolineato nelle opere di autori di origine somala: in *Links* di Nuruddin Farah,⁴⁶ Mogadiscio viene rappresentata come un 'inferno terreno',⁴⁷ e nel racconto orale *La quarta via*, Kaha Mohamed Aden descrive lo stato di totale distruzione in cui versa da tempo la sua città.⁴⁸ Uno sguardo alle immagini contenute nel volume *Mogadishu Then and Now: A Pictorial Tribute to Africa's Most Wounded City* con i testi di Rasna Warah e le fotografie di Mohamud Dirios e Ismail Osman, offre ulteriore testimonianza circa l'insicurezza presente in questa città.⁴⁹ Lo stesso Catozzella ha dichiarato in un'intervista di non essere mai stato in Somalia perché 'è molto difficile, essendo un Paese in guerra'.⁵⁰ Eppure in *Non dirmi che hai paura* Samia afferma che a lei e ad Alì la guerra 'non [...] riguardava'⁵¹ e che credendo di essere invisibili i due giovani potevano diventarlo veramente e raggiungere lo stadio della città per allenarsi.⁵² Similmente, la descrizione di un uomo 'del Comitato olimpico' che va a trovare Samia 'in giacca e cravatta' con la sua 'berlina rossa della Honda' in pieno giorno sembra rimandare più al deus-ex-machina di un racconto di finzione che alla Mogadiscio descritta nei testi succitati.⁵³

Un'altra imprecisione storica riguarda la repressione dei Daarood in Somalia da parte delle corti islamiche nel 2006. Le corti islamiche infatti rifiutarono inizialmente la logica del clan in nome della comune affiliazione dei somali all'Islam, creando 'a stability that had been unusual for some time'.⁵⁴ Il clan viene inoltre erroneamente equiparato all'etnia⁵⁵ o alla razza, quando un Darood viene per esempio definito 'negro' da un Hawiye.⁵⁶ Non esistono differenze somatiche visibili tra i membri di diversi clan somali, ma qualora fosse possibile riconoscerne alcune in una prospettiva storica, gli Hawiye dovrebbero essere considerati il gruppo con la pigmentazione della pelle più scura. Infatti, secondo alcuni storici, gli Hawiye arrivarono in Somalia dall'Etiopia⁵⁷ o dall'India,⁵⁸ mentre i Darood dalla penisola arabica.⁵⁹

⁴⁵ G. Musumeci, 'Nove giorni a Mogadiscio, racconto per immagini di un viaggio di andata e ritorno all'inferno', in: *Il sole 24 ore*, 18 dicembre 2010, <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2010-12-17/sono-stato-giorni-mogadiscio-180433.shtml> (consultato il 12 febbraio 2016).

⁴⁶ N. Farah, *Links*, New York, Riverhead, 2003.

⁴⁷ L. Mari, *La resistenza dei legami: narrazioni e rappresentazioni della famiglia nella trilogia di romanzi 'Past Imperfect' (2004-2011) di Nuruddin Farah*. Università di Bologna, tesi di dottorato, 2013, http://amsdottorato.unibo.it/6307/1/MARI_LORENZO_TESI.pdf, p. 295 (consultato il 12 febbraio 2016).

⁴⁸ Su questo racconto orale, si veda S. Brioni, 'Tradurre l'identità nell'Italia post-coloniale: *La quarta via* di Kaha Mohamed Aden', in: *Altreitalie*, 41 (2011), pp. 110-124.

⁴⁹ R. Warah, M. Dirios & I. Osman, *Mogadishu Then and Now: A Pictorial Tribute to Africa's Most Wounded City*, Bloomington, AuthorHouse, 2012.

⁵⁰ L. Baratta, 'Samia, annegata nel Mediterraneo sognando le Olimpiadi. Il nuovo libro di Giuseppe Catozzella', [linkiesta.it](http://www.linkiesta.it), 21 gennaio 2014, <http://www.linkiesta.it/it/article/2014/01/21/samia-annegata-nel-mediterraneo-sognando-le-olimpiadi/19065/> (consultato il 12 febbraio 2016). Come riportato nella pagina Facebook di Catozzella, lo scrittore si è poi recato a Mogadiscio per una corsa organizzata dall'ONU in onore di Samia. See 'Giuseppe Catozzella', in *Facebook*, 18 agosto 2014, <https://www.facebook.com/giuseppe.catozzella/photos/a.1220782447938763.1073741828.1220566857960322/1221881331162208/?type=3&theater> (consultato il 12 febbraio 2016).

⁵¹ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 14.

⁵² *Ivi*, p. 102.

⁵³ *Ivi*, p. 110.

⁵⁴ S. Elden, *Terror and Territory: the Spatial Extent of Sovereignty*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 2009, p. 105.

⁵⁵ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 24.

⁵⁶ *Ivi*, p. 126.

⁵⁷ H. A. Jama, *Who Cares About Somalia*, Berlin, Hans Schiler, 2005, p. 147.

⁵⁸ I. Lewis, *Peoples of the Horn of Africa: Somali, Afar and Saho*, Ewing Township, Red Sea Press, 1998, p. 198.

⁵⁹ *Ivi*, p. 22.

Per concludere l'analisi degli elementi documentari utilizzati da Catozzella, va rilevato che l'avvento del burqa in Somalia viene presentato come un'imposizione esterna ad opera delle corti islamiche: laconicamente, il testo afferma che le corti islamiche avevano portato 'burqa nero per tutte' da un giorno all'altro.⁶⁰ *Non dirmi che hai paura* sembra vedere in questo indumento esclusivamente il simbolo dell'oppressione maschile da cui Samia e altre donne musulmane vogliono emanciparsi. La società somala è descritta come patriarcale e significativamente Samia associa la Somalia a una figura paterna,⁶¹ contrariamente a quanto avviene nel racconto 'Dismatria' di Igiaba Scego, che identifica invece la Somalia con una madre a cui non è possibile far ritorno proprio a causa della guerra civile.⁶² Tuttavia, alcune donne in Somalia avevano indossato il burqa già prima delle corti islamiche come protezione contro le violenze e la guerra civile. La loro scelta si potrebbe commentare con le parole di un rapporto ONU circa l'uso del burqa in circostanze di guerra, che ritengo possano essere utili in questo caso per comprendere le ragioni di alcune donne di indossare questo indumento:

[the burqa is] the only protection [women] have to move in public locations without being harassed. [It] allows [them] to maintain a low-profile. Female police officers have reported that they wear a burqa for their own personal safety when outside of the police station.⁶³

Questo rapporto sottolinea che l'uso del burqa non è esclusivamente il risultato di un'imposizione di tipo religioso, come invece è rappresentato in *Non dirmi che hai paura*, ma può essere dovuto ad altri fattori, tra cui l'insicurezza generata dalla guerra civile. Riassumendo, gli elementi fin qui presentati sembrano mettere in discussione il fatto che 'tutto. I dettagli, i personaggi, le date, le tappe del viaggio di Samia attraverso l'Africa' sia vero e verificato nel romanzo, come Catozzella ha affermato invece in un'intervista.⁶⁴

La storia 'vera' di Samia Yosuf Omar: 'Immedesimazione'

Oltre alla 'documentazione', Catozzella identifica nell' 'immedesimazione' la seconda dimensione strutturale del romanzo:

ho scelto un punto di vista 'zero', un totale assorbimento con la protagonista: ho scelto di raccontarla in prima persona. Mi sono posizionato al suo interno e ho mosso i suoi stessi passi da dentro la sua stessa storia. Ho azzerato la distanza. [...] E da lì ho guardato il mondo (l'ho immaginato, cioè ho compiuto il primo lavoro della rappresentazione, propedeutico alla narrazione) con gli occhi della protagonista [...] La prima persona non consente di risolvere la questione dell'Occidente. Ogni punto di vista - anche interno - è una presa di posizione [...] Con la prima persona - con la distanza 'zero' - la questione della visione assurge alla sua massima serietà perché diviene ancora più evidentemente questione morale.⁶⁵

⁶⁰ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 82.

⁶¹ *Ivi*, p. 155.

⁶² I. Scego, 'Dismatria', in: *Pecore nere*, F. Capitani & E. Coen, a cura di, Rome-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-21. Per un'analisi di questo racconto si veda S. Brioni, *The Somali Within: Language, Race and Belonging in 'Minor' Italian Literature*, Oxford, Legenda, 2015, pp. 41-44.

⁶³ Human Rights, United Nations Assistance Mission in Afghanistan, Kabul, and Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights Geneva, *SILENCE IS VIOLENCE: End the Abuse of Women in Afghanistan*, 8 luglio 2009, <http://www.ohchr.org/Documents/Countries/ReportViolenceAgainstWomen.pdf>, p. 10 (consultato il 12 febbraio 2016). Il rapporto si riferisce in particolare alla situazione dell'Afghanistan.

⁶⁴ S. Nucini, 'E tu dov'eri quando sono morta?', *vanityfair.it*, 17 gennaio 2014, <http://www.vanityfair.it/news/mondo/14/01/17/storia-samila-lampedusa-olimpiadi> (consultato il 12 febbraio 2016).

⁶⁵ Catozzella, 'Si può vivere', cit., p. 22.

Pur ponendosi la domanda se sia lecito annullare la distanza tra sé e una giovane donna somala affogata nel Mediterraneo, Catozzella non descrive le ragioni che l'hanno persuaso ad adottare in ogni caso questo punto di vista. La mia analisi vuole dimostrare che esiste spesso in *Non dirmi che hai paura* una discrasia tra i valori che Samia vorrebbe rappresentare e il contesto religioso, politico e sociale da cui proviene.

Samia viene descritta a più riprese non solo come una 'donna somala e musulmana',⁶⁶ ma anche come una donna attiva per 'la liberazione del [suo] popolo e delle donne dell'Islam'.⁶⁷ Per esempio, il romanzo descrive le 'moltissime lettere' ricevute dall'atleta somala dopo le Olimpiadi di Pechino da parte di molte donne musulmane per cui Samia era diventata 'un mito' ed era stata eletta 'a loro ideale'.⁶⁸ Il padre di Samia parla alla figlia definendola una 'guerriera che corre per la libertà' che un giorno guiderà 'la liberazione delle donne somale dalla schiavitù in cui gli uomini le hanno poste'.⁶⁹ Se *Non dirmi che hai paura* 'guarda il mondo con gli occhi della protagonista', appare complesso spiegare come Samia non si renda conto della problematicità dell'investitura paterna nei suoi confronti. Anche la rappresentazione della conoscenza e dell'aderenza di Samia all'Islam nel testo di Catozzella è dubbia. Per esempio, il Corano proibisce l'idolatria, pratica che invece Samia attua nei confronti di una fotografia di Mo Farah che ella tiene sul suo comodino. A questa fotografia Samia finge di parlare⁷⁰ e rivolge le sue preghiere.⁷¹ La Samia di *Non dirmi che hai paura* è convinta inoltre che lei e Mo Farah debbano guidare 'la liberazione delle donne, e poi quella del nostro paese dalla guerra',⁷² non indicando però in che misura la vittoria alle Olimpiadi di un atleta britannico seppure di origine somala – ma che nel testo viene indicato come 'connazionale' di Samia⁷³ –, possa contribuire a tale scopo. Samia descrive Mo Farah come 'l'opposto di me. A nove anni era già in Inghilterra, per forza tutto era normale'.⁷⁴ In questo passaggio non è solo interessante notare l'ammirazione di un'atleta somala per un collega maschio e britannico di successo, ma anche l'uso della parola 'normale' per identificare la condizione di chi vive nel Regno Unito. Il medesimo concetto è espresso in un passaggio in cui Samia sogna di poter 'fare tutto come una persona normale, una ragazza qualunque' una volta raggiunta l'Europa.⁷⁵ Samia afferma inoltre che lei ed Alì riescono a fare 'finta di essere bambini normali' pur vivendo a Mogadiscio,⁷⁶ definendo come regolare e consueta la condizione di chi vive probabilmente in Occidente o quantomeno non in un paese in guerra.

Va inoltre notato che la Samia di *Non dirmi che hai paura* viene descritta come la rappresentante del suo paese di origine e di tutto il suo popolo alle Olimpiadi,⁷⁷ nonostante il fatto che la Somalia non avesse un governo centrale stabile in grado di determinare se ella fosse davvero la persona 'più veloce del [suo] paese nei duecento metri'.⁷⁸ Tale descrizione costruisce la Somalia come uno spazio nazionale al pari di altri stati, cancellando il fatto che la metà dei Somali viva all'estero a causa della guerra. Ciò che invece è possibile affermare con certezza è che Samia non fosse una

⁶⁶ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 148.

⁶⁷ *Ivi*, p. 50.

⁶⁸ *Ivi*, p. 145.

⁶⁹ *Ivi*, p. 48.

⁷⁰ *Ivi*, p. 89.

⁷¹ *Ivi*, p. 146.

⁷² *Ivi*, p. 57.

⁷³ *Ivi*, p. 141.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 170.

⁷⁶ *Ivi*, p. 15.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 90 e 115.

⁷⁸ *Ivi*, p. 79.

delle atlete più veloci in Africa, essendo arrivata ‘sesta su otto’ nelle selezioni per i duecento metri necessarie per partecipare alle Olimpiadi.⁷⁹ Il sito della BBC ricorda infatti che ‘she ran the 100m at the African Athletics Championships in May, but came last in her first round heat. This Olympics will be about taking part, rather than chasing medals’.⁸⁰ La partecipazione di Samia alle Olimpiadi è stata decisa in via eccezionale da un comitato internazionale ma saldamente in mani occidentali esclusivamente per sensibilizzare l’opinione pubblica mondiale circa l’emergenza umanitaria in Somalia. Per questo motivo appare problematica la descrizione di Samia come un’atleta che crede davvero di correre ‘nel nome del [suo] paese’,⁸¹ per liberarlo,⁸² e ‘[riscattare] tutto un popolo’.⁸³ Similmente, Samia sembra essere poco consapevole delle sue capacità quando afferma che ‘nel 2012 [sarebbe] stata la vincitrice. Per il [suo] paese e per [sé]’⁸⁴ o che ‘un giorno [sarebbe riuscita] a vincere le Olimpiadi [...] da donna somala e musulmana’.⁸⁵ L’enfasi sulla tenacia e l’innocenza di Samia è funzionale a rappresentarla come un’eroina che riesce ad astrarsi dal contesto della guerra. Se però tali affermazioni si leggono come un’impossibilità della Samia di Catozzella di comprendere il mondo in cui vive, i lettori e le lettrici si potrebbero porre domande circa la sua effettiva capacità di rappresentare le donne somale.

A tal proposito è importante rilevare che Samia descrive Africa ed Europa in termini essenzialisti, dicotomici e gerarchici. Quando Samia si riferisce all’Africa ne parla come di una terra arretrata associandola a un bozzolo – da qui uno dei motivi per cui in copertina è presente l’immagine di una farfalla⁸⁶ –, e descrive i somali alle Olimpiadi come arrivati da un’altra era geologica.⁸⁷ Samia dice di sentirsi inadeguata di fronte alla ‘modernità’ degli atleti europei, e si domanda se porti ‘nelle ossa la lentezza del [suo] paese’.⁸⁸ Al contrario, l’Europa viene da lei rappresentata come il luogo in cui si raggiunge la salvezza – ‘in poco tempo sarei stata via [dalla Somalia]. Finalmente salva. Salva’⁸⁹ –, dove i mostri vengono sconfitti – ‘era riuscita a sconfiggere il mostro. Era in Europa’⁹⁰ –, e in cui si sente ‘odore di libertà’.⁹¹ È senz’altro vero che la protagonista fugge dalla guerra civile, ma l’uso di concetti tra loro tanto diversi per caratterizzare l’Europa e l’Africa sembra volto a rassicurare i lettori circa la propria situazione di privilegio piuttosto che a cercare di dar voce ai pensieri di una ragazza che ha viaggiato, si informa attraverso mezzi di comunicazione di massa come la televisione e internet,⁹² ed è quindi verosimilmente a conoscenza della discriminazione di molti dei suoi connazionali in Europa.

Olimpiadi e diritti civili

L’entusiasmo di Samia per la partecipazione alle Olimpiadi in *Non dirmi che hai paura* non può tuttavia far dimenticare ciò che i giochi olimpici rappresentano nei rapporti di forza tra diverse nazioni. A tal proposito Maurice Roche afferma che la celebrazione della cultura sportiva alle Olimpiadi educa a valori universali come ‘a sense of “fair

⁷⁹ *Ivi*, p. 116.

⁸⁰ ‘Against the Odds: Samiya Yuusf Omar’, *BBC News*, 21 Luglio 2008, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7492967.stm> (consultato il 12 febbraio 2016).

⁸¹ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 89.

⁸² *Ivi*, pp. 90; 117.

⁸³ *Ivi*, p. 108.

⁸⁴ *Ivi*, p. 144.

⁸⁵ *Ivi*, p. 148.

⁸⁶ *Ivi*, p. 175.

⁸⁷ *Ivi*, p. 133.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 171.

⁹⁰ *Ivi*, p. 124.

⁹¹ *Ivi*, p. 219.

⁹² *Ivi*, p. 145.

play” (or more grandly “ethics”), health, and peace’.⁹³ Tuttavia, Roche afferma anche che questo intento civilizzatore non è dissociabile dal ruolo che l’Occidente si arroga il diritto di estendere sul resto del mondo:

idealistic discourse of universalistic and humanitarian values [...] are ultimately derived from the Enlightenment and nineteenth-century ‘progress’ worldviews [and] provided apparently ‘international’ stages and arenas for the display of current versions and ideals of international world order, that is of national identities and differences in a transient context of relatively peaceful coexistence and of common absorption in the ideals of the progress of ‘Western civilization’, and in the practices of touristic consumerism.⁹⁴

Tale obiettivo è chiaro già nelle parole di Pierre de Coubertin, fondatore dei moderni giochi olimpici, il quale nel 1923 definì le Olimpiadi ‘a colonization of sport and a colonization by sport’, indicando sia l’intenzione di soppiantare gli sport tradizionali in favore di quelli più ‘civilizzati’, sia quella di civilizzare l’Africa attraverso lo sport: ‘sport will conquer Africa’.⁹⁵ Inoltre, le Olimpiadi hanno contribuito a dimostrare il predominio di alcune razze sulle altre, e a rafforzare l’idea di identità nazionale attraverso l’uso dei corpi degli atleti come simboli della forza e dell’unità dell’ordine politico e sociale.⁹⁶ Come nota Helen Jefferson Lenskyj:

The inclusion of Indigenous athletes from various ‘primitive’ cultures at the 1904 St. Louis Olympics represents one of the earliest examples of ‘scientific racism’ applied to sport, a pattern that continues today. The so-called Anthropology Days, held in conjunction with the Olympics, were intended to prove an association between ‘race’ and athletic ability, but at the end of this dehumanizing project, organizers concluded that these men were ‘inferior athletes’, after all.⁹⁷

In altre parole, Lenskyj vede la presenza di atleti indigeni come una modificazione degli zoo umani attraverso cui i corpi dei colonizzati venivano esibiti di fronte ad un pubblico occidentale. L’uso strumentale dei partecipanti non europei e delle loro culture è stato spesso accompagnato dalla mercificazione dell’identità. Per esempio, Lenskyj cita l’inserimento di boomerang nel logo delle Olimpiadi di Sydney del 2000 come un omaggio simbolico agli aborigeni australiani che maschera ‘their more recent history of colonization at the hands of white settlers, the abuse they suffered in residential schools and the ongoing impacts of racism and poverty’.⁹⁸

Alla luce di queste considerazioni, la visione acritica che Samia ha delle Olimpiadi è difficilmente conciliabile con la sua funzione di rappresentante delle donne somale, viste le proteste che il Comitato Olimpico ha raccolto in questi anni proprio da parte di minoranze etniche e di donne.⁹⁹ Samia mostra un momento di autocoscienza quando arriva ultima alla gara delle Olimpiadi di Pechino e si ritrova a catalizzare la curiosità dei giornalisti. In questa occasione si dispiace che la sua sia ‘una storia perfetta per spiriti occidentali’, e che l’attenzione le sia rivolta per motivi extrasportivi.¹⁰⁰ Come nota Pirkko Markula, l’enfasi su aspetti della vita privata delle atlete è un topos frequente della narrazione mediatica: ‘women’s sport is trivialised by infantilising women athletes [...] and emphasising non-sport-related aspects, such as appearance,

⁹³ M. Roche, *Megaevents and Modernity. Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*, London, Routledge, 2000, p. 200.

⁹⁴ *Ivi*, p. 198.

⁹⁵ H. J. Lenskyj, *Gender Politics and the Olympic Industry*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 21.

⁹⁶ *Ivi*, p. 76.

⁹⁷ *Ivi*, p. 60.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, p. 80.

¹⁰⁰ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 143.

family relationships and personal life, that detract attention from women's sport achievement'.¹⁰¹ Tuttavia, la volontà di non essere soggetto passivo del racconto occidentale è un pensiero fuggevole nella mente di Samia, visto che non intacca il suo sogno di voler ritornare alle Olimpiadi nel 2016. Per questa ragione, uno dei motivi di successo dell'opera può essere attribuito al fatto che la storia di Samia presentata in *Non dirmi che hai paura* si iscriva all'interno di una narrazione dominante delle atlete olimpioniche.

Occorre anche sottolineare che il diritto di partecipare alle manifestazioni sportive è stato accompagnato di rado dalla conquista dei diritti civili. Per esempio, lo storico Colin Tatz ha dimostrato che gli aborigeni australiani poterono partecipare alle attività sportive della nazione mezzo secolo prima che fossero garantiti loro i diritti come cittadini.¹⁰² Secondo Lenskyj, una simile attitudine alimentata dal 'belief in the redemptive and symbolic importance of Olympic sport' può essere riconosciuta ai nostri giorni nella 'campaign to include more women from Muslim countries'.¹⁰³ Se da un lato - e forse in maniera acritica - si può vedere nella presenza di Samia alle Olimpiadi un modo per generare attenzione circa la guerra civile che sta devastando la Somalia dal 1991, dall'altro non si può non ravvisare nella sua partecipazione una celebrazione dell'economia neoliberista globalizzata, capace di includere anche 'gli ultimi' nei suoi rituali. In *Non dirmi che hai paura* al contrario le Olimpiadi vengono rappresentate da Samia come un 'mondo fantastico [...] un'incredibile immersione in un soffice cuore variopinto che è l'amore universale, in cui i colori differenti non sono altro che le diverse toppe con cui è rammendato il respiro del mondo'.¹⁰⁴ Samia afferma addirittura: 'un giorno avrei vinto le Olimpiadi [e] quel giorno avrei davvero guidato la riscossa delle donne islamiche'.¹⁰⁵

Questioni di classe in *Non dirmi che hai paura*

Un altro aspetto controverso in *Non dirmi che hai paura* è la rappresentazione della dimensione di classe. In un'intervista, Catozzella descrive Samia come una 'ragazza povera'.¹⁰⁶ La sua abitazione nel romanzo è presentata come un luogo che 'non era neppure una casa nel senso normale del termine',¹⁰⁷ in cui le pareti 'erano di una miscela, che al sole diventava durissima, di fango e ramaglie',¹⁰⁸ e il bagno era 'un buco in comune, dove facevamo i nostri bisogni'.¹⁰⁹ Quando Samia deve andare a gareggiare ad Hargeysa dice di non avere i soldi per andarci,¹¹⁰ salvo poi racimolarli lavorando. Flavia Busatta ha analizzato la ricostruzione mediatica della storia di Samia e ha affermato che questa giovane atleta era verosimilmente appartenente a un'élite privilegiata per gli standard della Somalia, visto che poteva permettersi il lusso di

¹⁰¹ P. Markula, *Olympic Women and the Media: International Perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 10.

¹⁰² C. Tatz, *Aborigines in Sport*, Bedford Park, Flinders University, 1987, p. 5.

¹⁰³ Lenskyj, *Gender Politics*, cit., p. 61.

¹⁰⁴ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 136.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 103.

¹⁰⁶ Catozzella, 'Intervista con Radio Città Futura', cit.

¹⁰⁷ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 8.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 9.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 10.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 80.

praticare l'atletica e di allenarsi ad Addis Abeba.¹¹¹ Del resto, come Samia afferma in *Non dirmi che hai paura*, 'nessuno ha mai guadagnato un soldo con lo sport'.¹¹²

Busatta si è domandata inoltre perché Samia abbia cercato di arrivare in Europa scegliendo il tragitto più pericoloso. Come sottolinea il romanzo di Catozzella, Samia era infatti diventata una 'star' dopo aver partecipato alle Olimpiadi,¹¹³ e il suo nome era conosciuto da 'un miliardo di persone'.¹¹⁴ Samia non è un membro qualsiasi della diaspora somala, ma un soggetto che – per citare le parole di Pirkko Markula sulla rappresentazione delle donne nello sport – ha acquisito una “flexible citizenship” which has resulted from her transnational celebrity status' grazie alla partecipazione alle Olimpiadi.¹¹⁵ Per questa ragione, la giovane atleta avrebbe potuto 'prendere un volo turistico da Mogadiscio per l'Italia per 450 Euro o da Addis Abeba per l'Italia per 800 Euro', oppure richiedere 'un permesso umanitario'.¹¹⁶ Non sono interessato ad analizzare in questo contesto i possibili interrogativi sollevati dalla ricostruzione mediatica della storia di Samia, quanto a mostrare come questi interrogativi creino incongruenze narrative in *Non dirmi che hai paura*. Samia chiama 'sempre' la sorella in Finlandia con il cellulare, si scrive con lei 'per ore',¹¹⁷ e si procura anche una 'webcam' per parlare con lei 'via Skype'.¹¹⁸ Il romanzo di Catozzella non spiega perché Samia non usi questa tecnologia per contattare il comitato Olimpico, fare una campagna online a sostegno della sua causa, o trovare un allenatore in Europa. Se la giornalista Teresa Krug era il 'lasciapassare per la libertà' di Samia,¹¹⁹ non si capisce perché l'atleta somala non le chieda un consiglio prima di attraversare mezza Africa e il mar Mediterraneo.¹²⁰ Ricondurre la storia di Samia all'interno di precise dinamiche di classe permette di comprendere perché la giovane atleta non possa condividere la stessa condizione di quelle che lei chiama 'ombre silenziose', vale a dire i rifugiati che stanno cercando di arrivare in Europa.¹²¹

È singolare inoltre la scelta del termine 'Viaggio' per parlare dell'esperienza di emigrazione di Samia¹²² e la sua descrizione come 'viaggiatrice',¹²³ perché riporta a un'esperienza di mobilità assai diversa da quella di molti membri della diaspora somala. A tal proposito, Giose Rimanelli, scrittore italiano emigrato negli Stati Uniti, riconosce che

emigrare non è proprio come viaggiare. Il viaggiatore sa dove andare e dove tornare. L'emigrante sa solo dove andare. Emigrare da un paese all'altro, per chiudere la porta su quello da cui si è partiti è in realtà morire, con la speranza (in riserva) di rinascere però a miglior vita, vuoi sociale che politica, nel nuovo paese anche se con panni e poi mente non esattamente identici a quelli di prima.¹²⁴

¹¹¹ F. Busatta, 'Dietrologie e sospetti: lo strano caso di Samia, l'atleta somala', in: *Antrocom Onlus sez. Veneto - Blog di Antropologia pubblica*, 2 Agosto 2012, <http://www.veneto.antrocom.org/blog/?p=1156> (consultato il 12 febbraio 2016).

¹¹² Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 90. Questa affermazione di Samia sottolinea l'ingenuità del personaggio che sembra ignorare il ruolo importante che gli affari economici giocano nello sport, fatto singolare per una giovane donna che aveva partecipato alle Olimpiadi di Pechino.

¹¹³ *Ivi*, p. 138.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 135.

¹¹⁵ Markula, *Olympic Women*, cit., p. 15.

¹¹⁶ Busatta, 'Dietrologie e sospetti', cit.

¹¹⁷ Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, cit., p. 127.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 145.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 159.

¹²⁰ *Ivi*, p. 156.

¹²¹ *Ivi*, p. 219.

¹²² *Ivi*, p. 171.

¹²³ *Ivi*, p. 177.

¹²⁴ G. Rimanelli, *Famiglia. Memoria dell'Emigrazione*, Isernia, Cosmo Iannone, 2000, p. 84.

Non dirmi che hai paura sembra normalizzare la dimensione della diaspora e dell'esilio attraverso un termine non connotato in maniera negativa, che riporta l'esperienza di Samia non solo a una dimensione mitica – il viaggio è astorico, la migrazione è situata nello spazio –, ma anche a un'esperienza astratta, metaforica e universale.

Conclusione: La Somalia, le eroine, e le 'donne musulmane'

Ciò che accomuna due testi molto diversi come *Non dirmi che hai paura* e *Ilaria Alpi: La ragazza che voleva raccontare l'inferno* è la dichiarata volontà di raccontare storie vere e di celebrare due eroine dei nostri tempi. Questi due intenti risultano però nei fatti in contrasto tra di loro, e il secondo prevale nettamente sul primo. Secondo Stefano Jossa, l'aura sacrale distante e intangibile che caratterizza la figura dell'eroe è costruita narrativamente eliminando la dimensione storica.¹²⁵ In altre parole, gli eroi simbolizzano ideali e valori eterni, situati 'prima dei conflitti politici all'interno della comunità'.¹²⁶ Jossa identifica inoltre nella costruzione della figura dell'eroe la simultanea esclusione di alcune persone all'interno del consesso sociale: 'gli eroi non esistono in natura, sono dei mostri, sono troppo grandi perché possano far del bene a chi è più piccolo di loro'.¹²⁷ Chi è assai più piccolo delle eroine di *Non dirmi che hai paura* e *Ilaria Alpi: La ragazza che voleva raccontare l'inferno* sono le 'donne musulmane', un gruppo eterogeneo di persone che viene tuttavia spesso evocato dai due testi.¹²⁸ Le due opere considerate sono concordi nel segnalare al loro pubblico che questi soggetti dovrebbero occidentalizzarsi per salvarsi dalla cultura patriarcale dell'Islam che le opprime e – per usare le parole di Catozzella in un'intervista – 'proibisce [loro] qualunque cosa'.¹²⁹ Le 'donne musulmane' dovrebbero cioè seguire l'esempio di Samia, l'eroina filooccidentale, e Jamila, la giovane donna-qualunque somala emancipatasi grazie ad Ilaria Alpi.

Il tipo di rappresentazione contenuto nelle narrazioni di Alvisi e Catozzella non ha un sapore coloniale e non ne condivide affatto gli intenti. Al contrario, queste due opere sono animate dalla volontà di raccontare due eventi significativi nelle storie recenti di Italia e Somalia. Samia e Jamila possono raccogliere la simpatia di molti lettori per la loro giovane età, la loro innocenza, e il loro ruolo di simboli di speranza (o della sua assenza) per il futuro della Somalia. Ciò nonostante, i due testi contribuiscono a mantenere il centro della narrazione saldamente ancorato in Europa, mostrando la Somalia come una realtà ad essa subalterna. Le narratrici autodiegetiche di queste opere sembrano sognare l'Occidente e ignorare molti aspetti importanti della cultura da cui vogliono fuggire. Riprendendo le parole di Edward Said, si può dire che la Somalia in queste due opere

depends more on the West than on the Orient, and this sense is directly indebted to various Western techniques of representation that make the Orient visible, clear, 'there' in discourses about it. And these representations rely upon institutions, traditions, conventions, agreed-upon codes of understanding for their effects, not upon a distant and amorphous Orient.¹³⁰

Pur denunciando le politiche sull'immigrazione dell'Unione Europea e i depistaggi e i misteri relativi al caso Alpi, sembra che la descrizione dell'altro e dell'altrove in queste opere sia disinteressata a rappresentare la Somalia se non come uno sfondo

¹²⁵ S. Jossa, *Un paese senza eroi: l'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. viii.

¹²⁶ *Ivi*, p. vii.

¹²⁷ S. Jossa, 'Totem di sé stessi'. *Il Manifesto*, 4 Febbraio 2014, <http://ilmanifesto.info/totem-di-se-stessi> (consultato il 12 febbraio 2016).

¹²⁸ Per una critica convincente a questa narrazione, si veda L. Abu-Lughod. *Do Muslim Women Need Saving?*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013.

¹²⁹ Catozzella, 'Intervista con Radio Città Futura', cit.

¹³⁰ E. Said, *Orientalism*, London, Vintage Book, 1994, pp. 21-22.

lontano di eventi tragici. Le ragioni storiche, culturali e sociali che hanno determinato queste tragedie avrebbero potuto essere problematizzate ulteriormente, evitando di riproporre in forme nuove la consueta dicotomia tra Occidente e Oriente.

Parole chiave

Postcolonialismo, Islam, politiche della rappresentazione, Ilaria Alpi, Samia Yusuf Omar

Simone Brioni è Assistant Professor presso l'Università Statale di New York, Stony Brook. Si occupa della rappresentazione letteraria e cinematografica delle migrazioni e del colonialismo in Italia nella prospettiva degli studi culturali e della teoria postcoloniale. La sua più recente pubblicazione è la monografia *The Somali Within: Race, Gender and Belonging in 'Minor' Italian Literature* (Legenda, 2015).

Department of European Languages, Literatures, and Cultures
Humanities Building, Room 1055
Stony Brook University
USA - Stony Brook NY 11794-5359
simone.brioni@stonybrook.edu

SUMMARY

'True' Stories and Heroines in Novels: The Representation of Somalia in *Ilaria Alpi: The Young Woman Who Wanted to Narrate Hell* and *Don't Tell Me You Are Afraid*

This article analyses Gigliola Alvisi's *Ilaria Alpi: La ragazza che voleva raccontare l'inferno* [*Ilaria Alpi: The Young Woman Who Wanted to Narrate the Hell*] (2014) and Giuseppe Catozzella's *Non dirmi che hai paura* [*Don't Tell Me You Are Afraid*] (2014), two novels that deal with two recent events in Somali and Italian history, the killing of the journalist Ilaria Alpi in Mogadishu in 1994 and the death of Samia Yusuf Omar while she was trying to reach the Italian shores from Libya by boat. Alvisi's text is analysed in comparison with other fictional and journalistic representations of Ilaria Alpi, while *Non dirmi che hai paura* is examined through what Catozzella considers the two constitutive dimensions of the novel: documentation and identification. Drawing on Stefano Jossa's reflections on the construction of literary heroes, the article challenges Alvisi's and Catozzella's claims that they represent 'true stories'. The article also argues that the main characters of these literary works are portrayed as heroines and role models for the emancipation of Muslim women.

Gli italiani regionali Atteggiamenti linguistici verso le varietà geografiche dell'italiano

Stefano De Pascale e Stefania Marzo

Introduzione

In questo contributo vogliamo proporre una prima analisi esplorativa dei risultati di un'inchiesta sugli atteggiamenti linguistici verso le varietà regionali della lingua italiana. Questi atteggiamenti riguardano di norma l'insieme di pregiudizi e stereotipi che i parlanti acquisiscono grazie a esperienze dirette o indirette dell'oggetto attitudinale,¹ che nel nostro caso sono le varietà di lingue. Oltre al valore intrinseco della ricerca sugli atteggiamenti linguistici, per mettere in luce i sistemi ideologici vigenti in una comunità, è stata rimarcata la loro utilità come fattori esplicativi, o addirittura come motori principali nei processi di (de)standardizzazione linguistica in atto in Europa.

Che il mutamento delle lingue standard sia dovuto a cambiamenti nella cosiddetta *standard language ideology*, è un'ipotesi che è già stata esplorata in diverse lingue europee, ma non ancora sufficientemente per l'italiano contemporaneo. Eppure la situazione italiana mostra dinamiche simili alle altre realtà europee, con peculiarità sufficientemente interessanti da ampliare ulteriormente il dibattito in corso. Sui tratti linguistici caratterizzanti il mutamento nell'italiano standard a partire dal periodo del miracolo economico postbellico esiste già una vasta bibliografia nella linguistica italiana.² Il nostro studio, invece, intende approfondire la questione della percezione e della valutazione del cambiamento nell'italiano contemporaneo, cioè i processi cognitivi di categorizzazione dei fenomeni linguistici e gli stereotipi associati ai presunti utenti di questi fenomeni. Perciò cercheremo di mettere in luce il modo in cui gli atteggiamenti verso le varietà regionali dell'italiano – 'il *prius* della variazione nella situazione italiana'³ – offrano una chiave di lettura per le attuali dinamiche di standardizzazione nella lingua italiana. Lo scopo dell'articolo è quindi soprattutto

¹ Vi è una differenza notevole tra atteggiamento e attitudine, termini non di rado confusi tra di loro, il che è principalmente dovuto all'omofonia tra l'italiano 'attitudine' e l'inglese 'attitude', che invece sarebbe il sinonimo dell'italiano 'atteggiamento'. L'attitudine linguistica, che trova nell'inglese 'aptitude' il suo equivalente, riguarda piuttosto il talento per le lingue o più in generale l'inclinazione naturale di un individuo verso certe attività.

² A titolo esemplare menzioniamo G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia, 2012 [1987]; F. Sabatini, 'L'"italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane', in: G. Holtus e E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte Und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184; L. Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino, 2012.

³ M. Cerruti, *Strutture dell'italiano regionale. Morfosintassi di una varietà diatopica in prospettiva sociolinguistica*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, p. 35.

quello di delineare un campo di studi non ancora adottato nell'italianistica, illustrandolo con un'analisi preliminare, al fine di stimolare ricerche e progetti a più ampio respiro.

L'articolo è strutturato nella maniera seguente. Dopo una breve inquadratura della nostra ricerca nell'ambito della letteratura sociopsicologica generale sui concetti, metodi e risultati degli studi attitudinali (Sezione n.1), approfondiremo il tema degli atteggiamenti linguistici in relazione al cambiamento linguistico. In particolare, ci concentreremo sul recente dibattito internazionale sulla corrispondenza tra cambiamenti nella *standard language ideology*, ovvero l'ideologia dello standard, e le tendenze innovative nelle lingue standard d'Europa (Sezione n.2). Introduciamo quindi la casistica italiana delle varietà geografiche in cui si differenzia l'italiano standard, i cosiddetti 'italiani regionali', passando in rassegna l'evoluzione degli studi descrittivi e attitudinali a tale proposito (Sezioni n. 3 e 4). L'ultima sezione sarà dedicata alla presentazione di un esperimento svolto riguardo agli atteggiamenti verso gli italiani regionali (Sezione n.5).

Atteggiamenti linguistici e comportamento linguistico

Prima di esaminare l'incidenza dei mutamenti ideologici sull'evoluzione della lingua italiana, è necessario domandarsi innanzitutto se esista un rapporto sincronico tra l'atteggiamento che un parlante esibisce verso una (varietà di) lingua, e più propriamente verso i suoi utenti, e la misura in cui il suo stesso comportamento linguistico ne è condizionato. Esistono numerosi modelli che cercano di sintetizzare la relazione controversa tra atteggiamenti e comportamenti linguistici.⁴ La *Communication Accommodation Theory* è probabilmente la teoria più autorevole in ambito linguistico.⁵ Il modello s'ispira alla 'teoria dell'identità sociale' di Henri Tajfel e John Turner,⁶ nella quale si ritiene che gli individui cerchino di mantenere o creare un'identità positiva relativa al proprio posizionamento in gruppi sociali di appartenenza (*ingroups*) e non-appartenenza (*outgroups*) attraverso processi psicologici di categorizzazione e distinzione sociale. Nel caso in cui la formazione di questa identità coinvolgesse aspetti linguistici, ciò porrebbe le basi per convinzioni e atteggiamenti più o meno palesi verso determinati parlanti e le loro varietà di lingua (i.e. gli atteggiamenti linguistici). In questa circostanza, il comportamento linguistico personale è considerato una vera e propria marca d'identità e perciò un importante strumento di strategia conversazionale sia per affermare la propria posizione nella comunità che per riconoscere l'identità altrui. Quindi in base all'identificazione dell'interlocutore, gli stereotipi sociali e infine le norme sull'uso linguistico, le strategie concrete dei parlanti sono chiamate *convergenza*, *divergenza* o *mantenimento linguistico*, sempre nei confronti dell'interlocutore. Queste strategie sono state osservate in una vasta serie di fenomeni: varianti fonetiche, lunghezza dell'enunciato, commutazioni di codice, ecc.

Per quanto riguarda le tecniche per rilevare gli atteggiamenti linguistici, solitamente si distinguono due gruppi secondo il maggiore o minore condizionamento del contesto sperimentale sulle risposte dell'intervistato. Metodi cosiddetti 'diretti' tendono a rivelare atteggiamenti socialmente più accettabili o conformi all'opinione pubblica, mentre metodi 'indiretti' riescono a cogliere atteggiamenti più personali e

⁴ Per una trattazione esaustiva sugli atteggiamenti linguistici, si veda P. Garrett, *Attitudes to Language*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2010.

⁵ H. Giles, N. Coupland & J. Coupland, 'Accommodation Theory: Communication, Context, and Consequence', in: Idem (a cura di), *Language: Context and Consequences*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1991, pp. 01-68.

⁶ H. Tajfel & J. C. Turner, 'An Integrative Theory of Intergroup Conflict', in: W. G. Austin & S. Worchel (a cura di), *The Social Psychology of Intergroup Relations*, Monterey (CA), Brooks/Cole, 1979, pp. 33-48.

meno sottoposti a sanzione sociale. Sotto quest'aspetto, il *matched guise experiment* (in italiano, 'tecnica di mascheramento di voci a confronto'), tecnica 'indiretta', ha acquisito una popolarità indiscussa nello studio degli atteggiamenti linguistici. L'idea sottostante la tecnica è quella di sviare l'attenzione dell'informante da ciò che in realtà si cerca di verificare, con lo scopo di poter accedere ad atteggiamenti impliciti (cfr. infra). Questo metodo sperimentale, inaugurato da Lambert e associati,⁷ consiste nel far ascoltare registrazioni in diverse lingue o varietà da parte di un unico parlante. Mantenendo inalterate altre caratteristiche paralinguistiche nell'audio (velocità, tono della voce, tipologia del testo), si varia l'unica caratteristica che si cerca di esaminare, cioè l'oggetto attitudinale. Tuttavia agli ascoltatori viene riferito che in ogni registrazione sentiranno parlanti diversi, per cui dovranno compilare diverse scale di valutazione, credendo di farlo per persone diverse.⁸ Considerato che l'unico fattore di variabilità che ricorre in ogni registrazione è quello linguistico e non quello personale, le diverse valutazioni non potranno che essere istigate dalle diverse varietà ascoltate, ma tutto ciò senza che l'informante se ne renda conto.⁹

La distinzione tra misurazione diretta o indiretta di atteggiamenti, insieme alla sperimentazione di nuove tecniche,¹⁰ ha stimolato inoltre la riflessione teorica sulla natura stessa degli atteggiamenti fra cui di regola si distinguono atteggiamenti impliciti ed espliciti. Tra i diversi modelli proposti per rendere conto di questa duplice manifestazione degli atteggiamenti, spicca quello di Devine.¹¹ Secondo Devine, gli atteggiamenti impliciti vengono attivati automaticamente, sono più duraturi, meno suscettibili a fattori esterni contestuali e sembrano guidare il comportamento in assenza di elaborazioni controllate, e sono in generale di natura piuttosto olistica e associativa. Atteggiamenti espliciti invece richiedono uno sforzo cognitivo maggiore, sono monitorati in modo molto più conscio e vengono generati secondo schemi analitici e sequenze di 'regole'. A prima vista, si è propensi ad attribuire un'importanza maggiore agli atteggiamenti impliciti, apparentemente più "veritieri". Grazie ad un nostro esperimento sugli atteggiamenti espliciti nell'ultima sezione dell'articolo, cercheremo di dimostrare come il rilevamento di questo tipo di atteggiamento possa fornire comunque un quadro interessante e non meno reale da contrapporre agli atteggiamenti impliciti.

Benché la loro importanza non venga sempre riconosciuta apertamente, gli atteggiamenti svolgono un ruolo fondamentale anche nella sociolinguistica variazionista. Nella teoria di Labov, il criterio per classificare i tre tipi di variabili sociolinguistiche (cioè 'stereotipi', 'marcatori' e 'indicatori') è il loro agire al di sotto

⁷ W. E. Lambert, R. Hodgson, R. C. Gardner & S. Fillenbaum, 'Evaluational Reactions to Spoken Languages', in: *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 60 (1960), pp. 44-51. <http://dx.doi.org/10.1037/h0044430>

⁸ Le scale di valutazione sono spesso compilate con differenziali semantici (spesso antonimi come 'intelligente'/'stupido', con la possibilità di contrassegnare valori intermedi) o con il metodo di Likert (dove si indica 'in disaccordo', 'd'accordo' o qualche posizione intermedia, per una determinata affermazione). Si veda S. Vandermeeren, 'Research on Language Attitudes', in: U. Ammon, N. Dittmar, K. Mattheier & P. Trudgill (a cura di), *Sociolinguistics/Soziolinguistik*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2005, vol. II, pp. 1318-1332.

⁹ Garrett, *Attitudes to Language*, cit., pp. 53-87.

¹⁰ K. Campbell-Kibler, 'Connecting Attitudes and Language Behavior via Implicit Sociolinguistic Cognition', in: T. Kristiansen & S. Grondelaers, *Language (de)standardisation in Late Modern Europe: Experimental Studies*, Oslo, Novus Press, 2013, pp. 307-329; D. Speelman, A. Spruyt, L. Impe & D. Geeraerts, 'Language Attitudes Revisited: Auditory Affective Priming', in: *Journal of Pragmatics*, 52 (2013), pp. 83-92. <http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2012.12.016>

¹¹ P. G. Devine, 'Stereotypes and Prejudice: Their Automatic and Controlled Components', in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 56, 1 (1989), pp. 05-18. Il modello è stato anche chiamato in causa in studi linguistici, per es.: P. Garrett, A. Williams & B. Evans, 'Accessing Social Meanings: Values of Keywords, Values in Keywords', in: *Acta Linguistica Hafniensia*, 37, 1 (2005), pp. 37-54. <http://dx.doi.org/10.1080/03740463.2005.10416082>

o al di sopra del livello di consapevolezza sociale (*social awareness*).¹² Variabili ‘above the level of social awareness’ mostrano nell’uso tendenze poco sistematiche, mentre per altre variabili il significato sociale non viene percepito in modo consapevole e di conseguenza mostrano delle tendenze più sistematiche. In analogia con la distinzione tra livelli di consapevolezza, si è soliti tracciare una stessa divisione tra valori sociali nascosti (*covert values*) e dichiarati (*overt values*). I valori dichiarati vengono sanzionati o promossi apertamente in contesti pubblici, spesso da gruppi sociali che occupano una posizione privilegiata. Al contrario, i valori nascosti agiscono sotto il livello di consapevolezza e hanno a che fare con dinamiche di appartenenza a o dissociazione da gruppi sociali. Indubbiamente, la definizione di livelli di consapevolezza associati a gruppi di valori sociali si avvicina molto alla nozione di atteggiamenti impliciti ed espliciti che s’incontra nella trattazione psicologica.¹³

Atteggiamento linguistico e cambiamento linguistico

Lo studio del rapporto tra atteggiamento e comportamento linguistico ha conosciuto un nuovo impeto nella ricerca sul cambiamento linguistico. In questo campo, si è andata a formare l’ipotesi che fattori ‘oggettivi’ e interni alla lingua non sono sufficienti a spiegare determinati cambiamenti, ma che lo studio di fattori ‘soggettivi’, cioè gli atteggiamenti e le ideologie, riescono a predire meglio cambiamenti nel comportamento linguistico, indipendentemente dai fattori oggettivi.¹⁴ Ciò è avvenuto prima in una prospettiva locale, nei processi di livellamento dialettale di singoli paesi,¹⁵ e di recente con implicazioni a larga scala e di più ampio respiro che postulano mutamenti ideologici verso le lingue standard nell’intera civiltà europea.¹⁶ Nonostante l’onnipresenza degli atteggiamenti linguistici nel lavoro pionieristico di Labov, la sociolinguistica ha quasi sempre puntato su categorie macrosociali (per es. età, etnia, sesso) per interpretare la mutazione linguistica, ignorando a lungo processi sociocognitivi in atto a livello conversazionale, tipicamente raggruppati in quel che si considera la ‘costruzione del significato sociale’.¹⁷

Nonostante Labov avesse conferito (cfr. supra) grande importanza a valori sociali e atteggiamenti (*subjective correlates*) nella mutazione linguistica, ha abbandonato questa pista favorendo l’idea di fattori operanti dall’interno del sistema linguistico, non avendo trovato riscontro empirico alla sua tesi. Kristiansen ha efficacemente dimostrato che motivazioni di tipo sociopsicologico riescono a spiegare bene tendenze nel cambiamento linguistico su larga scala, a condizione che la rilevazione di atteggiamenti linguistici sia eseguita in modo rigoroso.¹⁸ Effettuando regolarmente su

¹² W. Labov, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, pp. 120-121.

¹³ Sulla rilevanza del concetto di *social awareness* nell’opera di Labov, si veda T. Kristiansen, ‘Attitudes, Ideology and Awareness’, in: R. Wodak, B. Johnstone & P. Kerswill (a cura di), *The SAGE Handbook of Sociolinguistics*, Los Angeles (CA), Sage, 2011, pp. 265-278.

¹⁴ T. Kristiansen, P. Garrett & N. Coupland, ‘Introducing subjectivities in language variation and Change’, in: *Acta Linguistica Hafniensia: International Journal of Linguistics*, 37, 1 (2005), pp. 9-35. <http://dx.doi.org/10.1080/03740463.2005.10416081>

¹⁵ Per esempio P. Auer & F. Hinskens, ‘The Role of Interpersonal Accommodation in a Theory of Language Change’, in: P. Auer, F. Hinskens & P. Kerswill (a cura di), *Dialect Change: Convergence and Divergence in European Languages*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2005, pp. 335-357, <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511486623>; T. Kristiansen & J. N. Jørgensen, ‘Subjective Factors in Dialect Convergence and Divergence’, in: Idem, *Dialect Change: Convergence and Divergence in European Languages*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2005, pp. 287-302.

¹⁶ Per esempio T. Kristiansen & N. Coupland (a cura di), *Standard Languages and Language Standards in a Changing Europe*, Oslo, Novus Press, 2011; Kristiansen & Grondelaers, *Language (de)standardisation in Late Modern Europe*, cit.

¹⁷ P. Eckert, ‘Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolinguistic Variation’, in: *Annual Review of Anthropology*, 41 (2012), pp. 87-100.

¹⁸ T. Kristiansen, ‘The Macro-Level Social Meanings of Late-Modern Danish Accents’, in: *Acta Linguistica Hafniensia*, 41 (2009), pp. 67-92.

adolescenti danesi degli esperimenti *matched guise* in cui si facevano ascoltare frammenti sia di parlate locali sia di una sorta di neostandard basato sulla parlata di Copenaghen (*københavnsk*), e dello standard ufficiale (*rigsdansk*), si è giunti alla conclusione che la parlata locale viene sempre stigmatizzata, mentre le due varietà standard mostrano una biforcazione in termini di prestigio: il *københavnsk* è valutato positivamente sui tratti riguardanti il dinamismo, il *rigsdansk* invece ottiene buone valutazioni sui tratti relativi alla superiorità.

In generale tratti della personalità quali ‘superiorità’ o ‘dinamismo’ vengono ricondotti a due dimensioni sulle quali si collocano gli atteggiamenti linguistici: lo *status sociale*, in cui vengono raggruppati tratti riguardo alla competenza, la superiorità e la dinamicità e la *solidarietà*, termine che raccoglie caratteristiche della personalità del parlante, come la generosità, la simpatia e le qualità morali.¹⁹ Numerose ricerche hanno evidenziato che varietà di una stessa lingua mostrano strutture attitudinali complementari tra di loro. Il caso tipico è quello di una lingua standard e delle sue varianti regionalmente o socialmente marcate, cioè i dialetti/regioletti e i socioletti. La prima, cioè i suoi parlanti, ottiene punteggi alti su caratteristiche come il livello di intelligenza o il grado di istruzione, ma bassi se si misurano intenzioni di amicizia o tendenza alle battute. Le altre varietà molto spesso mostrano profili attitudinali opposti: valutazioni negative per quanto concerne aspetti di prestigio sociale (ignoranza, isolamento), ma positive su tratti della personalità (spontaneità, allegria).

Tuttavia, l'esempio danese mostra una configurazione più complessa, nel quale la rigida complementarità tra le dimensioni di solidarietà e di status viene messa in dubbio. Questo scarto rispetto ai modelli sociopsicologici tradizionali è dovuto, secondo Kristiansen, a un mutamento generale nel modo in cui la società dell'Europa postmoderna categorizza e conferisce significato al proprio panorama linguistico, cioè fortemente dipendente da cambiamenti nell'ideologia della lingua standard (*standard language ideology*). In particolare, ci si prefigge di elaborare un modello che sintetizza la dialettica tra l'ideologia della standardizzazione da un lato e, dall'altro, i cambiamenti macrolinguistici dovuti alla compresenza di lingue standard e nonstandard.²⁰ Le forze ideologiche reputate rilevanti per l'accettazione e la diffusione di una norma agiscono dal basso, spinte dalle cosiddette *covert values*.²¹ Piuttosto che focalizzarsi sull'imposizione *top-down* da parte di forze governative, si adotta così una prospettiva *bottom-up*. Di conseguenza, in questo nuovo campo di studio si parte da un approccio dinamico in cui si valuta come alcune varietà possano diventare standard o possano acquisire aspetti di status.²² Ormai non si parla più semplicemente di ‘lingue standard’, ma di ‘standard linguistici’, e si assiste quindi a uno slittamento sia terminologico che concettuale.

Questa prospettiva rende possibile la distinzione tra due dinamiche di standardizzazione. Da una parte, si ha la destandardizzazione,²³ in cui il concetto di ‘standard’ non svolge più una funzione prominente. Diverse varietà ottengono l'accesso in vari campi della vita pubblica, senza che vi siano posizioni privilegiate. In questo contesto l'ideologia dello standard vigente è alquanto debole (si additano ad

¹⁹ Per una panoramica recente, si veda H. Giles & T. Rakić, ‘Language Attitudes: Social Determinants and Consequences of Language Variation’, in: T. M. Holtgraves (a cura di), *The Oxford Handbook of Language and Social Psychology*, Oxford (UK), Oxford University Press, 2014, pp. 11-26. <http://dx.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199838639.001.0001>

²⁰ Si tratta del progetto SLICE, ‘*Standard Language Ideology in Contemporary Europe*’, per il quale si veda Kristiansen & Coupland, *Standard Languages and Language Standards in a Changing Europe*, cit.

²¹ Cfr. supra Labov, *Sociolinguistic Patterns*, cit.

²² Cfr. J. E. Joseph, *Eloquence and Power: The Rise of Standard Languages and Language Standards*, London, Frances Printer, 1987.

²³ N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge (UK), Polity Press, 1992.

esempio la Svizzera germanofona e la Norvegia). Dall'altra parte si ha la demotizzazione,²⁴ cioè quel processo in atto dal momento in cui una certa varietà attira verso di sé le caratteristiche normalmente attribuite a lingue standard. Questa evoluzione è stata osservata in paesi con forti ideologie dello standard, come la Germania o la Danimarca. Non tutti però concordano con questa tipologia di fenomeni. Auer e Spiekermann,²⁵ ad esempio, suggeriscono che destandardizzazione e demotizzazione non sono fenomeni che si escludono a vicenda. La demotizzazione non fa riferimento a cambiamenti attitudinali, ma implica solamente la diffusione di una varietà alta in grandi settori della popolazione, così da sviluppare una variabilità interna funzionale al dominio in cui viene usata.²⁶ Dopodiché, a seconda del radicamento di un'ideologia dello standard nel paese, può verificarsi una spinta verso la standardizzazione o la destandardizzazione. Un'altra critica alla bidimensionalità dei fenomeni è stata mossa da Geeraerts e Speelman,²⁷ che propongono invece una distinzione che comporta tre assi/dimensioni indipendenti ((de)standardizzazione, (in)formalizzazione e (de)omogeneizzazione).

Finora le ideologie di diverse lingue (standard) germaniche hanno ricevuto ampia attenzione, mentre all'italiano standard e alle sue varietà non sono stati dedicati studi specifici che applicano questo modello. In ciò che segue, introdurremo dunque un *case study* sugli atteggiamenti in Italia verso le varietà del repertorio, dopo aver passato in rassegna gli studi sul rapporto tra l'italiano standard e le sue varietà regionali ed infine gli studi sugli atteggiamenti e gli stereotipi verso queste varietà regionali. A titolo esemplificativo di studio attitudinale, illustreremo brevemente alcuni dati sperimentali recenti. Concluderemo con alcune ipotesi di ricerca che s'inquadrano nel dibattito internazionale appena illustrato sull'ideologia della lingua standard e sulle sue ripercussioni sulle dinamiche di standardizzazione in atto in Italia.

Cambiamenti linguistici in Italia: l'italiano regionale

La ricerca sulla variazione nella lingua italiana inizia con un fondamentale saggio di Giambattista Pellegrini,²⁸ in cui lo studioso definisce per primo il repertorio linguistico del parlante italiano medio secondo una prospettiva funzionale. Evidenziando il contatto linguistico tra lingua e dialetto quale fonte principale della variazione nel repertorio, il contributo si sgancia da una tradizione filologica e dialettologica che verteva ancora sulla dicotomia tra questi due poli. In questo senso rappresenta il punto di partenza di un filone di studi teorici-descrittivi sulla variazione nell'italiano contemporaneo molto vitale tra gli anni Settanta e Novanta.²⁹ L'articolo di Pellegrini

²⁴ K. Mattheier, 'Über Destandardisierung, Umstandardisierung und Standardisierung in Modernen Europäischen Standardsprachen', in: K. Mattheier & E. Radtke, *Standardisierung Und Destandardisierung Europäischer Nationalsprachen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997, pp. 1-9.

²⁵ P. Auer & H. Spiekermann, 'Demotisation of the Standard Variety or Destandardisation? The Changing Status of German in Late Modernity (with Special Reference to South-Western Germany)', in: Idem, *Standard Languages and Language Standards in a Changing Europe*, Oslo, Novus Press, 2011, pp. 161-176.

²⁶ Per l'italiano contemporaneo si veda M. Cerruti, C. Crocco & S. Marzo, 'A New Standard Norm: The Restandardization of Italian', in: idem, *Towards a New Standard: Theoretical and Empirical Studies on the Restandardization of Italian*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2017 (in corso di stampa).

²⁷ D. Geeraerts & D. Speelman, 'A Lectometric Definition of Demotisation and Destandardisation', in: *Taal & Tongval Colloquium*, Gent, 2014.

²⁸ G. B. Pellegrini, 'Tra lingua e dialetto in Italia', in: *Studi mediolatini e volgari*, 8 (1960), pp. 137-153.

²⁹ Per esempio M. A. Cortelazzo & A. M. Mioni (a cura di), *L'italiano regionale*, Roma, Bulzoni, 1990; M. Cortelazzo, 'Prospettive di studio dell'italiano regionale', in: M. Wandruszka, M. Cortelazzo & M. Dardano (a cura di), *Italiano d'oggi. Lingua non letteraria e lingue speciali*, Torino, LINT, 1974, pp. 19-33; A. M. Mioni & J. Trumper, 'Per un'analisi del "continuum" linguistico veneto', in: R. Simone & G. Ruggiero (a cura di), *Aspetti sociolinguistici dell'Italia contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 329-372; A. A. Sobrero, 'Italienisch: Regionale Varianten. Italiano Regionale', in: G. Holtus, M. Metzeltin & C. Schmitt (a cura di), *Lexicon Der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1988, vol. IV, pp. 732-748; T. Telmon (a cura di), *Guida allo studio degli italiani regionali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

coincide con un periodo storico, cioè il dopoguerra, in cui si raggiunge finalmente una 'massa critica' di italofoeni tale da generare cambiamenti strutturali dal contatto tra lingua standard e dialetto, con la nascita dei cosiddetti 'italiani regionali'.³⁰ Infatti l'italiano standard entra a far parte della vita quotidiana, come modello di lingua per una conversazione informale alternativa al dialetto, quasi definitivamente solo a partire dal 'miracolo economico', che ha risvolti importanti sulle reti comunicative del paese: l'urbanizzazione negli anni Cinquanta e Sessanta, la mobilità geografica, la democratizzazione dell'istruzione, il passaggio al settore terziario ecc.³¹ Da una situazione di diglossia, in cui una varietà alta è destinata a situazioni comunicazionali alte e quella bassa a situazioni basse, l'Italia s'evolve nella direzione di diaglossia³² o dilalìa³³: la varietà alta, cioè l'italiano standard, si fa largo in contesti informali, facendo concorrenza alle varietà basse, in particolare i dialetti, che comunque vengono respinti dai contesti comunicazionali più formali.

La lingua italiana, che d'ora in avanti chiameremo semplicemente 'l'italiano contemporaneo', in questo processo di standardizzazione informale, costituisce un ottimo esempio di una lingua demotizzante. Dopo essere stata per secoli la lingua dell'élite e del mezzo scritto, essa si diffonde in tutti gli strati della popolazione, venendo impiegata in svariati contesti. Quest'evoluzione esercita una pressione sull'uniformità della lingua standard, tanto da provocare una variabilità interna necessaria a servire questa nuova molteplicità di situazioni e utenti. Essa è soprattutto il risultato dell'influenza del sostrato dialettale, cosicché in Italia adesso si contano tanti italiani regionali più o meno stabili quanto vi sono gruppi dialettali. Il primato della variazione geografica nell'ambito delle dinamiche di standardizzazione nell'italiano contemporaneo è tuttavia piuttosto controverso. Da una parte, Sabatini,³⁴ ma anche Cortelazzo,³⁵ affermano che la variazione sociale e quella legata al mezzo di comunicazione influiscono maggiormente nell'aspetto dell'italiano contemporaneo. La marcatezza regionale sembra pressoché assente nell'italiano della classe medio-alta e sono soprattutto tratti del parlato informale, un tempo stigmatizzati, ad entrare nei registri formali. Dall'altra parte, Cerruti (ma anche Telmon) sostiene che 'la dimensione geografica costituisce il *prius* di variazione nella situazione italiana'.³⁶ Fenomeni panitaliani occorrono molto meno frequentemente rispetto a tratti con una chiara matrice dialettale e in più la loro distribuzione in registri formali e informali differisce da regione a regione.

Per arricchire il quadro intorno alle dinamiche di standardizzazione in Italia si è spesso ritenuto utile interpretare l'evoluzione dei tre codici di base, cioè l'italiano

³⁰ Anche durante il periodo interbellico il numero di italofoeni era salito drasticamente, svolta dovuta alla politica centralistica del fascismo combinata con l'atteggiamento ostile verso tutto ciò che non era italiano, incluso i dialetti indigeni. Ma considerato che anche nel resto d'Europa si nota un legame tra formazione di varietà regionali ad ampia diffusione e una crescita senza precedenti causata pressoché dagli stessi fenomeni osservati in Italia, tendiamo a relativizzare il periodo tra le due guerre come periodo di affermazione dell'italiano regionale e di datare la radicazione stabile nella comunità di questa varietà nel dopoguerra.

³¹ D. Britain, 'Supralocal Regional Dialect Levelling', in: C. Llamas & D. Watt (a cura di), *Language and Identities*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, pp. 193-204; P. V. Mengaldo, *Il Novecento: Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

³² P. Auer, 'Europe's Sociolinguistic Unity, or: A Typology of European Dialect/standard Constellations', in: N. Delbecque, J. Van der Auwera & D. Geeraerts (a cura di), *Perspectives on Variation: Sociolinguistic, Historical, Comparative*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2005, pp. 7-42.

³³ Berruto, *Sociolinguistica Dell'italiano Contemporaneo*, cit.

³⁴ Sabatini, 'L'italiano dell'uso medio', cit., pp. 154-184.

³⁵ M. A. Cortelazzo, 'L'italiano e le sue varietà: una situazione in movimento', in: *Lingua E Stile*, xxxvi (2001), pp. 417-430.

³⁶ Citazione da Cerruti, *Strutture Dell'italiano Regionale*, cit., p. 32; si veda anche T. Telmon, 'Gli italiani regionali contemporanei', in: L. Serianni & P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. III: Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, III, pp. 597-626.

standard, l'italiano regionale e il dialetto, in base a inchieste demografiche di larga scala.³⁷ Oltre ai dati dell'istituto Doxa, disponiamo dei bollettini sulle lingue in Italia rilasciati dall'Istituto Nazionale di Statistica, che nel 2014 ha pubblicato la sua ultima inchiesta.³⁸ Dalla tabella riassuntiva si nota un aumento non indifferente degli italofoni in tutti i contesti comunicativi, specialmente se paragonati ai trend precedenti (ad es. coloro che parlano 'solo o prevalentemente italiano' con gli estranei aumentano di ben 10.9 punti percentuali tra il 2006 e il 2012). Ciò va probabilmente a discapito del dialetto, che in ogni rilevazione perde inesorabilmente terreno, e influisce apparentemente anche su coloro che alternano l'italiano al dialetto.

PROSPETTO 1. PERSONE DI 18-74 ANNI SECONDO LA LINGUA ABITUALMENTE USATA IN DIVERSI CONTESTI RELAZIONALI. Anni 1995, 2000, 2006 e 2012, dati in percentuale sul totale della popolazione di 18-74 anni

ANNI	In famiglia				Con amici				Con estranei			
	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano sia dialetto	Altra lingua	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano sia dialetto	Altra lingua	Solo o prevalentemente italiano	Solo o prevalentemente dialetto	Sia italiano sia dialetto	Altra lingua
1995	43,2	23,7	29,5	1,4	46,1	16,4	33,5	1,3	71,4	6,3	19,1	0,8
2000	43,3	18,8	34,0	3,1	47,3	15,6	33,8	2,5	73,6	5,9	18,7	0,9
2006	44,8	15,0	34,0	5,3	48,2	12,1	34,3	4,3	73,9	4,5	19,0	1,6
2012	53,1	9,0	32,2	3,2	56,4	9,0	30,1	2,2	84,8	1,8	10,7	0,9

Tabella 1: distribuzione (in percentuali) dei parlanti di italiano, dialetto o entrambi, per contesto comunicativo (in famiglia, con amici, con estranei), per quattro periodi di rilevamento

È interessante notare come anche in tali inchieste empiriche, affiorano aspetti ideologici problematici a partire dalla perpetuazione della tradizionale e piuttosto statica logica binaria 'italiano-dialetto'. Benché si tenti di risolvere questo problema dando spazio a una sorta di commistione non ben specificata tra i due codici principali ('sia italiano che dialetto'), non sappiamo comunque come gli intervistati abbiano inteso questa opzione. Nonostante la grande utilità di questo tipo di sondaggi, rimane quindi poco auspicabile fondare le proprie tesi riguardo al cambiamento linguistico su dati raccolti secondo rilevamenti di autovalutazione e d'intenzione del parlante. Alla fine si assiste a un paradosso interessante. Da un lato, si può appurare che, sul piano fattuale, il processo di convergenza tra dialetti e italiano standard ha causato un incremento funzionale nel repertorio linguistico del parlante italiano. L'italiano regionale va, infatti, a occupare situazioni comunicative 'nuove' o 'intermedie' diverse dai domini più familiari e allo stesso tempo dai domini più formali. Dall'altro lato, si può dire che l'italiano regionale, essendo una varietà ibrida e di transizione tra le due varietà conosciute, non abbia un equivalente sufficientemente diffuso e accettato sul piano concettuale e terminologico. Perciò si tende ad attingere da un apparato concettuale e ideologico appartenente ai due sistemi di base. I prossimi paragrafi intendono abbozzare quali siano questi atteggiamenti linguistici verso le varietà geografiche dell'italiano contemporaneo. Passeremo prima in rassegna alcuni lavori in ambito attitudinale che hanno preceduto il nostro e discuteremo dei dati raccolti in vari esperimenti sugli atteggiamenti verso le varietà regionali dell'italiano.

³⁷ Per esempio: G. Berruto, 'Come si parlerà domani: italiano e dialetto.', in: T. De Mauro (a cura di), *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 15-24; A. Vietti & S. Dal Negro, 'Il repertorio linguistico degli italiani: un'analisi quantitativa dei dati ISTAT', in: T. Telmon, G. Raimondi & L. Revelli (a cura di), *Coesistenze linguistiche nell'Italia pre- e postunitaria*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 167-182.

³⁸ Istituto Nazionale di Statistica ISTAT, *L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue in Italia*, <http://www.istat.it/it/archivio/136496> (novembre 2015).

Gli atteggiamenti linguistici verso gli italiani regionali

Benché l'attenzione per gli aspetti sociocognitivi della variazione geografica in Italia abbia una lunga storia, essa è formata soprattutto da impressioni sporadiche. De Mauro³⁹ non solo è stato uno dei primi linguisti ad aver puntato l'attenzione sulle varietà regionali dell'italiano, ma ha anche offerto una riflessione sul loro prestigio e stigma. Tra le numerose classificazioni degli italiani regionali (cfr. infra), quella di De Mauro ha il pregio di essere motivata da criteri sociologici, e quindi è più consona a una trattazione attitudinale.⁴⁰ De Mauro distingue quattro varietà geografiche macroregionali: la varietà settentrionale con epicentro Milano, la varietà centrale a base fiorentina, la varietà centrale a base romana (anche conosciuta come 'romanesco') e la varietà meridionale con epicentro Napoli. Possiamo dunque concludere definendo queste varietà regionali come differenziazioni dall'italiano standard indotte dal sostrato dialettale "depurato" dei centri urbani economicamente più rilevanti e culturalmente più prestigiosi (Milano, Firenze, Roma, Napoli).

Una raffigurazione dei rapporti attitudinali tra le varietà che ha avuto molto riscontro, è la cosiddetta scala di prestigio. De Mauro colloca il 'romanesco' in prima posizione, grazie alla sua popolarità nell'industria televisiva e cinematografica di Roma, seguito dalla varietà settentrionale e toscana, con la varietà meridionale disprezzata anche dagli stessi meridionali, che costituisce il fanalino di coda in questa graduatoria. Per i motivi discussi nel paragrafo precedente, la suddivisione di De Mauro ha conosciuto diverse riproposte. Un decennio dopo, infatti, Sgroi declassa la varietà settentrionale a favore della varietà toscana, ma mantiene al primo posto l'italiano parlato a Roma.⁴¹ Nello stesso periodo, tuttavia, le ricerche attitudinali di Galli de' Paratesi⁴² mettono in luce una realtà diversa, che mostra l'ascesa della varietà settentrionale, indicata dalla ricercatrice come nuovo polo standardizzante. È importante sottolineare in quest'ambito che l'Italia nord-occidentale, del quale Milano è il centro più prestigioso, può esercitare questa funzione proprio perché si tratta del polo più standardizzato. Insieme al lavoro di Baroni⁴³ e Volkart-Rey,⁴⁴ l'inchiesta di Galli de' Paratesi rappresenta la svolta nella ricerca sugli atteggiamenti linguistici in cui le descrizioni soggettive fanno spazio allo studio sistematico ed empirico.

L'interesse per gli atteggiamenti linguistici verso gli italiani regionali – e per le varietà geografiche *tout court* – è andata paradossalmente calando a partire da questi studi fondamentali. Recentemente Di Ferrante ha ripresentato l'uso del *matched guise experiment* per rivelare se vi fosse un cambiamento nell'atteggiamento verso vari accenti dell'italiano, sia nativi che non-nativi.⁴⁵ Con l'aggiunta di parlanti di origine statunitense, cinese e senegalese si è costruito un quadro di riferimento diverso, in cui l'accento inglese si posiziona sul gradino più alto, sia per aspetti economici che culturali, a discapito dell'italiano standard, mentre l'italiano di Napoli, del parlante cinese e del Senegal occupano le ultime posizioni. L'italiano regionale centrale-romano

³⁹ T. De Mauro, *Storia Linguistica dell'Italia Unita*, Bari, Latera, 1970 [1963].

⁴⁰ È chiaro che nella classificazione di De Mauro il territorio che comprende queste varietà non combacia con i confini amministrativi, ma riconosce invece che i grandi centri urbanizzati costituiscono dei poli attrattivi anche oltre i confini regionali, in virtù del loro prestigio storico-culturale e/o per la massa di individui che si conformano a questi centri.

⁴¹ S. C. Sgroi, 'Diglossia, prestigio, italiano regionale e italiano standard: Proposte per una nuova definizione', in: *La Ricerca Dialettale*, 3 (1981), pp. 207-248.

⁴² N. Galli de' Paratesi, *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: Un'inchiesta sciolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1984.

⁴³ M. R. Baroni, *Il Linguaggio trasparente. Indagine psicolinguistica su chi parla e chi ascolta*, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁴⁴ R. Volkart-Rey, *Atteggiamenti linguistici e stratificazione sociale. La percezione dello status sociale attraverso la pronuncia*, Roma, Bonacci, 1990.

⁴⁵ L. Di Ferrante, *Spazi linguistici in cambiamento. Una nuova inchiesta di matched guise a Milano, Napoli e Roma*, Università per Stranieri di Siena, 2006-2007.

e settentrionale-milanese, infine, occupano posizioni intermedie.

In De Pascale, Marzo & Speelman (in corso di stampa)⁴⁶ si è scelto di intraprendere un percorso di studio secondo la stessa prospettiva teorica del gruppo SLICE, partendo quindi da un'ottica di riorganizzazione ideologica coinvolta nei processi di standardizzazione. Effettuando un *verbal guise experiment*⁴⁷ che attestasse atteggiamenti impliciti, è stato comunque osservato che il pregiudizio verso l'italiano regionale settentrionale va diminuendo nelle fasce d'età più giovani (di un campione di partecipanti meridionali), mentre quello verso l'italiano di Napoli cresce. Come accennato in precedenza, la rilevazione di ideologie nascoste può essere apprezzata al meglio nel caso di un confronto con atteggiamenti palesi. A questo proposito effettueremo perciò una prima analisi di un esperimento di tipo diretto. Lo scopo è duplice. Prima di tutto, intendiamo fornire un aggiornamento degli atteggiamenti linguistici verso l'italiano contemporaneo, sia di un campione di parlanti meridionali che settentrionali; poi, grazie a questa panoramica, cercheremo di trarre indicazioni sulla natura delle dinamiche di standardizzazione in Italia.

Un esempio di esperimento attitudinale diretto: il *Free Response Experiment*

L'inchiesta di cui tratteremo è stata svolta con un *Free Response Experiment* (d'ora in poi FRE), un metodo sperimentale volto a rilevare atteggiamenti espliciti. Abbiamo menzionato precedentemente che si tendono a stigmatizzare metodi diretti di rilevazione di atteggiamenti perché più superficiali e incapaci di attingere a ideologie inconsce. Ciononostante è stato dimostrato che il FRE, portando alla luce atteggiamenti espliciti, costituisce un passo importante nella caratterizzazione dell'ideologia generale attorno alle varietà dell'italiano.⁴⁸

Il design dell'esperimento consiste nella richiesta ai partecipanti di enumerare spontaneamente alcuni aggettivi (tre per ogni categoria) che essi associano all'italiano parlato a Milano, a Firenze, a Roma e a Napoli. I dati sono stati raccolti durante vari soggiorni in Italia, sia al Nord (in Lombardia) che al Sud (in Campania), interpellando un campione demograficamente vario. Hanno dunque partecipato 270 italiani (di cui l'80% dell'Italia del sud) che hanno fornito 2906 aggettivi (*tokens*), classificabili in 533 tipi diversi (*types*).⁴⁹ La differenza principale con i metodi indiretti (come il *matched guise*) è che qui non sono fatti sentire frammenti audio anonimizzati, ma vengono offerte delle etichette. La domanda fatta ai partecipanti è: 'ditemi i primi tre aggettivi

⁴⁶ S. De Pascale, S. Marzo & D. Speelman, 'Evaluating regional variation in Italian: towards a change in standard language ideology?' in: Cerruti, Crocco & Marzo, *Towards a New Standard*, cit.

⁴⁷ Questa tecnica è una variante degli esperimenti *matched guise*, in cui l'unica differenza sta nel presentare diversi frammenti audio non della stessa persona, ma di diversi parlanti. Si sacrifica quindi una parte del controllo sperimentale sulla voce ascoltata nel frammento, ma allo stesso tempo si ovvia ad un noto difetto della *matched guise technique*, cioè quello di un certo grado di artificialità causata dal fatto che una sola persona debba imitare più accenti.

⁴⁸ S. Grondelaers & R. Van Hout, 'Do Speech Evaluation Scales in a Speaker Evaluation Experiment Trigger Conscious or Unconscious Attitudes?', in: *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics (PWPL)*, 16, 2 (2010), pp. 92-102; Garrett, Williams & Evans, 'Accessing Social Meanings', cit., pp. 37-54.

⁴⁹ Ai partecipanti è stato chiesto inoltre di fornire alcuni dati sociodemografici: l'età, il sesso, il luogo di residenza e il gruppo televisivo preferito (Rai o Mediaset). L'analisi delle parole chiave di norma si concentra su un solo parametro di variazione – nel nostro caso le quattro varietà regionali, per generare quattro liste di frequenza. L'inclusione di un secondo parametro implica un'ulteriore suddivisione di queste quattro liste (per essere precisi: otto, nel caso di variabili binarie come le emittenti televisive o il sesso del partecipante). Da un punto di vista pratico-metodologico, l'aumento del livello di granularità abbassa la probabilità di trovare 'vere' parole chiave. Da un punto di vista interpretativo, qualora venissero comunque rivelate parole chiave diverse per una varietà a seconda delle variabili sociodemografiche, il loro numero esiguo non aggiungerebbe nulla di significativo ad una analisi che non tiene conto di queste variabili sociodemografiche (come appunto quella che segue). In futuro, solo raccolte più ampie potranno ovviare a questo problema di frequenza. Data la natura esplorativa della nostra inchiesta, ci limitiamo a riportare le parole chiave generali associate ai quattro italiani regionali.

che vi vengono in mente quando dico ‘l’italiano parlato a Milano’ (prevedendo scarsa dimestichezza con le categorie grammaticali, abbiamo inoltre provveduto a dare esempi di aggettivi). Il vantaggio di questo approccio è quello di ridurre il rischio riguardo all’incerta conoscenza dell’oggetto attitudinale: nel caso del *matched guise* può capitare infatti che il partecipante non riconosca la varietà regionale appena sentita o che sbagli nella sua categorizzazione.

Analisi di parole chiave

Un primo tipo di analisi riguarda l’estrazione di parole chiave per ogni varietà, le cosiddette *keywords*, tra i tanti aggettivi che sono stati forniti durante l’esperimento. La *keyword* è un termine tecnico e indica parole la cui frequenza in una determinata raccolta è ritenuta sorprendentemente alta o bassa se paragonata alla frequenza in un’altra raccolta di riferimento.⁵⁰ Il concetto è mutuato dalla linguistica dei corpora e ha riscosso successo soprattutto per calcolare le similitudini tra registri linguistici o per mettere in luce le tendenze narrative e ideologiche in certi discorsi. Anche noi lo applicheremo alla rivelazione di schemi ideologici, stavolta sotto forma di atteggiamenti linguistici verso gli italiani regionali. Nel nostro caso, intendiamo calcolare quanto sia sorprendente la frequenza di un determinato aggettivo all’interno di una lista di aggettivi per una certa varietà, quando paragonata alla frequenza di quello stesso aggettivo per le altre tre varietà. Quanto sia ‘sorprendente’ una frequenza è dato da test statistici, con i quali si verifica se la frequenza attestata per una varietà sia dovuta al caso o meno.⁵¹ Nella tabella sottostante (2) elenchiamo per le quattro varietà le prime 12 parole chiave con i più alti coefficienti di associazione.

MILANO	FIRENZE	ROMA	NAPOLI
Altezzoso	Aspirato	Burino	Unico
Serio	Elegante	Coatto	Passionale
chiuso	Colto	Rude	Contorto
polentone	Leggero	Popolare	Caloroso
distaccato	Dantesco	Strafottente	Verace
freddo	Letterario	Cafone	terrone
Snob	Toscano	Volgare	mafioso
antipatico	Piacevole	Maleducato	Ottimo
noioso	Simpatico	Rozzo	Solare
nordico	Antico	Schietto	rumoroso
brutto	Storico	Moderno	sguaiato
razzista	Tipico	Grezzo	Sporco

Tabella 2: aggettivi con coefficienti di associazione più alti, calcolati con vari test statistici, per ogni varietà regionale

L’ovvio vantaggio di svolgere un’analisi quantitativa è quello di fondare le proprie osservazioni su evidenze empiriche e su tendenze sistematiche con un certo valore predittivo, che sarebbero potute sfuggire al ricercatore qualora avesse interpretato in maniera qualitativa la grande mole di dati. Inoltre, l’analisi delle parole chiave

⁵⁰ M. Scott, ‘Pc analysis of key words - and key key words’, in: *System*, 25 (1997), pp. 233-245. [http://dx.doi.org/10.1016/S0346-251X\(97\)00011-0](http://dx.doi.org/10.1016/S0346-251X(97)00011-0)

⁵¹ Per ottenere i diversi elenchi di aggettivi abbiamo sperimentato con diverse misure di associazione o interpretato l’output di test statistici come coefficienti di associazione. Tra questi vi sono l’informazione mutua puntuale (PMI), test esatto di Fisher, l’odds ratio e il logaritmo del rapporto di verosimiglianza (log-likelihood ratio). Per maggiori informazioni, si veda S. Evert, ‘Corpora and collocations’, in: A. Lüdeling & M. Kytö (a cura di), *Corpus Linguistics. An International Handbook*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008, pp. 1212-1248.

permette, in modo obiettivo, di rivelare quali siano gli aggettivi che caratterizzano realmente l'atteggiamento verso una varietà. Le frequenze degli aggettivi in sé non bastano a distinguere gli aggettivi rilevanti da quelli irrilevanti. Un esempio sono le parole 'bello' (37) e 'allegro' (12), entrambe utilizzate molto più frequentemente per descrivere l'italiano regionale fiorentino rispetto a 'antico' (8) o 'dantesco' (5). Ma 'bello' e 'allegro' non aiutano a distinguere l'italiano regionale fiorentino dalle altre varietà, mentre 'antico' e 'dantesco' sembrano maggiormente caratterizzare questa varietà rispetto alle altre tre (in cui questi due aggettivi non compaiono mai).

Per quanto riguarda l'interpretazione delle parole chiave, notiamo in prima istanza un continuo di varietà regionali secondo valori emotivi. A un lato dell'estremo si situa l'italiano di Milano, che sembra essere apertamente stigmatizzato. Va anche sottolineato che aggettivi come 'piacevole', 'simpatico', 'bello', che hanno una frequenza alta nell'intera raccolta di dati, non vengono usati quasi mai per la parlata milanese. Essi sono chiaramente sottorappresentati se paragonati alla loro frequenza nelle altre tre varietà. Segue l'italiano di Roma, che conta ancora molti aggettivi negativi, mentre l'italiano parlato a Napoli è descritto con un mix di aggettivi positivi (come 'solare', 'ottimo', 'unico') e negativi (come 'terrone', 'mafioso', 'sporco'). La varietà fiorentina mostra invece connotati esclusivamente positivi. È importante ricordare che, nonostante gli aggettivi siano stati raccolti tra partecipanti sia settentrionali che meridionali, questi ultimi sono maggioritari, rappresentando circa l'80% degli intervistati. Mentre le tendenze descritte sopra e quelle presentate sotto forniscono un quadro abbastanza esaustivo degli atteggiamenti della popolazione meridionale, è quindi esclusa la possibilità di derivarne generalizzazioni per l'intero paese.

Secondo, la polarità emotiva si appoggia su una dimensione semantica che coinvolge le componenti tradizionali di *status* e di *solidarity*. Gli aggettivi chiave per l'italiano parlato a Milano sembrano riferirsi a una persona dal carattere pedante e piccolo-borghese, con un certo senso di superiorità. Questa immagine è spesso associata ai membri di classi sociali alte, all'*homo economicus*, troppo affettato per comprendere gli istinti della gente. Gli stereotipi legati all'italiano di Firenze mettono inequivocabilmente in risalto la cultura letteraria alta e il valore storico della parlata, ma si evidenziano anche le caratteristiche peculiari di questa varietà (come 'toscano', 'tipico', 'aspirato'). A questo punto è utile fare cenno alle osservazioni sulla situazione danese avanzate da Kristiansen (cfr. supra). Anche nel nostro studio è ravvisabile una biforcazione di *status* tra un 'vecchio' prestigio di matrice culturale, attribuibile alla varietà fiorentina, e un 'moderno' prestigio di matrice economica, collegabile con la varietà milanese. Ciò che diverge nel nostro studio dai risultati di Kristiansen è, invece, la valenza di questi due tipi di prestigio, il quale è valutato negativamente per l'italiano milanese, ma molto positivamente per l'italiano fiorentino. Questo contrasto è probabilmente legato a due fattori: alla tecnica sperimentale diretta da noi adoperata (diversa dalla tecnica indiretta di Kristiansen) e alla grande presenza di intervistati provenienti dall'area meridionale. Tuttavia sembra chiaro che, nonostante questa differenza, entrambi i tipi di prestigio operino come categorie interpretative per i partecipanti, su cui poi il diverso grado di consapevolezza agisce da inibitore o facilitatore di stigma o apprezzamento.

Per l'italiano di Roma spiccano gli aggettivi che riguardano un basso livello socioculturale, con l'unica eccezione di 'moderno'. La varietà napoletana raccoglie degli aggettivi abbastanza simili da un punto di vista semantico, con l'unica differenza di essere associata a più aggettivi positivi. Per un certo verso, entrambi paiono collocarsi sui due estremi emotivi opposti dell'altra componente attitudinale importante, ovvero quella della 'solidarietà'. Potremmo dire che la differenza in valenza emotiva deriva dal semplice fatto che per nessuno degli intervistati l'italiano

di Roma era la varietà nativa, mentre l'italiano di Napoli rappresenta la varietà più vicina alla maggior parte degli intervistati (circa il 60%). L'importante è costatare che nessuna delle due sollecita particolari valutazioni di prestigio, le quali sono fondamentali per ottenere una qualsiasi forma di potere 'contrattuale' nei processi di standardizzazione. Gli aggettivi positivi per l'italiano napoletano non devono quindi essere interpretati come un sostegno in quella direzione, ma concorrono piuttosto a delineare un'immagine di vitalità e di umanità, per cui si mostra tuttavia condiscendenza. In effetti, non sembra essere cambiato molto dalle acute considerazioni che Galli de' Paratesi scrisse nel 1984 sulle varietà meridionali:

L'immagine che viene suggerita [...] corrisponde perfettamente allo stereotipo discriminato. È l'immagine delle zone rurali in contrapposto a quella delle zone urbane, qualcosa che può personificare i nostri sogni di spontaneità, della vita intatta e il mito del ritorno alle origini; ma qualcosa che l'abitante dei centri urbani non vorrebbe mai essere lui stesso, se gli fosse concessa la scelta di rinunciare al successo, al danaro, e all'orgoglio di appartenere ad una società difficile e complicata.⁵²

Analisi dei gruppi

Fino ad ora abbiamo analizzato gli atteggiamenti verso le varietà regionali in termini di differenze o particolarità di ciascuna varietà in relazione a un'altra. Chiudiamo questa sezione dell'articolo concentrandoci sulle similarità tra i diversi italiani regionali. Se si adotta la prospettiva sociopsicologica del cambiamento linguistico esposta nelle sezioni precedenti, si necessita una ricerca che paragoni gli atteggiamenti di generazioni diverse ('in apparent time') o che rilievi atteggiamenti distribuiti nel tempo ('in real time'). Abbiamo optato per il primo metodo e svolto un'analisi dei gruppi (o *cluster analysis*) sugli atteggiamenti dei partecipanti meridionali più giovani, soprattutto universitari, e dei partecipanti meridionali più anziani. Questo tipo di analisi viene effettuata sulle stesse liste di frequenza degli aggettivi utilizzate per l'analisi delle parole chiave. In pratica, si calcolano coefficienti di correlazione fra ogni paio di liste, che alla fine vengono a formare una matrice di distanze tra le quattro varietà.⁵³ L'algoritmo scelto per l'analisi dei gruppi calcola appunto dei *cluster* che vengono visualizzati in un dendrogramma. Questa serie di operazioni è stata eseguita due volte, sia per gli aggettivi forniti dalla generazione più anziana che per quelli forniti dalla generazione più giovane.

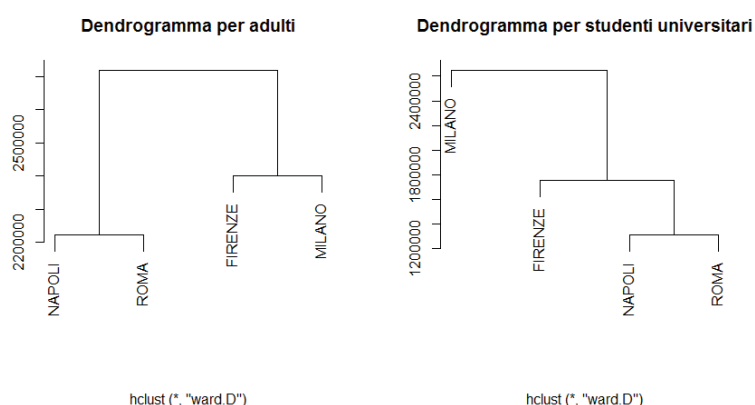


Figura 1: dendrogrammi per due generazioni di partecipanti (giovani e adulti)

⁵² Galli de' Paratesi, *Lingua toscana in bocca ambrosiana*, cit., pp. 166.

⁵³ I coefficienti sono stati calcolati con il metodo di correlazione per ranghi di Spearman, per ovviare a una caratteristica problematica dal punto di vista statistico che riguarda tutte le lingue naturali: la presenza di pochi aggettivi di alta frequenza e tanti aggettivi di bassa frequenza.

La differenza tra le due rappresentazioni è evidente. Il dendrogramma degli atteggiamenti degli adulti mostra una chiara separazione tra due gruppi contenenti da una parte l'italiano di Firenze e di Milano, e dall'altra l'italiano di Napoli e Roma. Questa distinzione corrisponde alla differenza discussa in precedenza tra varietà con prestigio sociale (*status*) e varietà ai cui parlanti è attribuita la tendenza alla coesione sociale e il particolarismo (*solidarity*). Possiamo dedurre che i partecipanti più adulti tendono a impiegare concetti più simili, e con una frequenza altrettanto simile, per descrivere l'italiano fiorentino e milanese, rispetto a quelli usati per l'italiano di Roma e Napoli. Gli atteggiamenti degli studenti universitari si distinguono da quelli degli adulti per quanto riguarda due aspetti. Primo, la salda biforcazione lascia il posto a una distribuzione più continua, con un massimo di similarità tra romanesco e italiano di Napoli, una posizione intermedia dell'italiano fiorentino e un massimo di dissimilarità per la varietà milanese. La svolta coinvolge soprattutto l'italiano fiorentino, che gli studenti concettualizzano in parte con aggettivi simili alla varietà milanese, ma anche con aggettivi simili alle parlate meridionali. Se si interpreta questa differenza generazionale come un effettivo cambiamento nel modo in cui viene valutato il fiorentino, allora una conclusione provvisoria del grafico sarebbe lo spostamento di questa varietà da una dimensione di prestigio sociale a una dimensione di coesione sociale. In altre parole, l'italiano di Firenze sembrerebbe perdere quei connotati di superiorità culturale, per assimilarsi alle varietà con poco prestigio. Questa evoluzione sembra riflettere la consapevolezza acquisita che l'italiano fiorentino non equivalga più all'italiano standard, nonché l'affievolirsi della posizione dominante dell'italiano fiorentino nel dibattito sulla norma dell'italiano.

Conclusioni

Nel presente articolo abbiamo tentato di offrire una panoramica degli studi sugli aspetti sociocognitivi, in particolare gli atteggiamenti linguistici, che influenzano il modo di parlare degli italiani e il grado di accettazione di nuove forme della lingua. Abbiamo prima delineato il rapporto tra gli atteggiamenti linguistici e il comportamento linguistico, menzionando la distinzione fondamentale tra atteggiamenti espliciti e impliciti e il valore di questi ultimi per predire il comportamento linguistico. Nel seguito abbiamo introdotto il programma di ricerca SLICE, che sottolinea l'importanza dei fattori sociopsicologici nell'interpretazione dei cambiamenti nell'ideologia della standardizzazione. Nelle ultime sezioni abbiamo discusso come il caso dell'italiano contemporaneo e le sue varietà regionali possono essere inquadrati nei fenomeni di demotizzazione e di destandardizzazione osservati in altri paesi europei. L'analisi di un esperimento attitudinale diretto ha messo in evidenza la chiara suddivisione tra le varietà centro-settentrionali che indicano prestigio e quelle centro-meridionali che indicano solidarietà. Un'analisi sincronica intergenerazionale dei dati ha comunque mostrato un leggero spostamento della varietà fiorentina, tradizionalmente valutata in termini di prestigio, verso una concettualizzazione più simile alle varietà non prestigiose, lasciando all'italiano di Milano il ruolo di unico contendente a varietà di status. Bisogna tenere in mente tuttavia che il campione di partecipanti nell'analisi intergenerazionale è composto da una maggioranza di meridionali, e di conseguenza non sarebbe prudente generalizzare oltre questo gruppo.

Riformuliamo in conclusione le ipotesi avanzate in precedenza sul futuro dell'italiano contemporaneo. Da un punto di vista metodologico, servono studi a più ampio raggio sui sistemi ideologici che coinvolgano più partecipanti dalle regioni del centro e del nord. Inoltre, occorrono degli studi empirici su corpora di grandi dimensioni, e in particolare delle analisi di tipo aggregato (in cui si analizzano contemporaneamente diversi fenomeni sociolinguistici). L'adozione di un approccio

dialettometrico permetterà di quantificare le distanze tra varietà di lingua e di attestare in quale direzione stia evolvendo la lingua italiana. Riguardo a una prospettiva più teorica, Cerruti, Crocco e Marzo⁵⁴ delineano almeno due scenari di standardizzazione nell'italiano contemporaneo. Da una parte il sistema si evolverà verso una nuova, unica lingua standard, che conterrà sia elementi dello standard letterario che altri più recenti, provenienti dall'italiano parlato e dalle varietà regionali. In questo caso rimane aperta la questione riguardo a quale varietà regionale, come è accaduto in passato con il fiorentino, riuscirà ad esercitare un maggior prestigio rispetto alle altre, in termini di influenza linguistica concreta. Dall'altra parte si ipotizza uno scenario, nel quale le diverse varietà regionali esibiranno sviluppi paralleli e quantomeno indipendenti tra loro. Alcune di esse si erigeranno a varietà regionali standard, mentre in altre regioni fenomeni regionali verranno comunque evitati nei contesti comunicativi formali. Studi sulla percezione del carattere standard o regionale di tratti linguistici, combinati con inchieste di tipo attitudinale con metodi più avanzati, dovranno in futuro rivelare i meccanismi complessi di tipo sociopsicologico che sottostanno a queste dinamiche di ristandardizzazione.

Parole chiave

atteggiamenti linguistici, italiano contemporaneo, dinamiche di ristandardizzazione, italiani regionali, *free response task*

Stefano De Pascale ha completato il bachelor in Lingue e Letture, con specializzazione in neerlandese, italiano e linguistica alla KU Leuven nel 2013. Ha conseguito la laurea specialistica in Linguistica alla stessa università nel 2014, con una tesi sugli atteggiamenti linguistici verso gli italiani regionali. Dopo aver speso un anno come ricercatore ospite alla University of California, Santa Barbara, e aver sviluppato un interesse per la linguistica cognitiva e dei corpora, ha iniziato il suo progetto di dottorato presso il gruppo di ricerca *Quantitative Lexicology and Variational Linguistics* (QLVL) nell'ottobre 2015 alla KU Leuven, con Stefania Marzo e Dirk Speelman come relatori.

Stefania Marzo (PhD 2006, KU Leuven) è docente di linguistica italiana alla KU Leuven, dove insegna linguistica e sociolinguistica italiana. Il suo campo di ricerca coniuga la sociolinguistica variazionale, la linguistica del contatto e la linguistica del corpus. In particolare le sue attività di ricerca si focalizzano sulla variazione linguistica dell'italiano contemporaneo e la diffusione di varietà etnolinguistiche in contesti urbani europei.

Dipartimento di Linguistica
Facoltà di Lettere
Blijde-Inkomststraat 21 - bus 3308
3000 Lovanio (Belgio)
stefano.depascale@kuleuven.be
stefania.marzo@kuleuven.be

⁵⁴ Cerruti, Crocco & Marzo, 'A New Standard Norm: The Restandardization of Italian', cit.

SUMMARY

Regional Italians: language attitudes toward the geographical varieties of Italian

This paper explores the opportunities of presented by a direct attitude experiment on regional varieties of the Italian language. It starts with an overview of existing literature on language attitudes, with a special focus on the role of attitudes in standard language change in Italy. Recently, scholars have argued that standardization dynamics can only be understood if one investigates the language attitudes toward the standard language and its varieties. We review the Italian literature on the several new regional varieties of contemporary Italian that are currently involved in the restandardization of the national language, i.e. Milanese, Florentine, Roman and Neapolitan Italian. After this theoretical overview, we report the results of an exploratory, direct attitude experiment (Free Response Task) on these regional varieties. The results show that Milanese Italian triggers (negative) conceptualizations related to high status, while Florentine Italian is positively associated with cultural and historical stereotypes. Roman Italian triggers concepts of vulgarity and Neapolitan Italian receives mixed associations, ranging from cordiality to criminality. The results give rise to the hypothesis that Milanese Italian, and not Roman Italian as its closest competitor, can be considered a good candidate to become the new standard.

Eutopie glocali per il Sud Italia Sull'ermeneutica del soggetto di Lecce, Matera e Venezia, candidate italiane a Capitale europea della Cultura 2019

Paul Sambre & Annelies Van den Bogaert

Preambolo: le Capitali europee della Cultura

Ogni anno l'Unione europea conferisce a due città il titolo di Capitale europea della Cultura (CeC). Per un anno queste città avranno il privilegio e il compito di stilare, nel loro contesto urbano e regionale, un programma culturale che dovrà promuovere a livello europeo la cooperazione tra operatori culturali ed artisti, non solo nel paese ospitante, ma fra vari Stati membri, al fine di valorizzare la ricchezza e la diversità culturale in Europa, evidenziando gli aspetti condivisi delle varie culture europee.¹ Nato nel 1983 su iniziativa del Ministro della cultura greco Melina Mercouri, il progetto non corona quindi lo status culturale locale acquisito da una destinazione culturale o città turistica esistente, ma implica una riflessione approfondita sulla futura dimensione europea, cioè transnazionale della città candidata, e un'apertura verso l'estero che coinvolga non solo i futuri visitatori ma persino i cittadini locali² tramite un programma catalizzatore di sviluppo duraturo a medio e lungo termine.³

Se ogni progetto di CeC implica una rottura col passato del tessuto urbano, con l'obiettivo di svilupparne il richiamo culturale e turistico, l'Unione Europea mette in rilievo, nelle sue decisioni, il ruolo attivo che gli abitanti della città e della regione interessate sono chiamati a rivestire, per cui 'il riconoscimento [...] dell'importanza del fatto che la loro città sia stata nominata'.⁴ L'Unione Europea non limita quindi il progetto CeC alla sfera dei soliti operatori culturali, artistici e politici, ma richiede e impone il coinvolgimento concreto nel progetto del cittadino locale e delle associazioni culturali, sociali ed economiche locali. Queste ultime, in qualità di stakeholder locali, sono suscettibili di rivalutare un altro futuro europeo per la metropoli in questione, in base alla lettura critica di un passato spesso fatto di crisi e di abbandono. Questa tensione fra il degrado del passato ed il futuro della città, che diventa un discorso positivo, vale in special modo per le città del Sud, come la Matera lucana, 'Materia

¹ EU 2006. 'Decisione N. 1622/2006/CE del Parlamento europeo e del Consiglio del 24 ottobre 2006, che istituisce un'azione comunitaria a favore della manifestazione "Capitale europea della cultura" per gli anni dal 2007 al 2019', in *Gazzetta ufficiale dell'Unione europea*, 3 novembre 2006, I.304, p. 6.

² T. Lähdesmäki, 'European Capitals of Culture as Cultural Meeting Places - Strategies of representing Cultural Diversity', *Högskolan i Borås. Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, 13, 1 (2010), pp. 27-43.

³ *Guida per la città candidate al titolo di 'Capitale europea della cultura'*. Edizione novembre 2012, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, <http://www.capitalicultura.beniculturali.it/getFile.php?id=5>. (28 dicembre 2014).

⁴ EU 2006, cit., articolo 2, p.1.

che si fa arte, povertà che diventa ricchezza e bellezza, disagio che si trasforma in opportunità'.⁵

In conseguenza di ciò, la definizione dei valori materiali e simbolici in base ai quali si re-immagina la capitale europea muta profondamente i rapporti politici tradizionali: essa non riproduce il classico terreno di conflitto fra certe élite culturali e politiche che impongono verticalmente una visione culturale idealistica ai cittadini inerti, ma li trasforma in partecipanti attivi. Idealmente, il progetto di CeC corrisponderà alla visione emersa dai dibattiti fra gli attori e i gruppi locali. L'esigenza di partecipazione di questi *stakeholder* nasce dal timore che le iniziative cosiddette "dal basso" (*grassroots*) vengano offuscate dalle grandi aspettative di crescita economica e di innovazione urbana a livello politico e imprenditoriale. Concepito e condiviso dalla popolazione promotrice stessa, tale progetto culturale di base attua, attraverso i ceti socio-demografici dispari, un nuovo modello di politica culturale orizzontale fatta da 'cultural citizens'.⁶ Il dossier di candidatura a CeC in quest'ottica è essenzialmente un esercizio discorsivo simbolico, visto che ha per obiettivo quello di abbozzare una realtà congetturale, finora non materializzatasi.

Il quadro teorico e gli obiettivi: l'analisi critica del discorso progettuale

L'analisi concettuale di tale futuro progettuale richiede quindi un modello testuale teorico quale l'analisi critica del discorso. Tale teoria permette di descrivere le tensioni fra una politica culturale europea, a vocazione transnazionale e globale, e il modello politico-culturale locale,⁷ che caratterizzò la città candidata e la relativa regione di appartenenza, prima della sua vocazione di CeC. Dal progetto CeC emergono valori culturali mutati che avranno un impatto sul contenuto (e sulla forma) dei generi testuali⁸ propri al dibattito sulle candidature.

Detto modello teorico ci fornisce effettivamente una chiave di lettura funzionale che dà spazio alla funzione ideazionale⁹ del discorso, cioè uno strumento analitico che permette di descrivere esplicitamente i partecipanti, i processi e le relazioni tematiche esistenti fra essi. Ecco il primo obiettivo della presente ricerca. Nel quadro di questo modello, la figura e il ruolo del cittadino svolgono una funzione discorsiva, visto che attraverso il discorso la dinamica sociale si esprime e è concepita semioticamente come 'an attempt to get us away from preconceptions about what citizenship is, and to force us to look at how it's done - at the range of ways in which people position themselves and others as citizens in participatory events'.¹⁰

Inoltre, questo contributo mira ad una ridefinizione epistemologica del rapporto fra i soggetti urbani *grassroots* che disegnano un progetto di CeC concreto e i legami di potere centrali esercitati da Bruxelles, sede delle principali istituzioni culturali europee, che getta le esigenze istituzionali generiche di tale progetto. Uno dei modelli

⁵ D. D'Angelo, 'Matera Capitale europea della Cultura: la città potrebbe trasformarsi in opportunità', // *Fatto Quotidiano*, 22 ottobre 2014, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/10/22/matera-la-citta-di-pietra-potrebbe-traformarsi-in-unopportunita/1163473/> (29 marzo 2016).

⁶ B. Mazzullo, *Città Conoscenza Cultura Creatività. Il titolo di Capitale Europea della Cultura*, Palermo, La Zisa, 2015, p. 140.

⁷ A. Hopperaruo & E. Ventola, 'Multisemiotic Marketing and Advertising: Globalization versus Localization and the Media', in: E. Ventola, A. Moya Guijarro (a cura di), *The World Told and the World Shown, Multisemiotic Issues*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 187. <http://dx.doi.org/10.1057/9780230245341>

⁸ G. Garzone, 'Evolutions in Societal Values and Discursive Practices: Their Impact on Genre Change', in: G. Garzone, C. Ilie (a cura di), *Genres and Genre Theory in Transition: Specialized Discourses across Media and Modes*, Boca Raton (Florida), Brown Walker, 2014, pp. 40 e 59.

⁹ M.A.K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold, 1985.

¹⁰ N. Fairclough, S. Pardoe & B. Szerszynski, 'Critical Discourse Analysis and Citizenship', in: H. Hausendorf, A. Bora (a cura di), *Analysing Citizenship Talk. Social positional in political and legal decision-making processes*, Amsterdam e Philadelphia, Benjamins, 2006, pp. 98-123, *ivi* p. 98.

epistemologici fondamentali dell'analisi critica del discorso è la cosiddetta archeologia del sapere di Michel Foucault. Quest'ultima considera che i soggetti storici, quali i soggetti urbani contemporanei, sono costituiti dalle pratiche istituzionali e nei luoghi in cui subiscono rapporti di forza statali sovrani della loro epoca.¹¹ Questa visione tradizionale, passiva e deterministica del soggetto foucaultiano sottomesso al *panopticon* di un potere disciplinare, basato sulla normalizzazione¹² gerarchica o sulla coercizione¹³ non corrisponde del tutto all'atteggiamento attivo e emancipatore attribuito al soggetto cittadino delle capitali europee della cultura. Questa contraddizione non implica però l'abbandono della nozione foucaultiana di potere: in ogni contesto di potere rimane possibile una forma di resistenza da parte di una voce assoggettata da un discorso egemonico.¹⁴ Nel discorso su CeC vediamo proprio che non solo ogni forma di potere consiste nell'incapacità di neutralizzare assolutamente la resistenza inerente al sistema di potere, ma apre una prospettiva liberatrice, emancipatrice, in cui il soggetto è capace di realizzarsi e di costituirsi. Questi nuovi rapporti fra determinismo e libertà, fra potere e soggettività appaiono nell'ultimo Foucault¹⁵ (1980-1984), dispersi nei tre volumi di *Storia della sessualità*, *La volontà di sapere* (1976), *L'uso dei piaceri* e *La cura di sé* (1984), e, soprattutto, ne *L'Ermeneutica del soggetto*, corso al Collège de France del 1982. In queste opere tardive Foucault abbandonerà il soggetto costituito da un potere astratto in favore di un uomo libero e attivo,¹⁶ che si autorealizza e si oppone alla rappresentazione esterna del mondo. Ecco il secondo obiettivo della nostra ricerca: la nostra analisi discorsiva delle candidature italiane a CeC 2019 fa emergere un nuovo soggetto foucaultiano, pienamente emancipato.

Il corpus: un dibattito utopico sulla capitale europea della cultura

In questo contesto, sospeso fra passato regionale reinventato e utopie culturali future, ci si concentrerà sugli intrecci fra il patrimonio territoriale e la nuova identità progettata da un *place branding*¹⁷ transnazionale. Il progetto di capitale europea riunisce vari attori in un progetto dalla costellazione spesso complessa, e crea un progetto culturale, vale a dire un sogno europeo per il futuro di ogni capitale. Ogni candidatura a capitale europea della cultura è dunque un esercizio *glocalizzato* in cui si mescolano una dimensione locale, interessi regionali e nazionali (italiani), così come un'impostazione transnazionale, europea:

Integration and fragmentation, globalization and territorialization are mutually complementary processes, more precisely still, two sides of the same process, that of the worldwide redistribution of sovereignty, power and freedom to act. It is for this reason that [...] it is advisable to speak of *glocalization* rather than 'globalization', of a process inside which the coincidence and intertwining of synthesis and dissipation, integration and decomposition are anything but accidental and even less rectifiable.¹⁸

¹¹ L. C. Johnson, *Cultural Capitals: Revaluing the arts, Remaking Urban Spaces*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 68.

¹² M. Bertucci, 'La notion de sujet', in: *Le français aujourd'hui*, 157, 2 (2007), pp. 11-18, <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-2-page-11.htm> (25 marzo 2016).

¹³ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 194.

¹⁴ K. Heller, 'Power, Subjectification and Resistance in Foucault', in: *SubStance*, 25, 1 (1996), pp. 78-110, p. 102. <http://dx.doi.org/10.2307/3685230>

¹⁵ M. Granjon, 'Penser autrement avec Michel Foucault. La méthode historico-critique; usages théoriques, heuristiques et politiques', in: *Penser avec Michel Foucault. Théorie critique et pratiques politiques*, Paris, Karthala, 2005, pp. 5-73 e pp. 41-45.

¹⁶ A. Cutolo, *Dell'obbedienza. Forme e pratiche del soggetto*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 25.

¹⁷ R. Govers & F. Go, *Place Branding. Glocal, Virtual and Physical Identities, Constructed, Imagined and Experienced*, London, Palgrave MacMillan, 2009, p. 245.

¹⁸ D. Smith, *Zygmunt Bauman: prophet of postmodernity*, Cambridge, Polity Press, 1999, p. 210.

Il corpus su cui è stato effettuato lo studio consiste in un dibattito italiano videoregistrato, e accessibile su *Youtube*, di una tavola rotonda organizzata il 14 aprile 2012 da Ravenna, la prima città italiana a lanciare la propria candidatura,¹⁹ con le altre 18 città candidate in occasione del convegno *Capitale Europea della Cultura: Quale modello per l'Italia e l'Europa?* In occasione di questo dibattito i relatori, che cercano di definire lo status della loro candidatura scambiandosi idee e ambizioni, oltre a informazioni relative alle modalità di partecipazione al progetto in vista della competizione, sono i rappresentanti (coordinatori culturali o responsabili politici) delle stesse città aspiranti (Amalfi, Bergamo, Brindisi, Lecce, Mantova, Matera, Ravenna, Perugia-Assisi, Siena, Urbino, Venezia). Nel dibattito intervengono inoltre un membro del parlamento europeo e due esperti europei nel campo, fra cui il britannico Neil Peterson, dirigente di Liverpool 2008. Solo due gli assenti: il ministro italiano della cultura, e la città dell'Aquila, indirettamente accusata di essere favorita da parte del governo centrale dopo il tragico terremoto che l'aveva colpita alcuni anni fa. I lavori vengono moderati da Ilaria Iacoviello di SkyTG24.

Ci concentreremo, fra Sud e Nord Italia, sulla presentazione di due progetti meridionali (Lecce e Matera), in pieno sviluppo economico-culturale, mettendoli a confronto con la ormai confermata Venezia, desiderosa di espandere in un progetto per il Nord-Est 'un brand universalmente riconosciuto, per intendere qualcosa di più vasto, composito e dai confini tutti da (ri)definire, in realtà mai esistito come unità territoriale omogenea'.²⁰ Si nota la natura utopica e paradossale della capitale europea della cultura: lo spazio urbano italiano va trasformato tramite investimenti in grandi progetti pubblici, da parte delle industrie creative, in un nuovo spazio europeo: esso assocerà diversità e particolarità (regionali) ad ambizioni istituzionali e politiche (comunitarie) universalistiche; questo spazio culturale specifico è pertanto al contempo comune o comunitario, cioè condiviso ed aperto a tutti i cittadini (dell'Unione europea). Ultimo paradosso temporale, questa trasformazione dello spazio urbano implica un ridimensionamento storico: la capitale europea trasformerà, sospesa fra passato e futuro, l'eredità culturale locale in una progettualità o modello futuro di città/regione europea, che farà da modello culturale all'Unione europea, come indicato da José Manuel Barroso in una brochure che commemora 25 anni di capitali europee della cultura:

The European Capitals of Culture [...] are a clear illustration of the EU's commitment to cultural diversity, but also of how culture can unite people within Europe. Indeed, the Capitals have always been an opportunity for Europeans to meet, to learn about their diversity, but at the same time to enjoy together their common history and values, to cooperate in new initiatives and projects: in other words, to experience the feeling of belonging to the same European communities.²¹

¹⁹ 'Convegno con le 18 candidate a "capitale europea della cultura"', 3 aprile 2012. *Ravenna TG.it* <http://www.ravennatg.it/> (03 agosto 2014).

²⁰ C. Gottardi, 'Venezia 2019. Si scrive cultura, si legge economia', in: *Il Bo Gornalé dell'Università degli Studi di Padova*, 28 novembre 2012, <http://www.unipd.it/ilbo/content/venezia-2019-si-scrive-cultura-si-legge-economia> (15 agosto 2014).

²¹ Comunità europee, *European Capitals of Culture: the road to succes. From 1985 to 2010*. Brussels, DG Education and Culture, 2009, p. 1.

Il legame fra cambiamento sociale e discorso

Se a prima vista il livello europeo centrale detta chiaramente le linee guida generali per concorrere a CeC creando una *comunità immaginata*²² artificiale, dall'alto verso il basso, destinata a cambiare gli spazi locali, queste direttive astratte incontrano subito una localizzazione concreta dell'azione politica a vari livelli locali, regionali e nazionali, in cui vari attori contribuiscono positivamente²³ all'Europeità dello spazio cittadino, dal basso verso l'alto.²⁴ Il nostro approccio s'iscrive nell'ambito della *Critical Discourse Analysis* (CDA), che studia il rapporto dialettale²⁵ fra discorso e cambiamento sociale. Il discorso è in questa prospettiva costitutivo a livello sociale: non solo riflette ed è pertanto costituito dai rapporti di potere istituzionali, ma interviene pure nella prassi sociale, operando attivamente sul processo di costruzione della realtà sociale in cui gli *stakeholder* sono suscettibili di assumere le multiple posizioni identitarie, sia europee che nazionali²⁶, proprie a questa diversità culturale globalizzata.²⁷

Questo studio sulle tre città candidate a CeC mira a: (1) analizzare in che modo i progetti possono essere considerati il locus di trasformazioni da una città a capitale europea; (2) mostrare quali attori o *stakeholders*, in modo importante, appaiono *top-down* e *bottom-up* nella formazione del progetto; (3) descrivere come ogni progetto implica una specifica visione sul futuro²⁸ della città-capitale, in armonia o in contrasto con il suo stesso passato. Questi tre obiettivi risulteranno in un progetto post-foucaultiano compatibile con la CDA.

Il discorso del processo di trasformazione

La strategia che porta i candidati verso la CeC è generalmente concepita come un *percorso* [1] immaginario verso una meta, un itinerario o uno scenario con obiettivi per il futuro. Tipicamente, le varie tappe verso l'obiettivo finale derivano da una voluta e deliberata pianificazione strategica, in cui l'ente o comitato organizzativo riorganizzano il passato in funzione delle ambizioni future [2].

- [1] Il 2019 è entrato nel nostro immaginario di Ravennati e non è un caso quindi che Ravenna sia stata la prima città italiana a lanciare nell'ormai lontano 2007 la propria candidatura, da allora abbiamo iniziato un percorso che ha prodotto numerose iniziative, in questo percorso abbiamo sempre cercato e cercheremo il dialogo e il confronto con la nostra comunità [...] il 2018 non è poi così lontano e comunque il percorso che ci conduce a questa meta alla quale tutti noi, tutte le città presenti oggi,

²² T. Risse & J. Grabowsky, 'European Identity Formation in the Public Sphere and in Foreign Policy', in: *Recon Online Working paper*, 4 (2008), p. 2. La nozione di *comunità immaginata* si riferisce alla famosa nozione di Benedict Anderson.

²³ M. Sassatelli, 'Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity through EU Cultural Policy', in: *European Journal of Social Theory*, vol. 5, 4 (2002), p. 446.

²⁴ K. Patel (a cura di), *The Cultural Politics of Europe: European capitals of culture and European Union since the 1980s*, Abingdon, Routledge, 2013, p. 5.

²⁵ N. Fairclough, J. Mulderrig & R. Wodak, 'Critical Discourse Analysis', in: a T. Van Dijk (a cura di), *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, London, Sage, 2011; 2° ed., pp. 357-378, pp. 357-358. <http://dx.doi.org/10.4135/9781446289068>

²⁶ E. Nikolarea, 'Narratives of Greek identity in European life', in: S. Millar, J. Wilson (a cura di), *The Discourse of Europe. Talk and text in everyday life*, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins, 2007, p. 147. <http://dx.doi.org/10.1075/dapsac.26>

²⁷ M. Sassatelli, *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Palgrave McMillan, 2009, p. 2.

²⁸ P. Sambre, 'Blurring boundaries of the EU (nano)future in Italian: cognitive grammar as discourse analysis', in: P. Heynderickx, S. Dieltjens, G. Jacobs, P. Gillaerts, E. de Groot (a cura di), *The language factor in international business: new perspectives on research, teaching and practice*, Bern, Lang, 2012, pp. 289-311.

ambiamo è scandito da una serie di tappe ormai ravvicinate che ci impongono di accelerare e di moltiplicare le nostre azioni. [Fabrizio Matteucci, sindaco di Ravenna]

- [2] Il percorso di candidatura della nostra città realisticamente è partito da quest'estate ma nasce da un percorso di pianificazione strategica legata comunque alla riorganizzazione dell'ente. [Raffaele Parlangei, dirigente presso il comune di Lecce]

L'immaginazione politica sorpassa chiaramente i dibattiti di tipo esclusivamente giuridico o istituzionale [2], creando un'autentica comunità basata su un sentimento di valori condivisi da tutti. Siccome il progetto è riflessione di questo 'noi' collettivo,²⁹ deriva dalla prassi politica del passato,³⁰ costantemente ricostruita e rinegoziata [3]; per questo motivo la CeC non è solo un prodotto o una *politica* di tale discorso, ma il riflesso del suo percorso di costituzione o *policy-making*.³¹

- [3] Quindi c'è una tradizione comunque avviata da un po' di tempo rispetto alla presentazione di programmi e progetti europei e da qui in poi la riflessione che è stata fatta era quella di riorganizzare tutti i contenitori della nostra città e anche del Salento. [Raffaele Parlangei, Lecce]

Il processo di trasformazione che implica la CeC è una nozione teorica centrale in CDA: il discorso è in grado di operare effetti trasformativi su oggetti e soggetti sociali, e, a sua volta, ogni cambiamento sociale implica una dimensione discorsiva. Secondo Fairclough,³² i cambiamenti sociali avvengono anche attraverso il discorso, che attiva dei rapporti di potere, privilegiando una chiave di lettura in cui questo potere viene esercitato sui soggetti da esso manipolati, mentre viene esclusa ogni possibile resistenza da parte di coloro che, dal basso, sono attivamente coinvolti nella pratica politica.

La rappresentazione discorsiva della parti interessate nel progetto CeC

Il corpus dimostra che vengono articolate le complesse reti istituzionali, che riuniscono la prospettiva top-down delle macro-istituzioni transnazionali quale la Commissione europea o il Parlamento europeo, e gli attori locali, che implementano e contestualizzano le direttive generali, tramite varie strategie di legittimazione concreta, e in modi diversi, secondo le potenzialità di ogni città candidata.

Contrariamente a Matera, Lecce espone un'esperienza europea essenzialmente contemporanea. Il progetto europeo si situa organicamente nel prolungamento dell'attuale coinvolgimento in una serie di altri progetti europei (come si è letto in [3]), fra cui un'iniziativa europea giovanile in corso per il 2015 [4] e il gemellaggio con un'altra città europea [5].

- [4] per non disperdere energia tutta la consultazione sulla partecipazione dei giovani [...] l'abbiamo tradotto concretamente nell'elaborazione di un dossier per candidare la città di Lecce a capitale dei giovani per l'anno 2015. [Raffaele Parlangei, Lecce]

²⁹ M. Krzyżanowski & F. Oberhuber (a cura di), *(Un)doing Europe: Discourses and Practices of Negotiating the EU Constitution*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 107.

³⁰ P. Dunmire, *Projecting the Future through Political Discourse*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2011, p. 168.

³¹ P. Muntigl, 'The European Union: Policy-making through organizational discursive practices', in: P. Muntigl, G. Weiss & R. Wodak (a cura di), *European Union Discourses on Un/employment*, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins, 2000, pp. 1-26. <http://dx.doi.org/10.1075/dowi.12>

³² N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 55-57.

- [5] [...] la città di Valladolid con la quale Lecce è gemellata ha elaborato un programma [...] sulla valorizzazione dei sistemi culturali quindi c'abbiamo un partenariato che già nasce con un buon auspicio. [Raffaele Parlange, dirigente presso il comune di Lecce]

Il principale problema della città barocca rimane, nell'assenza di una candidatura unica e condivisa con Brindisi e Bari, la competizione con le altre due città candidate pugliesi, che si contendono il titolo di CeC. Ambedue rivendicano effettivamente l'eredità culturale comune (salentina e pugliese), tensione eufemisticamente affermata in [6]. In realtà Brindisi si ritirerà nel luglio 2014,³³ integrando il comitato promotore per Lecce CeC, risolvendo in questo modo il problema dell'aggregazione salentina [7].

- [6] Rispetto a delle realtà che comunque sono già aggregate in maniera sistematica guardo il Nord-Est [...] in ordine alfabetico c'è anche accanto Brindisi quindi sicuramente in ordine alfabetico dobbiamo capire come trovare anche una dimensione territoriale ottimale. [Raffaele Parlange, dirigente presso il comune di Lecce]
- [7] Il secondo elemento su cui stiamo lavorando è quello di creare le condizioni per strutturare un'offerta culturale territoriale in prima battuta salentina nel senso che comunque il tema dell'aggregazione è un tema che abbiamo consapevolezza [sic] però prima di arrivare a questo elemento di reciprocità o comunque di dimensione ottimale nell'area pugliese comunque dobbiamo ognuno lavorare nel suo territorio. [Raffaele Parlange, dirigente presso il comune di Lecce]

All'organizzazione salentina organica o persino disfatta, Matera oppone un'organizzazione più strutturata, detta *sabauda* [8], facendo in questo modo un implicito rinvio storico alle vicende dell'insurrezione del 1848,³⁴ che annunciava l'adesione all'Unità d'Italia.

- [8] Parto con una battuta, per mia fortuna la Basilicata è una regione molto sabauda e quindi si lavora in maniera molto ordinata. [Paolo Verri, Matera]

Passo dopo passo, la città lucana ha saputo schierare vari attori. In modo importante, il progetto materano nasce da un gruppo giovanile, una domanda *bottom-up* non istituzionale [9] subito orchestrata da un esperto europeo in materie culturali.

- [9] Noi abbiamo cominciato con un'associazione di giovani che ha chiesto di fare la candidatura, fra questi giovani molti hanno poi lavorato con noi in un gruppo coordinato da Franco Bianchini, Franco lavora all'università di Leeds. [Paolo Verri, Matera]

Da lì si è creato un gruppo tecnico-scientifico, coinvolgendo il comune, varie province, l'università locale e la regione Basilicata [10-11-12].

³³ 'Brindisi nel comitato per la candidatura di Lecce capitale della Cultura, l'ok del consiglio', *BrindisiOggi*, 16 luglio 2014.

³⁴ G. Mallamaci, *Omaggio del popolo lucano al generale Garibaldi nel duecentesimo anno dalla nascita*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2007.

[10] [Franco] è stato parte insieme a me e [...] del gruppo tecnico-scientifico istituito dalla regione Basilicata in accordo con il comune di Matera per capire che senso avesse candidare Matera e la Basilicata al 2019. [Paolo Verri, direttore Matera 2019]

[11] Sulla base di quello studio si è costituito un comitato promotore della candidatura, che è [...] presieduto dal sindaco di Matera e vice-presieduto dal presidente della regione Basilicata. Ne fanno parte la città di Potenza, la provincia di Potenza, la provincia di Matera, la camera di commercio di Matera e l'università della Basilicata. [Paolo Verri, direttore Matera 2019]

[12] Quindi un soggetto plurale che integra tutte le politiche e che lavora attraverso la candidatura per l'integrazione di politiche di dimensione locale, sovraregionale e internazionale, quindi siamo partiti [...] dalla messa in rete di competenze. [Paolo Verri, direttore Matera 2019]

Senza voler sminuire il valore positivo del movimento *grassroots* lucano in cui si riconoscano i cittadini, rileviamo l'immediato recupero del movimento spontaneo in un più sistematico approccio accademico, che confronta le idee emergenti dei cittadini locali con le esperienze istituzionalizzate delle CeC precedenti³⁵ in una programmazione integrativa e per definizione centralizzata. Il comitato organizzativo capisce sin dall'inizio che la difficoltà di ogni candidatura risiede nella rappresentazione elaborata inevitabilmente dalle élite urbane, mediazione³⁶ culturale imposta gerarchicamente sul pubblico pur provando ad attivare e a canalizzare al massimo la cosiddetta *società civile*,³⁷ con la speranza di evitare i controdiscorsi³⁸ di un attivismo sociale negativo:

Uno dei valori centrali della candidatura di Matera 2019 è il concetto di inter/locale, ovvero come riuscire a mantenere salde radici a livello locale e contemporaneamente promuovere una libera condivisione in un contesto globale, proteggere una dimensione locale pur dimostrando una vocazione internazionale.³⁹

Il caso di Matera è convincente, visto che nasce da un autentico attivismo culturale, quando un gruppo di giovani si riunì nell'associazione culturale Matera 2019,⁴⁰ nel 2008, ben prima della costituzione del Comitato Promotore della candidatura diretto dal torinese Paolo Verri.

³⁵ J. Rampton [et al.], *Ex-post Evaluation of 2011 European Capitals of Culture. Final Report for the European Commission DG Education and Culture*, Birmingham, Ecorys, 2012.

³⁶ L. De Angelis, F. Pesce & M. Romano (a cura di), *Visioni culturali. Idee e strumenti per favorire lo sviluppo dei territori*, Ascoli Piceno, Piceno University Press, 2014, p. 35.

³⁷ T. Lähdesmäki, *Identity politics in the European Capital of Culture Initiative*, Joensuu, University of Eastern Finland, Dissertations in Social Sciences and Business Studies n° 84, 2014, p. 19.

³⁸ T. Lähdesmäki, 'Cultural activism as a counter-discourse to the European Capital of Culture programme: The case of Turku 2011', *European Journal of Cultural Studies*, 16, 5 (2013), pp. 589-619.

³⁹ Matera2019, *Matera città candidata capitale europea della cultura 2019*, 2014, <http://www.matera-basilicata2019.it/it/archivi/documenti.html?download=448:dossier-matera-2019-open-future> (20 dicembre 2014), p. 22.

⁴⁰ A. Nicoletti, 'Matera Capitale della Cultura 2019: le radici in "un interrogativo che dura e disorienta"', *Tafer Journal*, novembre 2014, <http://www.tafer.it/2014/11/03/matera-capitale-della-cultura-2019-le-radici-in-un-interrogativo-che-dura-e-disorienta/> (27 dicembre 2014).

Le connessioni discorsive fra la futura capitale e il suo rapporto col passato Istituzionalmente più complesso il progetto Venezia Nord-Est, che riunisce attorno a Venezia il Veneto e le sue province culturalmente e turisticamente dominate dalla metropoli e il suo glorioso passato [13], cui partecipa anche il Friuli Venezia Giulia.

[13] Mettere insieme cioè la provincia di Trento, la provincia di Bolzano, il Friuli Venezia Giulia, Il Veneto con Venezia, un'operazione complicata, tentata poco e che sulla cultura può trovare una nemesi, può trovare la possibilità di rimettere in discussione delle cose, probabilmente due, da una parte Venezia può finalmente ritrovare una funzione non disneyana di riferimento nei rapporti coi suoi territori e dall'altra i suoi territori possono guardare Venezia come una grande occasione, una grande opportunità e non solo come un palcoscenico. [Maurizio Cecconi, direttore progetto Venezia Nord-Est]

[14] La dimensione territoriale [...] mette insieme non solo economie diverse, mette insieme linguaggi, mette insieme culture diverse, ci sono otto lingue parlate nelle nostre regioni, ci sono elementi di multiculturalità profondi che possono essere messi insieme e relazionati, ci sono reti. [Maurizio Cecconi, direttore progetto Venezia Nord-Est]

Il progetto si profila come una macroregione multilingue e multiculturale che mette in rilievo il nesso fra economia e cultura (l'ordine di questi due termini in [14] non è del tutto casuale) e si presenta come una netta rottura col passato [15-16]. La candidatura a CeC implica in realtà due ridefinizioni *top-down*, in cui ci si riferisce esclusivamente ad attori culturali istituzionali regionali, non esclusivamente veneziani (centri e fondazioni culturali, mondo dell'editoria e della stampa) o italiani, senza dar voce, *bottom-up*, alla società civile. A quel livello, Venezia ha difficoltà a liberarsi dal peso delle sue istituzioni e dal profilo di *imprenditore culturale*⁴¹ nella persona del direttore di candidatura Maurizio Cecconi, ex assessore comunale di Venezia.

[15] la parola chiave che noi abbiamo cercato insieme è stata guardare al futuro, perché se avessimo dovuto semplicemente basarci sulle qualità storiche evidentemente questo elemento [...] sarebbe stato una sfida con altre città abbastanza priva di fondamento [...] [Maurizio Cecconi, direttore progetto Venezia Nord-Est]

[16] L'Europa te lo chiede, l'Europa non ti chiede di valorizzare quello che hai e di ripetere i fasti di quello che è avvenuto. L'Europa ti chiede cosa di nuovo e di progettuale tu vuoi realizzare, come vuoi presentarti nel prossimo futuro [...] abbiamo cercato una volta tanto di non nasconderci come spesso può essere dietro i fasti quelle che noi chiamiamo le glorie del nostro Leon a Venezia [...] Venezia può finalmente ritrovare una funzione non disneyana di riferimento nel rapporto con i suoi territori. [Maurizio Cecconi, direttore Venezia Nord-Est]

A livello regionale, il progetto difende, contro una ormai nota 'disneyficazione' magnetizzante di Venezia [16], la dispersione territoriale⁴² verso i comuni limitrofi e, oltre, in periferia. A livello europeo Venezia Nord-Est abbina sviluppo culturale e regionale: Venezia trapianta insomma il modello economico della macroregione, emerso nel quadro della politica europea di coesione, sulla nozione di cultura: 'Macro-

⁴¹ 'Venezia capitale della cultura, Cecconi direttore', *La Nuova di Venezia e Mestre*, 28 maggio 2011.

⁴² N. Costa, *Verso l'ospitalità Made in Italy. Avviare la crescita con la competitività turistica delle diversità locali*, Roma, Armando, 2013, p. 21.

regions are imagined communities which have no independent political status or no institutions and which do not overshadow other regional or national identities'.⁴³

Al contrario, il progetto di Matera, tutta orientata verso il Mediterraneo e il contrasto col Nord (Italia), si profila come emblematica necessità per reinventare l'Italia del Sud, che sarà poi il modello per l'Europa del Sud [17]. Il Sud diventa quindi l'espressione che permette di collegare la città al resto della Basilicata, al Meridione e da lì verso una nuova macroregione paneuropea e transnazionale.

[17] e poi perché l'Italia ha bisogno del Sud io credo Brindisi Lecce Catanzaro Palermo Matera dicono tutte la stessa cosa questo paese ha bisogno di un Sud che funziona l'Europa ha bisogno di un Sud che funziona se non funziona il Sud non funzionerà niente del resto del paese [Paolo Verri, direttore Matera 2019]

Il progetto rifiuta quindi la visione strettamente economica di Matera quale vergogna dell'Italia, in seguito a Togliatti e De Gasperi nel 1949, che avevano criticato il sottosviluppo economico, la disuguaglianza sociale ed il degrado igienico-sanitario della città. Il progetto trasforma la città rupestre degradata in un simbolo estetico dignitoso di tanti paesi abbandonati del Sud Italia, elevando ad un livello culturale la tensione tra povertà e dignità rurali, facendo eco agli sforzi di bonifica dei sassi fatti da Adriano Olivetti e la *filosofia della miseria*⁴⁴ di Frederick Friedmann. In questo contesto decisamente culturale, Matera viene rappresentata come in una prospettiva temporale gnomica, come un luogo non solo millenario ma anche immemoriale, prima e ultima città umana universale, che reinventerà una città nuova (o *civitas nova*, stavolta *intra muros*) [18].

[18] Matera è una città dove l'uomo vive da 8500 anni e quindi ha una caratteristica straordinaria di essere il luogo in cui l'uomo ha dato forma a diversi modi di stanziamento [...] nel millennio in cui per la prima volta metà dell'umanità abita in città lavorare sul concetto di città è fondamentale, è veramente la sfida del futuro [Paolo Verri, direttore Matera 2019]

La nozione di macroregione urbana o metropolitana ricopre [19] qui una lettura culturale, non-economica, che sostituisce al turismo la cittadinanza, alla politica nazionale il dinamismo regionale⁴⁵ e urbano,⁴⁶ accompagnata dall'emergenza di pubblici eterogenei ed una macroregione che riveste quindi pienamente le doti della società civile partecipativa e universalmente accessibile:

[19] Ma quindi lavoriamo su tre nuovi modelli [...] inanzitutto un nuovo modello di città perché siamo tutti cittadini non esistono più i turisti esistono solo diverse forme di cittadinanza un nuovo modello di cultura non esiste più il pubblico esistono solo diverse forme di produttori di pubblico un nuovo

⁴³ Unione Europea, *Europe's Macro-Regions. Integration through territorial co-operation*. Forum at the Committee of the Regions 13 April 2010, Brussels, Committee of the Regions, http://www.oics.it/images/pdf/macoregions_brochure.pdf (26 dicembre 2014), p. 3. Si noterà la ripetizione dell'onnipresente nozione di *comunità immaginata* (cfr. supra nota 9).

⁴⁴ G. De Rinaldis, *Chi era il socialista Adriano Olivetti*, Trento, UNI Service, 2011, pp. 58-62.

⁴⁵ K. Horner, 'Revisiting History: The 2007 Capital of Culture and the Integration of Fractal Europe', in: J. Carl & P. Stevenson (a cura di), *Language, Discourse and Identity in Central Europe. The German Language in a Multilingual Space*, London, Continuum, 2009, pp. 241-260.

⁴⁶ U. Meinhof & A. Triandafyllidou (a cura di), *Transcultural Europe: Cultural Policy in a Changing Europe*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2006, p. 5.

modello di Europa non esistono più le nazioni esistono soltanto nuove forme regionali e dobbiamo lavorare al 2020 [...] ma per avere un nuovo modello di macroregioni che funzionino [Paolo Verri, direttore Matera 2019]

Un bilancio culturale *ex post*: verso un'ermetica del soggetto in CDA

Che Matera si fosse posizionata chiaramente all'avanguardia della modernità culturale, lo si vede in questo primo dibattito. L'impeto materano fu pienamente riconosciuto dalla giuria che valutò le candidature e il 17 ottobre 2014 Matera fu raccomandata dalla Commissione europea come capitale europea della cultura, dopo una accesa competizione con altre 21 città concorrenti fra cui erano state selezionate 6 finaliste alcuni mesi prima: Cagliari, Lecce, Perugia, Ravenna e Siena. Lecce ebbe recuperato il ritardo iniziale della sua entrata in campo, ma il suo pragmatismo contemporaneo venne considerato poco visionario. Per quanto concerne Venezia, anche il suo glorioso progetto crollò presto, dopo discussioni interne fra il Nordest⁴⁷ e il sindaco di Venezia, assortite delle discrete dimissioni del coordinatore Cecconi. La discussione verté essenzialmente sulle mancate risorse finanziarie e la sponsorizzazione privata dell'evento, combinata con l'atteggiamento altezzoso del sindaco Orsoni, che dichiarò⁴⁸ inutili nuovi flussi di turisti a Venezia senza proventi finanziari. Si concluse in questo modo un progetto economico negativo cui era mancata sin dall'inizio un'autentica dimensione culturale dal basso verso l'alto.

L'azione positiva manifestatasi nel radicale attivismo culturale di Matera è fedele al motto "unità nella diversità" della politica culturale comunitaria di Edgar Morin, ovvero la combinazione delle differenze culturali senza omogeneizzazione. Tale principio, che trasforma la variazione come fattore di unità,⁴⁹ ci fa riflettere sui limiti dei fondamenti epistemologici della CDA, proprio nel 'sito culturale' della CeC, in cui un discorso europeo viene ricontestualizzato e ricostruito da una comunità locale, seguendo un percorso *bottom-up* in un modo positivo:⁵⁰

Social change in countries, organisations etc. is often initiated with new discourses. This operates through a dissemination across structural and scalar boundaries which 'recontextualizes' new discourses. These may be enacted as new ways of (inter)acting including genres, inculcated as new ways of being including styles, as well as materialized in, for example, new ways of structuring space.⁵¹

Matera a questa transizione da tradizione a innovazione conferisce l'ossimoro del *futuro remoto*.⁵² Se la nostra analisi mostra come si possono riunire empowerment locale (di chi non dispone, a prima vista, di potere)⁵³ e politiche culturali europee in

⁴⁷ E. Tantucci, 'Venezia Capitale Europea della Cultura 2019', *Il Mattino di Padova*, 30 marzo 2013, <http://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2013/03/30/news/venezia-capitale-europea-della-cultura-2019-1.6795804>. (23 dicembre 2014).

⁴⁸ M. Zicchiero, '“Venezia Capitale della Cultura? Non porta soldi, dolo troppi turisti”', *Corriere del Veneto*, 1 /4/2013, http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2013/1-aprile-2013/venezias-capitale-cultura-non-porta-soldi-solo-troppi-turisti-212434180726.shtml (25 dicembre 2014).

⁴⁹ M. Sassatelli, 'Imagined Europe: the shaping of a European cultural Identity through EU cultural policy', in: *European Journal of Social Theory*, 5, 4 (2002), p. 439.

⁵⁰ S. Retzlaff & S. Gänzle, 'Constructing the European Union in Canadian News', in: *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines* 2, 2 (2008), p. 84.

⁵¹ N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*, Harlow, Pearson, 2010², p. 505.

⁵² R. Tarantino, 'Perché a Matera si sperimenta il futuro remoto', <http://community.matera-basilicata2019.it/en/content/perch%C3%A9-matera-si-sperimenta-il-futuro-remoto> (27 dicembre 2014).

⁵³ M. Reenskaug Fjørtoft, 'The Critical Element of Critical Discourse Analysis', in: *Synaps*, 28 (2013), pp. 67-75.

un'utopia mediterranea sfaccettata dall'universalismo lungimirante, va riconsiderata la posizione dell'archeologia foucaultiana, critica e deconstruzionista, in CDA, a favore di un'analisi positiva del discorso (*Positive Discourse Analysis* o PDA):

we do need to move beyond a preoccupation with demonology, beyond a singular focus on semiosis in the service of abusive power - and reconsider power communally as well, as it circulates through communities, as they re-align around values, and renovate discourses that enact a better world.⁵⁴

Questa resistenza globale dal basso verso l'alto (*globalization from below*)⁵⁵ ci dovrebbe ricordare che per Foucault il potere è non unidirezionale, ma una prassi relazionale, cioè co-costituita con coloro che la subiscono e resistono.⁵⁶ Abbandoniamo qui, in linea con l'introduzione teorica fornita qui sopra, le posizioni difese dal primo Foucault, archeologo de *L'Archeologia del sapere* (1969), o de *L'Ordine del Discorso* (1970), spesso citato in CDA,⁵⁷ in cui il potere è relazione di dominio e si esercita anonimamente dall'alto verso il basso, creando in questo modo un soggetto impotente, che accetta lo *status quo* dettato dalle relazioni di potere. Introduciamo in CDA l'ultimo Foucault, quello de *L'ermeneutica del soggetto* (1981-1982), ignorata dalla CDA,⁵⁸ testo che rivela tuttavia l'esistenza di un soggetto-individuo che tramite le tecniche di sé (*techniques de soi*) sorpassa la concezione di un essere umano costituito *top-down*, o nelle parole del curatore francese della pubblicazione postuma de *L'Ermeneutica*, Frédéric Gros, quale

il prodotto oggettivo dei sistemi di sapere e di potere, al cui interno il soggetto avrebbe attinto, ed esaurito, un'identità imposta, esterna, [...]. A partire dagli anni ottanta, studiando le tecniche di esistenza promosse dall'Antichità greca e romana, Foucault lascia che emerga un'altra figura del soggetto, non più costituito, ma che costituisce se stesso attraverso delle pratiche regolate.⁵⁹

Questa lettura *bottom-up* positiva è chiaramente in linea con la CDA, che ammette che il discorso è suscettibile di trasformare⁶⁰ le strutture sociali tramite una prassi creativa,⁶¹ la quale rifiuta una lettura incentrata esclusivamente sull'esclusione e la proibizione, ma indica che si possono trasformare ed annullare i legami di potere tramite controvoce. Nel caso delle candidature a CeC, la descrizione della realtà futura è essenzialmente immaginata e discorsiva: i progetti di Venezia e di Matera riprendono il discorso dominante dell'Unione europea. Ammettiamo che detto discorso europeo non è quello sovrano cui riferisce Foucault nella sua analisi della nascita del carcere: il quadro democratico della procedura europea per le candidature a CeC crea uno spazio istituzionale aperto all'espressione dell'autonomia e ai diritti sia delle comunità

⁵⁴ J.R. Martin, 'Positive discourse analysis: solidarity and change', in: *Revista Canaria de estudios ingleses*, 49 (2004), p. 197.

⁵⁵ N. Fairclough, *Language and Globalization*, London, Routledge, 2006, capitolo vi.

⁵⁶ J. Rouse, 'Power/Knowledge', in: G. Gutting (a cura di) *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; 2° ed., p. 111.

⁵⁷ R. Wodak, *Disorders of discourse*, London, Longman, 1996, pp. 24-27.

⁵⁸ P. Powers, 'The Philosophical Foundations of Foucaultian Discourse Analysis', in: *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*, 1, 2 (2007), pp. 18-34.

⁵⁹ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 461.

⁶⁰ N. Fairclough, *Language and Power*, London, Longman, 1989, pp. 28-29.

⁶¹ P. Sambre, 'Discours en archeologie als transformatie en creativiteit: Michel Foucaults onvertogen leaat aan de kritische discoursanalyse (Discorso e archeologia come trasformazione e creatività, l'eredità silenziosa di Michel Foucault all'analisi critica del discorso)', in: P. Sambre, B. Van Huffel (a cura di), *Michel Foucault als voortdurend discours: bijdragen over kritiek, politiek, seksualiteit, techniek*, Leuven, Acco, 2012, pp. 7-36.

regionali che dei cittadini individuali. Ne risulta lo strano paradosso seguente. La resistenza di una regione, di una capitale europea, in quanto atto di resistenza di una comunità storicamente abbandonata dallo Stato italiano, strumentalizza il degrado e il tema della vergogna nazionale in ambito europeo, che legittima la validità del tema ad una scala europea (e mondiale), riproducendo attraverso il suo discorso fatto di *empowerment* dal basso il linguaggio istituzionale liberale che Foucault 'aveva accusato di essere la copertura ideologica per il funzionamento concreto dei meccanismi biopolitici per giustificare il suo appello alla resistenza contro questi stessi meccanismi'.⁶² Si potrebbe a questo punto aggiungere un secondo paradosso, che concerne la posizione geografica e istituzionale della centralissima Bruxelles: sebbene la politica culturale e la definizione della CeC non vadano in senso stretto dal basso verso l'alto, attribuiscono ai soggetti substatali e ai rapporti partecipativi un ruolo maggiore in materia di patrimonio culturale.⁶³ Ma questo paradosso non è per forza negativo: pur rivelando l'impossibilità di una reinvenzione positiva di una regionale meridionale *ab ovo*, mostra l'inevitabile storicità della CeC e della politica europea. La CeC fa contrastare lo status sottovalutato del suo patrimonio regionale e la sua eredità nazionale per riformularla a livello europeo. L'Ue, per la sua nozione di messa in comune o *commonification*, decisa nella Convenzione di Faro del 2014, opta per una visione dinamica, non egemonica del patrimonio culturale europeo, pronta ad accogliere *post factum* un'eredità europea non comunitaria:

heritage community is intended as an extremely inclusive concept that does not refer to definitively constructed communities, but implies the perpetual opportunity of their creation and evolution, along with the possibility that everyone can belong to different heritage communities at the same time. [...] Indeed, cultural heritage is at once local and global, being a complex system whose richness lies in the differences which compose it; and human difference can be recognized and protected only on the basis of human rights and democracy.⁶⁴

Si istituzionalizza in questo modo una concezione dinamica ed eterogenea della cultura, chiaramente democratica e anti-egemonica. Le nostre ricerche future porteranno da un lato sulla ridefinizione teorica del rapporto fra l'epistemologia foucaultiana (o post-foucaultiana, si pensi alla performatività di Judith Butler)⁶⁵ e l'analisi critica del discorso, alla luce del micro-potere⁶⁶ e della resistenza⁶⁷ descritti nell'ermeneutica del soggetto, confrontandolo dall'altro lato coi dati empirici forniti dal progetto di CeC materano e la nuova politica culturale partecipativa⁶⁸ dell'Ue. È

⁶² G. Campesi, *Soggetto, disciplina, governo. Michel Foucault e le tecnologie politiche moderne*, Milano e Udine, Mimesis, 2011, p. 216.

⁶³ L. Zagato, 'L'identità europea come spazio culturale-politico: oltre i limiti della cittadinanza UE?', in: L. Zagato & M. Vecco (a cura di), *Citizens of Europe. Culture e diritti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, p. 168.

⁶⁴ A. Sciarba, 'Moving beyond the collateral effects of the Patrimonialisation. The Faro Convention and the 'Commonification of Cultural Heritage'', in: Zagato & Vecco, *Citizens of Europe*, cit., p. 459.

⁶⁵ E. Loizidou, *Judith Butler: ethics, law, politics*, Abingdon, Routledge, 2007, p. 42.

⁶⁶ K. Patel, 'Integration by Interpellation: The European Capitals of Culture and the Role of Experts in European Union Cultural Policies', in: *Journal of Common Market Studies*, 51, 3 (2013), pp. 540-541.

⁶⁷ Un atteggiamento simile si trova nelle cosiddette *critical management studies*, che insistono sull'esistenza di resistenza e di 'controresistenza' nelle organizzazioni, cfr. D. Knights, 'Changing spaces: the disruptive impact of a new epistemological location for the study of management', in: C. Grey & H. Wilmott (a cura di), *Critical Management Studies. A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 107-131. Si consulti inoltre M. Alvesson, 'The future of Critical Management Studies', in: D. Barry & H. Hansen (a cura di), *The Sage Handbook of New Approaches in Management and Organization*, London, Sage, 2008, pp. 13-26. <http://dx.doi.org/10.4135/9781849200394>

⁶⁸ A. D'Alessandro, 'La Convenzione di Faro e il nuovo Action Plan del Consiglio d'Europa per la promozione di processi partecipativi. I casi di Marsiglia e Venezia', in: Zagato & Vecco, *Citizens of Europe*, cit., pp. 77-92.

tutto da scoprire questo doppio rapporto, teorico e empirico: nella sua versione più recente, intitolata *Open Future*,⁶⁹ Matera2019 si preannuncia infatti non solo come una promessa *u-topica* per il Sud Italia, ma, altrettanto, su scala globale, una terra promessa *eu-ropea* finora incognita ed aperta, in cui non si è europei ma lo si diventa.

Parole chiave

Capitale Europea della Cultura 2019, analisi critica del discorso, ermeneutica del soggetto, Foucault, Matera

Paul Sambre è docente di linguistica italiana, di analisi del discorso e di comunicazione organizzativa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lovanio. La sua ricerca si situa all'intersezione fra linguistica cognitiva, analisi critica del discorso e multimodalità. Ha esaminato in chiave linguistica-discorsiva (multimodale) vari meccanismi di creatività linguistica, l'espressione della futurità e dell'innovazione tecnologica, la grammatica costruzionale della nozione di trasformazione strumentale e vari aspetti delle Capitali Europee della Cultura, della criminalità organizzata italiana e del turismo fra Belgio e Italia. Si interessa inoltre del rapporto fra l'analisi del discorso e la filosofia francese (Sartre, Merleau-Ponty, Michel Foucault).

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

Annelies Van den Bogaert insegna corsi di lingua italiana a futuri traduttori e interpreti presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Anversa e in varie scuole serali di Anversa. Si interessa di letteratura e di cultura italiana contemporanea. Ha pubblicato su vari autori contemporanei quali Stefano Benni, Paola Capriolo, Hugo Pratt, Giorgio Pressburger e Alessandro Baricco. I temi di predilezione sono la memoria culturale e la nozione di *fin de siècle* nella cultura italiana.

Università di Anversa
Facoltà di Lettere
Prinsstraat 13
B-2000 Anversa (Belgio)

⁶⁹ Matera2019, *Dossier Matera 2019 - Open Future*. 10 settembre 2014. <http://www.matera-basilicata2019.it/it/archivi/news/550-il-dossier-di-matera-2019-è-on-line.html> (30 dicembre 2014).

SUMMARY

Global utopias for Southern Italy: about the hermeneutics of the subject of Lecce, Matera and Venice, Italian candidate cities for European Capital of Culture 2019

This article proposes a critical discourse analysis (CDA) of a debate between the Italian applicant cities seeking the title of European Capital of Culture 2019. The discourse concerning the cultural future of these cities highlights a process of change, involving different configurations of institutional stakeholders and/or local grassroots communities, which, top-down and/or bottom-up, reinvent the historical past of the city in order to comply with institutional EU requirements regarding the impact of regions on common European cultural heritage. The approaches adopted by Venice, Matera and Lecce are quite different in this respect: whereas Venice insists on its position within a cultural, economic and multilingual transnational macro-region, Matera reinvents itself as a new regional meeting ground between a local and global European culture, as a Southern (Italian) city that can offer universal values to Europe as a whole, such as the notion of shame in times of crisis. At a theoretical level, discussion of the candidature of these potential future capitals of culture offers a corpus in which the discourse of social change, central to CDA, can be observed. Given the dynamic interplay between political requirements and regional activism (less present in Lecce's arguments) in the ECoC proposals, this research calls for an epistemological updating of CDA's archaeological and static view on the Foucauldian relation between subjects and power in favor of Foucault's late hermeneutic of the self-constituting subject.



Anno 31, 2016 / Fascicolo 1 / p. 92-101 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10153>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

L'utopia della storia Conversazione critica con Giuseppe Lupo

Paolo Chirumbolo

Giuseppe Lupo rappresenta una voce unica nel panorama della narrativa contemporanea italiana. Diviso tra ricerca scientifica e scrittura creativa, tra interessi accademici e impulsi narrativi, Lupo è riuscito nel corso degli anni a ritagliarsi uno spazio (spirituale e professionale allo stesso tempo) che gli consente di passare, agilmente e apparentemente senza sforzo, dalla “pesantezza” della letteratura industriale, oggetto delle proprie analisi critico-letterarie, alla “leggerezza” calviniana e ariostesca dei propri romanzi. Un vero e proprio “Visconte dimezzato”, capace di indossare ora i panni dell'accademico rigoroso, ora quelli del narratore gioioso cui piace inventare storie mirabolanti. Valga, a mo' di esempio, quanto successo nel corso del 2013, anno che ha visto da un lato la pubblicazione dell'antologia sulla letteratura industriale *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale* (curata con Giorgio Bigatti), strumento destinato a diventare essenziale per tutti coloro che si occupano di tale argomento, dall'altro l'uscita dell'ultimo romanzo firmato dallo scrittore lucano dal titolo, già di per sé emblematico, *Viaggiatori di nuvole*, in cui si racconta del peregrinare picaresco di un giovane stampatore veneziano dal nome di Zosimo Aleppo. L'armonica dicotomia di Lupo non potrebbe trovare migliore esemplificazione. Si può anzi affermare, in sede di presentazione, che è proprio questa la cifra più interessante del Giuseppe Lupo intellettuale *tout court*: la capacità di leggere e raccontare il mondo usando due linguaggi diversi, che solo grazie alla perizia dell'autore non entrano mai in conflitto.

Ho avuto modo di conoscere di persona Giuseppe Lupo nel novembre del 2013, in occasione della manifestazione Milano Bookcity. Accomunati da interessi di ricerca contigui, il nostro incontro si è rivelato proficuo e dal punto di vista professionale e da quello umano. Lupo è infatti persona che conquista l'interlocutore grazie all'entusiasmo contagioso, alla schiettezza, alla competenza mai ostentata. La conversazione, cominciata a Milano, è poi proseguita in rete nelle settimane a cavallo tra la fine del 2013 e l'inizio del 2014. In essa Lupo parla della propria vicenda biografica, del proprio lavoro e dei propri interessi letterari.

Prima di addentrarci in una dettagliata discussione dei tuoi romanzi, dei loro temi e delle loro strutture, vorrei parlare un attimo della tua attività di studioso di letteratura moderna e contemporanea. Da dove deriva questo tuo interesse verso la letteratura industriale?



Giuseppe Lupo

Il mio impatto con Milano, avvenuto nel 1981 (quando mi sono iscritto all'università), ha favorito l'acquisizione di un mondo che mi era fino ad allora sconosciuto. Sono nato in Lucania, provengo da una comunità che sentiva parlare di fabbriche solo durante le ferie di agosto, quando tornavano i parenti dalle città del Nord (a quell'epoca si diceva Altitalia) e sembrava che venissero come da un continente meraviglioso. Non so se sia questa la ragione vera, ma indubbiamente quei ricordi hanno contribuito a far coincidere quella geografia con l'immagine di bulloni, pinze, capannoni, officine, ciminiere, sirene. A parte questo, però, la letteratura industriale mi ha sempre incuriosito per i suoi legami con il concetto di 'politecnicismo', in quanto espressione di una cultura impura, contaminata.

Sono molto interessato alla tua attività di lettore: quali sono le letture che ti occupano maggiormente nel tempo libero? E quali sono gli autori che più ti hanno influenzato dal punto di vista creativo?

Trascorro molto tempo delle giornate con gli occhi dentro i libri. Molto spesso sono opere funzionali al campo di indagini di cui mi sto occupando in quel momento. Per me, dunque, l'azione del leggere coincide con i doveri professionali e ciò purtroppo limita il senso del piacere. Questo mi obbliga a selezionare attentamente i libri e quasi sempre amo gli autori legati a una realtà geografica, inventori di mondi e di linguaggi, lontani annunciatori di profezie e di utopie. Ciò significa tornare spesso ai 'classici' (la Bibbia, Omero, Boccaccio, Ariosto, Cervantes). Tra i miei contemporanei apprezzo Sgorlon, Nigro, Covi, Vassalli, Magris, Abate, Pariani, che considero compagni di viaggio.

Quando hai scoperto la tua vena narrativa e affabulatrice? E in che modo scrittura accademica e scrittura creativa si combinano l'una con l'altra?

Ascoltare storie è stato sempre il più grande divertimento della mia infanzia. So che mia madre mi recitava continuamente poesie o filastrocche quando ero nella culla e fino ai miei sei anni ho trascorso tutte le mattine nel negozio di generi alimentari di mio nonno paterno, che era un grande raccontatore orale. Perciò sono allenato a sentire la voce degli altri e quando mi trovo in treno, a meno che non capitino seccatori, mi piace captare il pulviscolo di parole che si alzano dai sedili, sussurrate nei telefoni o recitate tra viaggiatori. In generale amo qualsiasi forma di comunicazione, purché non sia banale, soprattutto quella fra individui che parlano lingue straniere. Forse è per questo che a volte sintonizzo il televisore su canali tedeschi o inglesi e mi fermo a recepire suoni di cui non capisco il significato, ma che mi incantano per la loro stranezza. La mia vocazione al racconto è venuta molto prima della carriera accademica che, tra l'altro, non pensavo di percorrere. In passato temevo che il lavoro in università potesse generare conflitti con quello narrativo, con il tempo mi sono accorto di sbagliare e ho trovato una soluzione per stare in equilibrio. Devo dissociarmi completamente, vestire ora l'uno ora l'altro abito, avere due scrivanie, due computer, due penne, due teste e perfino giorni di scrittura diversi.

Esiste una scrittura feriale (quella che si genera sul tavolo del lavoro universitario, dal lunedì al venerdì) e la scrittura festiva (quella sul tavolo dei romanzi, solitamente di sabato). Più che festiva, dovrei dire festosa.

Portaci nella tua officina letteraria: come nascono i tuoi romanzi? E qual è il tuo rapporto con il processo della scrittura: fatica, gioia, frustrazione, curiosità?

Ogni libro nasce da un'immagine che mi viene dai sogni, da ciò che vedo (o mi è parso di vedere) per strada, dalle suggestioni che mi arrivano nelle forme e nei modi più disparati. Poi questa matassa si aggroviglia in testa, la lascio girare per diverso tempo e nel frattempo verifico la sua tenuta, mi accorgo se vale o no la pena continuare a pensarci. Poi arriva il momento di costruire l'architettura del libro: le impalcature, i piani, i divisori, le stanze, le scale, il tetto, i pluviali. Uso questa metafora edilizia perché penso che un romanzo sia una specie di edificio dove la storia che racconto è destinata ad abitare. La stesura generalmente è una fase di mezzo, non tanto lunga, sicuramente più breve rispetto al tempo che dedico alla revisione del testo. È lì, in questa operazione pericolosa e nevrotica, che il libro (soprattutto la lingua del libro) prende l'aspetto che ha. Spesso nei dibattiti e nei festival gli autori continuano a ripetere che scrivere è una sofferenza, è una fatica. C'è anche un che di antipaticamente serio in tutto questo. Per quanto mi riguarda, almeno finora, scrivere per me è sempre stato un'occasione per ridere e divertirsi. Provo gusto a raccontare ad altri una storia che ti è fiorita in testa.

Sin dal tuo primo romanzo, L'americano di Celenne, dimostri di avere un approccio al racconto letterario molto personale, che alla narrazione tradizionale preferisce un racconto indiretto, mai frontale. Nel caso specifico, ad esempio, le vicissitudini di Danny Leone, la sua emigrazione nell'America degli anni Venti, il suo successo, e il suo ritorno in Lucania, non sono mai raccontate direttamente dal protagonista, ma sempre attraverso il punto di vista delle persone a lui più vicine: il jazzista Tommy King Senise nella prima parte; il medico Daniele Racovich (figlio illegittimo di Danny) nella seconda parte; Larry jr Galvano, figlio del migliore amico del protagonista, nella terza sezione. È solo nella terza parte, in cui l'opera acquista la struttura del romanzo epistolare, che il lettore ha accesso diretto ai pensieri di Danny, di cui si leggono alcune lettere. Puoi spiegare il perché di queste scelte strutturali? E cosa rappresenta l'America in questo contesto?

Ho sempre preferito (e continuo a preferire) un tipo di sguardo obliquo. Le cose, a vederle frontalmente, dicono meno di quanto non riescano a dire se osservate da altre prospettive. Non percorro mai strade lineari, non mi accontento degli inquadramenti tradizionali, mi piace invece cercare punti di vista alternativi. Nel caso di Danny, che è il protagonista del primo romanzo, ho pensato che, se la sua vicenda fosse stata raccontata a più voci, sarebbe stata più memorabile. A volte guardare le cose da luoghi collaterali può dare maggiori soddisfazioni. L'America, così come l'ho raccontata nell'*Americano di Celenne*, rappresenta il sogno, l'utopia che gli emigranti pensavano di raggiungere. Se c'è un elemento di discontinuità con molta della narrativa d'emigrazione, sta proprio nella lettura carnevalesca della New York anni Venti. Via lacrime e nostalgia (che sono gli stereotipi di tanta letteratura meridionale) e invece pensiamo ai vantaggi che il viaggio e la permanenza negli Stati Uniti abbia potuto dare a chi partiva.

Nel tuo primo libro compare uno dei temi che accompagna e caratterizza un po' tutte le tue opere, il tema della emigrazione. Visto che anche la tua personale biografia è segnata dal trasferimento dalla Basilicata a Milano volevo sapere quanto questa esperienza ha influito e influisce sulle storie che racconti, sui personaggi e il loro rapporto con il mondo esterno.

Abbandonare il luogo dove sono nato è stata per me la più grande esperienza formativa. Avevo diciott'anni e compivo un salto a suo modo epocale. Il viaggio in treno dalla Lucania a Milano a quell'epoca durava una notte, un tempo lunghissimo per il mio immaginario. Lo strappo con la mia famiglia, con il mio ambiente, con la mia storia personale si è riverberato in tutte le vicende di andate e di ritorni, di viaggi in cerca di identità smarrite e di solitudini, che sono il cuore di ogni mio racconto. Con una postilla, però: inizialmente la mia partenza ha significato nostalgia e disagio (anche nei personaggi dei miei primi libri è così: penso all'*Americano di Celenne* e a *Ballo ad Agropinto*), poi però il tema della partenza e dell'addio si è capovolto nel suo contrario. Ulisse può anche aver avuto il desiderio di tornare a casa, ma sappiamo che si divertiva a procrastinare questo momento per conoscere quante più terre e geografie e uomini e situazioni del mondo. Zosimo Aleppo, in *Viaggiatori di nuvole*, non assomiglia a Ulisse, però è un personaggio che ha voglia di viaggiare perché sa che il suo immaginario trarrà enormi vantaggi.

La tua seconda opera, Ballo ad Agropinto, è ambientata in un paesino immaginario dell'Appennino meridionale, in un arco di tempo che va dal 1943 al 1957. In questo caso, nonostante sia presente un narratore in prima persona, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un romanzo corale, polifonico, in cui si ascoltano le voci dei vari protagonisti delle storie narrate e in cui si parla di amore, vita, morte, politica, religione, passioni umane. Da dove ti deriva questa tendenza a costruire questo tipo di mondo narrativo in cui le storie proliferano dando vita, come in un gioco ad incastro, ad altre storie? Agropinto mi sembra inoltre acquisire le caratteristiche del classico microcosmo tramite cui raccontare, di nuovo assumendo un punto di vista periferico e basso, le vicende storiche dell'Italia di quegli anni: la guerra, l'armistizio, il dopoguerra, lo scontro tra democrazia cristiana e partito comunista, la modernizzazione industriale. Qual è il tuo rapporto con la Storia ufficiale?

Uno dei libri che ammiro di più è *Le mille e una notte*, un'opera costruita come un albero di storie, dove cioè le storie fioriscono su tracce di altri racconti, si innestano una dentro l'altra. Amo moltissimi i romanzi che obbediscono a questa idea perché la letteratura, come la vita, è un incontro tra personaggi, un impasto di vicende. Quanto alla Storia ufficiale (quella con la S maiuscola), devo dire che con il passare del tempo ho imparato a diffidarne, a guardarla con sospetto. Non a caso, mentre nei primi romanzi aveva un suo ruolo e una sua validità (esprimeva la mia fiducia), dopo *La carovana Zanardelli* (2008), il più 'storico' dei miei romanzi, me ne sono distaccato sempre più, percorrendo con maggiore agio i territori del fantastico, del visionario, di qualcosa che sia, più che la Storia, il sogno della Storia. Cioè l'utopia.

A proposito di questo libro: da dove nasce il desiderio di raccontare il viaggio compiuto in Basilicata dall'allora Primo Ministro Giuseppe Zanardelli nel settembre del 1902? E per quale ragione hai scelto il registro fantastico e non quello realistico? Visto che il viaggio di Zanardelli, svoltosi peraltro in un clima festoso e pieno di speranza, contribuì in modo decisivo al dibattito sulla questione meridionale vorrei chiederti qual è la tua opinione politica in proposito: di cosa ha bisogno il Meridione per affrancarsi una volta per tutte dai problemi che ne impediscono uno sviluppo sociale,

culturale e politico adeguato al ventunesimo secolo? Commenta in questo senso la frase di Giustino Fortunato che, come riporti nel romanzo, disse: 'Non esiste la questione meridionale ma la questione di noi meridionali che non crediamo in Dio perché non piantiamo alberi e, se il piantiamo, consentiamo alle capre di distruggerli' (193).

La carovana Zanardelli, come dicevo prima, rappresenta un po' lo spartiacque tra una sostanziale adesione ai progetti della Storia e un atteggiamento di scetticismo. Quel romanzo, che narrava un fatto politico di enorme importanza per il destino del Mezzogiorno: per la prima volta un capo di governo visitava una terra sconosciuta, la Lucania, dove solo quarant'anni indietro c'era stata la rivolta dei briganti ed era avvenuta una delle più sanguinose guerre post-unitarie. Studiando le carte ufficiali, ho intuito che qualcosa non funzionasse nei documenti e negli articoli sui quotidiani, che insomma ci fosse una versione dei fatti falsata dalla retorica. Da qui è nata l'idea di raccontare quell'evento in chiave grottesca, ironica, come una grande carnevalata. Un po' lo è stata, perché le condizioni fisiche di Zanardelli, unite alle disastrose situazioni della Lucania, allontanavano l'immagine di ufficialità troppo sospetta. A un evento che giungeva come redenzione per il Mezzogiorno, il Mezzogiorno rispondeva mettendosi a festa, mostrando il meglio di sé, anche a costo di risultare anacronistico rispetto ai tempi. La frase di Fortunato segna una riflessione sul carattere dei lucani, che sono un popolo dotato di mille risorse, ma che spesso, però, se ne libera gettandole alle ortiche.

Restiamo in Basilicata e parliamo de L'ultima sposa di Palmiro, la tua quarta fatica narrativa, un'opera di grande successo di critica e di pubblico. Il romanzo è ambientato nel novembre del 1980, e cioè subito dopo il terribile terremoto che sconvolse l'Irpinia e la Basilicata. La narratrice è un'antropologa milanese, Viviana Pittalunga, che si reca a Palmira (paese talmente minuscolo da non essere neppure menzionato dalle mappe geografiche) per capire e studiare cosa succede in quei luoghi, e che finisce per incontrare un personaggio fantastico, il falegname Vito Gerusalemme, il cui compito è quello di costruire i mobili per la dote della promessa sposa Rosa Consilio ('l'ultima sposa' evocata nel titolo) e, cosa più importante, introdurre Viviana nel mondo leggendario, magico e fiabesco della città. Le domande a proposito di questo romanzo molto sofisticato e raffinato sono diverse. Vorrei innanzitutto discutere i modelli letterari che in qualche modo ti hanno accompagnato: mi vengono in mente, ad esempio, e per motivi diversi, il Calvino de Le città invisibili e Boccaccio.

Ma non solo. C'è di nuovo *Le mille e una notte*, con i suoi fili di storie dentro altre storie, un po' come il mobilio di mastro Gerusalemme (i mobili della sposa di Palmira, appunto), che assomiglia a un libro scritto nel legno. *L'ultima sposa di Palmira* ha avuto una gestazione lenta. I racconti esistevano da parecchi anni, ma non mi convinceva la formula di pubblicarli così com'erano, senza una cornice. L'idea che le storie narrate potessero finire dentro un mobile è venuta dopo. In realtà è un romanzo che ha del miracoloso: era stato scritto in funzione interlocutoria, tra *La carovana Zanardelli* e *Viaggiatori di nuvole*, e invece ha avuto un successo oltre le mie aspettative e credo anche quelle della mia casa editrice. In fondo, è stata un'operazione di azzardo raccontare il terremoto in chiave favolistica e non (come forse ci si sarebbe aspettati) secondo i criteri del realismo o del macabro.

L'ultima sposa di Palmira mi sembra anche un romanzo intimamente e profondamente metaletterario, in cui si rappresenta la potenza dell'atto del narrare. In tal senso mi pare fondamentale il personaggio di Vito Gerusalemme, una sorta di sciamano la cui funzione è quella di portare l'antropologa e i lettori all'interno di un mondo perduto, la cui unica speranza di sopravvivenza risiede nella memoria e nelle parole. La letteratura come momento che sconfigge la morte e la distruzione, come avviene nelle fiabe di Mille è una notte. Sei d'accordo con queste osservazioni?

È esattamente come dici. Sono nato in una famiglia dove le storie vagavano per aria e si trascorreva molto tempo a raccontarle, durante le affollate cene, durante le pause degli inverni. Perciò mi sono incuriosito a qualsiasi forma di narrazione e cerco sempre di capirne i meccanismi. Con l'illusione che raccontare sia una forma per preservare gli uomini dalla morte. Prendo a prestito un'immagine che Claudio Magris adopera in *Utopia e disincanto*: scrivere è un po' come costruire un'arca di Noè e conservarci tutto ciò che dobbiamo salvare dal diluvio. Anche Zosimo Aleppo, uno dei protagonisti di *Viaggiatori di nuvole*, crede in questa religione e spera che la storia del suo viaggio, la storia d'amore con la bella Nuevomundo, finisca dentro le pagine di qualche libro perché solo in questo modo si sarebbe salvata dall'oblio, il grande nemico dell'uomo. In un certo modo, scrivendo *Viaggiatori di nuvole* ho obbedito alle aspettative del mio stesso personaggio.

In questa opera si respira anche un profondo senso del sacro, senso che si percepisce in tutti i tuoi lavori. Nel caso specifico de L'ultima sposa di Palmira la spia più evidente è rappresentata dai numerosi riferimenti alla Bibbia, ai suoi personaggi e alle sue storie. Si percepisce inoltre anche la volontà di ricreare una comunità immaginaria in cui la convivenza religiosa delle tradizioni giudaiche, cristiane e musulmane non sia un problema ma avvenga anzi con grande naturalezza e civiltà. È questo che intendi quando parli di 'utopia della storia'?

Una delle caratteristiche della nostra epoca (ma è così da diversi decenni) è la morte del sacro o della dimensione sacrale. Abbiamo smarrito ogni forma di sacralizzazione e lo sentiamo nelle manifestazioni più intime. Parlo di sacro, non di religioso (che non è la stessa cosa). L'utopia della Storia (o il sogno della Storia) significa anche recuperare una vocazione al sacro, proiettarsi in un tempo di attesa e di profezie, ripensare al passato come a enorme magazzino di memorie attraverso cui progettare la Storia. Uno dei temi, da cui sono affascinato almeno negli ultimi anni, è l'utopia del dialogo tra le civiltà, un discorso che presuppone anche una specie di incontro tra le religioni monoteiste, da cui si origina il pensiero occidentale.

Viaggiatori di nuvole è un romanzo ambientato tra la fine del 1400 e l'inizio del 1500 in cui si racconta il viaggio picaresco di Zosimo Aleppo, giovane veneziano di origini ebraiche, alla ricerca di alcune preziose e misteriose pergamene. Il viaggio (reale e fantastico insieme) lo porterà in giro per l'Italia e l'Europa, e lo farà entrare in contatto con figure storiche quali Isabella d'Este, Francesco Gonzaga, Leonardo da Vinci, Gilbert de Montpensier. Come nasce questo desiderio di narrare una storia tanto particolare? In origine l'opera era intitolata In un vento di parole felici: puoi spiegare come e perché hai cambiato il titolo finale?

Parto dalla seconda domanda. *In un vento di parole felici*, il titolo iniziale, era tratto da una frase del libro, però non mi appagava, come non appagava anche il mio editore e il mio agente. Insomma lo si accettava, ma senza particolari entusiasmi. Una sera assisto a uno spettacolo teatrale e sento pronunciare all'attore sul palco questa frase:

viaggiatori di nubi. Me lo segno, ci penso tutta la notte, il mattino dopo (non importa che fosse domenica) telefono a editore e agente, ricevendo da loro l'ok. *Viaggiatori di nuvole* è un titolo che fornisce già subito al lettore la sensazione di un'avventura alata, dunque è un titolo che parla, che spinge all'inverosimiglianza e alla visionarietà. La storia di Zosimo è simbolica: è la vicenda di un uomo che ha voglia di conoscere oltre i confini geografici e linguistici, è la storia di quel pezzo di mondo che è stato il Rinascimento, un'epoca dove gli uomini erano molto bravi a sognare la Storia.

Molti critici hanno messo giustamente in evidenza la pluralità stilistica di questo tuo lavoro che è, al contempo, romanzo storico, cavalleresco, picaresco, postmoderno (à la Borges), biblico, popolare. È uno stile/struttura pensata a tavolino o il risultato della tua formazione letteraria che inconsciamente prende il sopravvento? E puoi dirci qualcosa in più sul pastiche linguistico usato in Viaggiatori di nuvole in cui si ascoltano parlate diverse fra loro come il fiammingo, il veneziano, il francese?

Essendo un romanzo dove si incontrano molte geografie (l'oriente e l'occidente) e molte culture (il mondo ebraico, l'arabo, il nordeuropeo, quello dell'estremo occidente), è anche un romanzo dove si mescolano molte lingue, ciascuna espressione di una geografia e di un'antropologia a sé. Mi sto accorgendo che, con il passare del tempo, sono sempre più attratto dal problema delle lingue, dal dialogo fra le culture che avviene attraverso le parole, insomma sono affascinato dal mito di Babele (o dal mito della Pentecoste, che è il suo contrario). L'idea di mescolare molti linguaggi dentro il romanzo è un'esigenza che accondiscende questo interesse. Naturalmente c'è una parte di vero: l'Italia del Rinascimento è un territorio dove si sono incontrati/scontrati eserciti, mercanti, inventori, intellettuali. Uno dei personaggi a cui più sono affezionato è Erasmo Van Graan: uno stampatore fiammingo che abita a Venezia ed è affamato di libri. Proprio perché stampatore (oggi diremmo editore) non può non conoscere le parlate del mondo. Perciò, quando deve comunicare a Zosimo di mettersi in viaggio per cercare Pettiroso, gli dice: 'Xè gionto la tiempo de mieterte in gropa a lo caballo'. E Zosimo pensa che parla una lingua ingarbugliata.

Nella 'Nota' finale parli sia delle fonti che hai usato per la ricostruzione storica del romanzo sia, cosa molto interessante, dell'immenso repertorio di immagini che in qualche modo hanno ispirato e guidato la narrazione. Citi, ad esempio, alcune opere di Paolo Uccello e Andrea Mantegna ma anche il film Il mestiere delle armi di Ermanno Olmi. A che livello lavorano questi riferimenti visuali nella tua scrittura?

Mi affido molto (non l'ho fatto solo per questo libro) agli strumenti del vedere, in questo caso dipinti e film. Per scrivere ho bisogno di osservare le cose, i personaggi, gli ambienti, però non le descrivo mai in modo realistico. Dopo averle catturate con gli occhi, continuo a pensarle e finisce che spesso racconto non più quello che ho visto, ma quello che ho immaginato.

In Lector in fabula Umberto Eco analizza il ruolo del Lettore Modello e lo definisce in questo modo: 'Il Lettore Modello è un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale' (p. 62). Chi è, e come deve essere, il Lettore Modello di Giuseppe Lupò? E quali sono le condizioni di felicità da soddisfare per godere in pieno delle tue raffinate creazioni letterarie?

Spesso mi chiedo chi siano i miei lettori e come devo fare per raggiungerli. Sono un autore che fa molte presentazioni, quindi ho un dialogo personale, concreto con chi interviene e legge i miei libri. Tuttavia, mentre scrivo, mi domando nelle mani di chi arriveranno queste pagine e che impressione faranno in chi le riceve. Ormai però, dopo cinque romanzi, credo che i lettori diventati fedeli sanno bene che tipo di libro possono ricevere da me e io immagino che tipo di persone possano essere: mediamente colti, disponibili a 'fantasticulare' (è un termine di Erasmo Van Graan), non troppo ammalati di realismo. Mi piacerebbe ampliarne il numero, stabilire con loro un contatto diretto (accade di ricevere e-mail o messaggi su facebook) e – confesso – ogni volta che mi metto a scrivere un nuovo romanzo (come in questi mesi) mi sembra di fare a gara con loro dicendo: adesso vi sorprendo con questa storia che non avete mai letto.

Parliamo delle tue ultime opere, Atlante immaginario e L'albero di stanze. Cosa puoi dirci in proposito?

Atlante immaginario è un libro che raccoglie una serie di articoli che ho pubblicato per un anno intero su un quotidiano all'interno di una rubrica omonima. Sono testi, come indica il sottotitolo *Nomi e luoghi di una geografia fantasma*, in cui mescolo un po' di narrativa, un po' di saggistica, un po' di autobiografia con l'obiettivo di disegnare una geografia inesistente, con una differenza: mentre gli atlanti veri raccontano il mondo vero, questo è un atlante immaginario, dunque... L'idea di scrivere *L'albero di stanze* me la sono portata per quarant'anni, cioè dalla mia adolescenza. Oltre che crescere, ho voluto aspettare che passasse il tempo, che finisse un secolo e un millennio (la storia si ambienta negli ultimi quattro giorni prima che entri il fatidico anno 2000), che la mia generazione fosse una generazione con un'esperienza sufficiente da poterla raccontare. Il libro è infatti il racconto di cinque generazioni: quella dei bisnonni, quella dei nonni, quella dei padri, quella di Babele e quella delle figlie di Babele. Se non avessi fatto passare tempo e dunque se non fosse cresciuta la generazione di Babele non avrei mai potuto darle una profondità. Da qui la mia lunga attesa.

In realtà *L'albero di stanze* è un libro sul silenzio che parla. Babele è sordo, ma riesce a sentire le voci dei muri, che sono gli unici possibili testimoni di ciò che avviene nei cento anni in cui la casa dei Bensalem è stata popolata. I muri hanno visto e sentito tutto, hanno taciuto per tanto tempo, ma ora, avendo capito che la casa sarà venduta e cambierà proprietari, hanno deciso di liberarsi dal peso della memoria. Naturalmente solo un sorso può sentire le voci dei muri.

È un libro sul silenzio, scritto con l'idea di inseguire il silenzio che ci manca, che è assente dalla nostra epoca in cui tutti parlano e pochi ascoltano. Se è vero che il mondo occidentale è in crisi, è vero anche che uno dei rimedi, secondo me, è mettersi nella condizione di ascolto. Per uscire da questa impasse, dovremmo tutti parlare di meno e ascoltare di più. Il mio personaggio ha questa grande capacità. Ed è anche l'unico modo in cui egli riesce a comprendere il mistero della vita e della memoria, non la memoria come nostalgia ma come evento sacralizzante.

In conclusione vorrei che commentassi questo passo tratto da Viaggiatori di nuvole, per me molto significativo: 'solo nei libri comincia e finisce ogni storia, le paure come i sogni, la luce come il buio. I libri [...] sono la cenere della coscienza, legna con cui bruciare i mesi e gli anni della nostra vita' (p. 67).

Ho scritto *Viaggiatori di nuvole* anche per cercare di dare una risposta al perché si pubblicano i libri. Una risposta che mi pare di aver trovato è proprio questa: noi bruciamo il tempo (e il tempo che bruciamo è quella cosa che chiamiamo vita), ciò che rimane di questo tempo bruciato è la cenere (che è un po' come la memoria) di cui sono composte le nostre storie. Siamo fatti di tempo, ma siamo fatti anche di racconti, cioè di parole, quindi di libri.



Paolo Chirumbolo

Giuseppe Lupo è nato in Lucania (Atella, 1963) e vive in Lombardia, dove insegna all'Università Cattolica di Milano e di Brescia. Oltre a scrivere romanzi è autore di numerosi di saggi critici. Collabora inoltre alle pagine culturali del *Sole-24Ore* e *Avvenire*.

Opere citate

Narrativa:

L'albero di stanze, Venezia, Marsilio, 2015.

Atlante immaginario. Nomi e luoghi di una geografia fantasma, Venezia, Marsilio, 2014.

Viaggiatori di nuvole, Venezia, Marsilio, 2013 (Premio Giuseppe Dessì).

L'ultima sposa di Palmira, Venezia, Marsilio, 2011 (Premio Selezione Campiello e Premio Vittorini).

La carovana Zanardelli, Venezia, Marsilio, 2008 (Premio Grinzane Cavour-Fondazione Carical e Premio Carlo Levi).

Il secolo dei manifesti: programmi delle riviste del Novecento, Torino, Aragno, 2006.

Ballo ad Agropinto, Venezia, Marsilio, 2004.

L'americano di Celenne, Venezia, Marsilio, 2000 (Premio Giuseppe Berto, Premio Mondello e Prix du premier roman).

Saggistica:

Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta, Milano, V & P, 2011.

Vittorini Politecnico, Milano, Franco Angeli, 2011.

Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale, Roma, Laterza, 2013 (con G. Bigatti, a cura di).

Paolo Chirumbolo è Associate Professor di italiano presso la Louisiana State University (Baton Rouge) dove è anche direttore del programma di italiano. Collabora con numerose riviste italiane e nordamericane (tra le quali *Italica*, *Forum Italicum*, *Rivista di Studi Italiani*, *Quaderni di Italianistica*, *Contemporanea*) sulle quali ha pubblicato diversi saggi sulla narrativa e sul cinema (Eco, Calvino, Macchiavelli, Ammaniti, Palazzeschi, Sanguineti, Rèpaci, Leonetti, Soldini, Calopresti). Si occupa di narrativa, cinema, semiotica, teoria letteraria e *pop culture*. Ha pubblicato per Rubbettino i libri *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni sessanta. Volponi - Calvino - Sanguineti* (2009) e *Letteratura e lavoro* (2013), ed è co-editor di *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s* (University of Toronto Press, 2010), *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde* (Legenda Italian Perspectives, 2013) e *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea* (Edwin Mellen Press, 2013).

Louisiana State University
College of Humanities & Social Sciences
328 Hodges Hall
USA - Baton Rouge, LA 70803
chirumbo@lsu.edu

Scrivere è (r)esistere

Maria Bonaria Urban

*Si dice che resistere procuri gioia. Uomini che, giunti alla prova, resistettero, ne hanno lasciato testimonianza a tutti noi che mai l'abbiamo affrontata e, probabilmente, mai l'affronteremo. Quegli uomini hanno scritto dei giorni in cui viene meno ogni speranza terrena, quando sembra che il dolore fisico ti opprima e che la vita, nel dolore, si dissolva. I giorni in cui gli amici sono lontani, forse ci hanno dimenticato, forse tradito. E quegli uomini ci hanno testimoniato che perfino in quei giorni, proprio in quei giorni, la resistenza opposta al male, al dolore, procurava loro 'una gioia intima e violenta e turbinosa'. (Antonio Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, 2015, p. 15)*

Il frammento posto a epigrafe costituisce uno dei passaggi più emozionanti del romanzo *Il tempo migliore della nostra vita* di Antonio Scurati, pubblicato da Bompiani a distanza di settant'anni dalla Liberazione e dedicato, come altre opere di narrativa recenti, al tema della Resistenza.¹ Un libro subito amato dal pubblico e dalla critica, come dimostra la vittoria del premio Viareggio 2015, ma soprattutto un libro appassionato e appassionante che offre una chiave di lettura originale su uno dei periodi più emblematici della nostra storia recente, ricordandoci quanto dobbiamo a coloro che si sacrificarono in nome della libertà, ma ammonendoci al contempo di essere grati al destino per poter vivere senza il bisogno di essere eroi.

Un'anticipazione dell'opera era stata offerta da Scurati nel novembre 2014, in occasione di un convegno sul tema della guerra al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia. Fui profondamente colpita – e non fui la sola – dal suo intervento nel quale proponeva una riflessione sulla figura di Leone Ginzburg commentando l'ultima lettera di quest'ultimo alla moglie Natalia, la futura scrittrice, redatta poco prima di essere giustiziato per la sua fede antifascista. Scurati sottolineava, in particolare, come la lettera testamentaria di Ginzburg fosse essenzialmente un inno alla vita scevro di ogni falso eroismo, ancorato a un profondo affetto familiare e proiettato verso il futuro tanto da giungere ancora limpido e forte fino a noi.

La figura storica di Ginzburg raccontata da Scurati è quella di un uomo che nutre i sogni e le speranze di tutti – un lavoro appagante, una famiglia unita e felice – ma si ritrova ad affrontare, suo malgrado, una morte eroica. Un desiderio di vita caparbiamente rivendicato giorno per giorno da Ginzburg sia con la famiglia che si ostinò a costruire, sia con il rigore che impose al suo lavoro, nonostante le crescenti

¹ Sono dedicati alla Resistenza, tra gli altri, i romanzi di G. Verri, *Partigiano Inverno*, Roma, Nutrimenti, 2012 e P. Soriga, *Dove finisce Roma*, Torino, Einaudi, 2012.

pressioni del fascismo; un desiderio di vita che sublimò, infine, col diniego composto ma risoluto di fedeltà al regime, perché, nelle parole di Scurati, '[l]'onore è un motivato rifiuto. L'onore è obbedire senza abbassarsi. L'onore è sentire la bellezza della vita' (p. 10). L'esistenza di Ginzburg si consumò dunque tragicamente nello scarto fra il desiderio di una vita normale e l'inevitabilità della morte come fedeltà ai propri valori. Ricostruendo la sua breve ma intensa esperienza terrena, Scurati ci fa comprendere che l'eroe non è chi insegue una vita straordinaria, ma chi nella straordinarietà dei tempi e delle circostanze difende fino all'ultimo ciò che ha di più caro: la vita e l'amore per la famiglia. Si spiega allora perché quegli anni così drammatici condivisi con Leone continuarono a essere per Natalia Ginzburg 'il tempo migliore della nostra vita', parole che, non a caso, sono state scelte come titolo dell'opera (p. 258).

L'originalità del romanzo risiede nell'intuizione di affiancare alle vicende dell'eroe Leone Ginzburg la narrazione del vissuto quotidiano della famiglia dello scrittore, seguendo lo sviluppo sia della linea materna che paterna – i Ferrieri e gli Scurati. Lo scrittore riscrive dunque la Storia, solitamente intesa come una genealogia di eroi tragici e creature immemorabili, allargando lo sguardo alle storie di uomini e donne semplici e scoprendo inequivocabili punti di contatto fra la genia degli eroi e i semplici mortali. La ricostruzione della storia italiana in questa prospettiva permette inoltre all'autore di interrogarsi sul legame che unisce la generazione che visse gli anni del fascismo, prima, e della Resistenza, poi, con la nostra. Noi siamo figli e nipoti di coloro che – come Leone Ginzburg, Rosaria Ferrieri o Antonio Scurati (il nonno dello scrittore) – in un modo o nell'altro dovettero resistere, ciascuno a modo suo, per affrontare le sfide imposte dalla Storia.

'E dove sono io in quella corrente?', 'Cosa avrei fatto io al loro posto?' (p. 257), si chiede Scurati alla fine del romanzo. Secondo lo scrittore siamo privilegiati in quanto non abbiamo visto il baratro ma ci lasciamo andare allo struggimento pensando alle vite degli uomini illustri, dimenticando forse che questi avrebbero preferito un destino differente, 'facile e lieto' (p. 259) come il nostro; eppure solo grazie al loro sacrificio ci è lecito progettare il nostro avvenire, per cui a noi resta il dovere di rendere onore '[a] chi resiste. Ora e sempre', come si legge nella dedica dell'opera. E dal momento che tutti loro, indipendentemente dalla fama raggiunta, possono continuare a esistere solo se diventano personaggi di una narrazione, in quanto 'la memoria conservata in un racconto è l'unica forma di sopravvivenza' (p. 260), la letteratura si riconferma per Scurati l'indispensabile deposito di valori e memorie collettive a cui attingere anche in un'età come la nostra 'vissuta nell'orizzonte angusto della cronaca' (p. 259). Affidandosi a una narrazione saldamente ancorata ai fatti per delineare il ritratto di Ginzburg, e ricorrendo invece alle memorie familiari riviste alla luce della finzione letteraria, Scurati ci regala così un affresco affascinante del nostro (non così lontano) passato e riconosce nella scrittura l'arma più potente per riscoprire le ragioni della nostra (r)esistenza.

La traduzione di un frammento de *Il tempo migliore della nostra vita* proposta da Mara Baldi e Marietta de Jongh è una straordinaria occasione per il pubblico olandese, anche quello che non conosce l'italiano, di avvicinarsi a un'opera avvincente che appassionerà i lettori per la forza evocativa della narrazione. Nella speranza che possa seguire presto una traduzione integrale del romanzo, non mi resta che augurare a tutti una buona lettura.

Maria Bonaria Urban
Universiteit van Amsterdam, Italië Studies
Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam (Paesi Bassi)
m.b.urban@uva.nl

Toelichting op de vertaling van *Il tempo migliore della nostra vita* van Antonio Scurati

Mara Baldi & Marietta de Jongh

Antonio Scurati is een schrijver met een missie: hij schrijft vanuit de overtuiging dat een kunstenaar/schrijver de plicht en mogelijkheid heeft tot morele verbetering van de mensen die hij of zij weet te bereiken. Uiteraard heeft dit consequenties voor zijn schrijfstijl, onderwerpen en research.

Il tempo migliore della nostra vita is het dramatische levensverhaal van Leone Ginzburg vanaf het moment van zijn weigering de fascistische eed af te leggen, waardoor hij weggestuurd wordt van de universiteit, tot aan zijn eenzame dood als gevangene op vijfendertigjarige leeftijd. Aanleiding tot het schrijven was het opduiken van de laatste brief die Ginzburg schreef aan zijn vrouw Natalia, vanuit gevangenschap, enkele uren voor zijn dood. De brief werd gevonden en in de openbaarheid gebracht op het dieptepunt van de financiële en morele crisis van het huidige Italië, en bood juist om die reden inspiratie tot het schrijven van deze sterke roman, die ook aan de moderne lezer zeer zeker een boodschap kan overbrengen van hoop en morele ‘verlichting’.

De keuze van het onderwerp is bepalend geweest voor de stijl: de dramatische loop van een mensenleven afgezet tegen de realiteit van oorlog, geweld, fascisme; dit alles vergt zeer gedegen historisch onderzoek en rechtvaardigt een zwaarwichtige stijl van schrijven. Scurati schuwt dan ook geen enkel retorisch middel: pathos, herhalingen, metaforen, ontelbare komma’s en af en toe een – naar Nederlandse maatstaven – wellicht wat melodramatische woordkeuze. Al met al geen eenvoudige opgave voor een vertaler (met name naar de Nederlandse taal).

Wij hebben ervoor gekozen Scurati’s stijl zoveel mogelijk in ere te houden: deze keuze komt voort uit grote bewondering voor de wijze waarop de broeierige en dreigende sfeer, het fascistische geraas doorklinkt in de klank van de taal en af en toe even onderbroken wordt door stilte, eenvoud, gevoel.

Scurati wisselt lange ritmische zinnen af met heel korte, soms elliptische uitingen. Omdat de lengte van de zinnen uitermate functioneel is, hebben wij maar een heel enkele maal een zin gesplitst en alleen wanneer dit winst aan expressiviteit opleverde. Komma’s hebben bij Scurati een ritmerende werking: zij ondersteunen de drukkende sfeer, de nabijheid van het kwaad, stampende laarzen, geschreeuw van mensen, overdenking, stilte, eenzaamheid. In het Nederlands zou het gebruik van veel komma’s een te grote verzwarend betekend hebben; wij hebben dan ook bewust gekozen voor een spaarzame plaatsing van komma’s om de leesbaarheid te bevorderen.

De titel stamt uit *Inverno in Abruzzo*, geschreven door Natalia Ginzburg, enkele weken na de tragische dood van haar echtgenoot. De stijl is sober, de toon terneergeslagen. Natalia blikt terug op wat achteraf gezien dé tijd van haar/hun leven was:

lo mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so.¹

Inherent aan een historische roman is de aanwezigheid van veel woorden of begrippen met cultureel bepaalde connotaties. Sommige daarvan zijn voor de aandachtige lezer makkelijk te achterhalen – dan wel bekend – en hebben wij dus onvertaald gelaten. Andere woorden verliezen enigszins aan waarde, zoals het begrip *omologati*, dat onlosmakelijk met Pasolini verbonden is: een oorspronkelijk door het fascistische regime met alle middelen opgelegde vervlakking van de maatschappij, van het individu, met als doel het creëren van één grote homogene en gedweeë massa, zonder uitschieters naar welke kant dan ook.

Een wat spijtig probleem leverde het woord *libero docente* (letterlijk ‘vrije docent’) op: de privatdocent. Privaatdocenten konden aan een universiteit college geven in een vak dat nog niet gedoceerd werd maar waarvan men het belang wel inzag. Zo werden nieuwe academische vakgebieden meestal eerst aan privaatdocenten gegeven voordat de universiteit het initiatief nam een lector of buitengewoon hoogleraar aan te stellen. Het privaatdocentschap begon met een verzoek aan de universiteit en de toelating geschiedde uiteindelijk bij ministerieel besluit. Het privaatdocentschap begon met een openbare les, waarin meestal het doel en de opzet van verdere colleges werd toegelicht. Een dergelijk docentschap was zonder salaris voor een periode van vijf jaar, waarna het op verzoek verlengd kon worden. In Duitsland is het privaatdocentschap ook vandaag de dag nog gebruikelijk na het behalen van de *Habilitation* voor het verkrijgen van een aanstelling als hoogleraar. In Nederland niet. Dat het begrip *libero docente* psychologisch gezien een sleutelfunctie vervult in het verhaal van Leone Ginzburg is evident: het element van vrijheid en onbezoldigdheid is essentieel. Helaas zit dit element van vrijheid niet in de eertijds in Nederland gangbare term ‘privaatdocent’; vanwege de duidelijkheid hebben wij toch gemeend voor deze term te moeten kiezen.

De veelvuldig voorkomende fascistische terminologie is wellicht niet als zodanig bekend bij de Nederlandse lezer, maar wel gemakkelijk te herleiden tot Duitse taaluitingen van vergelijkbare strekking en behoeft daarom ons inziens geen verdere toelichting.

Het is voor ons als vertalers een uitermate verrijkende ervaring geweest om het eerste hoofdstuk van *Il tempo migliore della nostra vita* te mogen vertalen: ook in het ‘deltamoeras’ Nederland moet er toch een uitgever te vinden zijn voor dit prachtige boek.

Mara Baldi heeft Italiaanse en Franse taal en letterkunde gestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam. Zij is (onder meer) werkzaam als docent aan de Universiteit van Amsterdam en aan de ITV (Hogeschool voor Tolken en Vertalen) in Utrecht.

Elandsstraat 205c
1016 SC Amsterdam
E.M.Baldi@uva.nl

¹ Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1961, p. 2.

Marietta de Jongh heeft Klassieke talen en Vertalen gestudeerd aan de Universiteit Utrecht en Franse taal en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Zij is werkzaam geweest als journalist, tolk/vertaler en momenteel nog in het voortgezet onderwijs.

Belle van Zuylenlaan 28
2104 SR Heemstede
lodovica447@gmail.com

Antonio Scurati, *De tijd van ons leven*¹

vertaling: Mara Baldi en Marietta de Jongh

Op acht januari van het jaar negentienhonderdvierendertig zegt Leone Ginzburg 'nee'. Nog geen vijftientig jaar oud is hij, maar door 'nee' te zeggen slaat hij de weg in naar zijn eigen einde. Hoewel hij slechts een pen in de hand houdt, zet hij die eerste, uiterste stap met de krachtige en vastbesloten elegantie van een schermer, de hand in derde basispositie, het wapen recht vooruit.

'Hooggeleerde professor, ik ontvang het rondschrijven van de Rector Magnificus, gedateerd 3 januari, waarin hij mij noot om in de ochtend van de 9^e van deze maand te 11 ure de eed af te leggen met de formules zoals vastgelegd in de hervormingswet van het hoger onderwijs. Zoals U wel weet, heb ik er enige tijd geleden van afgezien een universitaire carrière te doorlopen en heb de wens dat aan mijn belangeloos onderwijs geen voorwaarden worden gesteld, tenzij van technische of wetenschappelijke aard. Dientengevolge ben ik niet genegen de eed af te leggen.'

De piepjonge privaatdocent Russische letterkunde houdt slechts een pen in zijn hand; die hanteert hij waarschijnlijk zittend en toch staat hij op tegen de symbolen van de dood, de dekking hoog, de tegenaanvalspositie constant. Ginzburg noteert slechts enkele zinnen op het vel papier, geen romantisch wapengekletter, geen dramatische scène: slechts de puurheid van een teken in de ijle lucht, een teken dat altijd het ideaal zou blijven, hem ingegeven door naaste en levende leermeesters. Toch is de kleine werkkamer van waaruit hij deze luttele woorden richt tot Ferdinando Neri – hoofd van de Letterenfakulteit en zijn scriptiebegeleider – ook vervuld van echo's van andere leermeesters, ver en verloren, mannen die hun bestaan bezegelden door zich met een scheermes een ader open te snijden. Op het moment dat Ginzburg zijn 'nee' tegen het fascisme schrijft, weerklinken in zijn werkkamer historische zinnen, daar vanuit verre werelden aangeland. Ik ben niet genegen de eed af te leggen. Eergevoel is weloverwogen weigeren. Eergevoel is gehoorzamen zonder zich te verlagen. Eergevoel is het doorvoelen van de schoonheid van het leven.

Hoe het ook zij, wapengekletter of niet, op het moment dat Ginzburg zijn pen neerlegt is het zwaard gebroken. Met deze weigering breekt hij zijn eigen veelbelovende carrière en in zekere zin zijn leven. Nog geen vijftientig jaar oud is Leone Ginzburg, wanneer hij toetreedt tot die selecte groep mensen van wie het overleven van allen afhangt.

Op het moment dat Leone Ginzburg nee zegt, is voor universitair docenten sinds twee jaar en vier maanden de verplichting van kracht om een eed van trouw aan het fascisme af te leggen. Afgekondigd in augustus 1931, op advies van de minister van

¹ Antonio Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 9-17. La redazione ringrazia la casa editrice e l'autore per averle cortesemente concesso il diritto di pubblicare la traduzione.

Nationaal Onderwijs, de filosoof Balbino Giuliano, werd deze verplichting in oktober van datzelfde jaar voor de eerste maal opgelegd en vervolgens in de zomer van 1933 uitgebreid naar de privatdocenten. Wie weigerde de eed af te leggen zou zijn leerstoel verliezen. Zonder pensioen, zonder enige vorm van schadeloosstelling, tot isolement veroordeeld. De formule van de eed luidde: 'Ik zweer trouw aan de Koning, aan zijn koninklijke opvolgers en aan het Fascistisch Regime, ik zweer het Statuut en de andere wetten van de Staat loyaal in acht te nemen, het beroep van lesgevende uit te oefenen en alle academische verplichtingen te vervullen met het oogmerk op te leiden tot arbeidzame, rechtgeaarde en het Vaderland en het Fascistisch Regime toegewijde burgers.'

In de achtentwintig maanden die de afkondiging van de fascistische wet scheiden van Ginzburgs weigering om zich eraan te onderwerpen, zijn er slechts dertien hoogleraren van staatsuniversiteiten die openlijk weigeren de eed af te leggen en daarmee leerstoel, pensioen en salaris verliezen. Dertien van de bijna dertienhonderd. Hun namen verdienen vermelding. Zij heten Ernesto Buonaiuti, Mario Carrara, Gaetano De Sanctis, Giorgio Errera, Giorgio Levi Della Vida, Fabio Luzzatto, Piero Martinetti, Bartolo Nigrisoli, Enrico Presutti, Francesco en Edoardo Ruffini, vader en zoon, Lionello Venturi en Vito Volterra. Drie van hen zijn Joods, vier doceren in Turijn, vier in Rome, één in Napels, slechts één aan de Universiteit van Milaan, Piero Martinetti, eveneens uit Piëmont. Onder hen niet één docent moderne geschiedenis of literatuur. Het zijn allen professoren van naam, mannen van middelbare of gevorderde leeftijd, met uitzondering van Edoardo Ruffini, veruit de jongste, net dertig geworden. In de loop van enkele maanden worden zij allen de laan uitgestuurd.

Op deze dertien na leggen alle anderen de eed af. Zelfs de uitgesproken antifascisten. Sommigen doen dit om de universiteit niet te beroven van onderwijs door vrije denkers, om 'op de barricade' te blijven. Ze buigen het hoofd maar ballen de vuisten. Ze volgen de lijn van de Communistische Partij en het advies van Benedetto Croce, de grote liberale filosoof, vaandeldrager van het intellectueel verzet tegen het regime, de enige Italiaan aan wie het fascisme openlijk anders denken toestaat: laat de universiteit niet in handen van de fascistten vallen, had hij geadviseerd.

Er zijn echter maar weinigen die zich voegen om nog door te strijden. De verpletterende meerderheid - dat móet gezegd - laat zich leiden door drijfveren die doorgaans tamelijk laaghartig zijn. Ze buigen het hoofd en dat is het. Ze leggen de eed af, tekenen en lopen mee in het gareel. Met een doop in lafheid betalen zij voor het behoud van hun positie binnen de intellectuele elite. Op de lijst van goedgekeurden, vanuit de luwte van hun leerstoel, plegen de zielenherders verraad. Voor bijna elk van hen geldt hetgeen Gioele Solari, vermaard rechtsfilosoof en aanbeden leermeester van talrijke antifascisten, na de oorlog, in 1949, over zichzelf zeggen zou: 'Ik had niet de moed, noch tot het voorbeeld, noch tot het offer.'

Binnen, in de beslotenheid van zijn werkkamer zegt Leone Ginzburg, zonder romantisch wapengekletter en zonder op te staan, 'nee' tegen het fascisme. Buiten, in de wandelgangen van de universiteit en van de wereld, komt het zegevierend geraas tot uitbarsting.

In datzelfde jaar 1934 wordt de openingsceremonie van het academisch jaar gewijzigd. Door het vervallen van de traditionele openingstoespraak valt het accent van de plechtigheid nu op een spectaculair nieuw element: de militaire parade van de jonge studenten die in fascistische groeperingen zijn opgenomen. Terwijl Ginzburg in zijn werkkamer 'nee' zegt, paraderen enkele meters verderop, op de binnenplaatsen van de universiteit, de jonge universitaire fascistten in zwarte hemden onder het tweeledige vaandel *libro e moschetto* (boek en musket). Rector magnificus Silvio Pivano grijpt de gelegenheid aan om in de *aula magna* een gedenksteen te onthullen

ter nagedachtenis aan de 'Martelaars van de Fascistische Revolutie'. In steen uitgehouwen verbinden de voorspoed voorspellende woorden de vergane glorie aan de huidige en de huidige aan die van de toekomst: hier wordt 'een eeuwenlang Romeins gehard volkskarakter' opgeroepen, een 'Tijdperk' aangekondigd 'dat zich geheel op de toekomst richt, het Fascistisch Tijdperk'. Aan de horizon van de wereld, in de drie dimensies van de tijd: niets dan fascisme.

De tekst was aangedragen door Cesare Maria De Vecchi, uit het viermanschap van de mars op Rome, eerste commandant van de fascistische militie, gouverneur en laatste kolonisator van het zogeheten Italiaans Somalië. De man was door de Letterenfaculteit aangesteld als privaattoecent geschiedenis van het Risorgimento en werd vervolgens benoemd tot minister van Nationaal Onderwijs. In deze hoedanigheid stuurde hij weldra het proces aan van de 'fascistische ontginning der nationale cultuur', zoals hij dit zelf formuleerde met de finesse van een commandant van bombardeurs. Aldus bracht hij een visie ten uitvoer die hem in 1933 ingegeven was tijdens een bezoek aan de immense bouwputten in het centrum van Rome, dat zwaar gehavend was door het 'saneringsbeleid' van het regime. Zo had hij ten aanzien van de universitaire wereld genoteerd: 'ook hier zijn houeelslagen nodig [...], in vers omgeploegde aarde moeten kanalen heropend worden, zodat alle wateren samenvloeien tot één grote stroom.' De universiteit wordt vervolgens tot op de bodem drooggelegd en ontgonnen door De Vecchi, gehoorzaam als deze is aan Mussolini, die de universiteit geduid had als 'de laatste vesting der vijanden van de Staat' en bevolen had: 'Het fascisme nog verder verbreiden, tot in de dode hoeken van het nationale leven!'

En juist in een van die dode hoeken, op hetzelfde moment dat Cesare Maria De Vecchi de universiteit met een rottende poel vergelijkt en het houeel ter hand neemt, neemt Leone Ginzburg de pen ter hand en antwoordt hem: nee. Op dat moment verlaat hij die kleine wereld bevolkt door fetisjisten van relikwieën en andere memorabilia, die een leerstoel Sanskriet verkiezen boven een van Engels, vanuit de illusie dat je overleven kunt door je eigen kuil te graven, je daarin te nestelen en je met de eigen zaken bezig te houden. Een kleine wereld, slaafs, laaghartig, maar niettemin trots, in de illusie verkerend dat men overleven kan zonder gevoel van eigenwaarde. Een wereld waarvan ook hij, wellicht, de doodsgeur reeds heeft opgesnoven.

Overigens hangt in datzelfde jaar 1934 de stank van de dood boven heel Europa. In Frankrijk trachten de fascistten van de *Action Française* 'de coup van 6 februari' te plegen, maar worden voor het regeringsgebouw dat zij in wilden nemen tegengehouden (zestien doden); in Spanje wordt de komende burgeroorlog, die op zijn beurt de wereldoorlog aankondigt, ingeluid door de Catalaanse en Baskische opstanden tegen de landbouwwet en de algemene stakingen in Madrid, Barcelona en Asturië, met in alle gevallen talrijke doden; in Oostenrijk wordt, nog steeds in februari, de sociaaldemocratische opstand onderdrukt door bondskanselier Dollfuss die hiermee zijn eigen ondergang bespoedigt (in juli wordt hij vermoord door de nazi's die de inlijving bij Duitsland voorbereiden); in Duitsland wordt Hitler, die al aan het hoofd van de regering stond, bij de dood van Hindenburg ook staatshoofd. Vanaf dit moment is hij de *Führer*.

In Italië, waar het fascisme uitgevonden is, het fascisme waarvan de dreiging inmiddels heel Europa bestrijkt, glorieert de dictatuur die al tien jaar heerst en consolideert zij haar macht door met de verkiezingen van maart het eigen referendum voor te bereiden. Zo is de consensus rond Mussolini op weg naar zijn hoogtijdagen. Mussolini weet dat: 'Het is afgelopen met het antifascisme', verklaart hij. 'Het zijn nog slechts individuele oprispingen, steeds sporadischer.' Mussolini heeft gelijk ('Mussolini heeft altijd gelijk'). Hij heeft gelijk, maar toch ook ongelijk. Terwijl

Mussolini die uitspraak doet, heeft Leone Ginzburg in zijn werkkamer van de vrije privaatschool die hij niet meer is, een van de genoemde oprispingen: 'Ik heb de wens dat aan mijn belangeloos onderwijs geen voorwaarden worden gesteld, tenzij van technische of wetenschappelijke aard. Dientengevolge ben ik niet genegen de eed af te leggen.'

Mussolini heeft gelijk, omdat Ginzburg waarschijnlijk als laatste van de privaatscholen de zuivering zal ondergaan die volgt op zijn weigering de eed af te leggen. Ongelijk heeft de leider van de Italianen, omdat Leone, de laatste die 'nee' zegt, tevens de eerste is. De eerste van een nieuwe generatie. Anderen, zo zagen wij, gingen hem voor in de weigering maar waren, met uitzondering van Edoardo Ruffini, mannen van middelbare of gevorderde leeftijd. Mannen van grote verdienste maar vroegtijdig oud geworden, net als de oude liberale wereld die in de waan verkeerd had het fascisme te kunnen uitbannen door ermee rond één tafel te gaan zitten. Stervende soldaten die, vanuit verslagen toestand, ter aarde, nog een nobel gebaar weten te maken. Strijders die sneuvelen in een reeds verloren strijd.

Zo niet Leone Ginzburg. Hij is jong. Geboren in 1909 is hij nog een jongen wanneer Cesare Maria De Vecchi, de ontginning, de sloper, zij aan zij met Benito Mussolini op Rome marcheert, vastbesloten om de stad van haar kloppend hart te beroven. Zoals Giorgio Boatti schreef, heeft Leone Ginzburg door te weigeren de eed af te leggen een belofte gebroken en is hij een andere aangegaan. Zijn 'nee' blikkt niet terug maar vormt een begin, richt zich op de toekomst. Droog en afdoende als zijn weigering is, heeft deze niets meer weg van de slotrede van een overwonnen.

Zeker, vanuit het punt waar Leone Ginzburg zich op dat moment van het jaar 1934 bevindt – hij als Jood, antifascist, stateloze, in een Europa dat wordt platgewalst door de triomfmars van fascist, antisemieten, nationalist, van elke vlag – vanuit dat uitkijkpunt, zijn werkkamer, valt er werkelijk geen toekomst te bespeuren. Desondanks zegt Leone Ginzburg, die op dat moment geen enkel toekomstperspectief ziet, 'nee' tegen de dagen van het heden, dit naar de levensfilosofie van Aleksandr Blok, groot Russisch dichter uit die jaren. Ik mag graag denken dat Ginzburg de dichter Blok met liefde gelezen heeft, al wordt deze in Leones vele artikelen gewijd aan de Russische literatuur nooit bij name genoemd. Een dichter die op veertigjarige leeftijd van honger stierf tijdens de voedselschaarste van 1921, veracht en verstoten door diezelfde bolsjewistische soldaten wier revolutionaire mars in de sneeuw van een Sint-Petersburgse nacht hij nu juist bezongen had.

Men zegt dat het bieden van verzet vreugde geeft. Mensen die op het moment van beproeving verzet hebben geboden, lieten daarvan een getuigenis na aan ons allen; wij zijn een dergelijke confrontatie nooit aangegaan en we zullen die waarschijnlijk ook nooit aangaan. Die mensen beschreven dagen waarop iedere aardse hoop wegeeft, wanneer het lijkt dat fysieke pijn je ondermijnt en dat het leven oplost in die pijn. Dagen waarop vrienden ver weg zijn, wellicht hebben zij ons vergeten, wellicht verraden. Die mensen nu hebben ons door hun getuigenis getoond hoe zelfs in die dagen, juist in die dagen, het verzet tegen het kwaad, tegen de pijn, hun 'een innerlijke vreugde gaf, krachtig, stormachtig'.

Wie weet of Ginzburg bij het schrijven van zijn verzetsbrief vreugde voelde? Zal Leone, op het moment dat hij afstand deed van een glansrijke carrière, bij het verbreken van de prille belofte, vreugde hebben gevoeld? Ik zal mij niet aan speculatie wagen, mijzelf ook geen enkele introspectie toestaan en evenmin naar zijn gemoedstoestand gissen. Wij die het geluk hebben gehad geboren te worden op een welvarend en beschermd plekje van de wereld, wij weten niet wat je op een dergelijk moment ervaart en zullen dit waarschijnlijk nooit weten. Zo zullen we ook nooit weten waartoe de academische carrière van Leone Ginzburg zou hebben geleid als hij er die

ochtend geen afstand van had gedaan, of hoe zijn leven verder gelopen zou zijn als hij het die ochtend niet aan het lot had verpand.

Van Leone Ginzburgs academische leven, in de kiem gesmoord door dat eerste 'nee', weten we dat hij zijn collegereeks van maart 1933, zijn eerste, aan Poesjkin wijdde en dat hij die van het jaar daarop aan Herzen gewijd zou hebben. Poesjkin, de grootste Russische dichter aller tijden, in een duel gedood door een of andere dandy, aan zijn eind gekomen door kwaadsprekerij, overspel-roddel. Poesjkin die in eeuwige strijd verkeerde met de tsaar van Groot-Rusland, met wie hij desondanks een wederzijdse liefdevolle band onderhield. Poesjkin, de dichter, avonturier, duellist die, getrouw aan de Russische ziel, ten onder gaat in de geschiedenis maar niet in het leven. En dan Herzen, de aristocratische zoon van grootgrondbezitters, geboren in het familieverblijf te Moskou op 6 april 1812 enkele dagen voordat Napoleon de stad bezette en die, eenmaal volwassen, de banden met zijn vader verbreekt, afstand doet van land en privileges, een leven lang in vrijwillige ballingschap door Europa zwerft, anarchie en vrijheid van het volk predikt, financiële hulp biedt aan verschoppelingen, losgeslagenen, berooide revolutionairen met het geld dat zijn grootouders over de ruggen van hun lijfeigenen hadden verdiend, Herzen die, als na een odyssee aan nederlagen en bitterheid het einde daar is, de kracht vindt om met zijn laatste ademtocht het boek dat hij als nalatenschap schreef op te dragen aan zijn zoon, en aan de toekomst: 'Sasja, mijn vriend, aan jou draag ik dit boek op omdat het wellicht het beste is dat ik ooit geschreven heb en ik zo iets moois waarschijnlijk nooit meer schrijven zal. Wij bouwen niets op, wij breken af. Wij onthullen niets, wij verbreiden slechts de oude leugen. De mens van nu, treurige *pontifex maximus*, beperkt zich tot het slaan van een brug; een ander zal die overgaan, een onbekende, de mens van de toekomst. Wellicht zul jij hem zien... Blijf niet achter op de *oude oever*.'

Wij weten niet wat Leone Ginzburg over Herzen zou hebben onderwezen in de colleges die hij nooit gegeven heeft, of hij de woorden die Herzen tot zijn zoon richtte zou hebben besproken. Uit een brief van Ginzburg aan zijn moeder komen wij te weten dat hij de raakpunten tussen de Russische revolutionair en de mannen van het Italiaanse Risorgimento wilde behandelen. Uit zijn artikelen over Garibaldi en Herzen maken wij op dat Ginzburg vooral hechtte aan de bitterheid van de Russische balling, gedesillusioneerd als deze was door een halve eeuw aan revolutie en verraad. Daar is alles mee gezegd. Geen enkele andere veronderstelling kan tot uitdrukking brengen wat had kunnen zijn maar niet is geweest. Met zekerheid weten we echter dat Ginzburg de studenten van de Universiteit van Turijn verteld heeft over Poesjkin, maar dit over Herzen niet heeft kunnen doen. Wij hebben slechts kennis van hetgeen hij gedaan heeft en van hetgeen hij noodgedwongen naliet. Meer is ons niet gegeven te weten. Toch weten wij wel dat Ginzburg, net als Poesjkin, ten onder zou gaan in de geschiedenis maar niet in het leven en dat hij, net als Herzen, een brug zou slaan naar ons, om vervolgens ook zelf achter te blijven, op de oude oever.

Dalla grammatica alla pratica della lingua Approcci linguistici medievali e umanistici

Recensione di: *La pratica e la grammatica. Problemi, modelli e percorsi di formazione linguistica tra Duecento e Cinquecento*, a cura di Franco Pierno e Giuseppe Polimeni, Paris, Classiques Garnier, 2014 (numero speciale di *Cahiers de recherches médiévales et humanistes-Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 2/28), pp. 13-234, ISBN: 9782812445675.

Minne Gerben de Boer

La sezione tematica *La pratica e la grammatica*, parte del numero 28 dei *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* (2014), ed edita da Franco Pierno e Giuseppe Polimeni, riguarda la formazione linguistica dell'italiano. Il titolo ricorda il contrasto, menzionato da Dante nel suo *De vulgari eloquentia*, tra la grammatica, cioè il complesso di regole imparate con lo studio, e la pratica, l'apprendimento della lingua dall'uso. Essa contiene sette saggi, ognuno dei quali si concentra su un aspetto di questo contrasto.

Paolo Silvestri studia il modo in cui la pronuncia dell'italiano viene descritta in due grammatiche spagnole cinquecentesche (Trenado de Ayllón e Cristóbal de las Casas). Il primo punto segnalato è la situazione sociolinguistica diversa delle due lingue: da un lato, una lingua unificata a base castigliana che dovrebbe servire come lingua egemonica dell'impero, dall'altro, una lingua letteraria con irradiazione internazionale nel campo culturale, con grande variazione lessicale e ortoepica (anche se si avverte una certa tendenza verso la pronuncia della corte romana). La problematica viene trattata partendo da esempi concreti illustrativi, ma soffre dell'assenza a quell'epoca di un alfabeto fonetico. La variazione viene ancora complicata dalla distinzione tra poesia e prosa, giacché il testo di Trenado prende tutti gli esempi dal Petrarca (di cui egli stesso era stato il traduttore spagnolo). Il trattamento, inoltre, è interamente pratico e ignora i dibattiti teorici discussi nella trattatistica italiana. Tutte le differenze tra le due lingue si discutono proponendo equivalenze spagnole per i casi problematici – tipo: *cena* si pronuncia come *chena* – per *sc* prima di *e/i* si fa persino appello al vecchio uso della *x* in spagnolo. C'è un tentativo di descrizione fonetica per spiegare l'uso delle doppie e si usano termini come *áspero* e *blando*, che provengono dalla teoria poetica, per discutere il contrasto tra sorda e sonora. Si lamenta l'assenza di un uso sistematico dell'accento, che sarebbe tanto utile per i discenti forestieri. Silvestri illustra tutti i problemi con passi delle fonti, e così il lettore incontra alcune scelte terminologiche divertenti, come *la virgulilla* per indicare l'apostrofo.

Cecilia Demuru propone un progetto per studiare l'uso della citazione nelle grammatiche, da Fortunio (1516) a Giambullari (1552), e presenta un quadro statistico delle citazioni delle Tre Corone nei vari grammatici. La studiosa precisa che il numero delle citazioni in sé non basta a riflettere l'importanza relativa dei grandi: certi autori possono anche essere citati per criticarli. Man mano che il Cinquecento procede si aggiungono anche citazioni di autori di questo secolo. Ciò che colpisce poi è la ricorrenza delle stesse citazioni, che nel futuro condurrà a citazioni fisse ripetute da grammatica a grammatica per illustrare determinati problemi grammaticali o lessicali. L'autrice propone un'estensione della ricerca statistica per altri periodi, per cui questo articolo potrebbe far da modello.

L'articolo di Andrea Musazzo si chiama *Scribere condecenter vulgare* 'Scrivere in volgare come si deve', che era il nome della prova linguistica richiesta agli aspiranti notai. La necessità di tale prova proveniva dagli *Ordini nuovi* emanati dal duca Emanuele Filiberto nel 1561, che prescrivevano l'uso del volgare per tutti i documenti pubblici. Prima l'esame riguardava la lingua latina ed esistevano interi manuali per la preparazione, fra cui la cosiddetta *Summa ronaldina* (1255), una raccolta di formulari fatta secondo le esigenze del grande maestro Ronaldino dei Passeggeri. Quando il volgare divenne obbligatorio nacquero degli adattamenti italiani della ronaldina, che comportavano anche regole ortografiche e grammaticali del volgare corretto. Queste regole, che testimoniano dell'uso del volgare all'infuori degli ambienti letterari, sono un interessante materiale per studiare la divulgazione del volgare bembiano. Musazzo ci racconta tutta la storia dell'insegnamento notarile e commenta alcune regole.

Rita Fresu ha studiato alcune lettere scambiate tra Giulia Farnese e Adriana Orsini, appartenenti all'ambiente attorno a papa Alessandro Borgia, con l'intento non solo di 'misurare gli stadi di penetrazione del modello toscofiorentino e/o di quello cortigiano all'interno di una prassi linguistica che aspirava a imporsi per gli usi colti', ma anche di esaminare il grado di acculturazione di 'una categoria socioculturalmente "periferica" come quella femminile'. Si tratta quindi di uno studio a cavallo fra la linguistica e la storia delle donne e la loro educazione. Il linguaggio – di cui cito una frase [filologicamente ricostruita] come esempio: 'Heri intesi che lo cancellieri mio haveva la peste; honne hauta grande pena perche era uno degno servitore' – viene analizzato meticolosamente secondo le tecniche della linguistica storica (la frase citata serviva come esempio per la posizione del pronome clitico 'ne' secondo la regola nella linguistica storica nota come la legge Tobler/Mussafia). In questo modo la studiosa riesce ad estrarre da un numero ridotto di testi chiare indicazioni sulla posizione culturale delle due donne.

Roberto Vetrugno discute l'educazione linguistica di un giovane cortegiano. Si tratta delle lettere che Baldassare Castiglione scrive dalla Spagna ai familiari a proposito dell'educazione di suo figlio Camillo. Vi si mostra come l'autore del *Cortegiano* segue attentamente i progressi del figliolo, raccomanda che apprenda a cavalcare, lo mette in guardia contro il cattivo accento dei mantovani, cerca il miglior professore di greco che possa insegnare al figlio a padroneggiare l'alfabeto greco già all'età di sette anni. Viene presentata persino una lettera del figlio che piaceva al padre perché finiva debitamente con la formula 'D.V.S. Ob. Fi. Camillo da Castiglione, de man propria'.

Elisa De Romano studia glossari, versioni e proverbi, cioè un tipo di manoscritti di eterogenea provenienza che sembrano essere stati utilizzati nell'insegnamento non solo delle lingue (latino e volgare), ma anche del comportamento del discente. Difatti questo tipo di materiali ha sempre un contenuto moralistico. Tra i materiali s'incontrano dei glossari, che raccolgono un migliaio di parole latine tradotte, probabilmente legate a un testo o una collezione di testi, poi elenchi di proverbi, e brevi testi riportati con la traduzione a fronte. Dopo un'accurata analisi linguistica

seguono alcune conclusioni, fra cui cito l'importanza del volgare come lingua veicolare: malgrado la preferenza che si dà all'apprendimento del latino è evidente che, soprattutto per le cose concrete della vita quotidiana, è il volgare che serve a chiarire il significato delle parole, e la constatazione che malgrado la presenza di materiale proveniente da diverse mani si assiste a un processo di 'koinezzazione' della lingua.

Giuseppe Mascherpa studia un testo recentemente ritrovato che presenta quattro componimenti della scuola poetica siciliana in versione bergamasca, probabilmente tra i primi in ordine cronologico, e ne analizza sia il contenuto linguistico che le convenzioni poetiche.

La raccolta, oltre a presentare una gamma di approcci intorno alla formazione dell'italiano, si raccomanda per la bibliografia estensiva che ne fa una fonte importante per chiunque voglia approfondire uno di questi approcci.

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

Recovering corporate memory Wine porters' guilds and religious traditions in pre-industrial northern Italy

Review of: Lester K. Little, *Indispensable immigrants: The wine porters of northern Italy and their saint, 1200-1800*, Manchester, Manchester University Press, 2015, 229 p., ISBN: 978071909522, £ 70.00.

Miguel Laborda-Pemán

In the Epilogue of *Indispensable Immigrants*, Lester K. Little writes that 'for corporate memory to flourish, the corporate body needs to be alive' (p. 170). Resonant as it sounds, the falseness of such a claim is demonstrated by the author himself: with this book, Professor Little successfully brings to life the achievements and struggles of the wine porters who over several centuries worked in the cities around the Po valley. And he does so more than two hundred years after the corporate body was abolished by the policies of the Austrian and Napoleonic administrations. By making use of a great deal of archival evidence, Little explores in this book the world of these *brentatori* and, especially, the religious tradition that bound them together for centuries: the life, legends and canonisation of their patron saint, Saint Alberto of Villa d'Ogna.

Starting from two questions (how did an anonymous peasant become the object of veneration? How did collective action between porters become possible?) and a preliminary answer (the importance of sainthood and religious traditions), Professor Little organizes his book into three different parts that deal with the figure of Saint Alberto, the organization and activities of the *brentatori*, and Alberto's canonisation process. Popular tradition depicts Alberto, about whom almost no historical information is actually preserved, as a peasant from the Bergamasque valleys who left his native country to work as a wine porter in the city of Cremona. After a life of sacrifice, charitable works and pilgrimage, Alberto became the object of a spontaneous popular cult in the cities of the Po valley, leading to his eventual canonisation by Pope Benedict XIV in 1748. The *brentatori* were largely responsible for Alberto's immediate rise to prominence following his death in 1279. Theirs was a trade that had made its appearance during the twelfth and thirteenth centuries in the rapidly growing urban economies of northern Italy. These unskilled workers of low social standing, many of them uprooted immigrants from the highlands of Piedmont and Lombardy, must have greatly welcomed a cult able to provide them with a stronger corporate identity. But the popular canonisation of common folk such as Alberto probably had also much to do with calming the waters of unstable medieval communes as the *popolo* rapidly became a central player in urban politics. Despite the primarily economic motivation behind guild establishment, the cult of Saint Alberto actually

remained an integral part of the religious and charitable activities performed by the *brentatori* guilds for much of their existence.

Interesting and well written as the book is, Little fails in part to deliver on what he actually promises. On the basis of the title, one would expect to find a detailed historical depiction of the organization, traditions and challenges experienced by urban workers situated at the low end of the social ladder in the cities of northern Italy. As already indicated, Little does reflect on this – it could not be otherwise. But the reader is left with the uneasy impression that the author has often used the book to present materials and stories not strictly in line with the expectations created by the title. On the one hand, Little fills many pages with generalities concerning the commercial revolution and the Italian communes (pp. 39-41) and the proliferation of new evangelical movements and the Church reform movement during the twelfth and thirteenth centuries (pp. 108-114); he also offers details about medieval immigration patterns (pp. 64-75), pre-industrial dietary advice (pp. 83-86), the Academy of the Blenio Valley and similar artistic movements (pp. 90 and ff.), the functioning of the canonization process (pp. 103 and ff.), and other urban saints' stories (pp. 123-131). On the other, much more space and elaboration is missing from what should be (according to the expectations raised by the author himself) the core of the book: the origins, nature and functions of the porters' guilds (pp. 42-45); their membership, regulations and actual activities (pp. 45-62); their abolishment and the impact of new technologies (i.e. the glass bottle with cork) on the trade (p. 63); the links between canonisation and urban politics (pp. 120-123); and the drivers of the process of canonisation of Alberto of Villa d'Ogna by the urban community (pp. 137-140).

Obviously, such an excess and deficit of information are symptomatic of a more fundamental problem. One wonders whether the author had a clear audience and purpose in mind when writing the book. Why focus on porters' guilds? Why pay attention to the religious dimension and traditions of these specific guilds? No justification of the choice of the topic becomes apparent in the writing – not even the very legitimate one of honouring the memory of an otherwise forgotten group of labourers. In light of the recent debate about the nature of guilds in pre-industrial Europe (Epstein 2008, Ogilvie 2008),¹ the book partly reads as a missed opportunity to engage in a long-standing and relevant conversation with fellow historians. But, as indicated, its treatment of guild organization, membership and activities is usually too general to represent an important contribution in this respect. For a simple *aficionado*, however, the topic is likely too obscure and specialized – particularly when no clear justification is provided. Oscillating between these two ends, the book ends up not fully embracing either.

Significant as these points of criticism undoubtedly are, it would however be very unfair not to conclude that Lester K. Little has produced a very readable book for which a considerable volume of archival records from around twenty northern Italian cities have been consulted. The number of studies in Italian and English referred in the final notes also deserves a mention. The writing is always light but nevertheless compelling – one ends up feeling sympathetic towards the adventures and vicissitudes of all these anonymous peasants who left behind the highlands to earn a living in the brand-new urban world of the Italian communes. Lester K. Little has done a delightful job in making these corporate memories flourish again – but the result would have been even greater had he kept in mind what the book title initially promises.

¹ S. R. Epstein, 'Craft guilds in the pre-modern economy: a discussion', in: *Economic History Review*, 61, 1 (2008), pp. 155-174, <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0289.2007.00411.x>; S. Ogilvie, 'Rehabilitating the guilds: a reply', in: *ivi*, pp. 175-182.

Miguel Laborda-Péman
University of Utrecht
Department of History and Art History
Drift 6 - 3512 BS Utrecht (the Netherlands)
M.LabordaPeman@uu.nl



Anno 31, 2016 / Fascicolo 1 / p. 118-119 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10159>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Riccioli Revisited A New Analysis of Giovanni Battista Riccioli's New Almagest

Review of: Christopher M. Graney, *Setting Aside All Authority. Giovanni Battista Riccioli and the Science against Copernicus in the Age of Galileo*, University of Notre Dame Press, 2015, 270 p., ill., ISBN: 9780268029883, \$29.00.

Anna-Luna Post

Last December I gave a guest lecture about Galileo's telescope and his discoveries, and briefly referred to the mixed responses they received throughout Europe. One of the students then raised his hand and asked, incredulously: 'But how could they *not* believe Galileo, when they could just *see that he was right* when they looked through the telescope?'. It was, of course, a good question, and one that I could not answer in full. I was therefore happy to discover, in the acknowledgements to Christopher M. Graney's *Setting Aside All Authority: Giovanni Battista Riccioli and the Science against Copernicus in the Age of Galileo*, that Professor Graney had been asked exactly the same thing during one of his classes: how, asked the student, could people look at the evidence a telescope provided, yet not accept the Copernican system? Or, as another of his students phrased it: 'how can I look at the sky and see that it is blue, but accept some guy telling me to believe it to be pink, because that is what is in the Bible?'.

That is the question Graney sets out to answer in this monograph study. He makes it clear that he wishes to avoid stereotypes about the authority of the Church, and to look at the scientific arguments offered instead: what was known and certain in the age of Galileo, and which conclusions could be drawn from that information? Graney answers these questions by focusing on Giovanni Battista Riccioli's (1598-1671) *New Almagest* (*Almagestum Novum*, 1651), a two-volume work of over fifteen hundred pages. In book 9 of this work, Riccioli discusses 49 arguments for and 77 against the Copernican worldview, considering reasoning and intrinsic arguments alone, 'with every authority set aside'. Hence the title, which also applies to Graney's own intention: to objectively discuss the arguments put forward by Riccioli and his contemporaries, without taking into account that Copernicus and Galileo were, ultimately, right.

Granted, in retrospect, Copernicus and Galileo were right, and Riccioli was wrong. But, as Graney demonstrates, at the time of writing and *in light of what was known then*, Riccioli's conclusion that the only worldview that could be supported was Tycho Brahe's was not unfounded. Furthermore, Graney shows that the various accusations hurled at Riccioli over time were largely false. To name a few: that he put forward 'marvelously absurd' arguments to deny the Earth's movement; that theological arguments were decisive in his acceptance of the immobility of the earth;

that he had long realized the Copernican hypothesis was true yet defended the Ptolemaic model because his religion obliged him to; and that he had no real arguments for the geocentric system except for the authority of the Bible and the Church. Besides refuting these claims, Graney draws our attention to the fact that some pro-Copernicans were using theological arguments to refute Brahe's objections to the Copernican system, thus urging us to reconsider the all too rigid division of science (and heliocentrism) and religion (and geocentrism).

Amidst the often triumphalist history writing depicting Galileo as the father of modern science, another example of the more nuanced perspective on the science vs. religion debate is very welcome. Graney abandons the winner-loser dichotomy of which Riccioli has become a victim as much as possible, and includes the lesser heroes of the scientific revolution in this work as well. By discussing their works in an accessible manner, Graney creates a more nuanced view of the scientific revolution, while reaching out to a broader public at the same time. Important examples in this regard are the two appendices included in the volume: these consist of English translations (by Graney and his wife Christina) of Latin texts by Francesco Ingoli and Riccioli. Both appendices also include a short technical discussion. By making these texts, which were previously reserved for a rather specialized readership, available to a larger public, Graney enables the development of further scholarship into these important texts.

Finally, something should be said about the book's layout. Apart from the appendices, it includes notes and references, a succinct bibliography, an index and, most importantly, many illustrations. As they present useful insights into the sometimes complex and difficult matter Graney is dealing with, these are especially welcome – and very much in line with Graney's attempt to make this complex matter accessible to a broader public.

Anna-Luna Post
University of Utrecht
Department of History and Art History
Trans 10
3512 JK (The Netherlands)
a.l.post@uu.nl

L'italianità dell'arte attoriale attraverso i trattati

Recensione di: Anna Sica, *La drammatica-metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013, 508 p., ISBN: 9788857517964, € 36,00.

Armando Rotondi

Il volume *La drammatica-metodo italiano*, pubblicato da Mimesis Edizioni nel 2013, rappresenta un esempio riuscito di ricerca d'archivio e filologica nell'ambito degli studi di teatro che, allo stesso tempo, allarga lo spettro d'azione e risulta di grande interesse anche da un punto di vista di studio della performance.

Anna Sica realizza un volume importante dove mette in campo diversi approcci, da quello filologico e archivistico in ambito teatrale per giungere ad elementi che danno una luce nuova sulle modalità di *performance* e dell'*acting* da un punto di vista storico-teatrale.

Il suo *La drammatica-metodo italiano* è diviso in due sezioni. Una prima parte di un centinaio di pagine vede un argomentato saggio dell'autrice, cui segue, nella seconda parte, un'antologia di 21 trattati normativi e testi teorici. Il volume rappresenta un esempio davvero riuscito di ricerca e di riscoperta che parte da un lavoro precedente di Sica: il ritrovamento della biblioteca privata di Eleonora Duse a Cambridge. Come afferma la stessa Sica ad apertura del volume: 'Il ritrovamento e la successiva ricomposizione della biblioteca privata di Eleonora Duse, la cui catalogazione è stato il presupposto per tentare di tracciare un sommario ma complessivo profilo intellettuale della grande attrice italiana, quale l'ho proposto nel mio recente *The Murray Edwards Duse Collection* (Milano, Mimesis, 2012), hanno altresì posto le premesse per una ricerca di più ampio respiro, della quale qui si comunicano i primi risultati, che mi piacerebbe contribuissero ad un ripensamento della storia della recitazione e delle pratiche sceniche degli attori italiani dell'Ottocento' (p. 11).

Sica esordisce in maniera programmatica e si muove dal precedente e prezioso lavoro dusiano, per allargare il campo d'azione a quei trattati normativi e a quei testi teorici, nonché alla memorialistica, di grandi attori che hanno definito quella che è *la drammatica*, in contrapposizione con la recitazione "improvvisa", che determina un *novo stile* o un *metodo italiano*, nazionale, in epoca ancora pre- o immediatamente post-unitaria.

Si tratta di un argomento se non propriamente sottovalutato, quantomeno non così approfondito o studiato in maniera così sistematica come fatto da Sica che realizza un volume importante che traccia quelle premesse necessarie per cogliere la forte "italianità" del sistema attoriale che avrà poi ripercussioni in tutta Europa tra Ottocento e Novecento con quelle figure di "grandi attori", "grandi attrici" e "dive" che realizzeranno importanti tournée in tutto il continente. Se infatti la drammaturgia principale sarà successivamente quella francese o mitteleuropea e la regia si

svilupperà in Russia, Germania, Francia e altrove, la metodologia attoriale rimarrà una prerogativa in prevalenza italiana. Si pensi ai vari Novelli, Zacconi o Duse.

L'approccio, come detto, parte da rigorose ricerche sui testi, in maniera filologica, guardando alla terminologia utilizzata dagli artisti, a cominciare da Luigi Riccoboni (1676-1753) che dell'*arte rappresentativa* sembra il primo padre, ma anche ai simboli presenti e codificata nei loro scritti. Questo studio filologico si accompagna a un egregio procedere da un punto di vista storico-teatrale delineando l'evoluzione della *drammatica*.

A questa prima sezione del volume ne segue, come detto, un'altra, davvero cospicua, che propone 21 testi teorici e trattati normativi, già analizzati in modo esaustivo nel lungo saggio introduttivo e che coprono più di 160 anni da *Dell'arte rappresentativa* (1728) del Riccoboni al *L'arte del comico* (1890) di Luigi Rasi. I testi riportati in questa sezione danno un insieme delle tre fasi della *drammatica*:

I trattati pubblicati tra il 1728 e il 1833 sono i trattati della Rappresentativa, o Antica. Ci riferiamo in modo particolare a *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni, *L'attore in scena* di Gianvito Manfredi, *Della drammatica* di Francesco Albergati Capacelli, *L'arte di declamare* di Giovanni Emanuele Bidera, *Le lezioni di declamazione e d'arte teatrale* di Antonio Morrocchesi, *Della declamazione* di Francesco Salvi e al *Compendio di drammatica* di Viollet Leduc. Quelli pubblicati dal 1834 al 1862 sono quelli relativi alla seconda fase indicata come il periodo romantico. Essi propongono la Rappresentativa rinnovata da Gustavo Modena, alla quale gli autori dei trattati si riferiscono chiamandola o Rappresentativa del novo stile o drammatica. Sono i trattati di Francesco Righetti, Lorenzo Camilli, Gaetano Gattinelli, Francesco Augusto Bon, Alamanno Morelli. I trattati pubblicati dopo il 1870 tracciano il rinnovamento del periodo post-romantico o neoclassico della *drammatica*. (p. 125)

Ai testi si accompagna anche un buon apparato fotografico che riproduce testi di copione con segni e note di recitazione.

Il volume, e ne è consapevole Sica come evidente dalla prefazione, rappresenta non certamente un punto di arrivo ma un importante, aggiungeremmo noi, punto di partenza per ulteriori studi sul tema della recitazione e del metodo italiano. L'autrice è ben conscia dell'importanza che la *drammatica* ha all'interno della drammatica europea: 'La sua enunciazione teorica e normativa da parte di Luigi Riccoboni, riconosciuto come l'iniziatore del rinnovamento della recitazione tragica, - nota Sica - investe da subito il teatro europeo, e in secondo luogo perché la *drammatica* dei grandi attori italiani ha ispirato e, in alcuni casi, influenzato i processi di rinnovamento della recitazione tra Otto e Novecento, incidendo in particolare su personalità quali Stanislavskij e Čechov e su chi come loro fu affascinato dalla recitazione di Salvini e della Duse' (p. 101).

Ecco, quindi, che il volume di Sica si pone come punto di partenza per ricerche che vanno a investire non solo il teatro e la tradizione attoriale italiana, ma partendo dall'italianità della metodica attoriale assumono una dimensione europea, come dimostra il programma, diretto dalla stessa Sica e finanziato dall'Università di Palermo, *La recitazione nel XIX secolo. La drammatica-metodo italiano: la sua eredità e ricezione in Europa e nel mondo*.

Armando Rotondi

Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Napoli (Italia)

arotondi@unior.it

‘Portar esca ai fermenti perché lo scoppio anticipi’ Sovversivismo di Lucini sui periodici repubblicani

Recensione di: Pier Luigi Ferro, *La penna d’oca e lo stocco d’acciaio: Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, 430 p., ISBN: 9788857525136, € 32,00.

Andrea Tullio Canobbio

In questo lavoro, Pier Luigi Ferro documenta, anche attingendo a fonti inedite e manoscritte, la collaborazione di Gian Pietro Lucini ad alcune riviste primonovecentesche di scuola repubblicana, e l’amicizia dello stesso con il politico Arcangelo Ghisleri, mostrando come tale attività giornalistica, finora trascurata dalla critica, abbia preparato la grande stagione della poesia luciniana, quella delle *Revolverate*, e determinato la successiva produzione saggistica, dall’*Antidannunziana* all’*Antimilitarismo*.

Tra il 1896 e il 1897, Lucini pubblica sulla *Domenica Letteraria* alcuni scritti, tra cui il *Pro Symbolo*, uno dei principali testi teorici del poeta e del simbolismo italiano tout court. A quest’altezza cronologica, Lucini non è più (o non è più soltanto) simbolista: sul settimanale, pubblica infatti i primi scritti antidannunziani, mostrando una robusta vena di polemist. Negli stessi anni, è coinvolto nella ‘baraonda’ della casa editrice Galli, da lui acquisita nel maggio 1897 insieme a soci. Assodata la distanza tra la sua poetica e il mercantilismo editoriale, è costretto a deludere le aspettative sue e degli intellettuali che gli propongono manoscritti, primo tra tutti Pirandello, che, nel luglio 1897, offre a Galli le novelle di *Notizie dal mondo*. Secondo l’epistolario Lucini-Pirandello (in appendice al cap. I e di non trascurabile importanza anche per gli studi pirandelliani), la pubblicazione è già sfumata nell’inverno 1897, anche per i dissidi tra il poeta e i soci, che portano all’uscita di Lucini dalla società nel gennaio 1898, per conservare la propria indipendenza personale, critica e artistica.

Quest’ultima è confermata dalla pubblicazione, in quegli stessi anni, di due poemetti contro la dinastia dei Savoia. La *Nenia al Bimbo*, di ascendenza carducciana, che circola anonimo alla fine del 1897, è composto nei giorni dei moti siciliani del 1893, la cui persecuzione da parte degli organi di polizia statale prefigura i moti milanesi del 1898. Il *Sermone al Delfino* (pubblicato nel settembre dello stesso anno) deve molto a certo giornalismo scandalistico di marca repubblicana e radicale, ed è una durissima accusa al governo sabaudo, in cui Lucini ripudia la poetica precedente e anche la propria identità borghese.

È dunque un Lucini antiborghese e antidinastico che si accinge a collaborare con *La Educazione Politica*, rivista quindicinale uscita dal 25 dicembre 1898 al 31 dicembre 1902 sotto la direzione di Arcangelo Ghisleri. Raccogliendo contributi di intellettuali socialisti e repubblicani, la rivista intende formulare e chiarire le ragioni del programma del partito, con l’aggiunta di rubriche sul movimento artistico e letterario.

Tra i contributi luciniani, troviamo il breve saggio *Intorno all'egoismo*; la riflessione *Delle leggi eccezionali e dei decreti legge*, in difesa dello statuto albertino; *Monsieur Veto*, in opposizione al tentativo da parte di Pelloux e Umberto I di realizzare un colpo di stato "legalitario" nell'aprile 1900: tali scritti sono opportunamente citati da Ferro perché mostrano una contiguità alle luciniane *Revolverate*, e ciò risulta ancora più lampante considerando le poesie apparse sulla rivista, che abbracciano appunto la stagione poetica maggiore di Lucini (la prima è *Favoletta*, nota in raccolta come *Favoletta Carnascalesca sopra la "Cooperazione di Classe"*). Oltre a giocare un ruolo fondamentale nel rinnovamento della poesia luciniana, la rivista contribuisce anche all'evoluzione della scrittura critica dell'autore, con prose pubblicate a partire dal 1902; tra esse, c'è *Abdul-Hamid*, recensione a un pamphlet di George Dorys: l'Abdul-Hamid del titolo verrà evocato in *A Melisanda contessa di Tripoli*, nelle *Revolverate*. Lucini inoltre recensisce opere di interesse storico, politico o sociologico, dov'è sempre urgente una 'ricognizione insofferente e curiosa, impaziente e aperta, anti-istituzionale'; in una parola: sovversiva. Il sovversivismo di Lucini si sviluppa e si precisa proprio sulle pagine de *La Educazione Politica*.

In chiusura, Ferro approfondisce l'amicizia tra Lucini e Ghisleri, risalente ai primi anni del Novecento, con la collaborazione di Lucini a *L'Italia del Popolo*: il 6 giugno 1901, il poeta vi recensisce la *Psicologia del militare di professione* di Augustin Frédéric Hamon; il libro, inviatogli dallo stesso Ghisleri, ha un'eco in *Antimilitarismo*. Fedele all'idea di una letteratura sovversiva, Lucini pubblica poi su *L'Italia del Popolo* alcuni articoli contro d'Annunzio, poi confluiti nell'*Antidannunziana*. Interrotti i rapporti con il giornale alla fine del 1904, Lucini contatta Ghisleri ancora nel 1907 proponendosi come collaboratore de *La Ragione*, altro periodico repubblicano. Qui si occupa di politica, denunciando lo scandalo dello studente Alessandro Besson, diarista che descrive messe nere e riti orgiastici al Collegio dei Salesiani di Varazze (Ferro ha già dedicato alla questione la monografia *Messe nere sulla riviera*, UTET 2010), e rileggendo gli eventi del Risorgimento in chiave anti-Savoia. Lucini pubblica su *La Ragione* anche dei versi, e degli scritti "marinettiani", discostandosi dal movimento futurista. Con il congresso di Ancona del 1914 e il disinteresse del partito verso il giornale, il rapporto di Lucini con *La Ragione* si conclude, ma i legami con Ghisleri non si sciolgono. Stando al carteggio in appendice al cap. 4, Ghisleri chiede al poeta di battersi ancora per la causa repubblicana. L'*Antimilitarismo* è, in un certo senso, la risposta di Lucini all'appello ghisleriano. Il poeta muore fatalmente sulle bozze del libro, in piena crisi pre-Grande Guerra. Con Ghisleri, sperava in una catastrofe che annientasse i Savoia e portasse a una rinascita civile (lettera del 18 giugno 1913: 'Lasciate, Caro Ghisleri, che i fermenti scoppino, è lecito portar esca ai fermenti perché lo scoppio anticipi'), ma (e si può concordare con Ferro) 'le cose non andarono propriamente e subito in quella direzione'.

Come per la precedente monografia, l'autore adotta un'impostazione critica equilibrata tra la descrizione filologica del ricco e multiforme materiale archivistico e l'analisi dello stesso, sempre storicizzato e rapportato al corpus delle opere luciniane. Non si tratta dunque di un semplice spoglio documentario, ma di una riflessione a tutto tondo, il cui intelligente eclettismo metodologico non esclude approfondimenti stilistici e valutazioni estetiche.

Al di là di questo, l'opera è da accogliere positivamente per l'abbondanza delle notizie, il ricorso a fonti inedite e l'accuratezza delle analisi, che sottolineano una volta di più e riaffermano l'importanza e la centralità di Lucini nella storia degli intellettuali nell'età giolittiana.

Andrea Tullio Canobbio
Université de Monastir
Institut Supérieur des Langues Appliquées de Moknine
Avenue des Martyrs - 5050 Moknine (Tunisia)
andreatullio.canobbio@gmail.com

Quarta generazione poetica italiana

Recensione di: Luciano Anceschi, Piero Chiara, Luciano Erba, *Gli anni di Quarta generazione*, a cura di Serena Contini, prefazione di Giorgio Luzzi, Varese, Nuova editrice Magenta, 2014, 343 p., ISBN: 9788888903453, € 20,00.

Fabrizio Miliucci

A sessant'anni esatti dall'uscita dell'antologia *Quarta generazione* (1954) la casa editrice Magenta di Varese la ripubblica in versione anastatica offrendola allo studioso e al semplice lettore in un elegante cofanetto insieme con questo supplementare *Gli anni di Quarta generazione* (a cura di Serena Contini, *Esperienze vitali della poesia* è il sottotitolo) ovvero la trascrizione dei carteggi inerenti l'impresa dei curatori Piero Chiara e Luciano Erba che dialogano fra di loro e con Luciano Anceschi, direttore della collana *Oggetto e Simbolo* presso cui l'antologia uscirà come secondo volume a due anni di distanza dall'altrettanto celebre *Linea lombarda*. Il libro si compone di una nota dell'editore Dino Azzalin seguita da una prefazione di Giorgio Luzzi e da una nota al testo della curatrice, cui si devono anche le informatissime note che corredano i carteggi Chiara-Erba, Anceschi-Chiara e Anceschi-Erba riportate nel corpo centrale. Chiude il volume un'appendice a cura di Francesca Boldrini in cui, prima degli indici, sono riprodotte trentatré schede biobibliografiche poste in ordine alfabetico, una per ogni autore compreso nel florilegio, e ancora un elenco delle principali recensioni pubblicate all'uscita di *Quarta generazione* da autorevoli lettori come ad esempio Giudici, Sanguineti e Montale.

Lo studio condotto da Serena Contini sulla triangolazione epistolare fra i curatori dell'antologia e il curatore di collana serve ad inquadrare con maggiore sicurezza alcuni dei presupposti che portarono all'elenco definitivo di nomi scelti per rappresentare *la giovane poesia* (questo il sottotitolo della raccolta) con riferimento agli anni 1945-1954: un decennio particolarmente delicato in cui si richiedeva alla cultura in generale e alla poesia in particolare una risposta o forse una reazione, addirittura una giustificazione ai lunghi anni di regime e soffocamento delle libertà individuali fino al precipitare della guerra. La ricerca di una nuova maniera (*Nuovi poeti*, *I poeti nuovi*, *Nuove voci della poesia italiana* erano alcuni dei titoli alternativi) spezzava il secolo in due metà esatte ponendo fra padri, fratelli maggiori e fratelli minori il *prima* e il *dopo* che ancora caratterizzano gli inquadramenti generali della poesia italiana del secolo XX. Il titolo dell'antologia, 'di chiara ed esplicita derivazione macriniana' (p. 23) tendeva verso una problematica se non polemica continuità con le generazioni precedenti, di cui è implicitamente proposta anche una sorta di appropriazione; i nomi degli antologizzati sono quelli di Pasolini, Zanzotto, Orelli, Spaziani, Scotellaro, Risi, Pierri, Bodini, Turoldo, lo stesso Erba, Accrocca, Volponi, Guidacci, Merini più un elenco di altri meno fortunati ma comunque interessanti come

Bellintani, Budigna, Capelli, Almansi, Soavi, Marniti, Modesti, Bona, Artoni, Lucchese, Fratini, Visconti, Guatelli, Manacorda, Campiotti, Sala e Conti.

Sulla lista di questi trentatré i curatori dialogano a lungo, decretando anche qualche illustre esclusione come quella di Giacinto Spagnoletti. Ma le lettere, attinte dalla curatrice in vari archivi e fondi tra Varese, Pavia e Bologna, sopravanzano l'anno dell'antologia e danno conto al lettore di un continuo e frenetico commercio di idee (e di casi privati) svolto approssimativamente tra il 1951 e il 1960: nove anni fitti di nomi, riferimenti e vicende nel continuo svolgersi di una ricerca che porterà, ma per altre vie rispetto a quelle pronosticate a caldo negli anni del post-Liberazione, al tanto vagheggiato rinnovamento della tradizione poetica. Un segnale di questa tendenza potrebbe ad esempio essere colto nella comparsa fra queste stesse lettere della rivista che si porrà a capostipite di una gioventù nuova; così scrive Anceschi in data 17 maggio 1957: 'Caro Erba, alla fine di ottobre uscirà a Milano una "rivista di letteratura" che s'intitola "Il Verri". La rivista si propone di ristabilire la nozione di letteratura nel senso più ampio e più aperto, e si occuperà di questioni critiche, estetiche, filosofiche, con un'attenzione al più vivo e intimo movimento del pensiero del tempo. Pubblicherà anche poesie secondo le ragioni di poetica che ci interessano di più' (pp. 241-3).

Gli anni di Quarta generazione sintetizza un campione altamente significativo del clima letterario venutosi a creare dopo la guerra, e restituisce in maniera integrale la vitalità creatrice e ordinatrice di tre differenti protagonisti dalla fisionomia molto precisa uniti nell'intento di uno stesso obiettivo. Il lavoro della curatrice arricchisce il referto con un lavoro di commento (lo ripetiamo) informatissimo, che rende in nota ogni ulteriore delucidazione di cui il lettore ha bisogno per adempiere alla piena comprensione, è giusta anche la scelta di ampliare le poche informazioni biobibliografiche offerte in origine nell'antologia e infine quella di dare una lista delle principali recensioni, utile a farsi un'idea più precisa di quale sia stata la ricezione di questo importante volume che rappresentò e rappresenta una delle stazioni decisive, forse la più vitale del suo tempo, per la formazione di un canone e di una tradizione del contemporaneo.

Fabrizio Miliucci

Università Degli Studi Roma Tre

Dipartimento Studi Umanistici - Facoltà Lettere

Via Ostiense 234,

00144 Roma (Italia)

fabrizio.miliucci@uniroma3.it

Scavare la miniera, costruire l'identità nazionale Le storie degli immigrati italiani nel Limburgo

Recensione di: Sonia Salsi, *Storia dell'immigrazione italiana in Belgio. Il caso del Limburgo*, Bologna, Pendragon, 2013, 174 p., ISBN: 9788865983240, € 14.

Daniele Comberiati

L'emigrazione italiana in Belgio è stata accuratamente studiata, dopo un primo periodo di volontario "oblio" della ricerca storiografica, analizzandone di volta in volta elementi specifici: gli accordi del famigerato protocollo italo-belga del 1946, la dimensione politica delle associazioni socialiste, anarchiche e comuniste e delle Acli per i minatori,¹ la questione 'razziale' all'interno delle miniere,² le rappresentazioni culturali e letterarie.³ Ovviamente, all'interno di una storia così complessa e di lunga durata, molti sono ancora gli aspetti inesplorati, che meritano di essere "scoperti" e che senza dubbio attraggono l'attenzione degli studiosi. Il saggio in questione, *Storia dell'immigrazione italiana in Belgio. Il caso del Limburgo*, di Sonia Salsi, è interessante per due motivi: innanzitutto perché è il frutto di una lunghissima frequentazione da parte dell'autrice dei minatori e delle loro famiglie nella regione del Belgio nederlandofono (la stessa Sonia Salsi, essendo figlia di minatori, ha uno sguardo contemporaneamente "interno" ed "esterno" alla questione), in secondo luogo perché le ricchissime e interessanti interviste che l'autrice ha effettuato e che, insieme ai dati storici, fungono da base per il suo lavoro, sono pubblicate in appendice al saggio, così da costituire per i futuri ricercatori un'ulteriore e preziosa fonte sulla quale lavorare.

Il libro è diviso in tre parti: nella prima, la più descrittiva e che potremmo definire "classica", l'autrice ci mostra, anche "fisicamente", le miniere del Limburgo, per poi dividere in tre momenti storici precisi (prima della Seconda guerra mondiale, durante la guerra e in seguito all'accordo del 1946) le ondate migratorie dall'Italia. La seconda parte è invece interamente dedicata al paese di Lindeman, dove l'autrice è nata e cresciuta: ne vengono narrate le difficoltà d'integrazione della comunità italiana, le modalità di accoglienza, le condizioni di lavoro e di vita quotidiana. Nella

¹ Cf. a tale proposito A. Morelli, *Gli italiani in Belgio. Storia e storie di due secoli di migrazioni*, Foligno, Editoriale Umbra, 2004.

² D. Comberiati, 'La razza di mezzo. Le rappresentazioni di bianchezza e nerezza nelle opere letterarie degli italiani in Congo', in *Italian Studies*, 69 (2014), pp. 357-375. <http://dx.doi.org/10.1179/0075163414Z.00000000077>

³ C. Arts, D. Comberiati, M. Jansen & I. Lanslots, 'I tre "medium" della memoria italo-belga del disastro di Marcinelle: letteratura, fumetto e televisione', in: *"...noto a chi cresciuto tra noi..."*. *Da una riva all'altra. Studi di lingua e letteratura italiana per Serge Vanvolsem*, a cura di F. Musarra, B. Van den Bossche & M.-F. Renard, Firenze, Cesati, 2014, pp. 295-317.

terza parte invece sono raccolte le interviste che, insieme ad un'ampia e aggiornata bibliografia, rendono particolarmente utile il testo per gli studiosi del campo.

Senza inutili e talvolta fastidiosi militantismi, infatti, Sonia Salsi riesce a racchiudere nella sua ricerca le principali innovazioni della ricerca storica contemporanea. In primo luogo, e lo si deduce dall'importanza data alle interviste, questo libro (come molti altri da circa quindici anni a questa parte) non sarebbe stato possibile senza i lavori di Alessandro Portelli e la sua attenzione alla storia orale.⁴ Attraverso Portelli (e in parte Ginsborg e Corti)⁵ si è arrivati a includere all'interno delle fonti "legittime" i racconti personali e a fare della storia orale uno dei mezzi privilegiati per comprendere gli eventi. In secondo luogo, legandomi a quanto detto in precedenza riguardo l'origine dell'autrice, non va sottovalutata la lezione di Said e la sua insistenza sul punto di vista personale dello scrittore e sull'impossibile pretesa di obiettività. Sonia Salsi, nata e cresciuta in Belgio da genitori italiani emigrati, ha raccontato queste storie di minatori anche a partire dalla propria condizione generazionale (di figlia di, appunto, alla ricerca di una nuova negoziazione identitaria) e tale aspetto personale non è giustamente mai negato o occultato nel testo; soprattutto per le interviste, il posizionamento dell'intervistatrice è stato fondamentale per creare un'empatia con l'intervistato, e forse è proprio per tale ragione che le testimonianze dei minatori e dei loro familiari sono nel libro così ricche e pregne di intimità. In ultimo, nel saggio si fa più volte riferimento (e uso) degli studi di genere, che, anche se più lentamente (penso ai saggi di Barbara Sorgoni e Giulietta Stefani, dimenticandone certamente altri)⁶ sono entrati anch'essi a far parte della ricerca storica. Un intero paragrafo della prima parte (quella più classica) è dedicato al ruolo della donna e della moglie del minatore, riempiendo di fatto un vuoto che anche le rappresentazioni culturali non sempre avevano messo in evidenza. Anche nella seconda sezione vi è un paragrafo specifico dedicato alle donne italiane nel Limburgo, che serve a dare un volto (e talvolta un nome) alle emigrate precedentemente analizzate in chiave più generale.

Inoltre il saggio cerca di riflettere su due aspetti originali: l'emigrazione italiana nelle miniere del Belgio nederlandofono, aspetto in Italia meno noto e studiato, poiché la tragedia di Marcinelle ha fatto credere che l'emigrazione fosse soprattutto verso la zona di Charleroi e del Borinage; la riorganizzazione sociale e familiare in seguito all'emigrazione: provenienti da contesti eminentemente rurali, le comunità italiane hanno dovuto ripensarsi all'indomani dell'arrivo in Belgio, rimettendo in discussione alcune dinamiche sociali (primo fra tutte il rapporto fra i generi) che altrimenti avrebbero subito modifiche molto più lente. Interessante anche la capacità della scrittrice di entrare ed uscire dall'oggetto di studio, come mostra il paragrafo che precede le interviste, dal titolo 'La vita della mia generazione', dove a partire da ricordi personali e dei suoi coetanei Sonia Salsi cerca di riflettere sulla conservazione e sulla trasmissione della memoria in seno ma anche all'esterno della comunità italiana.

In conclusione si può dire che il lavoro di Salsi risulti prezioso proprio per la porosità degli spazi di ricerca che apre, riuscendo a far riflettere su un evento come l'emigrazione italiana in Belgio che, scevro dalla retorica (anche critica) che per troppi anni lo ha accompagnato, riesce invece a farci comprendere le complesse ramificazioni

⁴ A. Portelli, *Biografia di una città: storia e racconto: Terni, 1830-1985*, Torino, Einaudi, 1985.

⁵ P. Corti, *Società rurale e ruoli femminili in Italia tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1990-1991; P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1989.

⁶ G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre corte, 2007. B. Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Genova, Liguori, 1998.

dell'identità nazionale attraverso le migrazioni e la costituzione delle comunità italiane all'estero.

Daniele Comberiati

Département des études italiennes et roumaines

25a rue Ernest Michel

34000 Montpellier (Francia)

daniele.comberiati@univ-montp3.fr

Studi sardi 2.0 Riflessioni del nuovo millennio

Recensione di: Luciano Marrocu, Francesco Bachis, Valeria Deplano (a cura di), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Milano, Donzelli editore, 2015, 745 p. ISBN: 9788868432447, € 40,00.

Myriam Mereu

I giganti di Monti Prama rappresentano una delle più importanti scoperte dell'archeologia e della storia sarde degli ultimi quaranta anni. Dopo essere state sottoposte a restauro nel centro di Li Punti, vicino a Sassari, ora le statue sono esposte al museo archeologico di Cagliari e in quello di Cabras, a pochi chilometri dall'area degli scavi. Non è un caso che la sovraccoperta del volume *La Sardegna contemporanea* rechi l'immagine di un gigante, la cui fisionomia è ormai tanto nota da essersi convertita in un simbolo della contemporaneità sarda, un profilo immediatamente riconoscibile e spendibile in diversi ambiti, da quello turistico a quello commerciale, senza trascurare, ovviamente, il rimando diretto al mondo accademico.

Prima di intraprendere la lettura del volume, ci interroghiamo sulle ragioni scientifiche che hanno spinto i tre curatori – Luciano Marrocu, Francesco Bachis e Valeria Deplano – a 'fare il punto degli studi sulla Sardegna sviluppatasi negli ultimi decenni' (p. XIII). Senza perdere di vista i contributi precedenti – si pensi al lavoro curato da Antonello Mattone e Luigi Berlinguer ed edito da Einaudi nel 1998, dal taglio squisitamente storiografico –, i curatori sottolineano la necessità di dare una sistemazione agli *studi sardi*, che negli ultimi anni hanno registrato una viva e costante produzione nei più svariati ambiti disciplinari, dal cinema alla letteratura, dalla storia dell'arte all'antropologia.

Il volume si inserisce in una tradizione di studi che ha nella Sardegna la propria ragion d'essere, non solo in quanto oggetto di studi privilegiato ma anche in qualità di soggetto interlocutore. Pur non rivendicando velleità enciclopediche e senza alcuna pretesa di esaustività, il volume collettaneo offre una panoramica di studi e ricerche suddivisi in sei parti di notevoli ampiezza e ricchezza tematica: *Genti*; *Luoghi*; *Politica*; *Economia*; *Culture*; *Sguardi*. Concetti essenziali, basilari, per comprendere, studiare e analizzare la Sardegna di oggi; i processi storici ed economici che ne determinano lo sviluppo in termini di produzione di beni materiali; le manifestazioni culturali che sono alla base della crescita spirituale e intellettuale di qualsiasi popolo; gli sguardi necessari alla conoscenza e al progresso. Il volume, che accoglie i contributi di ventotto autori e autrici afferenti ad atenei sardi e non solo, parla della Sardegna alla Sardegna e al mondo da una prospettiva accademica, specializzata ma mai ingessata, attraverso temi vicini all'attualità e soprattutto alla società sarda.

La prima parte, *Genti*, prende in esame la composizione attuale della popolazione regionale, degli abitanti autoctoni e dei migranti che vi giungono alla

ricerca di un lavoro, di un futuro per sé e per la propria famiglia. I saggi di questa sezione sono dedicati alla longevità e alle aspettative di vita in Sardegna (Luisa Salaris); ai delicati equilibri demografici dell'isola e alla previsione della crescita della popolazione sarda (Massimo Esposito); alle dinamiche che regolano i flussi migratori in entrata (Eva Garau, attraverso un'accurata analisi dell'immigrazione albanese in Sardegna) e in 'fuga' (Silvia Aru, dalla quale apprendiamo che attualmente sono circa 107.531 i sardi lontani dalla propria terra). Il saggio di Eugenia Tognotti e Andrea Montella analizza in che modo la sconfitta della malaria abbia contribuito a definire l'immaginario sardo moderno, 'da inferno di solitudine e arretratezza a paradiso per ricchi' (p. 94).

I *Luoghi* protagonisti della seconda sezione sono la città di Cagliari, la cui conformazione urbanistica è frutto di lunghi processi storici e rispecchia lo sviluppo economico della città, come ben documentato e raccontato da Gian Giacomo Ortu; la Costa Smeralda come 'isola nell'isola', simbolo di un turismo di lusso, luogo altro rispetto al resto della Sardegna, con una storia e una geografia specifiche, che Pietro Clemente ripercorre nel suo saggio-memorale, costruito come una polifonia di fonti orali, letterarie, musicali e audiovisive. Gabriella Da Re, attraverso le testimonianze dei primi coloni giunti nella piana di Terralba dal Veneto e dal Friuli Venezia Giulia, tesse un ordito di memorie personali e familiari che ci riportano indietro di quasi un secolo, alle origini del villaggio 'inventato' di Arborea (già Mussolinia), 'da isolato etnico ad economico' a modello di sviluppo e integrazione. Felice Tiragallo riflette sulla peculiarità della comunità ligure di Carloforte mettendo l'accento sui concetti fondamentali dell'antropologia culturale: la costruzione dell'identità e l'autorappresentazione.

Le sezioni terza e quarta - *Politica ed Economia* - sembrano rivolte principalmente agli addetti ai lavori per la complessità e la settorialità dei temi trattati: i deputati sardi tra il 1848 e il 1913, nel saggio di Maurizio Cocco; il profilo politico di Francesco Cocco-Ortu, nella scrupolosa analisi dello storico Francesco Atzeni; la mancata riforma dello Statuto speciale della Regione, nella dettagliata e minuziosa ricostruzione di Mariarosa Cardia; il ruolo del gruppo dei Giovani Turchi all'interno della DC sassarese e più in generale per le sorti dello scenario politico regionale, analizzato da Luca Lecis; l'analisi delle caratteristiche della politica regionale in Sardegna durante la seconda Repubblica (1994-2014), nel capitolo di Fulvio Venturino. Ciononostante, specialmente nell'apparato economico, non mancano contributi di carattere interdisciplinare, come il saggio di Sandro Ruju che fornisce una mappatura diacronica dei lavori in Sardegna attraverso il ricorso a testimonianze, fotografie, film e brani letterari. Se Cecilia Dau Novelli si sofferma ad analizzare, con acutezza e sensibilità, la nascita di alcune importanti imprese isolate, smentendo così l'ossimoro dell' 'imprenditore sardo', il saggio di Meloni e Farinella si colloca in un filone di studi sulla pastorizia in Sardegna, che da Le Lannou (1979) arriva a Mannia (2014).

Le ultime due sezioni, *Culture e Sguardi*, poste a suggello di un orizzonte di studi teoricamente infinito, ospitano una selezione di ricerche che dal plurilinguismo studiato da Cristina Lavinio passa attraverso la produzione letteraria sarda degli ultimi trent'anni (Gigliola Sulis) e la figura del compositore cagliaritano Ennio Porrino (Antonio Trudu). Chiudono il volume gli 'sguardi' dei tre curatori: Luciano Marrocu riflette 'sulle attività e sulle idee degli intellettuali in Sardegna' (p. 609) abbracciando un arco temporale relativamente lungo, e dedica ampio spazio al 'romanzo sardo'; Valeria Deplano invita a una interpretazione della Sardegna come fucina di idee e laboratorio di impegno culturale che affonda le radici anche nella carta stampata delle riviste fondate nel Novecento; le note di Francesco Bachis sul sentimento di appartenenza dei sardi rimandano, con brillanti argomentazioni, a un dibattito

sull'identità suscettibile di imbrigliamenti ideologici e applicazioni tendenziose. Incastonate tra i saggi conclusivi, troviamo le riflessioni di Giulio Angioni, uno degli esponenti della scuola antropologica sarda alla quale rimanda, con un punto interrogativo, il titolo del suo saggio.

Gli apparati bibliografici posti a conclusione di ogni capitolo, l'indice dei nomi e le biografie degli autori completano l'architettura di un volume solidamente strutturato, risorsa di approfondimento e studio per specialisti e lettori appassionati. L'assenza di contributi organici su alcuni grandi temi della contemporaneità sarda – quali, ad esempio, il cinema e i festival letterari, musicali e cinematografici, strumenti di promozione e fruizione della cultura prodotta in Sardegna – è l'unica lacuna alla quale auspichiamo che i curatori rimedieranno in un futuro prossimo e latore di nuovi stimoli.

Myriam Mereu
Università degli studi di Cagliari
Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica
Via Is Mirrionis 1, 09100 Cagliari (Italia)
my.mereu@gmail.com

Lodewijk Meyer potrebbe non essere (l'esclusivo) autore

Vincenzo Lo Cascio

Nel numero 1 di *Incontri* del 2015, Minne de Boer ha pubblicato una recensione sul *Primo dizionario italiano-olandese 1672-2014* (Fondazione/Stichting Italded, Amstelveen 2014).¹ Il volume è stato redatto, come viene menzionato in copertina, da me con la collaborazione di Elisabeth Nijpels. Va anche precisato che il dizionario non voleva costituire la chiusura della mia carriera, che si è conclusa nel 2001 con una prolusione dove mettevo appunto in dubbio la paternità della *Italiaansche Spraakkonst* (*ISpr*), grammatica anonima pubblicata nel 1672 ad Amsterdam.

Nella prefazione al dizionario ho posto principalmente la questione del nome dell'autore della grammatica che ho scoperto nel 1966 nella biblioteca dell'UvA mentre preparavo la mia tesi di dottorato di ricerca. La scoperta l'avevo tenuta per me per poterne prima trovare l'autore. Ho cercato inutilmente per trent'anni ma ovviamente nell'angolo sbagliato. Ad un certo momento quindi l'ho resa pubblica, nel 1978, al momento della mia nomina a professore di linguistica italiana presso l'Università di Amsterdam con la mia prolusione *De Ideale spreker* sottolineandone l'importanza e il grande livello scientifico.² La cosa però è rimasta inosservata. Nel 1995 allora in occasione della visita all'Università di Amsterdam del Presidente della Repubblica Italiana, on. Oscar Luigi Scalfaro, ne ho pubblicato una versione anastatica con una postfazione dove suggerivo che l'autore potesse essere un grande filosofo. Nel frattempo però era venuto fuori, e purtroppo la notizia mi era sfuggita, che l'autore forse era il filosofo e medico Lodewijk Meyer che a partire dal 1669 per 10 anni era stato coordinatore di un gruppo di intellettuali che si era riunito ad Amsterdam per discutere di teatro e, tra il 1671 e il 1672, di una grammatica ragionata dell'olandese. I verbali originali delle riunioni dell'associazione, che aveva assunto il nome di Nil Volentibus Arduum, sono andati perduti. È rimasto il riassunto dei temi trattati durante le riunioni, riassunto fatto molti anni dopo (attorno al 1720) da Balthazar Huydecoper (1695-1778), letterato, storico, linguista. In questi riassunti di verbali a un certo momento figurava una frasetta che diceva che Lodewijk Meyer il 21 ottobre 1672 aveva fatto dono ai membri dell'associazione della *Italiaansche Spraakkonst* 'door hem gemaakt'. Nel 1982 Berry Dongelmans, pubblicando i riassunti dei verbali dell'associazione Nil Volentibus Arduum che si trovavano nell'archivio Huydecoper, aveva fatto accostamenti tra gli argomenti trattati nelle riunioni e il contenuto della *ISpr*.³ Nei verbali in realtà la frasetta sopra menzionata figura solo una volta, mentre Dongelmans nel suo libro in nota vi fa continuamente riferimento, quasi per ogni riunione, facendo in un certo senso accostamenti alle discussioni sulla grammatica

¹ M. G. de Boer, 'Il Primo Dizionario', *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 30, 1 (2015), pp.119-122.

² V. Lo Cascio, 'De ideale spreker: de relatie tussen competentie en ideologie', *Prolusione* tenuta il 30-1-1978 presso l'Università di Amsterdam, Lisse, Peter de Ridder Press, 1978.

³ B.P.M. Dongelmans, *Nil Volentibus Arduum: Documenten en Bronnen. Een uitgave van Balthazar Huydecopers aantekeningen uit de originele notulen van het genootschap*, Utrecht, Hes Publishers, 1982.

dell'olandese, che andrebbero verificati. Quando comunque la versione anastatica da me curata nel 1995 è uscita, molti colleghi olandesi e belgi (tra cui de Boer, Vanvolsem, Hartevelt), oltre a meravigliarsi che non sapessi il nome dell'autore della grammatica (della cui esistenza però alcuni venivano a sapere, immagino, soltanto allora) hanno cominciato a lavorare supponendo che l'autore della grammatica fosse indubbiamente Meyer e nonostante io abbia subito, in un congresso di italianistica tenuto a Weimar nel 1996, sottolineato in un lungo articolo quanto discutibile fosse tale paternità.⁴

Ora, ad anni di distanza, nel 2014, ho voluto riprendere la questione mettendo ancora parzialmente in dubbio la paternità di Meyer contro chi ha invece costruito in questi anni tutta una tesi. Con Nijpels, abbiamo quindi raccolto tutte le parole e frasi italiane che si trovavano nella grammatica (circa 7000) tradotte in olandese e ne abbiamo fatto un dizionario usando un programma lessicografico che ci ha permesso di realizzare anche la versione olandese – italiana (in questo caso inesistente). Questo ci ha indotto a pubblicare per così dire il primo dizionario bilingue italiano-olandese/olandese-italiano per offrire del materiale di discussione, ordinato diversamente, su un evento storico e un fatto culturale importante come la pubblicazione della grammatica nel 1672.

Diversi quesiti sono sorti. Il primo è se Meyer era in grado di scrivere una grammatica su una lingua che forse non conosceva. In realtà da buon filosofo e lessicografo Meyer si era occupato dei problemi del linguaggio, soprattutto nel suo trattato *La Filosofia come interprete della Sacra Scrittura* ed era stato autore di un lavoro lessicografico importante riguardante l'olandese. Così nella prefazione al dizionario ho quindi portato una decina di argomenti che mettono in dubbio la sua esclusiva paternità. In particolare, ho sostenuto che non ci sono notizie che egli conoscesse l'italiano al punto di poter redigere una grammatica del livello della *Italiaansche Spraakkunst*. Conosceva il latino e il francese ma dell'italiano non ci sono notizie. Meyer non ha mai tradotto dall'italiano o in italiano; né ci sono notizie che sia mai stato in Italia. Il collegamento tra la grammatica e le riunioni fatte attorno alla grammatica razionale dell'olandese dalla Associazione Nil Volentibus Arduum è stato fatto da Dongelmans ispirato da quella singola frase, al momento in cui ha pubblicato il manoscritto dei verbali delle riunioni. Ma nel manoscritto Huydecoper non parla della Grammatica Italiana anche se ci sono dei punti di convergenza sui temi trattati durante le riunioni. Si cita solo la frase suddetta. Ci sono poi delle curiosità stilistiche: l'autore o gli autori della grammatica anonima scrivono in prima persona plurale (tranne una volta in cui usano la prima persona singolare) mentre Meyer nei suoi lavori precedenti, anche quelli anonimi come per esempio il suo famoso e importante saggio *La Filosofia come interprete della Sacra Scrittura*, usa la prima persona singolare. Perché, se è stato solo lui a redigere la *ISpr*? Non risulta poi che Meyer avesse alcuna esperienza d'insegnamento. Nel 1667 aveva conosciuto Cosimo de' Medici che era venuto a vedere ad Amsterdam (nello Stadsschouwburg) nel teatro da lui diretto una rappresentazione (*De Gulden Vlies*) di cui egli stesso era autore. Per tale occasione Meyer aveva scritto due poesie in olandese che ovviamente il principe non aveva letto. Invero non si sa se i due si siano incontrati e abbiano interagito. La rappresentazione era stata fatta senza pubblico solo alla presenza del principe e qualche cortigiano. Immagino che una simile visita abbia spinto il direttore del teatro a essere presente. Hanno scambiato qualche parola? Hanno parlato in italiano? Potrebbe darsi che da interprete abbia fatto Pieter Blauw che conosceva perfettamente l'italiano e aveva accompagnato il principe in tutto il suo viaggio olandese. Pieter era il fratello di Willem Blauw assessore e che faceva parte del gruppo di Meyer e conosceva anche lui l'italiano. Nei diari del principe

⁴ V. Lo Cascio, 'L'italiano nel secolo d'oro olandese' in: H. Stammerjohann (a cura di), *Italiano: Lingua di Cultura Europea*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1997, pp. 247-281.

comunque non è rimasta alcuna notizia dell'incontro, evidentemente Cosimo non è rimasto sorpreso che il direttore del teatro, che aveva messo a sua disposizione tutto il teatro, parlasse l'italiano. Per la verità a quel tempo nessuno si meravigliava che in Olanda si conoscesse l'italiano, è strano però che il principe non rimase impressionato da questo incontro se non ne fa menzione.

Dina Aristodemo (comunicazione personale) poi mi ha fatto notare che mancano nel dizionario e quindi nella *ISpr* parole come '*sostanza, metodo, impossibilità, interpretazione / interpretare* (nel senso di esegesi), *teoria, rationale, dubbio, morale, etica, fenomeno, discorso, critica, individuo* (sost.), e così via'. Strano se l'autore è il filosofo Meyer.

Il dizionario ora da me curato cerca comunque di offrire uno strumento in più alla discussione sulla materia, cercando anche di coinvolgere il lettore con argomenti che invero de Boer non contrasta. Infatti nessuno degli argomenti (una decina) che mettono in discussione l'esclusiva paternità della grammatica da parte di Meyer viene ribattuto. Debbo dedurre quindi che vengono accettati anche se minano parte del lavoro fatto negli ultimi anni per costruire l'universo intellettuale e teorico di Meyer in base ad un'erronea teoria sul (probabile) autore della *ISpr*. Mi meraviglia infatti che si continui a persistere sull'ipotesi.

De Boer comunque, non mi pare che abbia veramente intuito lo spirito di questo 'Primo' dizionario. Afferma, erroneamente, che io ho ritenuto che questo dizionario fosse un 'dizionario di base'. Non credo di aver detto questo nella mia prefazione. Dico solo che dà una visione del lessico fondamentale del tempo (il che è un'altra cosa), giudicato basilare dagli autori o dall'autore per un parlante olandese che volesse apprendere l'italiano a partire dalla propria lingua. 'Un approccio "contrastivo" che partendo dalla comprensione e conoscenza delle regole generali, grazie all'uso, permette l'apprendimento della lingua specifica. Ovviamente la scelta delle parole nella grammatica non è stata fatta a suo tempo per redigere un dizionario ma [...] per offrire esemplificazioni riguardanti le varie categorie grammaticali e sintattiche'.⁵ Ed è comunque strano che il nostro scriva con un tono di sufficienza, ('all'olandese?') che il mio testo sembra un 'giallo all'italiana'. Non conoscevo questo genere letterario assegnato da de Boer all'Italia. E mi pare anche strano ironizzare su uno scrittore come Sciascia, anche se il paragone potrebbe onorarli.

Un'altra cosa: un paio di anni prima della pubblicazione della grammatica, nel 1670, i membri di *Nil Volentibus Arduum* (Meyer, Pels, Blauw ecc.) avevano scritto un libro: *Naauwkeurig onderwys in de tooneel-poëzy* poi pubblicato soltanto nel 1760. I capitoli trentesimo, trentunesimo e trentaduesimo erano stati redatti da Lodewijk Meyer e dedicati alle passioni dell'anima (*Van de Hartstochten*) sulla scia di quello che aveva fatto Cartesio e un po' in analogia con Spinoza che elenca le passioni dell'anima soprattutto nel suo *Breve Trattato*.⁶

Naturalmente il testo del *Naauwkeurig onderwys* è in olandese e quindi il nome delle passioni elencate da Meyer è in olandese. Vale la pena vedere allora se questi termini ci sono nella *Italiaansche Spraakkunst* e quale ne è il corrispondente italiano. Per far ciò bisogna vedere le parole italiane, come sono state tradotte in olandese nella grammatica. Grazie quindi al capovolgimento che è stato fatto, per ottenere la parte 'olandese-italiano', ora è stato possibile fare una verifica.

Va innanzitutto osservato che nella *ISpr* stranamente manca il termine *Hartstocht(en)* (*ongewone bewegingen van het hart*) con cui Meyer indica le passioni e intitola il capitolo XXXI della *Naauwkeurig onderwys*. Per il termine *passione* nella *ISpr* viene usato invece il termine olandese *lijding*, nel senso di malattia ('*Van Ziekten*') e

⁵ V. Lo Cascio & E. Nijpels, *Il primo dizionario italiano-olandese 1672-2014*, Amstelveen, Fondazione Italned, 2014, p. 27.

⁶ F. Mignini, *Spinoza - Opere*, Milano, Mondadori, 2008.

nel senso di 'Van Daaden en Werken' (cioè: *confusione, colpa, diletto, gioia, gloria, menzogna* ecc.). È vero però che nel *Nederlandsche Woordenschat* pubblicato da Meyer nel 1658 per il termine *passie* vengono dati i seguenti sinonimi: *Ijding, zucht, drift, berruhhing, ingenomenheid, zijdigheid*, ma anche *hartstocht*.⁷

Ma facciamo l'elenco delle passioni che si trovano citate in olandese nei tre capitoli del *Naauwkeurig onderwys* curati da Meyer (e qui presentate nell'ordine dato dall'autore):

Hartstocht, Blydschap, Droefheid (in francese *Regret*), *Begeerte, Vreugd, Vergenoeging, Berouw, Leedwezen, Dankbaarheid, Erkentenis, Toorn, Gramschap, Liefde, Haat, Genegenheid, Vriendschap, Devotie, Goed, Kwaad, Schoon, Lelyk, Liefde, Haat, Behaagen, Afkeerigheid, Glorie, Schaamte, Waardig, Onwaardig, Wangunst, Medelyden, Vergenoeging, Moeijelykheid, Verontwaardiging, Gunst, Verwondering, Verlangen, Begeerte, Nieuwsgierigheid, Roemzucht, Wraakzucht, Behaagen, Afkeerigheid, Begeerte van byslaapen, Liefde, Waardig, Onwaardig, Hoop, Vrees, Jalouzy, Waanhoop, Vertrouwen, Zwaarigheid, Angst, Wroeging, Zorg, Moed, Stoutheid, Blooheid, Vertzaagdheid, Onvertzaagdheid, Moedigheid, Ontsteltenis, Ondeugd, Deugd, Schrik, Verlangen*.

Se andiamo ora al dizionarietto olandese-italiano ricavato dal capovolgimento della parte italiana-olandese notiamo che nella *ISpr* non tutti i termini olandesi usati dal gruppo di Nil Volentibus Arduum sulle passioni dell'anima sono presenti. Mancano nella grammatica e quindi nel dizionario le seguenti passioni:

Hartstocht (passione); *Vergenoeging* (soddisfazione); *Afkeerigheid* (ripugnanza); *Erkentenis* (riconoscenza); *Glorie* (orgoglio); *Angst* (ansia); *Moed* (coraggio); *Wroeging* (compunzione); *Vertzaagdheid* (smarrimento); *Onvertzaagdheid* (risolutezza); *Wangunst* (invidia); *Begeerte van byslaapen* (cupidità di fare all'amore/desiderio)

Perché mancano, se gli autori della grammatica sono gli stessi? Perché Meyer, se è stato l'unico autore, avrebbe trascurato queste parole? Perché si trattava di termini difficili per una grammatica per principianti? Capisco la parola 'compunzione' (*wroeging*), ma 'ansia' (*angst*)? Perché manca la passione *moed* (nel senso di *coraggio*) e c'è invece l'aggettivo *moede* (nel senso di *stanco*)? Difficile da dire, ma mi pare interessante scoprirlo. Non si giustifica però in ogni caso l'assenza della parola *Hartstocht*.

Interessante in ogni caso è notare, mi sembra, che il '*Primo dizionario*' offre la possibilità di vedere il corrispondente italiano assegnato dagli autori alle passioni. Siamo così in grado di ricostruire parzialmente la tabella con il corrispondente italiano, constatando che è parzialmente differente da quella che offre Roberto Bordoli (ispirato da Anthonius Harmsen).⁸ La tabella permette di vedere anche che l'elenco delle passioni trattate da Meyer è parzialmente diverso da quello offerto nel *Breve Trattato* di Spinoza.⁹ Si apre in questo modo tutto un capitolo interessante che andrebbe seguito. Ecco comunque la tabella delle passioni e i loro corrispondenti italiani, là dove presenti. Sotto la colonna *ISpr. It.* si trovano le traduzioni presenti nella grammatica. Sotto la colonna *ISpr. OL.* si trovano le varianti olandesi delle passioni (in genere varianti ortografiche) presenti nella grammatica. La tabella dei corrispondenti italiani proposti da Bordoli offre a sua volta possibilità di confronto.

⁷ L. Meyer, *Nederlandsche Woordenschat*, J. Hendriksz & Jan Rieuwertsz, Amsterdam, 1658, p. 191.

⁸ R. Bordoli, *Etica Arte Scienza, tra Descartes e Spinoza: Lodewijk Meyer (1629-1681)*, l'associazione Nil Volentibus Arduum, Milano, Franco Angeli, 2001; A.J.E. Harmsen, *Onderwijs in de toneelpoezy: de opvattingen over toneel van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum (academisch proefschrift)*, Rotterdam, 1989.

⁹ Cfr. Mignini, *Spinoza - Opere*, cit., p. 1676.

Tabella comparativa delle passioni

<i>Meyer</i>	<i>Spinoza</i>	<i>ISpr. It.</i>	<i>ISpr. Ol.</i>	<i>Bordoli</i>
Hartstocht		MANCA		
Blijdschap	Blydschap	letizia	Blijdschap	gioia
Droefheidt	Droevheid	malinconia		tristezza
Begeerte	Begeerte	desiderio/desio		cupidità
Regret		MANCA		rammarico
Vreugdt		allegrezza, festa, gioia		sollevio
Vergenoegingh		MANCA		soddisfazione
Berouw	Berouw	penitenza		pentimento
Leetwezen		penitenza	Leedtweezen	rimorso
Dankbaarheidt	Dankbaarheid	gratitudine		gratitudine
Erkentenis		MANCA		riconoscenza
Toorn		colera/ira		collera
Gramschap	Gramschap	collera, cruccio, iracundia, stizza		irritazione
Liefde	Liefde	amore, carità		amore
Geneegentheidt	genegenheid	affetione, affetto		inclinazione
Vriendschap		amicizia, amistà		amicizia
Devotie		divotione		devozione
Haat	Haat	disamore, odio		odio
Behaagen		piacere		godimento
Glorie		MANCA		orgoglio
Schaamte		onta, vergogna		vergogna
Wangunst		MANCA		invidia
Meedelijden		compassione		pietà
Vergenoeging		contentamento	Vernoeging	soddisfazione
Moeyelijkheidt		fastidio, malagevolezza		imbarazzo
Gunst	Gunste(favore)	benivolenza	Goede gunste Goedwilligheidt	benevolenza
Verontwaardiging		sdegno		indignazione
Nieewsgierigheidt		curioso	Nieewsgierig	curiosità
Roemzucht		glorioso	Roemzuchtig	ambizione
Wraakzucht		vendetta	Wraak	vendetta
Behaagen		piacere		godimento
Afkeerigheidt	Afkeerigheid	MANCA		repugnanza
begeerte van byslaapen	Begeerte	MANCA		cupidità di fare all'amore
Liefde		amore/carità		desiderio
Hoop	Hoope	speranza, speme		amore
Vrees	Vreeze	paura, tema, timore		speranza
Wanhoop	Wanhoop	disperazione		timore
Jalouzy	Belgzugt/Jalousie	gelosia	Jaloersheidt	disperazione
Vertrouwen		fidare		gelosia
Angst		MANCA		fiducia
Wroeging		MANCA		ansia
Moed	Moed	MANCA	Kloekmoedigheidt	compunzione
Stoutheidt	Stoutheid	audace	Stout	coraggio
Onvertzaagheidt		MANCA		audacia
Blooeidt		poltronneria		risolutezza
Vertzaagheidt		smarrire	Vertsagen	codardia
Schrik		pavento, spavento terrore,orrore		smarrimento

Le parole che finiscono con 'heid' vengono seguite da una t (heidt) nel testo di Harmsen e di Bordoli, ma non nel testo di Meyer. Va osservato poi che Spinoza nel *Breve trattato*¹⁰ prende in considerazione altre passioni, non presenti nella *ISpr*, e cioè:

Verwondering, Achting, Versmading, Edelmoedigheid, Nedrigheid, Verwantheid, Strafbare Verzekerdheid, Wankelmoedigheid, Volghyver, Flaauwmoedigheid, Vervaartheid, Knaging, Bespotting, Boertery, Lachgen, Nyd, Euvelneeming, Eere, Beschaamtheid, Onbeschaamtheid, Dankbaarheid, Ondankbaarheid, Beklag

Da notare infine che nella *ISpr* si usano i termini *Vernoeging* e *Jaloursheidt*, là dove gli autori della *Naauwkeurig onderwys* usano *Vergenoeging* o *Jalouzy*.

De Boer osserva poi che i diari di alcuni viaggiatori italiani dell'epoca, aggiunti al libro, avrebbero dovuto essere analizzati ricavandone altrettanti dizionarietti per permettere un confronto. Capisco il desiderio, ma il lavoro per redigere il dizionario è stato notevole e non so se ci si rende conto di cosa avrebbe significato fare anche i dizionarietti dei testi italiani. Tra l'altro saremmo usciti fuori tema dato che si sarebbe trattato di dizionarietti solo italiani. I diari erano intesi come esemplificazione dell'italiano scritto usato a quel tempo. Nella prefazione, da parte mia, ho cercato comunque di incitare i lettori al confronto e all'approfondimento, ma questo si vede che è sfuggito.

La critica sul rapporto tra la *ISpr* e Port Royal poi è tutta da discutere. Sara Szoc ha per esempio sottolineato che il rapporto non è da escludere.¹¹ Va ricordato che Meyer aveva scritto una prefazione al libro di Spinoza su Cartesio e che la citazione di diversi passi dalla *ISpr* e dall'opera anonima di Meyer sulla *Filosofia come interpretazione della Sacra Scrittura* dimostrerebbero una vicinanza alle teorie razionaliste, pur con le dovute differenziazioni. Soprattutto se gli autori sono stati più di uno. Che poi l'autore (o gli autori) della grammatica abbia(n) preso ispirazione da altri lavori che circolavano a quel tempo non sembra strano ma non esclude, a mio modo di vedere, la matrice razionalista. Né mi pare un argomento il fatto che Port Royal fosse meno interessata alla sintassi.

Altro discorso è il rapporto della *ISpr* con Comenio, autore, tra le altre cose, della *Didactica Magna* dedicata all'apprendimento delle lingue. Gli autori o l'autore della *ISpr* creando anche dei dizionarietti tematici come Comenio, mostrano in qualche modo che, anche se l'approccio è diverso, qualche influsso ci sia stato. Cosa non molto strana dato che il lavoro di Comenio era ben noto in Olanda (Comenio è morto ad Amsterdam il 15-11-1670, dopo avervi vissuto quasi quindici anni) ed era orientato sull'uso pratico. Bisogna inoltre dire che nella *Didattica Magna*, Comenio, parlando dell'insegnamento delle lingue dice che la lingua va divisa in 'Vestibolo', 'Porta', 'Palazzo' e 'Tesoro'. Il 'vestibolo' contiene le parole e le frasi rudimentali per chi comincia ad apprendere una lingua, mentre 'la Porta deve contenere tutti i vocaboli dell'uso della lingua, circa 8000, inseriti in brevi proposizioni, in cui le cose stesse siano apprese col loro naturale aspetto. Sono da aggiungersi regole grammaticali brevi e chiarissime, che spieghino colla massima facilità il modo reale e genuino di scrivere e pronunciare, formare e costruire frasi della lingua'.¹² Dunque nella *Didattica Magna* si parla di 8000 parole (e non solo di 1000, come pare si dica nella *Janua Linguarum*). Nel 'Palazzo', continua Comenio, invece ci saranno frasi di ogni genere anche quelle tratte da autori a cui si aggiungeranno regole sul 'come variare e colorire in mille modi

¹⁰ Vedi Mignini, *Spinoza - Opere*, cit., p. 1676.

¹¹ S. Szoc, *Le prime grammatiche d'Italiano nei Paesi Bassi (1555-1710), Struttura Argomentazione Terminologia della Descrizione Grammaticale*, tesi di dottorato, KU Leuven, 2013.

¹² G.A. Comenio, *Didattica Magna*, a cura di G. Calò, Padova, Cedam, 1951, pp. 167-168.

frasi e pensieri'. L'accostamento a Comenio non mi pare dunque così assurdo. Si noti tra l'altro che la *ISpr*, come mostra il *Nuovo dizionario* conta come si è già detto circa 7000 parole da insegnare.

In conclusione, credo che qualche dubbio può sorgere sulla paternità di Meyer. Ipotesi troppo fragile seguita da alcuni studiosi a partire dal 1995, soprattutto se basata su una singola frasetta trascritta almeno 50 anni dopo da chi ha voluto riassumere i verbali.

Vincenzo Lo Cascio è Professore emerito di Linguistica Italiana (Università di Amsterdam 1963-2001) e Fondatore/Presidente Della Fondazione (non profit) Italned. Si è occupato di sintassi, semantica, politica linguistica per la diffusione della lingua italiana nel mondo, argomentazione, didattica delle lingue, lessicografia, letteratura. È stato professore a contratto di Linguistica Italiana presso l'Università di Palermo (2003-2007); presso l'Università di Milano IULM (per un corso su *Lessicologia, Fraseologia ed Elettronica*) (2008-2009); visiting professor presso l'Università di Cagliari (2010-2011). Ha tenuto conferenze e corsi di aggiornamento in molte università europee, in diverse università del Nord, del Centro e del Sud America e in Giappone. Tra le sue (32) opere vanno ricordate: *Strutture temporali e verbali dell'italiano* (1970); *Temporal Structure in Sentence and Discourse* (con Co Vet, a cura di) (1987); *L'Italiano in America Latina* (1987), *L'Italiano in Europa* (1988); *Grammatica dell'argomentare* (1991); *Persuadere e Convincere oggi* (2009); *Parole in rete* (2009); *Verità e Giustizia in Sciascia* (a cura di, 2009). Tra le opere di lessicografia si ricordano *Dizionario italiano-olandese/olandese-italiano* 2 vol., Van Dale-Zanchelli 2001; *Grande Dizionario Elettronico italiano-olandese/olandese-italiano* in cd-rom, Italned 2005; *Dizionario Combinatorio Italiano* (2 vol.), Benjamins 2013; *Dizionario italiano-olandese 1672-2014*, insieme a E. Nijpels, Italned 2014, *Dizionario Combinatorio Italiano in rete*, Fondazione Italned 2016 e *Dizionario italiano-olandese e olandese-italiano in rete*, Fondazione Italned 2016 (www.locasciodictionary.com). Ha fondato e diretto (1976-1987: 10 vol.) il *Journal of Italian Linguistics* Foris Publications.

v.locascio@online.nl // italned@italned.com

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

‘Zie hier het Colosseum, het Forum, de Palatijn... en gravin Lovatelli’*

Op 14 januari 1893 publiceerde het Nederlandse weekblad voor dames *De Huisvrouw* een biografische schets van de Romeinse gravin en archeologe Ersilia Caetani Lovatelli van de hand van de classicus Dr. N.J. Beversen. Tot de jaren 1890 was *De Huisvrouw* het enige tijdschrift in ons land dat zich sterk maakte voor het ‘vrouwenvraagstuk’. Behalve met recepten en huishoudelijke wetenswaardigheden werden de lezeressen geïnformeerd met portretten van binnen- en buitenlandse vrouwen die zich verdienstelijk hadden gemaakt op het gebied van kunst, literatuur, wetenschap of liefdadigheid. Ze golden als bewijs dat vrouwen ook buiten de huiselijke sfeer een bijdrage aan de samenleving konden en moesten leveren. Vanaf 1893 kreeg *De Huisvrouw* kritiek van jonge feministen als Wilhelmina Drucker. Zij noemden het blad burgerlijk en ouderwets, omdat het slechts de belangen van vrouwen uit de hogere kringen behartigde, politiek ‘neutraal’ (d.i. anti-socialistisch) was en niet voor vrouwenkiesrecht wilde ijveren. Het signalement van Ersilia Caetani-Lovatelli lijkt in vele opzichten bij het program van dit Nederlandse tijdschrift te passen.

Het leven en werk van deze Romeinse gravin vormen het onderwerp van het bijzondere proefschrift dat Floris Meens op 18 september jl. met succes verdedigde aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Dat het gender-aspect zeker niet de enige invalshoek is die een studie van Lovatelli de moeite waard maakt, blijkt al uit de titel: *Archeologe en muze. Ersilia Caetani-Lovatelli en het culturele leven in Rome tijdens het Fin de siècle*. Die titel laat ook een dilemma zien waarvoor de auteur zich gesteld zag: ligt het perspectief nu bij de gravin, zoals in de hier beoogde ‘biografie’, of is zij eerder een formidabel vehikel voor een caleidoscopische blik op de plaats en tijd waarin ze leefde? Dit dilemma blijft een beetje boven het boek hangen. Terwijl de auteur een weelde aan informatie boven water haalt over de sociale, politieke en culturele omgeving van de gravin, komen we over haar innerlijk leven eigenlijk niet zoveel te weten – ook omdat ze daarover niet erg mededeelzaam is geweest.

Het eerste hoofdstuk wijst niettemin in de richting van een klassieke biografie. Hier bespreekt de auteur de voorgeschiedenis van liefst drie generaties uit Ersilia’s familie, hun culturele en wetenschappelijke oriëntatie en sociale contacten, in het bijzonder vanuit hun rol als salonhouders. Een belangrijke plaats wordt daarbij ingeruimd voor haar vader, de Dantist, schrijver en politicus Michelangelo Caetani, door wiens geregelde ontvangsten van prominente Romeinen en buitenlandse reizigers Palazzo Lovatelli tussen 1854 en 1870 uitgroeide tot ‘een thuishaven voor de Europese cultuur’. Tegelijkertijd wist Michelangelo een brug te slaan tussen het oude pauselijke Rome, waarin zijn familie was geworteld, en het nieuwe Rome als hoofdstad van het liberale Italië, waarvan hij de eerste burgemeester werd. Het kosmopolitische én nationale blikveld van haar vader vormde ook Ersilia’s wereldbeeld. Bovendien brachten zijn contacten haar in aanraking met de archeologie, een mannenbolwerk

* De titel is vrij naar een anekdote uit het besproken boek, waarin wordt verteld dat de Romeinse gidsen Ersilia’s roem vergeleken met die van de klassieke monumenten.

waarin ze zich desondanks wist te ontwikkelen tot een gerespecteerd oudheidkundige, zoals we in hoofdstuk 2 kunnen lezen.

De Romeinse archeologie ten tijde van Ersilia's leven liet een aantal interessante paradoxen zien. Enerzijds was de studie van Romeinse antiquiteiten nog altijd een kosmopolitische bezigheid van Europese geleerden en collectioneurs uit vooraanstaande Romeinse families. Anderzijds werd de archeologie in toenemende mate een zaak van nationaal Italiaans belang - vooral na de 'bres' bij de Porta Pia op 20 september 1870 (ongeveer toen Ersilia's haar carrière als archeologe begon). Die ontwikkeling ging enerzijds gepaard met een toenemende professionalisering, waarbij de archeologie ook in Italië een zelfstandige, moderne academische discipline werd met een wetenschappelijke standaard. Anderzijds raakte ze vanwege haar nationale betekenis in toenemende mate gepolitiseerd, een ontwikkeling die een hoogtepunt zou bereiken in 1925 (Ersilia's sterfjaar) met de Capitolijnse rede waarin Mussolini's zijn visioenen over het derde, op augusteïsche leest geschoeide Rome ontvouwde.

Bij die ambivalente professionalisering en nationalisering hoorde ook de 'emancipatie' van de Romeinse oudheidkunde, want de nieuwe wetenschappelijke élite werd in toenemende mate gerekruteerd uit de burgerlijke klasse. Bovendien ervoeren archeologen een steeds sterkere behoefte om naast de wetenschappelijke vorsing hun vak ook bredere bekendheid en betekenis te geven. In geïllustreerde burgerlijke tijdschriften, schoolboeken en populair-wetenschappelijke publicaties vonden ze daarvoor een nieuw podium. Het Italiaanse nationaal-patriottisme werd echter ook in Rome bepaald niet kritiekloos door alle archeologen omarmd. Sommigen van hen verzetten zich, uit nostalgie, lokaalpatriottisme of vanuit hun beroepsethiek, tegen de meedogenloze doorbraken in de oude stad die door de autoriteiten werden afdwongen om plaats te maken voor nieuwe pleinen, brede straten en megalomane nieuwbouwprojecten, met het doel om Rome te transformeren tot een moderne hoofdstad. Anderen zagen de vele graaf- en grondwerkzaamheden juist als een enorme kans om carrière te maken. Het fascinerende van Ersilia Caetani-Lovatelli is nu dat ze al deze verschillende perspectieven en de bijbehorende - vaak conflicterende - loyaliteiten in één persoon verenigde en er bovendien vanwege haar sekse nog een extra dimensie aan toevoegde. Hoewel niet al deze gezichtspunten even scherp worden geanalyseerd, brengt Meens ze toch fraai in beeld. Van zijn proefschrift gaat de interessante, zij het niet geëxpliciteerde suggestie uit dat Ersilia juist dankzij haar salon tussen deze verschillende strijdige loyaliteiten of identiteiten heeft kunnen balanceren.

Het is deze rol van Ersilia als salonière die in het laatste hoofdstuk van het boek centraal staat. Vanaf 1870 ontving ze in Palazzo Lovatelli een almaar bonter gezelschap aan Italiaanse en buitenlandse vrienden, collega-archeologen, wetenschappers, politici, geestelijken, schrijvers, musici en kunstenaars. Bewonderenswaardig is de manier waarop de auteur het netwerk van Ersilia heeft weten te reconstrueren, dankzij speurwerk in talloze Europese archieven. Zo kan worden vastgesteld dat de salon een geliefd trefpunt was voor enkele prominente vertegenwoordigers van de Europese culturele élite, onder wie de historici Theodor Mommsen en Ferdinand Gregorovius, de musici Franz Liszt en Francis Poulenc en de schrijvers Romain Rolland en Émile Zola. Helaas leidden de archiefsporen niet naar Louis Couperus, die tussen 1893 en 1914 zeven bezoeken aan Rome bracht en met zijn archeologische interesse en belangstelling voor het occulte tussen de vele andere literatoren in de salon niet zou hebben misstaan.

Behalve als afspiegeling van het internationale milieu in Rome kan de salon van Ersilia ook worden beschouwd als een miniatuur van het liberale Italië: de gastenlijst, de gesprekstof en de gehuldigde standpunten vormden een duidelijke afspiegeling van de sociale, politieke en culturele contrasten die het liberale Italië kenmerkten.

Interessant is natuurlijk dat de salon daarmee raakte aan de belangen van de familie Caetani-Lovatelli. Toch wordt de vraag of de salon in dit opzicht voor Ersilia zelf een bepaalde functie heeft vervuld maar ten dele beantwoord. Ze is beslist geen kleurloze figuur geweest, maar van haar persoonlijke opvattingen en motieven lijkt ze weinig te hebben prijsgegeven. Wat ging er schuil achter haar rol als bemiddelaar tijdens de gesprekken in de salon, achter de vaak nogal praktische inhoud van haar brieven en achter haar 'gortdroge, zakelijke [schrijf]stijl'? Is het niet denkbaar dat juist het 'eclecticisme' waarmee een necroloog de ontvangsten typeerde Ersilia in staat stelde binnen de gecontroleerde omgeving van de salon te schipperen tussen de uiteenlopende culturele, sociale en politieke belangen van het gezin waarvan zij aan het hoofd stond na de vroege dood van haar echtgenoot? Sommige historici betogen dat salons een bemiddelende rol hebben gespeeld bij de transitie van een oude adellijke élite naar het nieuwe establishment van de moderne natiestaat. Zou ook Ersilia haar salon niet hebben aangewend om te bemiddelen tussen de traditie waarin haar familie stond en de culturele, sociale en politieke realiteit van het nieuwe Italië, om op die manier de positie van de Caetani-Lovatelli's veilig te stellen?

Al te uitgesproken standpunten zouden in dat streven allicht niet hebben gepast. Dat zou kunnen verklaren waarom we bij Ersilia zowel reactionaire geestelijken als antiklerikalen, zowel conservatieven als progressief liberalen of zelfs socialisten en zowel traditionalisten als modernisten tegenkomen. Politiek, godsdienst en cultuur waren hoofdzakelijk mannenwerelden. Meens beschrijft hoe de aanwezigheid van vrouwen in de salon ervoor moest zorgen dat bijvoorbeeld heethoofdige archeologen elkaar niet in de haren vlogen. Kan van Ersilia's eigen rol als gastvrouw niet een vergelijkbaar matigend effect zijn uitgegaan, waarmee ze aan haar eigen belang tegemoetkwam?

Ten aanzien van haar identiteit als vrouw lijkt ze evenmin een uitgesproken standpunt te hebben ingenomen. Ook dat laat Meens duidelijk zien: Ersilia's betekenis voor het vroege feminisme in Italië lag niet in haar eigen uitlatingen, maar in de manieren waarop ze indirect de carrières van andere vrouwen faciliteerde, vooral dankzij de voorbeeldfunctie die ze in hun ogen vervulde. Haar leven en werk inspireerde anderen bijvoorbeeld zich in te zetten voor de invoering van het algemeen kiesrecht, terwijl Ersilia zelf liever publiekelijk benadrukte wat 'in het negentiende-eeuwse Italië van vrouwen werd verwacht: haar [eigen] uitmuntende moederschap en sociale betrokkenheid'. Misschien verbaast de tegenwoordige lezer zich over de gematigde opstelling van zo'n sterke, onafhankelijke vrouw. Toch lijkt Ersilia met deze voorzichtige houding de vrouwenemancipatie net zo goed een dienst te hebben bewezen als haar meer strijdbare zusters. Bovendien heeft juist die gematigdheid ervoor gezorgd dat ze nu, net als toen, niet alleen wordt bewonderd als exemplarische vrouw, maar ook als prominente Italiaanse, archeologe en muze van schrijvers en kunstenaars, kortom als 'sieraad' van het Romeinse fin-de-siècle. Aan die rijke nagedachtenis heeft Floris Meens met zijn proefschrift een heel mooie bijdrage geleverd.

- Floris Meens, *Archeologe en muze. Ersilia Caetani-Lovatelli en het culturele leven in Rome tijdens het Fin de siècle*, proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen, 2015, 545 p.

Asker Pelgrom
Universiteit Utrecht
Dep. Talen, Literatuur en Communicatie - Italiaans
Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
A.R.Pelgrom@uu.nl

Raccontare l'immaginazione del cinema del reale

Il documentario italiano 2000-2015

Il primo numero della nuova serie di *Cartaditalia*, la rivista di cultura italiana contemporanea nata a Stoccolma nel 2008 e diretta da Paolo Grossi, il direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Bruxelles, è dedicato al nuovo documentario italiano ed è stato lanciato, non a caso, in concomitanza con il festival 'Italia in doc' che ha portato nella capitale europea una ricca rassegna in omaggio a una delle corfee del documentario italiano, Cecilia Mangini, ospite della manifestazione. La "mappa" redatta in quattro lingue (italiano, francese, olandese, inglese) e curata da Emiliano Morreale, conservatore della Cineteca Nazionale, è divisa in tre parti: la prima offre un'introduzione alle tendenze e caratteristiche del cinema documentario in Italia dal 2000 al 2015, la seconda una selezione rappresentativa di otto autori di documentari e infine la terza una schedatura di sette film.

L'impressione generale che si ricava da questa rassegna fatta da specialisti per un pubblico di amanti e conoscitori della cultura italiana, è di trovarsi di fronte a un campo ricco di iniziative che rivoluzionano il panorama del cinema italiano contemporaneo e a un campionario di prodotti che non ci offrono soltanto elementi conoscitivi per penetrare l'attualità ma anche il piacere estetico di una poesia audiovisiva. L'impossibilità di comprendere il fenomeno del documentario italiano all'interno dell'etichetta di un "cinema del reale", viene dimostrata sia attraverso l'eterogeneità della tradizione documentaristica sia mediante gli artifici adottati per "mettere in finzione" il reale. Il documentario nasce per un verso nell'ambito del cinema italiano, e viene praticato da registi quali Rossellini, Antonioni, Pasolini, Scola o Moretti che, con l'alternare della cinepresa tra ripresa e messa in forma del reale, compiono un'ibridazione continua tra i due generi. Ne è l'esempio il documentario del 1990 *La cosa*, di Nanni Moretti, sulla trasformazione del partito comunista che il regista realizza un anno dopo aver girato il film *Palombella rossa*. Per altri versi, è possibile distinguere un numero di documentaristi pionieri, Vittorio De Seta, Cecilia Mangini e Luigi Di Gianni, che hanno gettato le basi per un documentario militante e antropologico e che di recente sono stati riscoperti dalle nuove leve di documentaristi. Anche in questo caso si tratta però di tecniche che rivelano la poliedricità del mezzo artistico considerato prima di tutto sperimentale. Afferma Morreale nella sua introduzione: 'I documentari più grandi degli ultimi dieci anni sono [...] quelli che fanno [...] saltare ogni distinzione tra *fiction* e *non-fiction*, che ritornano a quella vicinanza originaria tra documentario e avanguardia che non andrebbe mai sepolta' (p. 22).

Un tratto in particolare che caratterizza il cinema del reale italiano potrebbe essere quello della dimensione etico-politica del documentario tesa a coinvolgere lo spettatore in una visione straniante della realtà o in una testimonianza che richiede il suo ascolto. Diversi contributi indicano nell'"11 settembre italiano", il G8 a Genova del 2001, uno 'spartiacque simbolico' per il nuovo documentario, uno 'scossone' (Federico Pedroni, p. 114) di coscienza e un nuovo uso della telecamera che ricorre al digitale e aumenta l'autonomia autoriale del soggetto ripreso. L'esplosione di riprese fatte nello stesso momento con mezzi tecnologici diversi in mano ad amatori e professionisti ha stimolato inoltre un'ulteriore mescolanza di generi e di mestieri nell'era del "post-cinema", per cui il *filmmaker* non si distingue più dal *videomaker* (Bruno di Marino, pp. 94-98). All'interno della nuova generazione di autori si distinguono le autrici di documentari, tanto che Morreale parla di una 'novità assoluta nel cinema italiano' (p. 24). Gli spostamenti dei registi tra vari continenti comportano infine un'apertura dello sguardo a realtà lontane dall'Italia, tra cui i luoghi legati all'emigrazione italiana (si pensi per esempio alla 'trilogia dell'America' di Gianfranco Pannone) o invece alla costituzione di un cinema migrante all'interno della penisola (ne è un esempio il progetto sull'obelisco di Axum dell'anglo-etiope Theo Eshetu

residente a Roma) per cui si ridefiniscono anche le coordinate di un possibile canone del documentario “italiano”.

Nelle brevi presentazioni di autori e film colpisce nuovamente l'ibridità del fenomeno, la sperimentaltà del mezzo e la grande varietà di temi, che da ritratti di artisti (*Latta e Café* di Antonello Matarazzo sull'architetto e designer napoletano Riccardo Dalisi) spaziano a episodi di vita intima (*Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi narra la storia dolorosa della morte di sua madre) alla partecipazione attiva a rivolte e conflitti internazionali (Stefano Savona si trova nell'epicentro della primavera egiziana con *Tahrir*) alla ripresa sociologica e sensoria di geografie urbane (il premiato *La bocca del lupo* di Pietro Marcello che narra la trasformazione di Genova) o nazionali (la coppia di documentaristi Massimo D'Anolfi e Martina Parenti che con *I promessi sposi* gettano uno sguardo ironico lungo la penisola attraverso gli uffici comunali). La prospettiva antropologica si alterna a quella metacinematografica creando nuovi connubi tra mezzo e messaggio. Come un catalogo di vini descritti con la poesia rarefatta dei loro sapori, anche questa mappatura con toni che rivelano e tessono al contempo una trama intorno a oggetti invisibili, invoglia non solo a scoprire le immagini ed emozioni trasmesse da queste “eccellenze” italiane ma a farne anche una cultura e a comporne il proprio bouquet.

- *Cartaditalia*, 'Cinema del reale: il documentario italiano 2000-2015', a cura di Emiliano Morreale, 1, 2015, 254 p., ISSN: 24666726, 15 euro.

Monica Jansen
Universiteit Utrecht
Dep. Talen, Literatuur en Communicatie - Italiaans
Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
m.m.jansen@uu.nl