

‘Barbaro è di costume, empio di fede’? Sul nativo americano nell’epica del Seicento

Tancredi Artico

‘Quinci si va chi vuole andar per pace’
Dante, *Purgatorio*, XVI 30

Il problema dell’epica di viaggio: preliminari teorici

Quando nel 1993 David Quint nell’introduzione del suo famoso *Epic and empire* affermava che ‘the indispensable condition for a politics of expansion and conquest’ sono le ‘stuff of epic’, dichiarava il presupposto ragionevole di un lavoro capace di toccare il nodo fondamentale del rapporto tra cultura e potere, e usava queste affermazioni per bullonare un impianto dimostrativo fondato su una distinzione secca di genere, tra epica e romanzo, utile a tracciare una divisione tra l’*Iliade*, del primo tipo, e l’*Odissea*, fatta di ‘romance wanderings’, del secondo.¹ Queste considerazioni preliminari, benché supportate magnificamente nel libro, non sembrano tuttavia così nette, se guardate da un punto di vista storico. Benché il Novecento critico e letterario sembri dargli ragione su entrambi i punti, inquadrando quasi sempre l’epica nella prospettiva dei suoi rapporti con i regimi ed elevando, da Joyce, lo schema odissiaco a punto di riferimento per il romanzo in prosa,² le vicende cinque e seicentesche della tradizione narrativa italiana sconfessano in parte la pretesa di un’epica encomiastica puramente di consumo e di una biforcazione radicale, di specie, tra i due poemi omerici. In particolare, il filone di poemi in ottave che racconta del ritrovamento e della colonizzazione europea dell’America pare indicare l’esatto contrario, cioè una compromissione della letteratura con la politica molto più labile di quella ipotizzata dal critico americano, e una sostanziale indissolubilità dell’epica tra assedio e viaggio.

Se è inopinabile che ogni imperialismo necessiti di una produzione culturale in grado di legittimare la potenza dei propri muscoli, non è sempre verificato il contrario – come pare invece indicare il percorso di David Quint –, cioè che l’arte, e in particolare l’epica, genere principe secondo la codificazione rinascimentale, sia in ogni caso asservita ai dettami della pubblicistica ufficiale. Proprio tra Tasso e Milton, lo zoccolo duro di *Epic and empire*, esistono delle deviazioni da questa consuetudine

¹ D. Quint, *Epic and empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 9-10. La distinzione tra *Iliade* e *Odissea* stabilita in apertura è poi fondamentale nella lettura data dell’*Eneide* al cap. 2, ‘Repetition and Ideology in the *Aeneid*’, pp. 50-96, dove il principio trova un’applicazione molto interessante: la prima parte del poema virgiliano sarebbe una ‘regressive repetition of the Odyssean wanderings’, mentre la seconda una ‘successful repetition-as-reversal of the Iliadic war’ (p. 51).

² Tralasciando il secondo aspetto, che qui non interessa, sono da citare, per quanto riguarda il legame di epica e potere, i due lavori di certo più importanti in area italiana, S. Zatti, *L’ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996 e S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, capaci di stabilire le distinzioni imprescindibili per una lettura dell’itinerario del genere nel Cinquecento.

(che, dunque, non andrà vista come una norma assoluta) che aprono scenari interessanti, anche se poco conosciuti, e incidono su tutte le questioni essenziali del campo letterario: la decodifica dei generi letterari, il rapporto tra letteratura e sistemi politici e – come conseguenza di questo – le forme della rappresentazione delle parti coinvolte nel conflitto (o nell'incontro), il punto nevralgico, per quello che ci interessa, del problema.³

La generalizzazione moderna per cui epica significa guerra, e quindi distruzione anziché conoscenza e accoglienza del prossimo – che è nemico e diverso, e pertanto va messo a tacere –, rimonta al vuoto delle sistemazioni teoriche rinascimentali alla casella dell'*Odissea* e, a partire da questo, alla scarsissima presenza di poemi in grado di ripetere quella struttura e quei contenuti.⁴ La testimonianza più significativa, per l'impatto che ebbe sulle sorti del genere, è fornita da Torquato Tasso, il quale da un lato, nei *Discorsi dell'arte poetica*, identifica un doppio discriminio di forma e finalità testuali che distingue i due poemi omerici, dall'altro con la *Gerusalemme liberata* taglia di fatto fuori quello non iliadico indirizzando, con la sua sconfinata fortuna, gli orientamenti della copiosa tradizione a seguire in modo quasi esclusivo.

Sul valore di quel ‘quasi’ sarà opportuno ragionare: nonostante la storia confermi la tendenza a dimenticarsi di questa possibile altra soluzione, Tasso, nel secondo dei *Discorsi*, compie un affondo molto puntuale, seguendo Aristotele, che legittima la dignità di un secondo possibile schema narrativo. Parlando della ‘favola’ epica (un concetto che non corrisponde a quello odierno di *fabula*, quanto, piuttosto – sia concesso banalizzare –, a un qualcosa di simile all’intreccio),⁵ sussume che ‘Semplice e affettuosa è l’*Iliade*, composta e morata l’*Odissea*’, intendendo che i *plot* senza perturbazione e che ‘versano intorno all’expression del costume, dilettando più tosto co l’insegnare che co ’l movere, morali o morati vengono detti’.⁶

È una distinzione decisiva, a prescindere dal predominio, in Tasso come in tutta la trattatistica seguente, della faccenda riguardante la tecnica diegetica: nei confini angusti del ‘costume’ è racchiuso un modo alternativo di fare poesia che implica anche una diversa visione del mondo, nella quale il mutamento della griglia degli argomenti (non più lo scontro in armi ma la conoscenza, cardine di un mondo moderno in cui si afferma il paradigma della scienza, come quella di Ulisse che ‘di molti uomini le città vide e l’intendimento conobbe’)⁷ coincide con una svolta nel rapporto con l’alterità, fondato sull’interesse e sullo scambio anziché sul conflitto, e una conseguente sostituzione dello sbilanciato binomio vinto-vincitore con un più paritetico - ma non certo assoluto - piano d’incontro. Più in generale, in questa possibile linea narrativa segnata dalla *curiositas* di un Ulisse riabilitato dal Seicento dopo le condanne

³ Questo aspetto, nonostante il fiorire dei *cultural studies*, non ha avuto un grande impatto sugli studi di italianistica riferiti al poema: manca una monografia generale che costruisca dei percorsi tematici aggiornando il grande lavoro freudiano su Tasso di S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla ‘Gerusalemme liberata’*, Milano, Il Saggiatore, 1983, e che costruisca un sistema di significato in cui inglobare le rare schede monografiche. Nella costruzione di un paradigma non si può prescindere, come modelli per l’approccio, da T. Todorov, *La conquista dell’America. Il problema dell’altro*, nota introduttiva di P. Crovetto, traduzione di A. Serafini, Torino, Einaudi, 2008 (edizione originale *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*, Paris, Seuil, 1982) e S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Mondo Nuovo*, traduzione di G. Arganese e M. Cupellaro, Bologna, Il Mulino, 1994 (edizione originale *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press, 1991).

⁴ Sulla marginalità dell’*Odissea* nel Cinquecento è costruito il magistrale lavoro di G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

⁵ T. Tasso, ‘Discorsi dell’arte poetica’, in Idem, *Prose*, a cura di E. Mazzalai, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, vol. I, pp. 349-410: ‘favola chiamo la forma del poema che definir si può testura o composizione degli avvenimenti’ (p. 368), non esattamente l’intreccio insomma, quanto piuttosto una sinergia profonda tra la *dispositio* e la connessione logica tra gli elementi della *fabula*.

⁶ T. Tasso, ‘Discorsi dell’arte poetica’, cit., p. 390.

⁷ La citazione ovviamente proviene da Omero, *Odissea*, Introduzione e commento a cura di V. Di Benedetto, traduzione di V. Di Benedetto e P. Fabrini, Milano, Bur, 2014, libro I, v. 3.

dantesche e rinascimentali,⁸ i concetti di tolleranza e utopia prevalgono su quelli di prevaricazione e storia.

A partire da queste considerazioni il caso della narrativa seicentesca in ottave si mostra emblematico. Il poema di costume, schiacciato in sede pratica dal poema ‘affettuoso’ e, in ambito speculativo, da un’altra ben più pressante questione (in che modo distinguere *epos* e romanzo di cavalleria), non viene ripreso che sporadicamente e non può godere di una ratifica teorica, ma non per questo viene considerato un qualcosa di appartenente a una specie diversa dall’epica. La volontà di Tasso di scrivere un poema di navigazione, in nome di un desiderio di completezza che lo spinge a voler riempire ogni riquadro nello scacchiere aristotelico dei generi (un proposito affermato concretamente sul versante della produzione tragica), ne è la conferma migliore.

Il problema seicentesco è anche un dilemma moderno, dato che per Quint e lo strutturalismo l’*Odissea* è un romanzo, e che per la critica la chiave per leggere l’eredità della *Gerusalemme liberata* è il fumoso concetto di ‘tassiano’, una categoria su cui si appiattiscono tutte le possibili differenze e che annega ogni altro schema di riconoscimento profondo, anche quando più chiaro e logico.⁹ Un percorso nell’epica di viaggio e di scoperta del Seicento è utile, in tal senso, a ristabilire delle gerarchie che si sono perse, oltre che ad aprire una nuova prospettiva su un genere letterario, l’epica, ritenuto ingiustamente inferiore perché al soldo del potere, incapace di esprimere una qualsiasi visione del reale non plagiata dalle necessità di marketing encomiastico.¹⁰

Il discriminare funziona perfettamente nel contesto della nostra tradizione, come dimostrano due casi opposti: il primo è il *Mondo Nuovo* di Tomaso Stigliani, poema ‘affettuoso’, ma nient’affatto ‘tassiano’, che in trentaquattro canti narra del fantastico assoggettamento di alcuni reami sudamericani per opera di Colombo da una specola che legittima il dispotismo e la violenza di cui racconta, secondo lo schema profondo dell’*Iliade*; il secondo è l’*America* di Girolamo Bartolomei, poema ‘morato’ in stile *Odissea*, emblema di un’epica rara che ha come fine la conoscenza e che sceglie nella diversità di razza il luogo per l’incontro e non per il conflitto.¹¹

⁸ In virtù di un interesse per la scienza di tipo moderno, da cui si sviluppa il classico intreccio tra Ulisse, Colombo e Galilei: sul tema si citi soltanto il capitolo ‘Due esploratori a confronto’ in: A. Battistini, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 61-85.

⁹ Con questa definizione la critica definisce in pratica ogni cosa inerente al Seicento, anche fenomeni palesemente contrari alla *Liberata*. È un difetto dovuto all’assenza di un grande affresco dell’epica capace di contenere tutte le spinte centrifughe dei medaglioni sui singoli autori che, fin qui, hanno stabilito in modo disorganico la conoscenza di questo genere e di questo periodo, ma anche alla banalizzazione del lavoro di A. Belloni, *Gli epigoni della ‘Gerusalemme liberata’*, Padova, Draghi, 1893, squadernato per costruire schede di lettura individuali e ripreso anche quando fa uso di categorie apertamente inattuali. Un valido punto di partenza, allora, per un’indagine ad ampio spettro è G. Arbizzoni, ‘Vicende e ambagi dell’epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti’, in: G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli (a cura di), *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*. Atti del convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 3-35.

¹⁰ Per un quadro sul poema di viaggio si veda da ultimo L. Geri, ‘La “materia del mondo nuovo” nella poesia epica italiana. Da Lorenzo Gambara a Girolamo Bartolommei (1581-1650)’, in: R. Gigliucci (a cura di), *Epica e oceano*, numero monografico di *Studi (e testi) italiani*, 34 (2014), pp. 29-61, volume a cui rimando per completare una bibliografia che, dopo gli studi monografici di fine Ottocento, ha perso il proprio respiro unitario nel mare di ricerche su singoli autori.

¹¹ Sul poema di Stigliani la bibliografia è ben nutrita: ai titoli che si discuteranno nel proseguito, si aggiungano qui M. Pieri, ‘Les Indes Farnesiennes. Sul poema colombiano di Tommaso Stigliani’, in: *Annali d’Italianistica*, 10 (1992), pp. 180-189, l’imponente lavoro ecdotico sulla *princeps* del poema (del 1617) di M. García Aguilar, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de Il mondo nuovo de Tommaso Stigliani*, tesi di dottorato, Università di Granada, 2003, completato dalla ricognizione sugli avantesti e sulle redazioni manoscritte di E. Russo, ‘Colombo in prosa e in versi. Note sul *Mondo nuovo* di Stigliani’, in: R. Gigliucci (a cura di), *Epica e oceano*, cit., pp. 79-98; infine, per un’interpretazione politica, N. Hester, ‘Failed new world epic in Baroque Italy’, in: A.J. Cascardi &

Il versante iliadico: il *Mondo Nuovo* di Tomaso Stigliani

Quello di Stigliani è il testo più famoso di un eroico da tempo alla ricerca di un risultato di rilievo sull'argomento,¹² ma anche il più estremo, tendente a fornire una legittimazione dell'imperialismo spagnolo che somiglia a un elogio della violenza, a discapito di ogni possibile aspetto gnoseologico dell'avventura colombiana. Emblema di una politica culturale di regime – Stigliani, nativo di Matera, era al servizio della corte filo-spagnola dei Farnese, e operò nel secondo grande momento di espansione del tema americano nell'epica volgare, successivo alla stagione fiorentina¹³ – che già dal Cinquecento era diventata repressiva anche in termini giuridici nei confronti della tolleranza (le condanne dei francescani e la censura libraria ne sono degli esempi), esalta il sopruso come metodo prima di conquista e poi di governo.

Stigliani dimostra una particolare affezione per la tortura, utile come strumento al servizio della giustizia per la conversione dei nativi. Ecco allora che Dulipante, entrato in possesso della città di Pimpa, nella quale vige un regime di comando a conduzione esclusivamente femminile,¹⁴ fa giustiziare le assassine di Silvarte con sventramento e impiccagione, ma non prima di averle seviziate con una tenaglia arroventata (così facendo ottiene la conversione al cristianesimo di tutte le abitanti), mentre più avanti nel testo il ribelle Roldano fa lacerare e cospargere di polveri urticanti le carni a un prigioniero da cui vuole ottenere informazioni sul nemico. Sono pratiche ben note, forse ritenute adeguate contro genti che, secondo l'autore, si comportano in maniera identica con i Cristiani, che martirizzano Dionigi con un ingegnoso sistema di leve e compiono altre atrocità.¹⁵

L. Middlebrook (a cura di), *Poiesis and Modernity in the Old and New World*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp. 210-224, che testimonia, in parte, di un'avversità alla corona spagnola diffusa nel poema.

¹² Perlomeno dagli anni Ottanta del Cinquecento, quando i poemi in latino di Lorenzo Gambara e Giulio Cesare Stella sui viaggi colombiani diedero il via alla produzione, ancora viva nel Settecento, di poemi autonomi sulle imprese dei navigatori, senza però che questa tensione portasse a risultati più che sporadici. In questo contesto desolato il *Mondo Nuovo* di Stigliani ha avuto gioco facile, preceduto tra i testi completi soltanto dall'omonimo poema di Giovanni Giorgini, la cui totale marginalità non ha scoraggiato una parte della critica dal dedicargli attenzione.

¹³ Sulla vita di Stigliani si vedano F. Rizzi, ‘Un poeta battagliero alla corte ducale di Parma. Tommaso Stigliani’, in *Aurea Parma*, XXXVI (1952), 3, pp. 141-160, e G. Caserta, ‘Appunti per una storia della letteratura e della cultura lucana. Il Seicento fra angoscia e avventura: Padre Serafino da Salandra e Tommaso Stigliani’, in *Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera. Rivista di cultura lucana*, 10-11 (1985), pp. 33-46, oltre ovviamente al lavoro di Marzio Pieri (citato nella nota 16). La congiuntura in cui il materano compone il proprio *Mondo Nuovo* è altamente significativa per una serie di incroci, quasi tutti conflittuali, tra personalità letterarie: allo stesso tempo, e intorno alle stesse cerchie, stavano scrivendo i loro poemi americani anche Tassoni e Benamati.

¹⁴ Un altro tipo di diversità, su cui non è qui possibile soffermarsi ma che ha avuto un certo impatto sugli studi cinque e seicenteschi, per quanto abbia spesso mal ripagato il rischio di uno squilibrio tra corretta esegesi dei testi e impegno militante di chi li legge. Sul caso delle amazzoni di Stigliani si veda C. Aloè, ‘Wellington 2013 - Ippolita rinascimentale. Le Amazzoni americane nell'epica italiana’, in: *altrelettere*, 20.5.2014, DOI: 10.5903/al_uzh-19.

¹⁵ Per gli orrori compiuti da Dulipante e Roldano si veda T. Stigliani, *Mondo Nuovo*, Roma, Mascardi, 1628, XVIII 147-154, e XXXII 103-105, mentre per il martirio di San Dionigi, squarcia in due grazie a un sistema di corde che sfrutta la leva di due alberi, XXVII 106 (per le citazioni dal testo utilizzo, da qui in avanti, il numero romano per indicare il canto, quello arabo per il numero d'ottava; adotto un criterio di trascrizione moderato: elimino le *h* etimologiche e ammodernando la punteggiatura, trasformo i nessi *-tj* in *-z*). Alla luce di questa disamina pare sostanzialmente poco corretta una ipotesi di lettura di M.A. Watt, ‘Cosmopoiesis: Dante, Columbus and Spiritual Imperialism in Stigliani's *Mondo Nuovo*’, in: *MLN*, 127 (2012), 1, ‘Italian Issue Supplement’, pp. 245-256, che sulla base di una sovrapposizione con Dante a partire dalla catabasi del canto II vede nel Colombo di Stigliani una sorta di nuovo San Paolo: di certo fondatori entrambi di una nuova Chiesa, ma con fondamenta lorde di sangue il primo. Più equilibrato lo studio del dantismo di Stigliani che dà M. Arnaudo, *Dante barocco. L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013, *ad locum*.

Tutto questo, che è solo parte dell'efferatezza gratuita che si legge nel testo, rientra appieno nella categoria del ‘sadismo’ che Pieri ha ritagliato per l’epica del materano,¹⁶ e che va intesa alla radice come una totale incapacità nell’accettare il prossimo, deficit dell’uomo e del poeta che si riscontra tanto nella biografia (in cui l’acredine con Marino è solo la punta di una vicenda segnata dall’emarginazione completa da ogni sorta di società, politica, intellettuale e familiare) quanto nel poema, che offre una visione del nativo americano distorta oltre i limiti del consueto.

Il ritratto dato da Stigliani è davvero molto accurato nel documentare la malvagità: i popoli del Sudamerica non soltanto sono ‘empi di fede’, come ricorda buona parte della storiografia filo-spagnola del Cinquecento,¹⁷ ma hanno anche altre due caratteristiche, sconosciute al resto della tradizione in ottave, la mendacia e la lascivia.¹⁸ La prima è più che altro una deviazione congenita dell’animo, che li porta a mentire anche quando non ce ne sarebbe assolutamente bisogno, una particolarità che si incontra più volte nel poema e che trova infine una definizione precisa per bocca di Colombo in nome del più gretto disprezzo della diversità (‘egli è nativa dote / del popol d’India esser fallace e rio, / ch’avere inverso gli uomini non puote / fede mai chi non halla inverso Dio’).¹⁹ La seconda, che emerge dalle vicende del tiranno Briuscai, detestato dai sudditi perché uccide le proprie amanti a causa di un membro smisurato, e di Gebra, una giovane indigena sposata a un vecchio impotente che ottiene soddisfazione dai suoi servi, dal fratello (che muore per consunzione) e infine pure da una scimmietta, rappresenta invece un vizio di natura peccaminosa, in quanto rompe la struttura monogamica dei rapporti tra sessi che il poeta ritiene debba essere fondamentale anche nel sistema sociale americano.²⁰

Questa pretesa svela l’aporia del sistema con cui Stigliani interroga e rappresenta l’alterità, fondato su uno schema interpretativo alieno rispetto alla realtà che non può che condannare gli elementi che sfuggono alla sua comprensione, e che guarda l’altro come parte speculare di un lo anziché come entità a sé stante. Il vuoto di conoscenza è riempito con le proprie strutture di pensiero, fenomeno che porta a costruire dell’altro un’immagine fittizia, marcata da una diversità che riconosce solo come peccato o deviazione. In ragione di ciò vengono prodotte descrizioni rudimentali, misurate su parametri europei, non solo della vita sociale e del costume sessuale ma anche della consuetudine politica, ridotta a una tirannia della peggior specie, e della fede, che diventa un incrocio sincretico di satanismo e islamismo.²¹

¹⁶ Il ‘sadismo’ è uno dei cardini concettuali del valido saggio su Stigliani di M. Pieri, *Per Marino*, Padova, Liviana Editrice, 1976, pp. 164-216. Un ultimo caso di barbarie, davvero disgustoso, riguarda Silvarte, che per salutare il buon giorno fa sparare i cannoni a salve causando, per lo spavento, un aborto alla figlia del re del Brasile (T. Stigliani, *Mondo Nuovo*, cit., XV 6).

¹⁷ Dà una panoramica di due filoni della storiografia, che ragionano in termini diversi sull’alterità religiosa del nativo, S. Briguglio, ‘Due visioni della religiosità dei popoli del nuovo mondo: Pietro Martire d’Anghiera e Gonzalo Fernandez de Oviedo’, in: A. Caracciolo Aricò (a cura di), *Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo: Venezia, il mondo iberico e l’Italia*, Atti del Convegno di Venezia, 21-23 ottobre 1992, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 99-116.

¹⁸ Due peculiarità utili in quel processo che mira a ‘dehumanize foreign and subject peoples in order to characterize imperial conquest as the triumph of culture over nature’ di cui parla Quint, *Epic and Empire*, cit., p. 122. Non potendo dare un quadro esaustivo di tutta la produzione in ottave sul tema, che pure non è così ricca (molti dei poemi sull’argomento furono accantonati poco dopo il loro inizio), basti notare come gli indigeni siano ritenuti seguaci del demonio anche nei due canti dell’*America* di Agazio Di Somma, dove sono i soliti stregoni-sciamani ad aizzarli all’empietà.

¹⁹ T. Stigliani, *Mondo Nuovo*, cit., XXXII 131, 3-6. Per qualche caso di menzogna *ivi*, XXIX 77 e XXXII 16.

²⁰ Per la storia del tiranno lascivo *ivi*, XIV 50 sgg., mentre per quella della giovane india, d’ispirazione chiaramente novellistica, XXIII 130 sgg. (con finale ovvio: Alonso, luogotenente spagnolo, la fa giustiziare). Più volte nel corso del poema Stigliani cerca di riportare i vincoli familiari dei popoli d’oltreoceano a quelli europei, come a XIV 81-82 e XI 127.

²¹ Un balzano tentativo di definire i fondamenti della religione dei nativi, misurati sul metro del cristianesimo, si legge a VI 53-63. A XXI 8, v. 3 e XXVIII 110, v. 2 i luoghi di culto sono chiamati ‘meschite’,

In un contesto così fortemente dicotomico, in cui l'altro è immagine sbiadita e anzi snaturata del soggetto che guarda, è bandita ogni possibile conciliazione; l'indigeno è tutto ciò che di negativo possiede la società europea, e pertanto va estirpato o, al limite, soggiogato, reso impotente da un Sé che si fortifica nella violenza.²² ‘Sottomettere’ è la parola chiave del discorso che Colombo pronuncia, parafrasando il Goffredo tassiano, nell'imminenza di un decisivo scontro campale ('Sommettiamo i Caraibi, e sì s'affidi / la sede in India del cristiano impero'),²³ principio di brutalità imprescindibile per la sopravvivenza del sistema imperialistico che è ancora poco nel contesto di una campagna condotta dall'Ammiraglio nello stile dei più brutali *conquistadores*, con totale disprezzo del nemico. Il genovese dapprima vorrebbe passare a fil di spada tutti gli abitanti di una città arresasi (e recede solo quando scopre che la moglie del re locale è segretamente cristiana), quindi uccide gli infetti che aveva fatti prigionieri nel corso di una battaglia, disumano principio d'igiene che viola il limite minimo dello *ius gentium*.²⁴

Nella penna di Stigliani Colombo passa, contrariamente a ogni realtà storica, per feroce capitano di ventura, una veste per cui il poema, alla pari degli altri d'argomento simile, si attirerà un acceso fuoco di polemiche, da Tassoni in poi.²⁵ Il modenese, condannando la pretesa di fare del viaggio di scoperta una nuova *Iliade* o *Gerusalemme*, non sta fornendo una *pars costruens*, identificando dei modelli di riferimento precisi, quanto, invece, dando un'indicazione preliminare sulla tipologia di poema da costruire: non deve essere ‘affettuoso’ bensì ‘morato’, costruito sull’interesse per i popoli e i costumi e non sul desiderio di dominarli, sull’*Odissea* insomma, presa non come matrice preordinata per un racconto di viaggio ma in quanto

con accostamento non sorprendente alla fede islamica, ritenuta demoniaca per eccellenza. Nessun dubbio, invece, sul fatto che quella dei nativi sia una religione satanica, come attesta il legame diretto tra i santoni, detti cemì, e il principe infernale, in linea con una convinzione radicata nella cultura occidentale.

²² Mi pare eccessiva la lettura di C. Aloè, *Il ‘Mondo nuovo’ di Tommaso Stigliani: un ponte letterario e culturale tra America ed Europa*, Tesi di laurea, Università di Birmingham, 2011, che tende a far coincidere per via allegorica il vecchio mondo con il nuovo, che del primo sarebbe una semplice maschera: ipotesi che scarto (a vantaggio di un ragionamento sulle incapacità di riconoscimento di un sé negli altri), e che peraltro non coincide con la lettura del poema, che si ricava i propri spazi per una critica al mondo europeo senza bisogno di filtri allegorici (come ad esempio nella descrizione dell’isola dei pazzi, nella quale l’autore si impegna in una feroce critica alla società per caste, e inneggia a soluzioni di tipo anarcoide: T. Stigliani, *Mondo Nuovo*, cit., XVII 77 sgg.).

²³ Ivi, XXVI 75, vv. 5-6, da confrontare con T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Bur, 2012, XX 19, vv. 5-6 (‘Ite, abbattete gli empi; e i tronchi membri / calcate, e stabilite il santo acquisto’). Dal poema tassiano proviene anche la citazione che compone il titolo di questo articolo: *ivi*, XV 28, v. 8). Il caso valga come testimonianza di quella tendenza anti-tassiana (che si esplica spesso in una ripresa a distanza, senza citazioni o spie intertestuali) cui accennavo ma che per ragioni di spazio non posso comprovare (sia permesso, a tal proposito, rimandare alla mia tesi di dottorato, discussa nell’aprile 2017 presso l’Università degli Studi di Padova, *Anatomia dell’epica da Tasso a Graziani*, dove si trova una rassegna completa dei fenomeni simili e una discussione analitica sul logoro concetto di ‘tassiano’).

²⁴ Per queste due terribili sequenze si vedano T. Stigliani, *Mondo Nuovo*, cit., XXXI 113 sgg. e XXXII 78. L’espugnazione è condotta in maniera simile a quella descritta in un poema spagnolo di primo Seicento, la *Historia de la nueva Mexico* di Perez de Villagrà, di cui dà conto Quint, *Epic and Empire*, cit., pp. 99-102.

²⁵ Se è comprensibile che Tassoni cercasse di demolire possibili avversari del proprio *Oceano*, molto meno lo è che ancora oggi si segua una linea di valutazione crociana del Seicento, che identifica in particolare il genere eroico come sede di un poetico fallimento, come una forma letteraria incapace di produrre un capolavoro: dal titolo del saggio di Hester alla prima pagina di quello di Geri, è cosa palese, ma che tiene in poca considerazione gli schemi di lettura dell’epoca. Il poema di Stigliani (e a maggior ragione quello di Bartolomei), benché oggi possa sembrare illeggibile, all’epoca dovette avere una certa risonanza: si veda, in merito, M. Corradini, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, ARGO, 2012, p. 145.

rappresentante di un secondo modo epico, e in grado di proporre un nuovo modo di vedere le relazioni con il diverso.²⁶

Verso un'epica della tolleranza

Il recupero di Omero riesce nell'*America* di Girolamo Bartolomei,²⁷ l'unico grande poema di costume della tradizione italiana. Un testo colossale, la cui fortuna, però, non è corrisposta all'ambizione che spinse l'autore a scriverlo: nato in una congiuntura fondamentale per le sorti del genere - la Firenze di cui parla Lia Markey, sede da almeno un cinquantennio di un profondo ripensamento del mito americano²⁸ -, è stato poco considerato dai lettori e dalla critica, spaventati dalla sua mole (consta di quaranta canti) e incapaci di coglierne a pieno il portato.²⁹ Nella realtà delle cose è un testo capitale, che corona il percorso di una moderna epica di viaggio ricca di temi ma priva di codificazioni teoriche, un'indigenza che Bartolomei riesce a compensare, senza rinunce sul primo versante, in virtù di un uso sensato del modello omerico.

Da questo punto di vista il poema, d'accordo con la classica funzione encyclopedica, è una vera tesoreria, una banca dati completa delle spedizioni in tutto il globo: non vi si narra, come a torto viene detto, della sola impresa di Vespucci (probabilmente il terzo viaggio, del 1501-1504, ma senza la precisione cronachistica di altri poem),³⁰ ma di tutte le più importanti spedizioni quattro-cinquecentesche, da quella di Colombo ai Caboto, da quella di Magellano a Vasco da Gama. Ricordarlo non è cosa inutile. Da un lato, infatti, conferma la volontà del poeta di arrivare a un epilogo della conoscenza moderna e impone il confronto con molti tipi di diversità oltre a quella centroamericana, grazie a un ampliamento dell'atlante che va dalle zone ghiacciate subpolari alle regioni nordiche e dall'Africa all'Estremo Oriente.³¹

²⁶ Il passaggio, troppo famoso per essere riportato, si trova nella lettera di dedica di A. Tassoni, *Oceano* in: idem, *La secchia rapita, l'Oceano e le Rime*, a cura di G. Rossi, Bari, Laterza, 1930, p. 262. Una glossa a proposito del modello-*Odissea*: il poema di costume non esclude, a partire dall'antecedente omerico, il fatto d'armi, che in effetti torna marginalmente anche nell'*America* di Bartolomei, come sporadica scaramuccia più che come guerra organizzata, e quasi sempre contro agenti non umani (pipistrelli, gru, conigli).

²⁷ Sull'autore si sa pochissimo, tanto che non gode di spazio nemmeno nel monumentale *Dizionario Biografico degli Italiani*. Operava a Firenze, e, in linea con le prerogative culturali della città toscana, fu autore di varie tragedie d'ispirazione spagnola: si vedano N. Michelassi, S. Vuelta García (a cura di), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, Firenze, Alinea, 2013, e, per una completa bibliografia, S. Piazzesi, 'Girolamo Bartolomei. L'opera esemplare di un "moderato riformatore"', in: G. Bartolomei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661)*, saggio introduttivo, edizione critica e note a cura di S. Piazzesi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. XIII-XCVI.

²⁸ Il riferimento è a L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016.

²⁹ È un dato di fatto che poemi come quello di Stigliani e di Giorgini abbiano ricevuto un'attenzione maggiore: sull'*America* sono pochissimi gli interventi, con un salto tra le raccolte erudite di fine Ottocento (ma non ha diritto di cittadinanza nel grande lavoro di Belloni) e gli studi recenti che è il segno palese della disistima - ma anche dell'inesattezza nella conoscenza del genere - novecentesca. L'unico contributo è S. Piazzesi, 'L'epica seicentesca dell'*America* di Girolamo Bartolomei', in: N. Lepri (a cura di), *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*, Raleigh, Aonia, 2016, pp. 115-131.

³⁰ Se anche molte cose corrispondono con quanto lasciato scritto dal fiorentino (la perlustrazione della Patagonia, tanto per citarne una, che si legge in G. Bartolomei, *America*, Roma, Grignani, 1650, III-IV), è ovvio che la *fabula* viene imbottita di elementi eterogenei, come l'incontro con la balena del canto VIII, che spinge la sua nave fino al Capo di Buona Speranza e lo costringe a una difficoltosa risalita della costa africana, protratta fino al canto XXIV. Per un esame più puntuale si possono confrontare la sinossi del testo da me fornita nella pagina dedicata all'*America* del portale, di mia costruzione, www.apeproject.net (16 ottobre 2016) con M. Pozzi (a cura di), *Il mondo nuovo di Amerigo Vespucci. Scritti vespucciani e paravespucciani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, in cui si leggono il *Mundus novus* e le quattro lettere a Pierfrancesco de' Medici.

³¹ Come nell'*Odissea* la navigazione costiera disegna il perimetro dello spazio conosciuto, ma con un'ovvia dilatazione degli ordini di grandezza, non più circoscritti al Mediterraneo bensì agli oceani Atlantico e Indiano. Il Mediterraneo non è escluso ma torna, in una sorta di *Odissea* nell'*Odissea*, nel racconto di

Dall'altro, l'ambizione alla totalità offre il destro al poeta per superare un altro grande tentativo di poema pacifico, i *Lusiadi* di Camões, racconto di navigazione e di scoperta ma niente affatto di respiro universale né filantropico, pensato al contrario per fornire il cemento della cultura alle ambizioni imperialistiche dei Portoghesi e assai poco conciliante con la diversità.³²

Assieme alla raccolta di Ramusio, l'*America* è il primo grande tentativo moderno di racconto etno-geografico su scala mondiale, orientato però sui modelli epici anziché su quelli della letteratura odepatica: non è una cronaca bensì una storia, teleologicamente orientata, il cui fine è la fondazione di un nuovo impero della fede, dove la coabitazione con le popolazioni native sia pacifica. Non a caso i marinari sono detti più volte nel corso del testo ‘pellegrini’, a indicare il loro stato di *viatores* in cerca di una terra promessa, una nuova Gerusalemme, come lo sono i crociati di Tasso, ma senz'altro strumento che la scienza nautica.³³ L'ingegno e la tecnica sostituiscono la forza militare in un'epica del disarmo, che in questo senso si conclude in modo altamente simbolico: Vespucci, come Enea in Virgilio, getta le fondamenta della città di San Salvador in Brasile, ma giunge all'obiettivo senza spargere sangue, per mezzo del talento e della fede.³⁴

In questo percorso la diversità di razza è un fattore oscillante – in vista della finalità escatologica –, che delude le aspettative di una filantropia incondizionata: se una ristretta parte dei nativi americani, quelli più simili al tipo europeo (mentre ad esempio i Patagoni, gli indiani nordamericani, i Caraibi e molti popoli del Brasile sono feroci e bellicosi), sono esseri buoni, corrotti solo dalla religione idolatra professata dai loro sciamani ma redimibili, gli africani e gli asiatici sono specie subumane, rozze e sanguinarie quando non semplicemente empie. I popoli nordici, nessuno escluso, sono ‘genti [...] d'ogni creanza prive’, gli asiatici e in particolar modo i Cinesi, elogiati per la loro raffinata cultura, sono al contempo scherniti per una fede che desta ‘riso invece

Vespucci del proprio apprendistato marinario, che si incontra in G. Bartolomei, *America*, cit., XV-XVI. Alla pari di Ulisse, Amerigo, durante un banchetto, mostra commozione nel sentire un musico che racconta le sue imprese, e su invito del re d'Etiopia (*Ivi*, XIV 95 sgg.) narra del periplo tra un Mediterraneo omerico e il Mare del Nord: in Corsica è aggredito da dei pastori, nuovi Ciclopi, in Sardegna trova un'erba analoga al fiore del loto e dopo Gibilterra una specie di mostro simile a Scilla (per questi tre momenti si veda *Ivi*, XV 10-14, XV 18, XV 54). L'Oceano Pacifico non viene esplorato: ai canti XXV-XXVI Amerigo con il nipote passa in solitaria lo stretto di Magellano e giunge alle Isole del Leone (che non sono riuscito a identificare), limitandosi dunque a una breve ma comunque importante escursione (a XXVI 1-22 disegna delle carte nautiche utili poi, secondo il narratore, per le future spedizioni di Magellano).

³² Seguo una delle molte linee interpretative (alle quali accenna G. Mazzocchi, ‘Introduzione’, in: L. Vaz de Camões, *I Lusiadi*, traduzione di R. Averini, Milano, Bur, 2001, vol. I, pp. 7-83), precisamente quella di Quint (vedi, qui sotto, la nota 41). Il superamento di quel modello è tanto morale, come nel caso di Adamastor e Guacanarillo di cui dirò qualcosa, quanto narrativo: anche il viaggio di da Gama, infatti, rientra nel progetto onnicomprensivo di Bartolomei, con le specifiche caratteristiche di quello narrato da Camões. Vanno paragonati, al proposito, i canti I delle *Lusiadi* e X dell'*America*, che trattano dell'infida accoglienza del re del Mozambico: è innegabile, anche sul piano generale della struttura, che il fiorentino si ispiri in parte all'epica lusitana, ma il suo sembra anche un tentativo più universale, sia per i temi sia per l'impianto del racconto.

³³ Si legga ad esempio, tra i moltissimi accenni, *Ivi*, VIII 46, vv. 4-8: ‘in soccorso imploràr gli angoli e’ santi, / lor favor supplicàr che gli seconde, / fra mare incerto pellegrini erranti, / e per destro cammino essi devoti / nel core rinnovàr gli antichi voti’ (corsivo mio). Su questo aspetto del poema tassiano, testimoniato magnificamente dal distico su cui si conclude il poema (‘e qui l’arme sospende, e qui devoto / il gran Sepolcro adora e scioglie il voto’, citato da Bartolomei), ha indagato G. Baldassarri, ‘Dalla “crociata” al “martirio”. L’ipotesi alternativa di Sveno’, in: F. Gavazzeni (a cura di), *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 107-121.

³⁴ Mi sembra più marginale, per quanto corretta, l'interpretazione di L. Geri, ‘La “materia del mondo nuovo”’, cit., p. 52, che vede nell'impresa di Vespucci l'emblema della colonizzazione portoghese, opposta a quella brutale spagnola: una lettura possibile, ma che non passa oltre la vernice encomiastica, e secondaria rispetto all'utopia che è al cuore del racconto, in maniera del tutto diversa, ad esempio, dal poema di Camões.

di pietate', la stessa reazione che suscitano anche gli africani, i quali, oltre ai bizzarri costumi religiosi, non possono nemmeno vantare una civiltà progredita.³⁵

L'eguaglianza è parziale - ma è già tanto, anzi tantissimo, visto il contesto storico -, appoggiata ai principi di uno schema che, come quello opposto dell'odio, tollera poco le eccezioni alla regola, in questo caso quella stabilita dalla storiografia che opera in difesa degli indios. L'apporto della *Historia de las Indias* e della *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* di Bartolomé de Las Casas allo sviluppo di una prospettiva favorevole al nativo è così, al contempo, il limite - oltre a cui non è possibile riconoscere uno stato di parità per tutti popoli - e la forza di un testo che comunque si distacca nettamente dalle medie di in un secolo in cui il giudizio più comune è quello di Stigliani, e che non accetta l'ipotesi di convivenza su base pacifica.

Le varie comunità del Brasile non sono molto diverse da quelle del resto del pianeta, segnate da una generica arretratezza, fatta di 'barbari costumi e strani riti': uomini inospitali e infidi, bellicosi e antropofagi ('d'uman sangue avari'), privi di un qualsiasi ordinamento sociale e religioso.³⁶ A differenza degli altri, però, possiedono una prerogativa fondamentale per l'investimento di fede che intende fare il Vespucci missionario, cioè la convertibilità al cristianesimo. Se peccano è solo per colpa dei loro stregoni che sono, come storiografia vuole, in diretta comunicazione con gli inferi, e grazie alle arti magiche si fanno idolatrare come divinità, pervertendo i popoli e costringendoli ad abitudini immonde quali il sacrificio umano.

Per colpa di questi empi ministri il re di Tumbi, sotto l'influsso di un vudù, decide ad esempio di sacrificare in un rito di sangue la figlia, che viene liberata all'ultimo istante da Amerigo, sopraggiunto a suon di fanfara sul luogo dell'esecuzione; un salvataggio importante perché propizia la conversione del signore locale, e un'alleanza poi saldata dalle nozze tra Vespuccio, il nipote del saggio navigatore, e la principessa medesima. Più difficile per il fiorentino è, invece, vincere gli incanti di Braganzo, come Circe capace di trasformare gli esseri umani in orride creature e mosso direttamente dagli inferi per impedire la missione dei pellegrini.³⁷

Quello che abita il Brasile è un 'popolo' certamente 'errante' (parola assai significativa, in ottica tassiana),³⁸ ma corrotto dagli agenti infernali a causa della sua credulità e non di una naturale inclinazione al malvagio, come ritiene la parte più sensibile della storiografia,³⁹ e pertanto da istruire con dolcezza alla dottrina. Sempre

³⁵ G. Bartolomei, *America*, cit., XV 106, vv. 5-8 e 107: 'Fra quelle alpestri sponde d'ogni loco / genti abitar d'ogni creanza prive, / turbe più acconcie a danni ed a ruine / ch'a dar soccorso a genti pellegrine. // Vaghi son di magie gli empi Biarmi, / i Cerenessi, i Lappi ed i Livani / l'ondeggiar da mormoranti carmi, / furaro il vento, e fero effetti strani. / Schifini e Capposacchi accinti all'armi / scorser fra i giacci a far insulti insani, / né men talvolta inospitali e fieri / corsero a duri affronti i Russi Neri' (mentre a XV 109-110 l'accoglienza tremenda che il 'signor de' Moschi' e il Gran Cane riservano ai viandanti). Sui popoli orientali si veda, dal racconto di Tristano, XI 91-92, da cui la citazione a testo, mentre per gli africani valga, tra i tanti riferimenti, ciò che si legge a XI 34-35 (sulle abitudini alimentari a dir poco ferine) e a XXIV 80-83 (dove si noti, a XXIV 80, vv. 5-7, l'intratestualità con il passaggio annotato in precedenza: 'Esta, che vita d'un vil bruto mena / vie più che d'uomo, a noi materia porse / di misera pietade e 'n un di riso').

³⁶ Per le due citazioni rispettivamente *Ivi*, XXXVIII 92, v. 8 e 95, v. 1. Più in generale si legga il ritratto datone a XXXII 19, vv. 6-8: 'gente infida, / senza re, senza legge e senza culto, / più ch'a farsi ospitale pronta all'insulto'. Non solo i Caraibi sono antropofagi, per quanto siano ovviamente il popolo dalle usanze più scellerate (vivi, XXIX 84-91).

³⁷ Per il primo racconto va considerato tutto il canto XXXII: per l'empietà del mago, che mira peraltro a farsi erede del regno, si vedano le ottave 11, 15, 26 e 31 (dove anche una pittoresca descrizione del vudù), mentre per l'arrivo di Amerigo in grande stile si veda 106-122. Per il secondo si vedano invece i canti XXXVIII-XXXIX (a XXXVIII 61 sgg. l'ispirazione infernale di Braganzo).

³⁸ Sul concetto di errore è quasi scontato il rinvio a S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, cit., mentre per la citazione dal poema G. Bartolomei, *America*, cit., XXXII 4, v. 5.

³⁹ Su questo specifico aspetto è utile S. Briguglio, 'Due visioni della religiosità', cit., che riassume i due diversi punti di vista della storiografia.

di sopruso si tratta, una prevaricazione tuttavia non priva di possibili risultati positivi e in cui il ruolo centrale spetta al proselitismo, in luogo della violenza dei colonizzatori spagnoli.

A tal proposito sono di raro pregio le ottave del canto IV in cui viene descritta la caccia infera a cui assiste Amerigo, in una sorta di visione boccacciana e dantesca, sospesa tra onirismo e realtà.⁴⁰ Al navigatore, atterrito dalle tremende efferatezze che una squadra di uomini a cavallo compie su dei dannati, risponde un'anima, che racconta la propria storia: è Guacanarillo, re di Ofira, ucciso barbaramente con la sua gente da un vicario di Colombo dopo essere stato sottoposto a tortura, e condannato perciò da Dio a essere eterno persecutore del proprio assassino.

Il racconto retrospettivo di Guacanarillo è di fondamentale importanza perché consente di valutare appieno la portata della tolleranza che innerva l'*America*, alla luce di un confronto con l'episodio di Adamastor dei *Lusiadi* di Camões. Nel poema del lusitano, la profezia del mostro consente di dare la parola all'altro, ma anche e soprattutto di dare risalto a quella dei vincitori, di mostrare un nativo a capo chino di fronte alla potenza portoghese, al punto che è giusto affermare che ‘Adamastor’s loss looks very much like da Gama’s gain’. Anche i *Lusiadi*, come i poemi ‘affettuosi’, fanno parte dell’epica del conflitto di cui parla Quint, che, ‘by its end, has overcome the resistance, including the resistance to its own closure’,⁴¹ facendo della rappresentazione del diverso un sottile mezzo per legittimare il fine coloniale.

Lo conferma il fatto che il punto di vista europeo che emerge subito dopo, nei canti VI-VII, per voce di Oristano, un reduce della prima spedizione colombiana che ha assistito allo sterminio messo in atto a Ofira, si configura come una esplicita condanna delle barbarie spagnole. Il superstite narra del primo viaggio del genovese, delle traversie affrontate per mare e della sedizione dei marinai, dell’approdo a San Salvador e infine della successiva esplorazione dell’Hispañola, dove l’Ammiraglio aveva lasciato Roldano a capo di un avamposto. Costui è lo stesso che nel poema di Stigliani si era alleato con i locali innescando il conflitto, il reo dei misfatti appena accennati da Guacanarillo e ora elencati nel dettaglio: prima di schiavizzare l’intera popolazione e mandarla al lavoro nelle miniere d’oro, è ricorso ai più disumani metodi di tortura per ‘render gioco / e suo trastul gli strazi più funesti’, per divertirsi dunque, facendo degli indigeni bersagli mobili o torce umane.⁴²

Oltre all’aspetto patetico, di certo in grado di conseguire il suo intento vista la forza con cui il lettore viene colpito da questo affresco cupissimo, nel resoconto di Oristano è fondamentale l’indagine dei motivi che hanno portato a tanta ferità, la ricerca storiografica di una causa che faccia da pendant alla condanna divina del canto IV. Il tema, annunciato già da Guacanarillo, è l’avidità, la ‘fame dell’oro’ che spinge lo stesso Colombo a viaggiare, ma che si somma in Roldano e nei suoi seguaci a una perversità natia.⁴³ Con grande acume, Bartolomei risale a monte nei problemi della missione e rintraccia un’altra causa, valida evidentemente anche per tutto il proseguo

⁴⁰ Il contesto è chiaramente ispirato alla novella di Nastagio degli Onesti del *Decameron*, fuso ad alcuni piccoli elementi del viaggio dantesco: da subito Amerigo specifica di non essere morto (‘Io vivo – disse – e spiro’: G. Bartolomei, *America*, IV 73, v. 6), e quindi chiede a un cavaliere di rendergli nota ‘la patria e ’l nome e lo tuo stato’ (a IV 74), così che possa portarne notizia nel mondo (ma va letta per intero anche la risposta di Guacanarillo a IV 75-77, secondo i canoni dell’*Inferno* dantesco).

⁴¹ D. Quint, *Epic and empire*, cit., pp. 119 e 120.

⁴² Per l’elenco delle sevizie si veda *Ivi*, VII 88-93 (mentre la citazione è a VII 86, vv. 6-7), dove si hanno citazioni mirate dal terzo libro della *Strage de gl’Innocenti* di Giovan Battista Marino a 91-92, nelle uccisioni degli infantini in seno alle madri.

⁴³ G. Bartolomei, *America*, cit., VI 50, v. 4. Sulle ambiguità radicali dei viaggi di Colombo, che vedeva nella possibilità di aprire nuove piste commerciali la base finanziaria per una nuova crociata in Terrasanta, sono ancora valide le pagine introduttive di C. Colombo, *Giornale di bordo del primo viaggio e della scoperta delle Indie*, introduzione di F. Antonucci, traduzione di A. Bognolo, nota di F. Lardicci, Milano, Bur, 1992.

della colonizzazione del continente, cioè la cattiva selezione degli uomini arruolati. Dato che nessuna persona di buon senso aveva accettato i rischi del viaggio, ‘mestier fu d’invier feccia di genti / che pien di vili affetti il cor serbaro, / anzi a molti fu d’uopo che sia dato / il navigar in pena del peccato’, avanzi di galera e reietti della peggior specie, pronti a sfogare in un mondo libero dalle leggi normali, in una sorta di ‘stato d’eccezione’, tutta la loro scelleratezza.⁴⁴

Sono stati costoro a pervertire un mondo incorrotto, e a rendere sospettoso e infido il nativo, ricambiando ‘a tal che d’ogni ben [...] fu cortese / l’estrema crudeltade in guiderdone’.⁴⁵ Nel grande viaggio narrato da Bartolomei, che è anche un viaggio a ritroso nel tempo delle prime missioni, trova allora spazio il ricordo melanconico di un mondo paradisiaco rovinato dai colonizzatori, un eden dove gli indigeni vivevano come nell’età dell’oro, in totale pace, senza conoscere la guerra e la proprietà, retti da sovrani giusti e assistiti da una natura benigna e spontaneamente ferace.⁴⁶ Un mondo più simile alla realtà che al *topos* letterario, non del tutto distrutto dalla ferocia dei *conquistadores*, e per questo eletto come sede per fondare – questa sì una vera utopia –⁴⁷ un impero di pace perpetua.

Parole chiave

Odissea, generi letterari, nativo, tolleranza, colonialismo

Tancredi Artico ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Italianistica presso l’Università degli Studi di Padova, con una tesi dal titolo *Anatomia dell’epica da Tasso a Graziani*. Di prossima uscita per le sue cure una miscellanea di studi su Tasso (*La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscritture*) e le edizioni commentate de *L’amor di Marfisa* di Danese Cataneo e del *Conquisto di Granata* di Girolamo Graziani, che si aggiungeranno ai lavori sul crinale novecentesco, culminati nella curatela dei volumi collettanei *Essere corpo. La Prima guerra mondiale tra letteratura e storia* (Trieste, Lint, 2016) e *From the Front. Zibaldone della Grande Guerra* (Roma, Aracne, 2017), e in un’edizione di *Davanti a Trieste* di Mario Puccini (prefazione di S. Ramat, Milano, Mursia, 2016).

⁴⁴ Si tratta di una deduzione importante di Bartolomei, intorno alla quale ragionano anche analisi moderne del fenomeno storico, come quella di A. A. Cassi, *Ultramar. L’invenzione europea del Nuovo Mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (in particolare le pp. 3-22). Per l’elenco completo della feccia assoldata dal monarca di Spagna si veda G. Bartolomei, *America*, cit., VI 12-16 (da cui il rimando, all’ottava 13, vv. 5-8).

⁴⁵ *Ivi*, IV 90, vv. 3-4.

⁴⁶ *Ivi*, VI 82-86. Basti citare quanto detto a VI 82, vv. 1-4: ‘Godean non meno dell’antiche genti / un secol d’or colà fra ’l novo mundo / quegl’Indi già, del viver lor contenti, / cui non solcato il campo era fecondo’. La fertilità della natura è un attributo su cui Bartolomei non calca iperbolicamente la mano, come di solito accade nelle variazioni sul *topos* dell’età dell’oro, ma che è indicativo di una differenza profonda, che si associa a quella di razza vista in precedenza: in quasi tutto il resto del mondo la terra è inospitale, per il clima gelido o torrido e per la presenza di animali feroci. Sul mito delle Isole Felici è accurato il percorso diacronico di T.J. Cachey Jr. *Le isole fortunate. Appunti di storia della letteratura italiana*, Roma, L’‘Erma’ di Bretschneider, 1993.

⁴⁷ Quella di Bartolomei – per riallacciarsi a quanto detto *supra*, alla nota 28 – è una costruzione utopica più che storica, che tiene conto della violenza documentata dai resoconti ma ne fa il punto di partenza per costruire nella fede una possibilità per il futuro, sulla falsariga delle idee di Vasco de Quiroga (su cui si veda B. Fernández Herrero, ‘La utopía humanista de Vasco de Quiroga en Nueva España’, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500 (gennaio 1992), pp. 97-114). Calzano a pennello le parole di F. Cantù, ‘Prospettive d’utopia nel Nuovo Mondo: una risposta alternativa alla conquista’, in: *Uomini dell’altro mondo. L’incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, Atti del Convegno di Siena, 11-13 marzo 1991, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 13-26, che nota come ‘l’invenzione di un mondo utopico raggiunga, nell’età moderna, compiutezza d’espressione proprio quando – paradossalmente – viene scoperto un luogo per l’utopia: l’America’ (p. 15).

Via Italia 33
Fossalta di Portogruaro
30025, Venezia (Italia)
tancredi.artico@studenti.unipd.it

SUMMARY

'Barbaro è di costume, empio di fede'? About the Native American in seventeenth-Century Epic

The purpose of this article is to investigate the representation of Native Americans in seventeenth-century Italian epic by identifying two opposite ethical-literary approaches and connecting them to modern literary theories on epic and imperialism. The first poem I examine, Tommaso Stigliani's *Mondo Nuovo*, unites the ideology of Homer's *Iliad* and of the Spanish Empire and gives a negative idea of the native, seen as a brute and unholy follower of Satan. The second poem, Girolamo Bartolomei's *America*, is based on the scheme of the *Odyssey* and recalls the philanthropic theories of Bartolomé de Las Casas by emphasizing the original purity of Native Americans and describing its corruption through the brutality of the conquerors. This examination of the representation of the native thus argues that the ethical and political implications of the prevailing model in early modern epic, the *Iliad*, were countered by a (nowadays neglected) archetype, the *Odyssey*.

‘Coscienza spietata’ / Superio arcaico

Attacco al legame e autocastrazione come funzioni del pensiero e del linguaggio di Clemente Rebora

Francesco Capello

Introduzione

Proseguendo l’indagine intrapresa con il volume *Città specchio* (2013) sui tratti e sui temi narcisistici che dominano le narrazioni del campo letterario italiano primonovecentesco, mi sono occupato in un più recente lavoro del significato psicologico del motivo sacrificale all’interno del discorso poetico e religioso di Clemente Rebora.¹ In quella sede, contrapponendomi alle (tuttora diffusissime) letture agiografiche e idealizzanti dell’opera del poeta-sacerdote, ho esaminato nel dettaglio la qualità narcisistica della grammatica affettiva che quasi invariabilmente la sottende, e insieme le implicazioni anti-etiche di tale carattere. In particolare, assumendo un vertice teorico psicoanalitico di matrice kleiniano-bioniana, ho evidenziato lo stretto rapporto che lega il sacrificio a una costellazione di fantasie fusionali riscontrabile nelle narrazioni del poeta lungo tutto l’arco della sua vita.

Tale costellazione – che è più agevole osservare laddove, accanto a quello contenutistico ed ‘esplicito’, si segua anche il filo affettivo e performativo del discorso – orbita attorno alla fantasia inconscia di una fondamentale indistinzione tra soggetto e oggetto. Si tratta di un tipo di modello operativo mentale che rinvia ai vissuti più antichi di ciascun individuo, quando prevalgono la fantasia e per così dire il postulato emotivo di essere tutt’uno con l’oggetto (la madre): un oggetto che, in virtù di tale indistinzione, il soggetto sente di potere anche *controllare*, entrando magicamente al suo interno e risiedendo nella sua mente.

¹ Si vedano F. Capello, *Città specchio. Soggettività e spazio urbano in Palazzi e Boine*. Milano, FrancoAngeli, 2013, e Idem, ‘Rifiuto dell’io, intolleranza del vuoto e sacrificio narcisistico in Clemente Rebora’, in: *Annali d’Italianistica*, 35, 2017 (in corso di pubblicazione). Autore di saggi critici su Romagnosi e Leopardi oltre che, in seguito, di apprezzate traduzioni, Rebora esordì come poeta nel 1913 con i *Frammenti lirici*, raccolta pubblicata dalla Libreria della Voce; e furono proprio i *Frammenti*, ben più delle saltuarie collaborazioni saggistiche alla rivista di Prezzolini e Papini (incentrate soprattutto sul mondo della scuola), a valergli la durevole etichetta critica di espressionista e moralista vociano. Dopo la sconvolgente esperienza del combattimento al fronte nel 1915, sfociata nel drammatico ricovero presso il manicomio S. Lazzaro di Reggio Emilia, Rebora – che fin dalla prima giovinezza aveva dimostrato grande fragilità emotiva – attraversò per quasi tutti gli anni Venti un periodo di ricerca esistenziale che lo portò ad avvicinarsi dapprima alla spiritualità orientale e poi a una versione personale e sincretistica di mazzinianesimo. Si convertì in ultimo al cattolicesimo, conversione che coincise con l’abbandono repentino e clamoroso della sua attività di scrittore (il famoso rogo di tutte le proprie carte), con la rottura di buona parte delle relazioni non legate all’ambiente religioso e infine, dalla metà degli anni Trenta, con il ritiro dal mondo e l’ordinazione a sacerdote. Il quasi trentennale silenzio poetico venne interrotto nel 1955, quando la salute del poeta subì un grave deterioramento: è nel quadro di questo confronto con la sofferenza fisica e con una morte ormai prossima che egli scrisse il *Curriculum vitae* e i *Canti dell’infermità* - poesie religiose dal forte afflato mistico che riscossero l’immediata attenzione di importanti critici tra cui Bárberi Squarotti, Pasolini, Bo, Giudici e Guglielminetti.

Trascendere la mentalità fusionale è doloroso soprattutto in quanto implica l'abbandono della fantasia edenica e onnipotente dell'autosufficienza, in virtù della quale ogni bisogno del bambino (o della parte più infantile di ciascun individuo) viene subito soddisfatto come per intervento divino. Occorre insomma, per costituirsi come soggetti psichicamente separati, sacrificare nella propria mente la madre gratificante, perfetta e sempre presente che ogni bambino fantastica e desidera – o in altri termini ancora: è necessario affrancarsi dalla fantasia del ‘paradiso’, e parimenti da quella dell’‘inferno’ che immancabilmente si affaccia non appena la sensazione di totalità positiva si eclissa, lasciando spazio a un vissuto di sconfinato vuoto. La rinuncia all’idealizzazione di sé garantita dallo stato di fusione con l’oggetto ideale-totale-perfetto comporta peraltro che il soggetto/bambino inizi allo stesso tempo a tollerare come propria l’esperienza frustrante della separatezza (fatta di solitudine, fame, paura del vuoto, limitazioni ecc.) senza cedere all’impulso di distanziarsene attraverso un eccessivo ricorso a meccanismi di difesa di varia natura (negazione, rimozione, scissione, proiezione ecc.).²

È integrando queste idee sul funzionamento e sullo sviluppo mentale precoce con la teoria freudiana della castrazione che mi accingo ora a esaminare il motivo eminentemente reboriano dell’autopunizione, e insieme del godimento e/o sollievo che spesso compaiono ad essa collegati nelle narrazioni del poeta. Mi accosterò quindi – ma attraverso la radicale rielaborazione operata da Wilfred Bion³ – all’idea anch’essa originariamente freudiana (e connessa alla castrazione) di ‘attacco alla coppia edipica’ per mostrare come, in Rebora, tanto le rappresentazioni che hanno a che fare con il corpo (da lui svalutato e umiliato) quanto quelle che concernono le emozioni e il pensiero (costantemente avvertiti, almeno fino alla conversione, in stato di “emergenza permanente”) possano essere a loro volta intesi come epifenomeni di una dinamica di ‘attacco al legame’. È, questo, un evento psichico che danneggia e in casi estremi compromette la capacità di relazionarsi alla propria realtà (esterna e interna), e di significarla tramite la produzione di pensieri dotati di senso personale.

Chiariti i diversi modi in cui queste fantasie distruttive di matrice superegoica sono di volta in volta indirizzate verso il Sé, verso il pensiero (inteso come legame tra oggetti) e verso il corpo fisico, avanzerò infine l’ipotesi che la medesima dinamica intervenga a coinvolgere anche il linguaggio, contribuendo a determinarne i noti tratti di oscurità e astrazione. Il presente articolo si propone in sostanza di mostrare come tanto l’autocastrazione quanto l’attacco al legame – entrambi manifestazioni del Superio arcaico e distruttivo che spesso accompagna il narcisismo – rappresentino funzioni psichiche operanti all’interno del discorso reboriano sia a livello tematico-contenutistico (con i motivi dell’autopunizione, del rifiuto del corpo, dell’ingorgo emotivo) sia a livello performativo-stilistico (l’oscurità linguistica e lo stile astratto).

A chiusura di questa breve introduzione aggiungo una nota di carattere metodologico. Procedendo nella lettura, non si mancherà di rilevare l’assenza di demarcazione tra fonti letterarie ed extraletterarie (queste ultime in gran parte epistolari). Sebbene Rebora per primo considerasse le due attività di scrittura strettamente imparentate⁴ – opinione autoriale da accogliere col dovuto beneficio del

² Questa succinta descrizione della costellazione psichica fusionale si trova in forma assai più ampia in Capello, ‘Rifiuto dell’io’, cit.

³ Si veda su tutti W.R. Bion, *Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*, Roma, Armando, 2009, e in particolare il capitolo settimo (intitolato ‘Attacchi al legame’, pp. 143-166) e il capitolo ottavo (‘Una teoria del pensiero’, pp. 167-182).

⁴ ‘Lo scrivere lettere inutili è per me talvolta una sottospecie della lirica’, *Epistolario*, I, pp. 250-251. Tutte le citazioni dall’epistolario reboriano sono tratte da C. Rebora, *Epistolario Clemente Rebora. Volume I. 1893-28. L’anima del poeta*, C. Giovannini (a cura di), Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 2004, oppure da C. Rebora, *Epistolario Clemente Rebora. Volume II. 1929-1944. La svolta rosminiana*, C. Giovannini (a cura di), Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 2007.

dubbio, ma d'altra parte confermata a posteriori da lettori avvertiti come Pier Vincenzo Mengaldo e Anna Folli – la scelta di adottare questo vertice critico è frutto di altre considerazioni. Come ho avuto modo di sottolineare anche nel citato lavoro sugli *Annali*, essa è soprattutto ispirata al concetto di derivato narrativo introdotto da Antonino Ferro, che suggerisce di considerare i diversi tipi di racconto utilizzati dai pazienti (ricordi, fantasie, sogni notturni ecc.) alla stregua di generi narrativi attraverso cui si esplica in seduta la loro ‘funzione-sogno’ (per Ferro oggetto elettivo del lavoro analitico). In questo studio, forme discorsive anche assai diverse vengono considerate portatrici egualmente “degne” di informazioni rispetto alle trame affettive e fantasmatiche che occupano le narrazioni di Rebora. Coerentemente con questo assunto, al pari dello specifico letterario anche quello religioso-teologico viene messo in secondo piano: interessa infatti meno la cognizione delle diverse fonti dottrinali rispetto all’analisi delle relazioni oggettuali ad esse intrinseche e al ruolo che esse di volta in volta assumono all’interno del più ampio sistema discorsivo in esame.⁵

Autocastrazione: ‘battiture’, purificazione ed estasi

Fin dalle prime versioni della teoria dello sviluppo psicosessuale, la psicoanalisi ha individuato alle radici dell’angoscia di castrazione del soggetto il desiderio di accesso esclusivo e totale alla madre, accompagnato dalla fantasia di sbarazzarsi del padre separatore e dalla conseguente paura di ritorsioni da parte di quest’ultimo. L’esperienza clinica diede modo già ai primi analisti di osservare come in un simile contesto, laddove il conflitto tra il proprio desiderio e l’altrui presenza non viene ancora adeguatamente sostenuto, condotte di carattere autopunitivo possano offrire al soggetto un mezzo per temperare i vissuti di passività più persecutori, nella misura in cui gli darebbero l’illusione di riottenere un controllo attivo sulla situazione. Il filo inconscio del pensiero del bambino seguirebbe un canovaccio di questo tipo:

Odio mio padre in quanto si interpone tra me e l’oggetto elettivo del mio desiderio. Ma poiché egli dev’essere in qualche misura al corrente dei miei sentimenti [per i bambini il senso dei confini tra soggetto e oggetto è ancora ridotto e si attribuiscono agli altri i propri vissuti] già certo starà preparando la sua vendetta. Presto mi troverò così a fronteggiare un nemico molto più potente di me, a cui si presenterà ogni opportunità di recarmi danno - in particolare privandomi dei genitali, che mi guadagnerebbero l’accesso all’oggetto del nostro contendere. Minacciato tanto gravemente, non mi resta che scegliere e somministrarmi io stesso una punizione: alla speranza di far così desistere l’orco prevenendolo nel suo intento punitivo, si accompagna infatti il vantaggio di poter gestire io stesso, smorzandole, tanto l’entità quanto le modalità della punizione.

Tale sembra essere il quadro di fantasie da cui trae origine quello che Giovannini chiama (senza tuttavia interrogarlo) il ‘desiderio di “espiare” [...] un aspetto peculiare della psicologia di Clemente, rintracciabile, come abbiamo visto, fin dalle lettere dell’infanzia’.⁶ In effetti, scorrendo il pur ridotto corpus di lettere che Rebora scrisse al padre da bambino, si rimane colpiti dal senso di colpa venato di persecuzione che traspare dai costanti tentativi di compiacere, placare e controllare il genitore:

⁵ Capello, ‘Rifiuto dell’io’, cit.

⁶ La citazione del commento di Giovannini è tratta dal volume I, p. 554.

Prima lettera dell'*Epistolario*, 1893 circa (*Epistolario I*, cit. p. 5)

Caro babbo,

Ho aspettato a scriverti perché avevo da eseguire le cose di scuola. Pierino ora sta meglio. Giovedì, venerdì e Sabato sono stato al letto del caro malatino, e gli facevo, vedere il Grafic, ed perfino (mostro tanto cuore) sono stato accanto al letto a mangiare. La mamma a [sic] detto così che ho buon cuore ed animo! Adesso voglio mutar vita.

Tutti i tuoi figlioli (compreso me) ti salutano, e quella biondina ti manda un bacione grosso, (come dice lei).

Ricevi un affettuoso bacio dal tuo affez.

Clemente

Dalla lettera del 25 dicembre 1897 (*Ivi*, p. 6)

Speriamo che questo sia l'ultimo Natale che prometto di star buono, e che per gli anni seguenti sarò un *giovanello serio, buono e modello*, e che, per l'avvenire, corregga Piero, nella cattiveria di cui diedi esempio.

Dalla lettera del 25 dicembre 1898 (*Ibidem*)

Ed anche io, che in parte sono causa dei tuoi malanni, cercherò colla mia bontà di espiare il malfatto, così da farmi perdonare da te. Vi chiedo perdono del dolore e del disturbo che vi ho arrecato...

Ciò che conta non è tanto il poter constatare qui una modalità di rapporto del resto assai frequente nei bambini,⁷ ma il fatto che Rebora nemmeno in età adulta se ne sia mai potuto affrancare e abbia anzi man mano strutturato e poi sclerotizzato attorno ad essa la propria personalità. Nelle più svariate forme, la persecuzione non cesserà infatti di occupare la mente proprio in quanto fantasticata conseguenza dell'aggressività continuamente riversata dal soggetto nella fantasia (e poi effettivamente messa in atto nella realtà come 'taglio') al legame col padre.⁸

Le seguenti osservazioni di Otto Fenichel aiutano a inquadrare meglio il legame tra l'osservato 'desiderio di espiare' (il passaggio, cioè, dall'angoscia di castrazione all'autocastrazione) e il ruolo di un Superio arcaico e sadico:

The ego behaves toward the superego as it once behaved toward a threatening parent whose affection and forgiveness it needed. It develops a need for absolution. The need for punishment is a special form of the need for absolution: the pain of punishment is accepted or even provoked [...] Just as 'being beaten by the father' may become a sexual aim in masochists, so, too, may 'being beaten by the superego'.⁹

⁷ Atteggiamenti di questo tipo sono ben noti agli psicologi dello sviluppo fin dagli studi di Piaget sullo sviluppo della moralità infantile: si considerino anche solo le osservazioni di Kohlberg sullo stadio di sviluppo morale da lui definito 'preconvenzionale'. La 'famiglia patriarcale' e la 'struttura etica assai rigida' dell'ambiente di crescita di Rebora – caratteri non rari nella borghesia milanese dell'epoca, ma particolarmente pronunciati nella sua famiglia 'sia per il mazziniano padre, sia per la limpidezza della madre' – potrebbero comunque aver contribuito ad accentuare questo tipo di dinamica. La citazione è da D. Malaguzzi, *Il primo Rebora. 22 lettere inedite (1905-1913) con un commento dei Frammenti lirici*, prefazione di L. Anceschi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, p. 98.

⁸ Già rosminiano, Rebora preferì obbedire a un ordine della sua congregazione piuttosto che partecipare al funerale del padre, con il quale la rottura si era comunque già irreparabilmente consumata fin dal 1909. Probabili manifestazioni di questo intollerato conflitto con il paterno e per estensione con il maschile sono pure l'ingestibile (e sempre controproducente) urto tanto con i docenti universitari (Malaguzzi, *Il primo Rebora*, cit. pp. 82-84) quanto, durante la guerra, con gli ufficiali militari, e sempre in nome di un 'anelito alla superiorità morale' (Malaguzzi, *Il primo Rebora*, cit., p. 83).

⁹ O. Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, London, Routledge, 2005, p. 93.

Quando si adotta questa prospettiva incentrata sul ruolo del Superio, inizia a farsi più chiaro anche il senso della soddisfazione procurata, a distanza di qualche anno dalle prime lettere, dalle tardoadolescenziali e autoinflitte ‘battiture’ di cui Rebora parla nelle due citazioni seguenti – e, più in generale, dal famigerato tormentarsi che punteggiò la sua intera esistenza:

che persecutore sciocco e cattivo ch’io sono, di me stesso, nevvero?
Io mi sono educato alla scuola delle battiture, e non v’è parte di me ove non ne siano le vestigia.
Forse è una saggia precauzione; le battiture degli altri in tal modo non mi fanno più tanto male [...] Lei sa ch’io vado pazzo per gli scappellotti; e quando, su per i libri, qualche grande me ne assesta uno, godo tutto come purificato d’un errore ch’io non sapevo vincere. (*Epistolario I*, cit., p. 23)

creda che del resto io sono un buon figliuolo: e l’oblio o quattro legnate di passaggio mi faranno bene. (*Ivi*, p. 120)

Un po’ meno ‘incomprensibile’ diventa forse pure l’‘amore del Padre’ cantato all’altro estremo della vita dall’anziano religioso, per il quale torchiarsi e offrirsi come vittima immolata fu letteralmente e al tempo stesso espiatoria croce ed estatica delizia:

Solo calcai il torchio:
con me non era nessuno:
calcarono su me tutti:
inebriato quasi spreco di sangue
in una rossa follia:
solo il torchio calcai:
liquido amore profuso
in estremo furore,
calcai il torchio, solo:
solo a torchiare,
solo a spremere il sangue mio:
tutto il mio Sangue sparso,
tutto in me già arso
dall’immacolato Cuore di Maria:
invisibile ardore, quaggiù:
l’incomprensibile amore del Padre.
Gesù Gesù Gesù!

Da ‘Solo calcai il torchio’, *Canti dell’infermità*

La connessione qui ben visibile tra autoannullamento, godimento masochista e fantasie fusionali – una dinamica che vede l’indistinta orda predatrice dei ‘tutti’ (kleinianamente: parti aggressive e scisse del Sé proiettate all’esterno) ritorcersi sul soggetto ‘spremendone’ altre parti identificate viceversa con l’oggetto ideale e presuntamente ricco di risorse¹⁰ – è analizzata nelle sue premesse affettive dalla psicoanalista sandleriana Ruth Stein, per la quale

¹⁰ Un oggetto ad un tempo idealizzato, agognato e invidiato. Sullo stretto rapporto che intercorre tra fusione e invidia commenta Margot Waddell: ‘where so much of the self is felt to be in the other that an illusion arises that there is actually no difference between the two, that is between the self and the other [...] when there is no experience of twoness, neither separation nor envy need be felt, but, equally, no learning can occur’ (M. Waddell, *Inside Lives: Psychoanalysis and the Growth of the Personality*, London, Karnac, 2002, p. 115).

the transformation of abject self-hatred into exalted love occurs through a vertical mystical homoerotic. It is an adoration, a ‘looking up to’ an absolutely superior Being, who represents everything that is desirable. It is the striving to make oneself continuous with Him in a spiritual union that has all the ecstatic desire of sexuality.¹¹

In effetti, che il Rebora spremitore del proprio stesso sangue dovesse sentirsi in ciò con-fuso con questo tipo di oggetto superiore e onnipotente indurrebbe a ritenerlo il raffronto con frasi da lui scritte già un quarto di secolo prima dei *Canti dell'infermità* in quella che Giovannini definisce a ragione una ‘pagina programmatica’ per la sua ormai prossima attività di sacerdozio:

Nella chiesa della SS. *Incoronata* ho fatta mia impresa sacerdotale – se varrò nel Signore dolcissimo per Maria – di un frammento d'affresco riscoperto, raffigurante *Gesù Cristo che si torchia sotto il peso della Croce* bilanciato da un angelo, onde si spreme il suo Santo Santo Santo Sangue [...] Gesù Cristo, il trionfatore, fa di se medesimo pigiatura per dar la bevanda di vita eterna.¹²

Passando ora dal torchio sacrificale al fantasma della castrazione alacremente impegnato a calcarlo, è ancora dall'operare di quest'ultimo che a mio avviso si sprigiona il senso di ‘gioia, e pace grande’ con cui si chiude “...E sopra questa pietra...”¹³: poesia tratta anch'essa dai *Canti dell'infermità*, e nella quale Rebora torna su un episodio della sua visita a Roma in occasione del giubileo del 1950. Racconta Ezio Viola come l'anziano religioso avesse chiesto ‘al superiore generale, padre Giuseppe Bozzetti, la possibilità di accompagnare a piedi fino a Roma un mutilato in carrozzella desideroso di vedere il papa [...] Il superiore acconsentì al pellegrinaggio, a patto però che il viaggio, per un Rebora ormai ultrasessantenne, avvenisse in treno’.¹⁴ Secondo la testimonianza di Carmelo Giovannini, il Papa si fermò per domandare all'invalido ‘spiegazioni intorno alle sue condizioni di salute e al luogo di provenienza. Rebora, inginocchiato dietro di lui, prima che il Papa si allontanasse si slanciò per realizzare un suo segreto desiderio:

‘Baciargli almeno le mani’. Ma una guardia svizzera, con una gomitata, lo fermò e lo spinse indietro!... Quella gomitata, oltre al male fisico gli recò un tremendo male morale. Avvertiva che la privazione di un incontro fisico col Papa era un modo per riparare le parole e gli atteggiamenti suoi e della famiglia, del padre soprattutto, avversi al Papa e alla Chiesa.¹⁴

L'episodio ebbe un forte impatto su Rebora, che in seguito ebbe tra l'altro ad affermare di aver sentito la gomitata ‘data a sé [...] data a tutta la massoneria’,¹⁵ a ulteriore riprova della sua difficoltà a disidentificarsi dall'oggetto persecutore, oltre che dal suo rovescio ideale-materno.¹⁶ Ecco dunque il testo di “E sopra questa pietra...”:

– Baciargli i piedi! –
mi dissi dentro, andando all'Anno Santo.

¹¹ R. Stein, *For Love of the Father: A Psychoanalytic Study of Religious Terrorism*, Stanford, Stanford UP, 2009, p. 57.

¹² Sia la lettera di Rebora (10 ottobre 1930) sia il commento di Giovannini sono tratti da C. Rebora, *Epistolario*, II, cit., p. 75.

¹³ Cit. in C. Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei e con la collaborazione di P. Maccari, Milano, Mondadori, 2015, p. 1168.

¹⁴ Cit. in C. Rebora, *Scritti spirituali*, C. Giovannini (a cura di), Stresa, Edizioni Rosminiane, 2000, p. 26.

¹⁵ Dal Commento in Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 1169.

¹⁶ Sul tema della fusione con la madre ideale, spesso sovrapposta alla figura di Cristo oltre che a quella di Maria, rinvio ancora al già citato lavoro sul sacrificio.

E fu in San Pietro, al seguito d'un caro
 in carrozzella, monco:
 in ginocchio, nascosto dietro il tronco
 dell'inferno, tutto aperto all'incontro,
 vidi il Papa sostare a lui paterno,
 benedicendo: e io a contemplarlo!
 Così con altri; e già si allontanava...
 - Presto se vuol baciar la mano al Papa! -
 accanto mi si disse: e mi lanciavo...
 Ma fiera guardia, ritta l'alabarda,
 con una gomitata spinse indietro:
 negò l'accesso, in pieno petto, a Pietro.
 In me fu schianto e l'animo si perse:
 mi parve essere da Dio ricacciato,
 le porte dell'inferno su me chiuse.
 Ma, pensando, il vero chiaro emerse:
 riparavo, con me, l'ambiente mio!
 E gioia, e pace grande, in me si effuse.

L'Addolorata 1956 (dai *Canti dell'infermità*)

Se il testo esplicito, ricollegandosi nella tematica a scritti precedenti tra cui il ‘Voto di annientamento’ del 1934, parla del nobilitante piacere di espiare in prima persona la miscredenza familiare, e segnatamente paterna, per scampare l’inferno ai congiunti (‘riparavo, con me, l’ambiente mio!’), la trama simbolica latente della poesia suggerisce alla luce di quanto appena discusso una lettura di contrappunto in chiave diversa. Lettura che, tutto subito, potrà sembrare ardita nel suo distanziarsi da ciò che l’autore intendeva esprimere con la lettera del testo - e che tuttavia permette forse di accostarsi in modo più immediato (e non senza il soccorso di spie testuali) alla sorgente affettiva della narrazione espiatoria qui espressa: la fantasia infantile che ogni sofferenza sia destinata a venire in qualche modo controbilanciata da un piacere compensativo.¹⁷

Si può anzitutto sottolineare da un lato come Rebora, individuando nella massoneria la vera vittima della gomitata, la faccia incassare con mossa sottile quanto aggressiva al padre interno. D’altra parte il testo dichiara espressamente che il sollievo finale è frutto del processo di significazione retrospettiva (‘pensando’) della gomitata: per riprendere anzi l’idiomatica frase della lettera giovanile vista poco sopra, la gomitata che nell’aneddotto in versi esclude e taglia fuori il soggetto assume il suo salvifico effetto nel momento in cui il poeta si sospinge a sentirla come punitiva ‘legnata di passaggio’ che, per l’appunto, ‘fa bene’. Il sollievo (‘pace grande’) proverebbe così anche e forse soprattutto dal venire puniti (dal punirsi) per un’operazione aggressiva della fantasia. La scena della gomitata rivela in ogni caso i contorni poco equivocabili di uno specifico genere di violenza: quello di una castrazione qui nuovamente autoinferta, per esorcizzare cioè l’ancor più paventato male della castrazione subita. L’ipotesi che quest’ultimo fantasma sia il *primum movens* affettivo della poesia è confortata dalle diverse associazioni che nel testo coinvolgono da un lato l’esecutore della violenza (prerogative di una malevola potenza paterna sono la durezza della gomitata, la fierezza, la ‘ritta [...] alabarda’, il vietare l’accesso) e dall’altro chi la subisce (lo ‘schianto’ improvviso, l’‘animo [che] si perse’ e prima ancora la sottomissione-ingraziamento del baciare i piedi e il porsi

¹⁷ Su questo Fenichel offre un altro utile spunto: ‘The ideas that any suffering entitles one to the privilege of a compensating pleasure and that a threatening superego may be placated [...] by means of voluntary suffering are very archaic ones. [...] The extremes of this attitude are those actions that can be called prophylactic autocastrations’ (Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, cit., pp. 266-267).

femminilmente ‘tutto aperto all’incontro’). Nemmeno si potrà ignorare il fatto che l’invalido che ha concretamente accesso all’oggetto salvifico (quest’ultimo assai più materno che paterno; più ‘Pietra’ che ‘Pietro’ verrebbe da dire)¹⁸ sia egli stesso simbolicamente vittima di una castrazione, ‘monco’ invalido e ‘troncato’ com’è: tale dev’essere nella fantasia il caro prezzo dell’‘accesso’ al ‘pieno petto’. Il senso di rassicurazione del finale nascerebbe allora, seguendo questo filo interpretativo, non tanto dalla gioia di salvare un padre in fin dei conti ben più temuto che amato, ma dal temporaneo placarsi del Superio per l’avvenuta ennesima autocastrazione preventiva – preventiva e femminilizzante, secondo il meccanismo che prima ancora di Fenichel già Ernest Jones aveva individuato e descritto discutendo il significato psicologico (per Rebora pure altamente significativo) dell’identificazione con la Madonna:

object-love for the Mother is replaced by a regression to the original identification with her, so that incest is avoided and the Father pacified; further the opportunity is given of winning the Father’s love by the adoption of a feminine attitude towards him.¹⁹

Per Freud la scena della castrazione catalizza icasticamente diversi tipi di perdita legati a stadi più o meno evoluti dello sviluppo mentale, fasi che possono avvicendarsi o coesistere in forma stratificata nello stesso individuo in un dato momento. Nella primissima infanzia tale fantasia è collegata soprattutto al venir meno di una fonte di piacere autoerotico, ma in tempi successivi può incarnare la scomparsa di una risorsa narcisistica, o anche di un mezzo per ricreare simbolicamente (attraverso le fantasie e l’attività sessuale) una forma di unione con l’oggetto primario. Da quest’ultimo punto di vista, a livello di fantasia inconscia l’evidente privarsi da parte di Rebora del piacere in generale e di un ruolo sessuale maschile in particolare potrebbe assumere, in concomitanza con la sua identificazione femminile, un significato così articolabile: ‘Mi privo del pene che mi consentirebbe di possedere una donna in quanto, scegliendo l’identificazione anziché il rapporto, io divento l’oggetto del mio desiderio eliminando con ciò la frustrante distanza/separazione necessaria per poterlo avere’. Questo tipo di logica, che si potrebbe definire predicativa contrapponendola a quella transitiva (avente cioè un oggetto) necessaria perché la mente possa accedere a un funzionamento pienamente simbolico, era già stata chiaramente illustrata da un famoso appunto di Freud:

‘Avere’ ed ‘essere’ nel bambino. Il bambino esprime volentieri la relazione oggettuale mediante l’identificazione: ‘Io sono l’oggetto’. L’averlo è successivo, dopo la perdita dell’oggetto [ovvero dopo la separazione] Prototipo: il seno. Il seno è una parte di me, io sono il seno. Solo in seguito: io ce l’ho, dunque non lo sono.²⁰

¹⁸ Fu del resto lo stesso Rebora a scrivere al fratello nel 1923 (e precorrendo di più di mezzo secolo, pur nella sua personalissima sistematizzazione, i pensieri di Giovanni Paolo I sulla maternità di Dio): ‘la nozione di Dio sta trasformandosi da paterna a materna: sarà la virtù materna (la bontà) che aiuterà a realizzare l’uomo a immagine di Dio’ (*Epistolario*, I, cit., p. 522).

¹⁹ E. Jones, ‘A Psycho-Analytical Study of the Holy Ghost’, in: *Essays in Applied Psychoanalysis*, London, The International Psycho-Analytical Press, 1923, p. 423. A proposito di questa identificazione femminile concomitante con l’autocastrazione, basterà ricordare accanto all’aggiunta in tarda età del nome di Maria a quello di Clemente (e alla concomitante idea, nel *Curriculum vitae*, di avere Cristo come Sposo, in un quadro ideologico-teologico-psicologico in cui la diade madre-figlio sostituisce la coppia sessuata di Adamo ed Eva) brani dell’epistolario come i seguenti: ‘Solo quando mi trovo a far da mamma nelle cose, mi scopro agile e pronto, in perfetta armonia’ (*Epistolario*, I, cit., p. 537); ‘Mamma [...] conto di venire ancora accanto a te, come un figlio-figlia più attento, martedì prossimo’ (*Ivi*, p. 696).

²⁰ S. Freud, ‘Risultati, idee, problemi’, 12. VII, in: Idem, *Opere 1930-38*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 565.

Spostandosi ora su una prospettiva più kleiniana, il ‘venir meno’ dell’autoannullamento incarna una furibonda abdicazione dalla propria posizione di attività, responsabilità ed eventuale colpa:²¹ si segue in sostanza, sia pure dietro il velo della pia mansuetudine, il motto nichilista del ‘Muoia Sansone con tutti i Filistei!’, relegandosi in una passività permeata di dipendenza infantile, idealizzazione e colpa persecutoria, oltre che da un odio omicida per l’oggetto (odio deviato tuttavia contro di sé). Questa costellazione affettiva si riconosce praticamente a occhio nudo nella seguente epigrafe sacrificale del *Curriculum*:

Chiedeva in cuore ai fratelli perdono
D’essere egli pure al mondo:
lo raccolse, sfinito, Maria
perché Gesù lo vivesse:
in rendimento di grazia perenne,
sopraffatto di misericordia,
si diede in croce al Padre

Da ‘Epigrafi’, *Curriculum vitae*

La radicale passività desoggettivizzata (‘lo raccolse’, ‘sopraffatto’, ‘si diede’, la potente deformazione sintattica fusionale del ‘lo vivesse’) è qui collegata alla difficoltà del sostenere il conflitto intrinseco alla coesistenza (il chiedere ‘perdono | d’essere egli pure al mondo’) e all’autosacrificio, oltre che alla dimensione più persecutoria della colpa.

È in ogni caso fondamentale notare come il binomio di passività e persecuzione abbia per vittime sacrificali, assieme alla soggettività, la mente e il pensiero. Se infatti, in un’ottica kleiniano-bioniana, la funzione delle fantasie passive fusionali è anche quella di difendersi da sentimenti di invidia per le risorse che si immagina l’oggetto ideale possieda (si ricorderà la citazione da Waddell alla nota 9), è altrettanto vero che l’invidia negata e scissa nondimeno continua a esistere nella mente del soggetto, e che fondamentalmente

the envious individual is preoccupied with the capacity to give and maintain life [...] Attacking the primordial source of goodness transforms the good object into an object that is hostile, critical and ultimately envious. Envy is projected into a super-ego figure which impedes the process of thinking, all productive activities [...] A very intense envy might prevent the object from being fully enjoyed, and thus prevent the subject from experiencing gratitude for what the object brings.²²

Donde si comprenderà come proprio la difficoltà nel sostenere la gratitudine – che esclude la fusione nella misura in cui presuppone la differenziazione dall’oggetto da

²¹ Per Melanie Klein la passività è strettamente legata all’incapacità di integrare i sentimenti estremi di amore e odio provati nei confronti dell’oggetto (di volta in volta idealizzato o vissuto come estremamente persecutorio) in una rappresentazione più “a tutto tondo” e realistica, in cui esso possiede allo stesso tempo aspetti sia buoni sia cattivi. Solo tale integrazione consente al soggetto di accedere a un ruolo più attivo, assumendo ad esempio la responsabilità degli attacchi inferti (nella fantasia o nella realtà) all’oggetto, di cui egli finalmente riconosce l’esistenza autonoma e le necessità: si dischiude così il mondo psicologico più maturo e “depressivo” della colpa, che al pari della gratitudine a cui spesso si accompagna presuppone che l’oggetto sia considerato non come una protesi piegata ai desideri del soggetto bensì separatamente e nei propri termini. A proposito di attività, Maria Caterina Paino nota con acume come Rebora utilizzi il verbo ‘fare’ ‘quasi che nel suo uso proprio [esso] non potesse essere prerogativa dell’uomo [...] esso si presenta spesso dopo la conversione come il verbo dell’Altissimo, di colui che fa’ (M. C. Paino, ‘Introduzione’, in: G. Savoca e M. C. Paino, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora*, Firenze, Olschki, 2001, p. xxix). La studiosa parla inoltre di ‘un concetto negativo dell’agire’ (*Ibidem*).

²² G. Bléandonu, *Wilfred Bion. His Life and Works 1897-1979*, New York, Other Press, 1994, p. 133.

cui si riceve qualcosa – possa far sì che il ‘rendimento di grazia’ reboriano consista *di necessità* in un sottrarsi all’esistenza, e con ciò all’esperienza del limite (altrui e proprio), inchiodandosi alla croce.

La ‘coscienza spietata’ (e invidiosa): attacco al legame come attacco al pensiero

La citazione da Bléandonu, riferita alla teoria del pensiero di Bion, solleva anche la questione di come idealizzazione, invidia e colpa persecutoria possano essere connesse all’incapacità di produrre pensieri. Laddove l’assetto psichico individuato da queste coordinate di base prevale (Klein lo definì “posizione schizoparanoide”), si rafforza di fatto la ‘coscienza spietata’²³ di un oggetto interno invidioso e distruttivo (il “Superio arcaico”)²⁴ che da un lato distrugge e sostituisce (‘sopraffa’) l’Io passivizzandolo – e dall’altro, non tollerando l’invidia che i legami tra gli oggetti intrinsecamente suscitano, dirige i suoi attacchi proprio verso quella capacità di crearli che del pensiero è fondamentale presupposto.²⁵

Una particolare declinazione di questo attacco al legame si incontra in veste di derivato narrativo teologico-soteriologico con il tema della vittoria su Adamo e della relativa distruzione della coppia di Adamo ed Eva, di cui ho avuto modo di occuparmi nel già citato lavoro su *Annali d’italianistica*.²⁶ Bion ha dedicato importanti pagine del suo *Elements of Psycho-Analysis* alla rilettura del mito edenico in chiave edipica, e come osserva Bleandonu ‘in so far as thinking depends on the capacity to make links between two objects, Bion turned his interest to the envious attacks which are unleashed against the parental, procreative and sexual couple’.²⁷ In particolare l’epistolario reboriano documenta ampiamente proprio un tipo di difettualità del pensiero connesso da un lato alla passività e all’estrema debolezza dell’Io (all’incapacità di separarsi dall’oggetto – e perciò anche di sostenere una scelta, che strutturalmente comporta una separazione) e dall’altro ai problemi che questo incontra nell’esperire le emozioni come qualcosa di distinto da sé (anch’esse sono legami con l’oggetto, e pertanto attaccate dal Superio con il risultato di produrne un ingorgo informe e indecifrabile). In Rebora questi fattori figurano spesso affiancati da tentazioni autodistruttive ammantate di una nobilitante e moralistica porpora sacrificale:

Tonio, io vorrei pane raffermo, corpo sciancato, battiture degli uomini in compenso di una libera estrinsecazione di ciò che sento come verità spingente non so donde attraverso la mia persona verso qualcosa che deve essere. E invece un sonno quasi di morte rotto da una voragine che aspira e fa stanca la stanchezza medesima, e insieme una coscienza sana equilibrata

²³ La celebre espressione, scelta da Attilio Bettinzoli come titolo per la sua bella monografia del 2002, è tolta dal Canto anonimo intitolato ‘Sacchi a terra per gli occhi’: ‘Quasi specchiantre cristallo / sta la coscienza spietata / a chi bràncola opaco’. Si veda A. Bettinzoli, *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002.

²⁴ Per Klein e Bion l’aggettivo ‘arcaico’ si motiva con il fatto che questo tipo di oggetto si manifesta in epoche molto precoci della vita mentale dell’infante, caratterizzata da vissuti all’inségna della predatorieta, dell’invidia e del senso paranoide di persecuzione.

²⁵ In tutte le epoche della vita precedenti la conversione, Rebora lamentò costantemente in modo più o meno esplicito la sofferenza mentale legata alle sue difficoltà di pensiero: ‘ne’ giorni scorsi una specie di anemia cerebrale o di svogliatezza stanca mi impedirono lo studio [...] scoramenti inerti e imbelli’ (*Ivi*, p. 54); ‘mi trovo dinanzi un caos così indigeribile, il quale avrebbe bisogno di almeno un paio di mesi in più per poter essere smaltito senza assoluta nausea [...] non ho voglia di lavorare’ (*Ivi*, p. 60); ‘mio grigio affogare [...] la corrosione e sgretolamento delle mie ore e della mia intelligenza’ (*Ivi*, p. 153); ‘il mio intossicamento nervoso - come oasi di salute - mi ha prostrato in un deserto di inerzia assoluta’ (*Ivi*, p. 405).

²⁶ In quelle pagine ho mostrato come al processo di conversione di Rebora sia sottesa la progressiva sostituzione della coppia adulta sessuata (Adamo ed Eva, appunto) con la diade pre-sessuale ancora fusa e indifferenziata di madre e figlio (Gesù e Maria, spesso intercambiabilmente sovrapposti al soggetto).

²⁷ Bléandonu, *Wilfred Bion*, cit., p. 133.

veggente di tutto ciò che non può far nulla per cambiar modo! [...] Questo far Giuda non volendolo è cosa da impazzire [...] Come farò [...] data questa mia impotenza? Il tempo mi sguscia via in un'ansietà senza ch'io riesca a concludere nulla. (*Epistolario*, I, cit., p. 157)

Le battiture somministrate da questo impietoso Superio non risparmiarono peraltro, fin dagli anni della giovinezza e della prima maturità, svariate e tangibili opportunità di crescita, soddisfazione professionale e indipendenza (tutte ovvie minacce all'agognata dipendenza infantile), metodicamente sabotate dal poeta senza motivi esterni cogenti e attribuendo anzi talora dissociativamente la responsabilità di scacchi e insuccessi ad agenti di un mondo interno di cui egli non cessò mai di sentirsi in balia. Si considerino le parole con cui, nel 1913, egli riferiva ad Angelo Monteverdi di aver rifiutato un'appetibile opportunità di insegnamento - offertagli, fatto non indifferente, per buoni uffici e raccomandazioni *paterne*, come già una cattedra anch'essa rifiutata nel 1910:

la mia dissoluzione intellettuale-culturale di quest'ultimi anni ha diroccato in *una crisi di agitazione nervosa che mi ha spinto a vigliaccherie*: ho rinunciato perfino ad un Liceo! [...] penso seriamente se non sia il caso di occuparmi, con possibilità dignitosa, come inserviente o altro [...] anche fra le rovine o le rivolte del *mio spirito (o chi per esso)* [...] mi sento esausta la polla vitale [...] *Avrei bisogno di genitori che mi legnassero; invece!* . (*Epistolario*, I, cit., p. 217, corsivi miei)

O si leggano queste altre righe, indirizzate due anni prima sempre a Monteverdi:

vorrei dirti il moltissimo che m'urge dentro: ma sono stanco come *la stanchezza medesima*. *La quale mi ha giuocato tempo fa un brutto tiro*: ossia ad un concorso *mi stracciò di colpo il cervello* tanto ch'io dovetti lasciare vilmente [...] la prova [...] *la prostrazione è cagionata più per la tenzone spirituale del mio mondo interiore* [...] che non per il lavorare specifico ch'io possa aver fatto quest'anno. (*Ivi*, p. 105, corsivi miei).

Il *tagliarsi* fuori dalla vita attiva e produttiva (altrove: ‘io son così “fuori concorso” in tante cose della vita’)²⁸ si concretizza così nella forma sintomatica di un'autocastrante ‘successiva e progressiva riduzione di pretese nella vita’, come concludeva un Rebora piegato dalla frustrazione nel seguente passo della lettera a Banfi del 21 novembre 1913. Missiva che vale la pena di riportare per ampi stralci in ragione dell'abbondanza di indicatori tanto del deficit di pensiero sopra ipotizzato quanto del rapporto di quest'ultimo con il Superio: passività (‘ignavo, accidioso’); colpa e odio di sé (‘vigliacco desiderio di finire’, ‘intanto mangio e ingrasso’, ‘tanta la mia ‘colpa’’); dissociazione da un corpo relegato al grado zero della ‘vita immediata’, le cui protosensazioni e protoemozioni restano non trasformate e non metabolizzate dalla mente (‘senza assimilazione’) e per ciò stesso ‘premono’, traboccando indigerite e lasciando al contempo un senso di ‘vuoto’ e ‘asfissia’ da ‘saziare’ (di un pensiero e un senso che non si riesce a produrre, evidentemente: ‘io non so più nulla, nell'esatto termine’, ‘stupidità iniziale del mio temperamento’):

non è qualche anno soltanto ch'io lotto contro la stupidità iniziale del mio temperamento (ignavo accidioso, senza assimilazione; fors'era un buon corpo di vita immediata) [...] da quando la ‘tisi mentale’ (corpo - anima, o che diavolo sarà?) mi cominciò più attiva attorno attorno al nucleo cerebrale logorando, si sgretolò anche il poco raccolto, e l’urgenza della vita e della mia necessità interiore premevano chiedevano, e non trovando nulla si lasciano dietro il vuoto o in asfissia di torpore o in uno schizzar d’occhi d’impiccato. E sono qui a brancolare – con ingenuo o vigliacco desiderio di finire, e intanto mangio e ingrasso – senza possibilità di

²⁸ *Epistolario*, I, cit., p. 138.

speranza, perché sento il tono vitale estinto, e cadermi ogni interessamento e desiderare improvvisamente le più diverse novità volgari o eccelse o mediocri sazianti: a ogni passo cede la zolla sotto il piede, e dovrei intanto lavorare parlare rispondere. Oh Ton! Perché non sento *rimorso* mai, quando è tanta la mia ‘colpa’? Io non so più nulla, nell’esatto termine [...] la mia successiva e progressiva riduzione di pretese nella vita non mi basterà più quand’anche domani riuscissi a guadagnarmi il mio pane in una sede provinciale. (*Epistolario*, I, cit., pp. 218-19)

Attacco al legame, al pensiero e al linguaggio: un’ipotesi psicologica sull’oscurità e sull’astrattezza reboriana

Quanto visto finora a proposito degli attacchi superegoici al legame e al pensiero permette di sviluppare a questo punto un’ipotesi a proposito di alcuni tratti caratteristici del linguaggio reboriano. Nel già ricordato *Elements of Psycho-Analysis* Bion accosta alla narrazione edipica non solo il mito dell’Eden, ma anche quello di Babele:

The primitive models for mental growth are the Tree of Knowledge, the Tower and city of Babel and the Sphinx. [They express] attitudes of a god inimical to the gaining of knowledge by human beings whose search is felt to imperil his supremacy. [...] In the Babel myth the use of the tower is to effect an entry into realms regarded by Jahweh as his own-heaven. The outcome is exile, as in the garden of Eden and Oedipus myths, but an important precursor is the destruction of a common language and the spreading of confusion so that co-operation became impossible [...] in the Babel story the integrity of the language is destroyed, each fragment becoming a new language, confusion supervenes and the differing language groups are scattered. [...] The elements in each of these three myths bear a resemblance to the elements of the other two; from them symbolic representations of oral sexuality and scattering, repressive super-ego, linkage through language, learning and self-knowledge, genital sexuality (e.g. tower and city) may be readily obtained.²⁹

Ora, sull’oscurità drammatica e contorta che permea e finanche satura (specie in forma di rigurgitante astrattezza) tanta parte della scrittura di Rebora molto si è detto in sede di critica letteraria, sottolineandone di volta in volta i rapporti con l’espressionismo, l’intenzione di esprimere la confusa disarmonia storica della sua epoca³⁰ o, ancora, la tensione mistica verso l’ineffabile. Non debitamente evidenziato è stato invece il *côté compulsivo* (e perciò essenzialmente passivo) di questo babelico tratto, e meno ancora mi pare che gli interpreti si siano soffermati sul fatto che la nota e netta prevalenza in Rebora dell’urgenza espressiva rispetto all’intenzione

²⁹ W. Bion, *Elements of Psycho-Analysis*, London, Heinemann, pp. 63-86.

³⁰ Così Bandini sui *Frammenti lirici*: ‘[A Daria Malaguzzi] era chiaro che il messaggio dei *Frammenti* non si rapportava unicamente alla biografia dell’amico, era polifonico e “impersonale” (l’aggettivo ‘impersonale’ è di Contini), rifletteva problemi e ansie di tutta una generazione. L’oscurità di Rebora si presenta come scoglio ingratto e disarmonia [...] necessità del poeta di esprimere un clima spirituale e storico che trascende l’affabulazione dell’io’ (F. Bandini, ‘Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora’, in: G. Beschin, G. De Santi, E. Grandesso (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*. Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 15). A dispetto della commentatissima dedica ‘di attualità’ dei *Frammenti* ‘Ai primi dieci anni del secolo ventesimo’, mi sembra opportuno porre l’accento sul disinteresse quasi ontologico che Rebora mostrò sempre nei confronti della realtà del suo tempo: disinteresse (mancanza di rapporto con l’oggetto nei suoi termini) che si manifestò talora nella forma a prima vista depistante del menzionare cursoriamente gli eventi di cronaca politica per poi assimilarli tuttavia subito alla propria vita interiore: eloquenti tra gli altri gli esempi citati qui di seguito relativi allo scoppio della Grande Guerra: ‘E la guerra tuona ovunque! Per me è sempre stato così; che novità? [...] E se domani una pallottola di rivoltella mi togliesse questa nitida vasta visione, addio, mia bella addio!’ (*Epistolario* I, cit., p. 253); ‘Sì, la guerra la guerra! Orrenda e necessaria, come io l’ho vissuta (e la vive l’universo) in ogni attimo labile eterno’.

comunicativa³¹ riflette precisamente un'assenza di rapporto differenziato con l'oggetto. Assenza che si manifesta sotto forma di frattura sia (1) nel 'linkage through language' con il destinatario esterno del messaggio, sia (2) a livello di processualità mentale, nel legame tra oggetti psichici e tra pensieri.

Rispetto al primo punto si potrà osservare *in primis* come, in modo più evidente ma non solo nell'epistolario, Rebora spesso collochi il lettore-destinatario nella posizione di ricettacolo o passivo testimone di pensieri autoreferenziali, più che di reale e autonomo interlocutore. Del resto, per citare il verso con cui egli conclude i *Frammenti*,³² l'esito auspicato è proprio il 'con-sentire' del lettore (il con-formarsi unanimemente al contenuto emotivo esternato identificandovisi), e non il mantenimento/elaborazione di un conversare, sia pure a distanza, in cui possa essere sostenuta una posizione di autentica separatezza. Ed è peraltro, quella al con-sentire, una sollecitazione che con il procedere degli anni vede i destinatari calati sempre più nel ruolo di telepati a cui viene affidato il compito di ricevere i messaggi della 'radio dei cuori' e svolgere (nel caso) autonomamente il lavoro di elaborazione del pensiero nelle veci dell'autore. Quanto questa celeste corrispondenza d'amorosi sensi nemica di ogni distanza sia specchio di una sostituzione man mano più completa e rivendicata della comunicazione reale lo si può desumere da brani come quelli tratti dalle lettere:

'emetto onde affermative per suscitare la radio dei cuori' (*Epistolario I*, cit., p. 597)

'noi cominciamo a stabilire affinità e lanciare richiami, impiantando la *radio* dei cuori, per l'unità e comunione vera e vivente' (*Ivi*, p. 604)

'E perdoni se spesso quindi non rispondo Suoi vari e veri perché; ma Ella non tema di affacciarmi le Sue domande, alle quali rispondo sempre interiormente [...] Interrompo questi segni grafici che mi paiono, a volte, mezzi ormai vecchi di comunicazione - e continuo l'altra parola che unisce e vivifica davvero' (*Ivi*, p. 676)

'io mi sento sempre più incapace di *ragionare* sulle cose forse perché urge in me l'esigenza di *figliare* le cose; e le parole mi servono quasi soltanto come l'alfabeto Morse per la radiotelegrafia (*Ivi*, p. 607)

A livello interazionale, questa particolare pragmatica del discorso potrebbe anche avere lo scopo inconscio di mettere dentro al ricevente - di sgravarsi (*figliare*) dunque, ma solo temporaneamente, con uno sfogo evacuativo - il senso di disorientamento e frustrazione da cui Rebora si sentì perennemente oppresso.³³ Le scuse per l'oscurità di espressione che, con crescente frequenza ma immutate abitudini, affollano l'epistolario a partire dal 1914, figurano infatti per lo più accompagnate dalla promessa di future e grandiose illuminazioni che Rebora dava a intendere di andare elaborando in solitudine, e il cui elargimento agli interlocutori egli tuttavia costantemente differiva. Esemplare in tal senso la lettera del 16 luglio di quell'anno a Monteverdi: 'È un bel parlare a cifra, dirai tu! Per me è come l'acqua fresca; e non posso altro [...] Dunque, ancora sproloquo a chiave! Ma parleremo [...]

³¹ Ben riassunta, quest'ultima, nell'affondo di Bärberi-Squarotti: 'Il linguaggio di Rebora resta essenzialmente non comunicativo, non sociale' (G. Bärberi-Squarotti, 'Tre note su Rebora', in: *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi, 1960, p. 201).

³² Si veda il frammento LXXII: 'Tu, lettore, nel breve suono | che fa chicco dell'immenso, | odi il senso del tuo mondo: | e consentire ti giovi' (*Frammenti lirici*).

³³ Nelle sue 'Tre note su Rebora' Bärberi-Squarotti parla (significativamente, a questo proposito) di un'«impressione di 'urto', di spiacevole asprezza, che deriva immediatamente dalla lettura dell'opera reboriana» (Bärberi-Squarotti, 'Tre note su Rebora', cit., p. 197) e poi più specificamente a proposito del *Curriculum Vitae* di 'una fatica di stile [...] che è pure segno di un inadattamento al tempo e alla storia, di un contrasto ancora implacato con gli uomini e con le stesse cose' (*Ivi*, pp. 208-209).

Un'improvvisazione al pianoforte – quattro ore! – dove c'era la mia *novità*; te la dirò, un giorno' (*Epistolario I*, cit., p. 245). Ma si legga anche altrove: ‘poiché non posso svelarti neppure un guizzo della nuova vasta diversa luce sepolta (mia e non mia)’ (*Ivi*, p. 290); ‘la cartolina *mi taglia tant'altro* che vorrei dirvi’ (*Ivi*, p. 291). Rebora sembra così porre in atto un rovesciamento di ruoli per cui da un lato si con-fonde con il sapere arcano di un oggetto onnisciente e pieno di senso (il seno ideale da lui desiderato: altro modo di dire ‘io sono l'oggetto’), e dall'altro mediante identificazione proiettiva³⁴ deposita la frustrazione per la propria incapacità di pensare (di dare un significato personale alle cose) suscitandola negli interlocutori, sottilmente collocati in una posizione di esasperante oscurità: si vedano in questo senso passi come quello della lettera a Meriano del 3 novembre 1918: ‘soffro di non poterti dire *altro* – ossia quella semplicità che il mio analfabetismo colto mi dà ancora di esprimere. Ma tu mi capisci, nevvero?’ (*Epistolario I*, cit., p. 414), o anche quello del 19 dicembre successivo a Giuseppe Raimondi, in cui, dopo lunghi paragrafi dal senso pressoché impenetrabile, Rebora conclude: ‘Non so spiegarmi altrimenti [...] Cosa ti vado dicendo! [...] se tu m'hai compreso mi vuoi bene’ (*Ivi*, p. 416). Si potrebbe forse intendere in questa prospettiva l'irritata reazione di Boine: ‘Rebora è troppo effervescente; mi scrive lettere che per metà non capisco e smania di nuove vie su cui si sarebbe buttato, di vita, di intensità di che so io. Ora ricopio l'*Ecclesiaste* e glielo mando’.³⁵

Procedo ora a discutere il secondo punto, e cioè il rapporto tra oscurità di espressione e disarticolazione del legame con l'oggetto (e quindi anche tra pensieri). Se in generale lo stile ha una matrice somatopsichica nella misura in cui le sue componenti ritmiche, prosodiche, sintattiche e di tonalità affettiva (tutte legate alla fisicità delle emozioni) cristallizzano nella voce di un autore una firma del suo essere, il caso di uno scrittore come Rebora, che notoriamente ebbe in orrore la corporeità – e del quale persino la firma in senso proprio costeggiò sempre l'anonymato³⁶ – pone dei particolari interrogativi. In specie, porta a domandarsi se la frustrante impermeabilità semantica di tante interminabili volute verbali sia imputabile, più che a una reale complessità dell'oggetto della comunicazione, a un'assai limitata (e forse mai sviluppata) capacità di metabolizzare e simbolizzare vissuti corporei ed emotivi, che, in assenza di adeguato contenimento,³⁷ non vengono pensati integrati e dunque

³⁴ Questa fondamentale modalità di relazione inconscia viene così descritta da Thomas Ogden: ‘Colui che proietta ha la fantasia, principalmente inconscia, di liberarsi di una parte di sé [...] non desiderata o compromessa e di collocarla in un'altra persona, al fine di poterla controllare in maniera molto forte [...] Associata a questa fantasia inconscia di tipo proiettivo, ha luogo un'altra interazione interpersonale per la quale chi riceve la proiezione è indotto a pensare, sentire e agire in maniera conforme ai sentimenti che erano stati espulsi [...] In altre parole, chi riceve è indotto a identificarsi con un particolare aspetto che chi proietta ha ripudiato’ (Th. Ogden, *La identificazione proiettiva e la tecnica psicoterapeutica*, Astrolabio, Roma, 1991, pp. 17-18).

³⁵ G. Boine, *Carteggio III. Amici del “Rinnovamento”*, vol. 2, 1911-1917, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1977, p. 593. La lettera è del 1 agosto 1914.

³⁶ Anonymato (figura di un'assenza o di una dispersione dell'identità) e frammentazione (del soggetto e del pensiero, prima ancora che del linguaggio e della forma letteraria), segnano eloquentemente quel particolare genere di firma che sono i titoli delle raccolte poetiche ‘laiche’ di Rebora, i *Frammenti lirici* e i *Canti anonimi*. La centralità e l'interrelazione di queste due condizioni si evidenziano fin dal tempo dei *Frammenti*, come nella lettera a Banfi del 7 aprile 1913: ‘s'io pubblicassi i miei versi [i *Frammenti lirici*] *anonimamente*, non avrebbero maggior significato?’ (*Epistolario I*, cit. p. 190, corsivo dell'autore). Mi pare in sostanza che la prospettiva della frammentazione del soggetto sia la prima da considerare per comprendere adeguatamente il titolo della prima raccolta reboriana. Rispetto al rapporto di Rebora con il proprio nome si tengano presenti la firma ‘Clemente frammentario’ nella dedica della raccolta a Banfi e Malaguzzi e la tarda integrazione del nome di Maria al proprio (una sorta di tatuaggio anagrafico-identitario).

³⁷ Con il termine di ‘contenitore’ Bion non indica un oggetto reale, né uno spazio o una persona fisica, bensì un processo in virtù del quale oggetti psichici non simbolizzati (ovvero ambivalenti, informi, non-

comunicati ma soprattutto, appunto, caoticamente e compulsivamente espressi con il fine di evacuarli da un sé espropriato, svuotato di contenuti non-pensati e dunque radicalmente sconosciuto - e al fondo per questo, ben prima che per cristiana umiltà, anonimo.

La conoscenza, anche quella di sé, è in fondo possibile solo in quanto esito di una scelta oggettuale: un discriminare-separazione che istituisce dei confini, e con essi delle forme. E forse, più di ogni altra cosa, è proprio dell'incapacità di scegliere nel senso di separarsi dall'oggetto (ovvero, dell'incapacità di averlo per la compulsione a identificarsi ‘essendolo’) che parlano le continue, spiazzanti *coincidentiae oppositorum* dei brani citati a seguire:

Avevo - lo confesso - dubitato che l'*incomodità* del mio pensiero, avventatoti quasi grossamente (certo, dimentico del tuo ‘sapere’), ti avesse nuociuto, o almeno avviato alla maggior solidità. Perché penso, certe volte: ma non è la mia ignoranza che mi permette l’illusione di un approfondimento? Poi no; e rivibro tutto. [...] Forse ti scriverò, per un piano di studi: ho mille cose da chiederti; ovunque m’intenebro appena ho luce. (*Epistolario I*, cit., p. 228)

Io vivo in un modo stupefacente, dove entra tutta la miseria e la grandezza di questi nostri tempi, oh ma molto al di là e al di qua, ovverosia come *sempre e tutt’insieme*.

Pensa che meraviglia: dire *io*, e non sentirsi invece (con ciò stesso) assolutamente più! (*Ivi*, p. 258)

tutto è senza principio né fine, e tutto l’odiato o l’amato è perpetuo suicidio rinato, *ineliminabile*. Quindi io sento questa posizione di vita, così e così, senza prima né poi, e soprattutto senza gerarchia di valori, e senza meta (fatalità-libertà d’ogni rimescolio, che non ha nulla fuori di sé). Piero, Piero perdonami se mi (ti) leggo ancora tanto difficilmente (*Ivi*, pp. 241-42)

per me tutto è come un mare, su e giù, e soffro quando vedo scegliere la realtà, volere un giorno senza la notte, io che abbranco e ripudio tutto, e cerco di intensificare il *dissimile*, ovunque... (*Ivi*, p. 262)³⁸

In definitiva, vale a mio avviso per l’oscurità di Rebora quel che ebbe a osservare Ezio Raimondi a proposito delle ‘insistenze quasi ossessionanti’ di Giovanni Boine, sottolineando come esse ‘non [facciano] solo parte di una retorica esterna, ma corrispondano a una struttura interna, a un effettivo modo di essere’.³⁹ Nel suo carattere di *inevitabilità*, l’impenetrabilità di tanti enunciati reboriani sembrerebbe infatti essere conseguenza di un ‘urgere’ passivamente incontento di protoemozioni e protosensazioni legate al corporeo, assai più che il prodotto di un’attività simbolizzante di pensiero-sogno connaturata a un contatto integrato con il mondo

pensati e perciò anche per lo più minacciosi e aggressivi) vengono depositati, ordinati e strutturati all’interno di una matrice psicologica condivisa e intersoggettiva.

³⁸ Se si presta credito a quanto scrive Boine a Casati il 10 aprile 1914, si dovrà supporre che la tendenza epistolare e letteraria a idealizzare (e simmetricamente svalutare) fusionalmente l’oggetto si estendesse anche alle interazioni personali: ‘...un poco febbrile e desideroso per proposito più di pienezza attiva che di precisione mentale [...] Rebora ogni tanto ‘svalutava fino in fondo’ non so che: tutto ciò che gli veniva fatto d’affermare: cosicché a forza di svalutamenti non c’era più niente che avesse valore e tutto aveva valore’ (citato in A. Dei, ‘Sul filo della spada’, in: Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. LXII).

³⁹ In E. Raimondi, *Prime lezioni. Scipio Slataper. Giovanni Boine*, Bologna, Pendragon, 2004, p. 163. Similmente, per Mengaldo l’‘aggressività e incandescenza stilistica’ del poeta è ‘anteriore alla messa in opera del testo poetico, una specie di dato biologico [...] lo stile, più che riflettere un’ideologia, è immediatamente ideologia, anzi si direbbe che la surroghi con una sorta di gesticolazione psicologica e morale...’ (P.V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 252).

interno.⁴⁰ D'altro canto, la base di senso da cui può trarre origine la chiarezza (da distinguersi dalla *lucidità* psicotica della paranoia, che sussiste invece scorporata dal significato) non può emergere nel quadro di un assoggettamento alla più immediata urgenza istintuale, ma necessita il passaggio a una posizione di attività (mentale) che unicamente la separazione dall'oggetto consente. Come osserva Neville Symington, è una contraddizione in termini affermare che essere guidati dall'istintualità è un significato: ‘meaning arises when there is choice, which has no place when the subject is being driven’.⁴¹

Attacco al corpo (del testo)

Quanto argomentato sinora permette di comprendere meglio come e perché l'oscurità linguistica di Rebora sia legata strutturalmente e in profondità al motivo, in lui da sempre precipuo, dell'ostilità per il corpo, e in primo luogo per il proprio. Ostilità che ha trovato frequente sbocco nella forma di un autoannullamento non solo fantasticato ma in certa misura anche concretamente agito nel corso degli anni, come attesta tra le altre la celebre rievocazione montaliana.⁴² E mantenendosi sulle testimonianze illustri, anche la suggestiva immagine di una mozzatura tra testa e corpo, tratteggiata da Giuseppe Prezzolini ricordando l'ultima visita al capezzale dell'amico, non si limita ad accennare a un fisico consumato dall'età e dalla malattia, ma figura significativamente accostata nel segno della continuità ('era sempre lui') a quella di uno sguardo (vero *speculum animae*) divorziato dalla possibilità di significare a sé o ad altri ('attonito'):

Quando mi recai con Suor Margherita, nell'estate del 1957, a salutare l'amico poeta, questi giaceva in un letto grande, dal bianco del quale emergeva soltanto la testa, che pareva mozza. Il suo corpo era così magro, che non dava rilievo al lenzuolo. Non parlava. Ma era sempre lui. Le sue sofferenze non avevan trasformato il suo sguardo, che attonito usciva dalle sue pupille nere cerchiate d'azzurro [...] Era sempre il candido Rebora.⁴³

Assai acutamente osserva la Paino come ‘nella produzione lirica precedente alla ‘conversione’ [...] i periodi franti e giustapposti polverizzano il *corpus* lirico, quasi anticipando ed estendendo alla poesia quell’ansia di ‘polverizzazione’ del proprio corpo fisico da Rebora espressa nella formula del voto del 1936’.⁴⁴ Non mi pare indebito ipotizzare che il medesimo destino di frammentazione a cui vanno incontro corpo e sintassi abbia coinvolto in prima istanza il pensiero. Gli stralci epistolari citati a seguire abbozzano infatti un ‘autoritratto del poeta da attonito’ in cui tanto il tema (a livello rappresentativo) quanto le conseguenze (a livello performativo) dello scollamento tra soma e psiche si abbinano all’autorappresentazione di un soggetto sopraffatto nella sua capacità di significazione da un indicibile-impensabile concreto

⁴⁰ Sull'idea bioniana del pensiero-sogno come ponte indispensabile (tra corpo e mente) per la crescita psichica, rinvio a G. Civitarese, *Il sogno necessario. Nuove teorie e tecniche dell'interpretazione in psicoanalisi*, Milano, FrancoAngeli, 2013, e Thomas Ogden, *Conversazioni al confine del sogno*, Roma, Astrolabio, 2003.

⁴¹ N. Symington, *Emotion and Spirit. Questioning the Claims of Psychoanalysis and Religion*, London, Karnac, 1998, p. 17.

⁴² Montale ricorda come, recatosi per la prima volta a Domodossola attorno al 1940, avesse trovato Rebora ‘già allora, anche fisicamente, una figura del Greco, un uomo torchiato da Dio’ (in AA. VV., *Omaggio a Clemente Rebora. Lettere inedite, una nota autobiografica e uno studio su Leopardi del poeta*, Bologna, Boni, 1971, p. 40). Lo avevano inoltre colpito alcuni dettagli a lui riferiti dal Padre Superiore Bozzetti: ‘mi parlò dell’eccessivo senso di autoumiliazione di Rebora. Il poeta, anziché insegnare latino ai ragazzi, avrebbe preferito lavori di bassa forza, cominciando dalla pulizia dei W.C.’ (*Ivi*, p. 39).

⁴³ G. Prezzolini, ‘Prefazione’ a M. Marchione, *L’immagine tesa. La vita e l’opera di Clemente Rebora*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. x).

⁴⁴ Paino, ‘Introduzione’, cit., p. XXIII.

e non simbolizzato ('infinite e non dicibili cause', 'non ho forza né voglia di parlare', 'fioritura esteriore di carni' scorporate dalla relazionalità e dal pensiero, e perciò equivalenti a quel che in un'altra missiva Rebora chiama 'affetto lirico [...] senza oggetto')⁴⁵:

sono conciato in una siffatta guisa (dentro, s'intende, poiché nitido sono e floridissimo nel corpo ostinato a vivere tanto meglio quanto più è percosso) che non ho forza né voglia di parlare (*Ivi*, p. 112)

il malessere che m'attorciglia e spreme dentro - oh fuori no, che codesto mio bel corpo prospera anzi in contrasto atroce e incomprensibile! - è di sì infinite e non dicibili cause... (*Ivi*, p. 115)

la mia fioritura esteriore di carni coincide con una stanchezza invincibile che mi strascina giù a dormicchiare tutta la giornata: non starei bene che ebete sul letto. (*Ivi*, pp. 201-02)

ma non so scrivere, non so dire: immane è la vegganza della verità in me, inane ne è l'espressione; dentro è tutto sentimento vivo e vitale, fuori astrazione o complicazione. (*Ivi*, p. 598)

È arduo figurarsi una condizione più distante dal proverbiale *mens sana in corpore sano* di quella delle citazioni appena scorse, affiorante peraltro con seriale frequenza nelle comunicazioni reboriane: una condizione il cui nucleo affettivo appare strutturato attorno a un meno salutare *mors tua, vita mea* combattuto tra mente e corpo, o tra fuori e dentro.⁴⁶ Ora, se è vero che il primo *transfert* di ogni individuo è diretto al proprio corpo nella misura in cui vengono qui depositate e rivissute le vicissitudini del proprio rapporto originario con l'oggetto, sembrerebbero esserci a questo punto sufficienti premesse per suggerire che:

- 1) la relazione di mutua esclusione tra psiche e soma, analoga a quella che regola il rapporto con l'oggetto primario,⁴⁷ possa essere qui epifenomeno di una primigenia rottura o insufficienza nel legame oggettuale, una faglia tanto pronunciata nell'essere e nel sentire del soggetto da costituire lo stampo di tutte le successive;⁴⁸
- 2) lo *scorporamento del fisiologico dal mentale*, il sentire cioè il corpo come pura funzione biologica segregata da una mente in grado di conferire significato alle

⁴⁵ Licenziati i *Frammenti lirici*, Rebora scrive a Monteverdi: 'annaspo in un desiderio di *affetto lirico*, ohimé, senza oggetto' (*Epistolario I*, cit., p. 192).

⁴⁶ Nel capitolo intitolato 'Restituire la mente al corpo' del già ricordato *Conversazioni al confine del sogno*, Ogden sostiene che 'il recupero [...] di quel senso vitale costituito dall'esperienza di avere un corpo ed una mente come qualità inseparabili può risultare problematico quando [...] l'individuo è indotto a creare una disposizione mentale patologica distaccata dalle esperienze corporee, nella quale il pensiero tende a preoccuparsi angosciosamente di raggiungere una assoluta autosufficienza ed un controllo onnipotente sia nell'ambito delle sensazioni corporee sia in quello delle relazioni'. Si confronti con il ricordo reboriano relativo agli Anni Venti citato da Viola: 'Non mangiavo anche per tre giorni: per dimostrarci che non era vero essere importante lo star bene del corpo, e che lo spirito è più forte della carne' (In E. Viola, *Mania dell'eterno. Gli ultimi due anni della vita di Clemente Rebora nel diario del suo infermiere*, Vicenza, La Locusta, 1980, p. 10).

⁴⁷ In: 'Rifiuto dell'io', cit., ho dimostrato come nella grammatica affettiva reboriana anche il rapporto tra madre e figlio è regolato secondo la formula del *mors mea, vita tua*.

⁴⁸ Sarà appena il caso di sottolineare che tale faglia si riferisce alle vicissitudini del mondo interno, inestricabilmente connesse eppure mai direttamente sovrapponibili alla 'verità storica' esterna della persona. A questa mai composta frattura sembra riferirsi già la prima strofa dell'esordio poetico adolescenziale di Rebora, 'Anima errante': 'Sola, ramanga e stanca / un'anima vagava... [...] Niuno nell'etereo velo / la scorse, e nessuno di lei / cura si prese: / ché insulsa e leggera / e priva d' alma parea'. L'immagine dell'anima 'priva d' alma' suggerisce quella di un involucro vuoto di soggettività e significato ('insulsa e leggera'): il soggetto non impara a vedersi e conoscersi perché non è prima visto da qualcuno ('niuno [...] la scorse') il cui sguardo costituisca un atto inaugurale di relazione e significazione.

emozioni che da esso provengono, conduca il soggetto a percepirlne l'attività e la stessa esistenza nei termini qui più volte osservati di persecutorio accumulo; 3) nella medesima frattura tra mente e corpo vada individuata la causa prima della costante difficoltà a pensare e conseguentemente esprimere un senso di verità personale, radicata in un sentire autonomo integrato e derivante dall'esperienza di sé (anche del corpo, quindi) anziché dottrinale, calato letteralmente dall'alto e dalla funzione psicologica eminentemente difensiva.

Rebora sembra insomma vivere la presenza del corpo come inesorabile minaccia di assoggettamento del mentale (un mentale insufficientemente attrezzato) al grado zero dell'‘urgere’ pulsionale. Ma la reazione estrema a questo vissuto, il tentare cioè di tagliare i ponti con le proprie carni pervenendo passo dopo passo all'esaltata celebrazione del loro sacrificio, equivale nei fatti al tagliare i ponti con la possibilità di un significato. La sconnessione dal corpo-reo va perciò posta in relazione con una persecutoria difettualità di pensiero e a un'irraggiunta separatezza nella relazione con l'oggetto. Astenersi dalla conoscenza (di sé, dell'altro) per evitare di doverne fronteggiare le conseguenze (la separazione dall'Eden) porta una straziante, oscura fame di senso: ma all'albero della conoscenza coi suoi frutti Rebora preferì l'illibatezza anoressica del digiuno.

Parole chiave

Rebora, psicoanalisi, castrazione, Superio, narcisismo

Francesco Capello, ex allievo della Scuola Normale Superiore di Pisa, è Lecturer in Italian presso la School of European Cultures and Languages della University of Kent. Si occupa di letteratura primonovecentesca e di psicoanalisi contemporanea. Ha pubblicato su riviste italiane e internazionali tra cui *Modern Language Review*, *Italian Studies*, *Journal of Romance Studies*, *International Journal of Psychoanalysis*, *Rivista di psicoanalisi*. Del 2013 la sua monografia *Città specchio. Soggettività e spazio urbano in Palazzeschi, Govoni e Boine*, pubblicata da FrancoAngeli. I suoi lavori più recenti vertono sull'applicazione in sede di critica letteraria del modello psicoanalitico kleiniano-bioniano.

School of European Cultures and Languages
University of Kent (UK)
f.l.capello@kent.ac.uk

SUMMARY

‘Ruthless conscience’ / Archaic Superego

Attack on linking and self-castration as psychic functions underpinning Rebora’s thought and language

Making reference to the classic Freudian theory of castration, this article will first set out to examine the motifs (quite common in Rebora) of self-punishment and atonement, alongside the sense of pleasure or relief that accompanies them. It will then proceed to use Bion’s radical development of the Freudian notion of attack on the Oedipal couple to show how a number of representational and performative elements in Rebora’s discourse can all be understood as epiphenomena of a process called “attack on linking” - a psychic process which damages and, in extreme cases, altogether destroys the ability to relate to one’s external and internal reality, as well as to produce thoughts infused with a sense of personal meaning. The aforementioned representational and performative elements include: representations of the body (which Rebora attacked and disparaged); representations of emotions and thought processes (both perceived to engender a state of “permanent emergency”); well-known and much commented on “stylistic” traits such as linguistic obscurity and a strong tendency to abstractness.

Socio-economic critique, cognitive engagement and gender roles in Carlo Lizzani's *La Celestina P.. R..**

Marco Paoli

Carlo Lizzani (1922-2013) was one of Italy's most prolific film directors but he has rarely attracted the degree of critical attention that has been afforded to his contemporaries. However, Lizzani's films are fascinating visual documents of the stylistic influences absorbed by Italian cinema in the post-war period, and they contain unorthodox and sometimes controversial social critiques which merit greater critical attention as various recent publications on the diverse cinematic oeuvre of the director demonstrates.¹ Most notably, Lizzani's films provide a range of portrayals of the evolving criminal scene in the post-war period, depictions which are closely connected to different manifestations of Italian cinematic genres or *filoni*.² In particular, his comedies including *Il carabiniere a cavallo* (1961), *La vita agra* (1964), *La Celestina P.. R..* (1964) and *L'autostrada del sole*, Lizzani's episode in *Thrilling* (1965), reflect Italian-style comedy's capacity to draw attention to topical subjects and to the most recent social transformations by exploring the implications of emerging forms of criminality and gendered tensions in the early-mid 1960s and by engaging viewers from an emotional and intellectual perspective.³

* I would like to express particular thanks to William Hope for his guidance and his many helpful suggestions in the preparation of this article. Thanks are also due to the *Incontri*'s editorial team and the anonymous reviewers for their constructive comments on the first draft of this article.

¹ G. De Santi, *Carlo Lizzani*, Rome, Gremese, 2001; G. De Santi and B. Valli, *Carlo Lizzani: cinema, storia e storia del cinema*, Naples, Liguori, 2007; C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Turin, Einaudi, 2007; V. Giacci, *Carlo Lizzani*, Milan, Il Castoro, 2009. The 2010 Pesaro film festival also featured a Lizzani retrospective and an academic workshop (with names like Vito Zagarrio and Millicent Marcus) devoted to the director, which resulted in the publication of *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Venice, Marsilio, 2010 edited by V. Zagarrio. See also C. Lizzani and V. Innocenti, *Carlo Lizzani. Italia anno zero*, Rome, Bordeaux, 2013 and E. Imarisio, *La parola del neorealismo nelle 'Cronache di poveri amanti' di Lizzani*, Rome, Carocci, 2014.

² For more details about Lizzani's films and the ways they portray the evolving criminal scene in the post-war period see M. Paoli, 'Carlo Lizzani's *Il gobbo* (1960): A cinematic exploration of socially "engaged" post-war criminality', in: *The Italianist Film Issue*, 32.2 (2013), pp. 214-237 and M. Paoli, 'Metropolitan Neo-gangsterism and the Lure of Capitalism in Carlo Lizzani's *Bandits in Milan*', in: *Studies in European Cinema*, 8.1 (2011), pp. 43-55.

³ Besides *La Celestina P.. R..*, the main focus of this article, Lizzani's most successful comedy in terms of critics and spectators, *La vita agra* (1964), describes the slow integration into Italian consumer society of Luciano Bianchi, an anarchist played by Ugo Tognazzi. For a brief but careful analysis of Lizzani's *La vita agra* from a gender and space theory perspective see N. Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Italian Style Comedy*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 109-114 and 139-142. Please also note that, although some academics use alternative terms to refer to Italian comedies released from 1958 to the early 1970s, for the sake of consistency, I have decided to use Italian-style comedy (with no capital letters), except when quoting texts by other authors. For a useful discussion on the evolution of film comedy in the postwar period and the importance of the economic miracle in this context see A. Bini, *Male anxiety and psychopathology in film: comedy Italian style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

This article discusses the director's capacity to exploit the potential of comedy at the peak of the 1960s to elaborate a detailed portrayal of contemporary Italy and, at the same time, to highlight the contradictions and deleterious effects of the changing nature of society as a consequence of the economic miracle. Therefore, by focusing on the representation of criminality and on women's role both in terms of cinema's aesthetics and productive practices in Italian style comedies and by analysing *La Celestina P.. R..* in these contexts, Lizzani's film will be seen to have greater cinematic significance than has hitherto been ascribed to it. Lizzani emphasises the ambivalence of comedy by contrasting the form of the film and the implications of its content with particular consideration of the main character, Celestina – played by Assia Noris (1912-1998) – an impudent figure inspired by Celestina, Fernando Rojas' popular character,⁴ and defined by Lizzani as 'una sorta di ruffiana di alto bordo del Seicento che Assia Noris voleva resuscitare nel pieno del boom economico, dove anche il sesso era oggetto di consumo e quindi anche strumento di potere'.⁵ These issues, together with other elements such as modes of viewer engagement, the film's relevance to Assia Noris's managerial role and her screen representation through a gender perspective, form the basis of the following analysis of *La Celestina P.. R...*

A socio-economic critique and a challenge to unequal gender roles

Italian style comedy had a key observational role, providing a medium where it was possible to analyse the contemporary Italian character through techniques such as satire, irony, grotesque situations and comedy gags. However, while being capable of highlighting certain societal traits of the past, the main strength of film comedy is its firm hold on and vivid articulation of the period it describes. As far as the economic miracle is concerned, contemporary comic films constitute an eloquent record of the most rapid increase ever in Italy's standard of living by highlighting the way the perspectives of Italians were becoming increasingly characterized by cynicism and by a lack of morality, attitudes adopted in order to improve their social standing and living standards. Essentially, during the three decades after World War Two, Italian-style comedy managed to contextualize events and situations within a stylistic approach – comedy – which, while recognizing the benefits of Italy's socioeconomic transformation, was inexorably and repeatedly drawn to the negative side of this metamorphosis.⁶

Generally speaking, comedies are enjoyable because they question authority and rules in a subversive and humorous way. However, a new style of dark, cynical films such as *Il sorpasso* (1962), *I mostri* (1963), *Il boom* (1963), *La Vita agra* and *La Celestina P.. R..*, were produced from the early 1960s onwards and aimed at subverting and recasting the generic expectations of the public. The new trend excluded the conspicuous morality that ran through the films of Neorealism. This change from morality to ambivalence and often immorality played a fundamental role in enabling Italian cinema to describe crime and in particular the link between sex and consumption in a clearer and more explicit way even if these new portrayals were delineated through the filter of comedy. In this context, *La Celestina P.. R..* is particularly interesting because of its original attempt to provide a telling socio-

⁴ Fernando de Rojas (1465-1541), a Castilian author, is known for writing *La Celestina*, originally titled *Tragicomedia de Calisto y Melibea* in 1499. The name Celestina has become synonymous with the figure of a procuress, especially an old woman, dedicated to promoting the illegal engagement of couples.

⁵ Lizzani, *Il mio lungo viaggio*, cit., p. 184.

⁶ For an analysis of Italian-style comedy see, among others, M. D'Amico, *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milan, Mondadori, 1985; E. Giacovelli, *Non ci resta che ridere: una storia del cinema comico italiano*, Turin, Lindau, 1999, R. F. Lanzoni, *Comedy Italian Style: The Golden Age of Film Comedies*, New York-London, Continuum, 2008 and A. Bini, *Male anxiety and psychopathology in film*, cit.

economic critique of the negative consequences of the capitalist system and to challenge unequal gender relations which were typically represented in Italian-style comedies of the period from a male perspective.⁷

In *La Celestina P.. R..*, the protagonist, Celestina, is a hyperactive businesswoman who has a career in public relations in Milan during the 1960s. However, in reality, her job involves many other illicit activities, mainly consisting of finding young lovers for her clients/victims, who are rich, corrupt industrialists, bankers, and politicians who pay well in order to fulfil their sexual desires, and who are invariably blackmailed into returning some sort of favour. Eventually Celestina pushes her illegal activities too far and risks being at the heart of a newspaper scandal which is only covered up thanks to the intervention of a powerful and mysterious politician, known only as Sua Eccellenza, who had recourse to Celestina's ability in finding a young, compliant lover for him, in this case Celestina's personal assistant Luisella (Beba Lončar).

From a narrative perspective, *La Celestina P.. R..* reveals the circuits of bribery and corruption within contemporary Italy by openly foregrounding them and exposing them to viewers. Criminal figures now emerge from so-called high society: corrupt entrepreneurs, bankers and politicians, as for example the rich industrialists Rinaldi (Nino Crisman), the wealthy banker Moretti (Piero Mazzarella) and the construction entrepreneur Contardi (Elio Crovetto). These characters become victims of Celestina's illicit strategies of blackmail and corruption; however, those who play into Celestina's hands and compromise themselves react to their situation with good-humoured pragmatism, a response which compounds their deviousness since they accept and view as natural Celestina's illegal activities.

There are many examples illustrating the growing lack of morality brought about by the consumer society of the age of the economic miracle in Lizzani's comedy. For instance, the banker Moretti, who is desperate for a young and preferably virgin lover, gives Celestina a detailed explanation of his strong desire for *debuttanti*; and when Celestina shows the industrialist Rinaldi a film shot in Rome during which he is seen kissing his company partner's fiancée in a car and Rinaldi proudly laughs at it. In the abovementioned examples, although Celestina does not ask for money she bribes and services Moretti and Rinaldi obtaining favours and personal advantages at the expense of the community; Moretti is forced to approve a 'loan' for the entrepreneur Contardi who, in exchange for the favour, will have to cede one of his villas to Celestina, while Rinaldi opens a private club for her in exchange for the negatives of the compromising film clip. As for Rinaldi, Moretti, and Contardi, they not only approve of Celestina's idiosyncratic public relations role but they also respect her social function as a kind of fixer, able to help people obtain things that they could not get legally such as mistresses, loans, and other perks. These are only some examples showing the ironic contrast between the respectable outward appearance of the contemporary Italian bourgeoisie and the profound lack of morality and civic sense which, in reality, characterized their professional and personal lives.

This deeply amoral value system also forms a stark contrast with the cinematic genre used by the director to showcase these concepts to viewers. On the one hand the viewer is exposed to the intellectual, conceptual implications of what is taking place, while on the other the film's stylistic and affective qualities are characteristic of comedy and confer a degree of innocuousness on the proceedings. This contrast between the film's content and form – its intellectual implications and its comic

⁷ For a detailed analysis of Italian style comedy from a gender perspective see M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Basingstoke, Macmillan, 2005, pp. 60-96, and Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space*, cit.

apparatus – is, as we shall see, the cornerstone of the viewer’s engagement with the main characters.

In particular, the film sets up an intriguing attraction-repulsion dynamic with regard to the main protagonist, Celestina. Her beauty and savoir-faire are desirable characteristics and fit her PR career perfectly even though they contrast with the moral emptiness of her illegal activities. It is important to remember that, in *La Celestina P.. R..*, Assia Noris was playing the role of an independent woman which in itself was a novelty, and arguably attractive to sections of the audience. Apart from the star vehicles for actresses such as Sofia Loren and Gina Lollobrigida in the 1950s,⁸ whose force does not however carry through into the later period of Italian-style comedy, women were seldom given the leading role in Italian cinema, and in particular in comedies of the period where the main parts were usually given to young actors such as Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman or Nino Manfredi.⁹ Furthermore, women’s mode of representation was generally limited to restricted kinds of role; either the mother embedded within the traditional framework of family life or *femmes fatales*/prostitutes who personified temptation and betrayal of these values. Although Celestina is not interested in getting involved in any kind of sexual liaison, her appearance reflects the image of the *femme fatale* as she is always well dressed, immaculately groomed with flawless make-up, while her language and her demeanour are also those of a woman of class. Qualities such as savoir-faire and good looks were essential for a successful career as PR manager, a brand new career for 1960s individuals and a profession whose activities are difficult to evaluate morally. The character of Celestina is thus a more sophisticated evolution of the female roles of the time, representing a different form of femininity indicative of Italy’s changing economic circumstances; while the character retains vestiges of the *femme fatale*’s ruthlessness, she is divested of all carnal impulses which are replaced by an ethic of profit accumulation, personal empire building, and flagrant dishonesty. As Enrico Giacovelli explains:

per restare a galla nel mondo dei maschi rapaci a queste ragazze e donne degli anni '60 occorrerà la menzogna, unico modo per sopravvivere. Ad esempio le donne protagoniste dei film diretti da Antonio Pietrangeli [*Adua e le compagne* (1960), *Io la conoscevo bene* (1965)] sono troppo sincere e naufragano nel boom. Le nuove donne [come Celestina appunto] impareranno dagli uomini l’arte della menzogna e del doppio gioco ed è proprio con l’inganno che procederanno alla conquista della società.¹⁰

A similar female character can be found in ‘Una donna d’affari’, one of the episodes directed by Renato Castellani in *Controsesso* (1964). However, it can be argued that the business woman (Dolores Wettach) is to a large extent downplayed by the male protagonist (Nino Manfredi) around which Castellani’s episode is predominantly structured. Furthermore, as Fullwood notes ‘The episode’s interest in the working life of the woman is minimal; it functions mainly as a joke on the irony of female emancipation, as professional success gets in the way of enjoying the fruits of sexual liberation’.¹¹ Another parallel could be drawn with Franca Valeri, especially in her role as a highly successful business woman in Dino Risi’s *Il vedovo*. However, as Fullwood

⁸ See for example how the early comedies of Sofia Loren make her a powerful comic lead as Pauline Small shows in her *Sofia Loren: Moulding the Star*, Bristol-Chicago, Intellect, 2009.

⁹ For a useful discussion regarding the key function of the *divi* in the Italian-style comedy see A. O’Leary, “In pieno fumetto”: Bertolucci, Terrorism and the commedia all’italiana’, in: R. Glynn, G. Lombardi and A. O’Leary (eds.), *Terrorism Italian Style: Representations of Political Violence in Contemporary Italian Cinema*, London, Igrs Books, 2012, pp. 45-62.

¹⁰ Giacovelli, *La commedia all’italiana*, Rome, Gremese, 1990, p. 59.

¹¹ Fullwood, Cinema, Gender and Everyday Space, cit., p. 219.

explains ‘We never see her [Franca Valeri] at work in her own office and her business acumen is more a foil for the ineptitude of her husband [played by Alberto Sordi] than a narrative interest in its own right’.¹² Therefore, both ‘Una donna d'affari’ and *Il vedovo* seem to be structured on the star performance of the key male comedian, respectively Manfredi and Sordi, fundamentally leaving the female protagonists in a secondary role.¹³ By contrast Assia Noris is undoubtedly the central star of the film and her constant presence in every scene for the entire duration of the film ensures that the female character’s business acumen and her embodiment of Italians’ obsession with career advancement and success are clearly recognized by the viewers. In Celestina’s *modus operandi* nothing is left to chance, and everything that she does is governed by ulterior motives and by financial considerations on which her social position and image depend.¹⁴

In the discussion of the viewers’ perception of the film protagonist, it is also important to remember that Assia Noris was well known for playing honest and pure female roles in pre-war films including *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937), *Grandi magazzini* (1938), and *Centomila dollari* (1940).¹⁵ As a consequence, in 1965, the incongruence between the actress’s back catalogue of film roles and her part as Celestina after a long absence from Italian cinema was considerable. Furthermore, Assia Noris did not reflect the typical male central comic star, which was an essential element of successful Italian-style comedies of the period, as we shall discuss in greater detail later. These contradictions of the viewing public’s expectations may partly explain the film’s lack of financial success¹⁶ and the lukewarm reaction of many film critics. Although the critics praised Noris for her screen presence and Lizzani for his ability as film director, they disagreed on the film’s conceptual remit and the way it had been articulated by emphasising the way the film failed to conform to the sort of cinematic star vehicles in which femininity was being showcased.¹⁷ In other words, contemporary critics did not consider the film to be an accurate description and reflection of the social changes in the 1960s or an opportunity to innovate and renew women’s role in the contemporary Italian film industry; however, when analysed today, with hindsight now possible, it seems extremely perceptive. While Lizzani has acknowledged the difficulty of working with an individual like Noris on a film project

¹² Ibidem.

¹³ In this respect, Günsberg has highlighted the presence of successful career women whose work we never see, such as Gassman’s wife in *Il successo/The Success* (1963) or his estranged wife in *Il sorpasso* or Walter Chiari’s live-in girlfriend in *Il giovedì/The Thursday* (1963). All of these female characters are only represented in terms of their relationship with the male protagonist. As Günsberg notes, these women ‘provide, albeit from the margins, a serious foil to the comic desperation of male characters at the centre of the film’. Günsberg, *Italian Cinema*, cit., pp. 95-96.

¹⁴ For further details about older business women in Italian style comedy of this period, see D. Hipkins, *Italy’s Other Women*, Oxford, Peter Lang, 2016, pp. 327-335.

¹⁵ For further details regarding Assia Noris’ career see, among others, M. Scaglione, *Le dive del ventennio*, Turin, Lindau, 2003; S. Gundel, *Mussolini’s dream factory: film stardom in fascist Italy*, New York, Berghahn Books, 2013, pp. 166-183; M. Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986; J. Reich and P. Garofalo (eds.), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington: Indiana University Press, 2002. For a more recent account of Assia Noris’ alleged exploitative cinematic role during the fascist period see R. Festorazzi, ‘Assia Noris, una diva alla corte di Goebbels’, *Avvenire*, <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/Noris-alla-corte-di-goebbels.aspx> (2 August 2014) and A. Grasso, ‘Assia Noris, la dive dei telefoni bianchi alla corte di Hitler’, *Fare Film*, <https://farefilm.it/top-blog/annalina-grasso/assia-noris-la-diva-dei-telefoni-bianchi-allacorte-di-hitler> (10 August 2016).

¹⁶ The takings of *La Celestina P.. R..* in fact reached only 34,941,000 lira as opposed to *Matrimonio all’italiana* (1965) which took 939,522,000 lira. R. Napolitano (ed.), *Commedia all’italiana. Angolazioni e controcampi*, Rome, Gangemi, 1986, pp. 202-203.

¹⁷ See in particular the review of the film by Tullio Kezich in his *Il cinema degli anni sessanta, 1962-1966*, Milan, Edizioni Il Formichiere, 1979.

that was radically different from her pre-war work, he maintains that *La Celestina P.. R..* was relevant to the times in which it was made.¹⁸ Furthermore, and perhaps more importantly, cinematographer Oberdan Troiani explains how crucial Assia Noris' role was in the various stages of the making of the film:

durante la lavorazione [di *La Celestina P.. R..*] la Noris non mi ha mollato mai, perché aveva una grande esperienza di cinema, e allora interveniva su tutto, dalle luci al montaggio [...] Fece stampare una copia, contro il mio parere, tirando su la luce, facendola molto brillante, e dovevamo convenire che tutto sommato poteva avere ragione lei, dato il carattere del film. Poi voleva fare un altro film con Coletti, *Lo sbarco di Anzio*, ma voleva intervenire sulla sceneggiatura, allargare la sua parte [...] e Coletti non volle, anche se lei avrebbe potuto aiutare economicamente il film, perché aveva sposato un [petroliere] egiziano [Tony Habib], era ricchissima.¹⁹

Therefore, Assia Noris' leading role and performance as an independent woman and, above all, her influential role in the filmmaking of *La Celestina P.. R..* – Assia Noris was not only the main protagonist but she also produced and co-scripted the film – encourage reflection on her prominent managerial position in the contemporary Italian film industry context and on her attempt to challenge unequal gender relations which were typically represented from a masculine point of view.

As Monica Dall'Asta explains, the male-dominated nature of the Italian film industry, both in terms of cinema's aesthetics and productive practices, can be attributed to a series of complex social, economic, and cultural aspects. Dall'Asta also claims that traditional film historiography has done little to highlight women's contribution to the cinema in both creative and managerial roles.²⁰ In particular, in the post-war period, female directors and scriptwriters in Italian cinema tended to be marginalized and only few women emerged, including Suso Cecchi D'Amico, Iaia Fiastri, Lianella Carell, Lina Wertmüller, Liliana Cavani, Sofia Scandurra, Giovanna Gagliardo and Dacia Maraini.²¹ From the 1950s Vittorio De Sica, Age (Agenore Incrocci) and Furio Scarpelli, Steno (Stefano Vanzina), Dino Risi, Luciano Salce, Nanni Loy, Alberto Lattuada, Ettore Scola, Luigi Zampa, Mario Moricelli and many others directed and provided stories for highly successful socially engaged Italian-style comedies. Similarly, male domination was visible in the choice of the main protagonists of these comedies (Gassman, Sordi etc.) and in production where the most powerful names were Dino De Laurentiis, Carlo Ponti and Franco Cristaldi. Therefore, Assia Noris' prominent managerial role as a producer in *La Celestina P.. R..* represents a distinctive example in the Italian film industry of the time.²² This, together with the

¹⁸ Lizzani, *Il mio lungo viaggio*, cit., p.185.

¹⁹ F. Faldini and G. Fofi (eds.), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Milan, Feltrinelli, 1981, p. 374. It might worth noting that Assia Noris had five husbands: Count Gaetano Assia, film directors Mario Camerini and Roberto Rossellini, British official Jacob Pelster and Egyptian oil tycoon Tony Habib.

²⁰ See M. Dall'Asta, 'Women Film Pioneers in Early Twentieth-Century Italy', in: K. Mitchell and H. Sanson (eds.), *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*, Oxford, Peter Lang, 2013, pp. 175-194.

²¹ For an analysis of how women have represented themselves and how they have been represented, and how they deal with the cinematic apparatus see G. Bruno and M. Nadotti (eds.), *Off Screen: Women and Film in Italy*, London-New York, Routledge, 1988. For a short history of Italian Female screenwriters see J. Nelmes and J. Selbo (eds.), *Women Screenwriters: An International Guide*, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 433-487.

²² *La Celestina P.. R..* was produced by Aston Film; the film production company founded by Assia Noris and her wealthy husband Tony Habib. Apart from Elvira Notari and her pivotal managerial and creative role in the film industry at the beginning of the 20th century, and a couple of major contemporary female producers such as Tilde Corsi and Rita Rusic (Rita Cecchi Gori), Italian female producers including Ida Di Benedetto, Raffaella De Laurentiis, Elda Ferri and Giulia Marletta have been slowly emerging only recently.

fact that by the early 1960s Noris was a highly experienced actress, demonstrates that women could obviously have a prominent managerial and creative role in the filmmaking process, if they were given the possibility of having such prominent roles.

This comes through in the film itself, if we consider that by playing the role of an innovative female character Assia Noris arguably challenged typical modes of women's representation of the time. For instance, although Lizzani openly exploits the image of Celestina's personal assistant Luisella (Beba Lončar) by visually emphasizing her body in the scene when Celestina tries to teach her how to walk gracefully, or when Luisella gives Carlo (Venantino Venantini), Celestina's naïve business partner, an aspirin, the film also emphasizes the contrast between woman as 'object' (Luisella) and 'subject' (Celestina). The female protagonist as 'subject' emerges in particular in the professional context where the protagonist's past involvement in illegal activities is strongly implied. Celestina seems to be very conversant with the dynamics of the relationship between pimps and prostitutes and such an open and central inclusion of a female pimp was in itself a novelty if not a first for Italian cinema. For example, when Celestina visits Carlo and finds him in bed with a lover, she makes a wry observation about the girl's coat: 'Però... la sartoria è di classe. Comunque potrebbe sempre essere un regalo della padrona, no?' Celestina's relationship with Luisella also exemplifies her manipulative skills with regard to her 'personal assistant', Celestina easily persuading her to commodify herself and her body in the interests of Celestina's business. By putting the emphasis on the female character as an independent 'subject' the contrast between Luisella/object and Celestina/subject arguably represents a locus where the dominant male discourse in the genre seems to lose control. However, this dual treatment of the female characters also emphasises that the powerful position of Celestina as female subject is mainly based upon her exploitation of other characters, including female characters such as Luisella. In other words, Celestina is an unconventional character who might offer the potential for an escape route from the impasse of a world in which to be 'woman' means ultimately to be a sexual object. Yet, Celestina's dominance and, more generally, the gender norms in the film rest on the foundations of a biological binary where the perspective of heterosexual male sexuality rules supreme. This emerges more explicitly in the final stages of the film when Celestina spends the night with Carlo. With this image of Celestina in a black bustier, the film finally succumbs to the sexualized representation of Assia Noris's body, which her character's status as female PR had kept at bay for so long. Her character has eventually moved from an unconventional screen femininity with power to the more conventional sex object.

However, it could also be argued that Celestina emerges as an original female character if we consider how gender is represented and shaped through the use of space in the genre. Fullwood explores how cinema and in particular Italian-style comedy constructs gender through its use of space, and vice versa focusing on the analysis of recurrent spaces that take on particular gendered inflections across the genre: 'While the leisure spaces of beaches and nightclubs and the domestic space of the kitchen are particularly associated with femininity, the spaces of the office and the car are the primary sites that the genre uses in its construction of masculinity'.²³ In *La Celestina P.. R..* the main character's sexed identity as 'woman' does not reflect the conventional stylistic and narrative technique in the specific context of space that underpins the vast majority of representation of women in the genre. For example, social spaces such as beaches, nightclubs and the kitchen do not feature in the film. By contrast, the office and the car, which are typically the primary spaces that the genre uses in its construction of masculinity, are the main sites in which Celestina's

²³ Fullwood, Cinema, Gender and Everyday Space, cit., p. 6.

action takes place. Fullwood explains that ‘Women’s work is present in Comedy, Italian Style, but, like the work of women in official statistics, it is marginalized, denied visibility, and pushed to the background and the edges of the frame. The issue becomes not whether or not working women are represented in the comedies – they are – but rather, what type of work is represented, and how much space this work is allotted within the films’ narratives and imagery’.²⁴ Even if *La Celestina P.. R..* mainly focuses on the protagonist’s working life in an economic sense, it also deals, albeit briefly, with the work environment of the office. For instance, Celestina moves around confidently and takes a central position, albeit as a visitor, in Rinaldi’s sumptuous office. Furthermore, Celestina’s executive office in her home reflects what, according to Fullwood, typically is ‘the essence of masculine success in Comedy, Italian Style [that is] precisely to arrive at an executive office [as opposed to the less glamorous open space office]’.²⁵ Rather than any stereotypically feminine pronouncement – maternal, domestic or sexual – as one might expect from a woman singled out by the camera in this way in the vast majority of Italian style comedies, Celestina instead establishes herself as a proficient female manager who means business, however illegal and immoral her activities may be. Furthermore, as previously mentioned, Celestina’s identity as an independent and modern female ‘subject’ emerges even more clearly and explicitly because the main character is constantly contrasted with conventional cinematic depictions of femininity through, for example, the figure of Luisella, the typical background secretary figure. In other words, rather than showing a femininity tempered by love or marriage, the protagonist projects a much more cynical image of femininity that seeks to get ahead at all costs, and which equates the idea of success with the size of her private executive office or of her car. Indeed, while the car typically functions in the genre as a symbol of male status, Celestina is not only the owner of a big car, as opposed to the more common *utilitaria*, but she also drives competently and these elements help form an association between women’s identity and mobility rights. However, although Celestina’s economic independence is marked by her ownership and driving of cars, a limited attention is given to her relationship to the car where no female attitudes and experiences related to driving are represented. There is a clear contrast if we consider films such as *Il sorpasso*, where the relationship between the male protagonist and the car is central to the narrative of the film and to the construction of the main character’s masculinity. We can conclude then that, as Fullwood claims ‘in Italian Style Comedy, if women are not marginal or background figures, it is rare that they are characterized in terms other than those of the body, sex, and sexual availability’.²⁶ Only in very rare exceptions such as Lizzani’s *La Celestina P.. R..* does a woman wield power and, in Celestina’s case, her unorthodox feminine pronouncement is also defined by the spaces in which she acts.

The ambiguous effect of Italian style comedy and viewers’ cognitive engagement
 Let’s now turn our attention to the spectator’s cognitive engagement with comedies, which will help structure our discussion of Lizzani’s film. In this context, it is important to note that, from the end of the 1950s, Italian comedy started to deal with the reality of contemporary society with a dark humour that diverged from traditional notions of comedy: ‘racconta, infatti, storie che si potrebbero trattare anche tragicamente’.²⁷ This is the case, for example, with Pietro Germi’s *Divorzio all’italiana* (1961) which, at first, was not planned as a comedy. It became one while the script was being

²⁴ *Ivi*, p. 113.

²⁵ *Ivi*, p. 107.

²⁶ *Ivi*, p. 197.

²⁷ Masolino D’Amico quoted by Giacovelli, *Non ci resta che ridere*, cit., p. 77.

written, a transformation giving the director two clear benefits; firstly, the genre change ensured a much larger audience, and secondly, it offered an increased likelihood of avoiding censorship, this being more tolerant of themes such as divorce and ‘crimes of honour’ in comic contexts. Indeed, in terms of the viewer’s engagement with such films, typical comic mechanisms such as misunderstandings, cases of mistaken identity or simply apparently innocuous daily situations have an ambiguous effect. Take the following example from Giacovelli’s *La commedia all’italiana*:

Immaginate un uomo che passeggiava in una via del centro. A un certo punto inciampa e cade esclamando ‘a momenti cadevo’. La gente quasi lo calpesta tanto è presa dalla propria fretta, dalla propria indifferenza. L’uomo magari si rialza, traballante e un po’ pesto, e borbotta tra sé o rivolto alla macchina da presa: ‘Bella società: qui, se cadi, ti calpestano subito’. Poi si allontana zoppicando in mezzo alla folla impassibile. Come reagisce lo spettatore? Sulle prime lo spettatore ride di gusto ma poi il riso gli si blocca in gola. Egli infatti sa di essere chiamato in causa, di essere allo stesso tempo l’uomo calpestato e la gente che lo ha calpestato: sa di aver visto una verità messa in commedia. Si tratta quindi di una scena comica ma anche drammatica: è una scena da commedia all’italiana.²⁸

At an immediate level, comic mechanisms may be amusing and apparently innocuous but a cognitive awareness on the viewer’s part of the implications of the situation for a character, possibly combined with an empathetic acknowledgement of the character’s reaction, ensures that a more serious side of comedy is often recognized, as in the example quoted above. Even if there is an upbeat ending to a film, the comic misadventures that may befall characters can be laced with an ambiguity which ultimately brings the viewer back towards a pessimistic outlook on human destiny.

From a cognitive perspective, the contrast between the film’s content and form represents a crucial element in the way viewers engage with the main characters. In order to explain this ambiguous dual effect, its impact on the spectators and its relevance to *La Celestina P.. R..*, a brief analysis of Murray Smith’s work on the viewer’s affective and cognitive engagement with fictional characters is required. Smith replaces blanket terms such as ‘empathy’ and ‘identification’ with a system based on two distinct levels of engagement with fictional characters: *alignment* and *allegiance*. Smith defines *alignment* as the term describing the process by which readers relate to characters by being given access to their actions, desires, thoughts and feelings. In contrast, *allegiance* pertains to the moral evaluation of characters by the spectator.²⁹ These two concepts will help us to understand the forms of viewer engagement elicited in Lizzani’s *La Celestina P.. R..* and its representation of human deviousness in Italian society at the height of the economic miracle through the lens of comedy, while recognizing that the process of viewer engagement with fictional characters is, to a large extent, subconscious.

Lizzani uses many devices for this purpose. For example, the soundtrack emphasizes the clash between the simplicity of the scenes and the dialogue and the dramatic resonance of the subject matter approached by Lizzani, that is to say a portrayal of a society where corruption, bribery and crime have become banalized and institutionalized. Most of the scenes are accompanied by relaxing background music or light-hearted pop songs. As a result, the viewer is initially likely to assimilate the meaning of the action and the dialogue in a nonchalant way. Moreover, the viewer may be influenced by the reaction, or lack of reaction, of the characters who are being blackmailed by Celestina. This is exemplified in one of the aforementioned

²⁸ Enrico Giacovelli, *La commedia all’italiana*, cit., pp. 7-9.

²⁹ M. Smith, *Engaging Characters*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 83-84. For a detailed analysis of the viewer’s cognitive and affective reactions and the functions of smiling and laughter in the spectator’s identification process see T. Grodal, *Moving Pictures*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 185-188.

scenes, when Celestina meets the industrialist Rinaldi in his office in order to blackmail him with a film negative. The implications of the scene are played down by the light-hearted background music, by a visual gag centring on the film negative when Celestina teasingly holds out and withdraws the negative several times, and also through the calm way the blackmailer and her victim act. These features do not give any indication that something reprehensible is happening; by contrast they elicit a form of comic reaction. In terms of the viewer's reaction, the comic effect is only triggered if viewers curb their cognitive and empathic identification with the characters, and temporarily reduce their evaluation of the desirability of the characters' goals and morality. However, the growing incongruence between form and content eventually creates a degree of dissonance in the viewing experience, forcing the viewer back to the true meaning of what is being shown on screen - the increasingly widespread phenomenon of corruption and bribery as a result of the characters' lack of morality. In other words, the viewer's engagement with the film and with Celestina in particular is rendered problematic by the immediate and deceptive effect brought about by the light-hearted soundtrack and by the high level of access given to her actions, feelings, thoughts and desires, since Celestina is on screen for almost all the film and she is always the key character in each scene. Consequently, spectators have full access to Celestina's subjectivity through a seemingly relaxed and convivial atmosphere and are able to reach a high level of *alignment* with her and fully understand her value system and working practices. Yet, the viewer's emotional response to the character is likely to be negative, because in order to feel what Smith terms as *allegiance* to a character, spectators must evaluate the character as representing a morally desirable set of traits in relation to the other characters within the film. Here it is unlikely that the viewer will adopt an attitude of sympathy towards either Celestina or any other character because of the immorality of their actions, and, in Celestina's case, this creates the possibility of perceptual and cognitive 'empathy' towards her being combined with emotional 'alienation'.³⁰ This effect is reflected, for instance, in the scene when Celestina talks to Carlo about the fact that Anna, one of her friends, is breaking up with her lover, Osvaldo. Celestina complains: 'Senti Carletto, bisogna rimetterli insieme, Anna e Osvaldo. Ma scusa, io formo una coppia e poi si lasciano così dopo una settimana, un mese. Ma io sono una persona seria, ho un orgoglio, no?' In this case, the spectator recognizes that Celestina's reaction is legitimate in the context of her personal and professional value system, and by comprehending her reaction, a fleeting sympathetic *alignment* may form towards her. Such responses are sufficient to maintain a nominal attachment towards the character and prevent viewers from becoming entirely distanced from the ensuing action. However, the viewer is unlikely to experience any *allegiance* with Celestina because the character's feelings of frustration and pride are linked with her immoral values that characterize her actions, in this case, convincing husbands and wives to have extra-marital affairs in order to blackmail them. Lizzani, therefore, allows viewers considerable access to the actions, thoughts and desires of Celestina without inviting emotional attachments that might overshadow the intellectual implications of her quick-witted improvisation and opportunism.

In this respect, an interesting reflection on the comedy's satirical proximity to the object portrayed and the importance of actors in the audience's identification process can also help understand the viewer's lack of engagement with the character played by Assia Noris. As Alan O'Leary argues, Italian-style comedy's satirical proximity to the object portrayed allows recognition of the complexity of the social conditions and

³⁰ Smith, *Engaging Characters*, cit., p. 231.

the *commedia all'italiana* relied on the construction of a ‘typical’ (male) Italian identified with a set of iconic faces, including Sordi, Tognazzi *et al.* [...] The fondness created for these heroes of the comedy of manners incarnated in the guise of the *divi all'italiana*, might be described as another form of complicity with the object of satire [...] the identification with the actor, the sense of fond complicity with a figure as familiar as say, Alberto Sordi, was the most effective means of involving the audience in the critique of its own behavior.³¹

As previously argued, in *La Celestina P.. R..* there is little (if not at all) sense of fond complicity with Assia Noris and consequently the typical satirical proximity of Italian-style comedy, as defined by O’Leary, seems to disappear. This leaves viewers a certain degree of critical detachment from the object of satire which, however, is not encouraged by the identification with the actor, as in the case of the *divi all'italiana*. In other words, Noris did not emerge as an ‘everywoman’, a familiar loveable (female) rogue capable of being, to use O’Leary’s terms, ‘the most effective means of involving the audience in the critique of its own behavior’. As previously claimed, this may be partly due to Noris’ back catalogue of film roles during the fascist period and her part as Celestina after a long absence from Italian cinema. Indeed, such as an independent, unusual and modern female ‘subject’ as representative of extreme capitalism is likely to produce a more damning vision of the era. However, this may also explain why Italian viewers of this period were not yet ready to take in such a high degree of immoral behaviour, especially if portrayed without resorting to the typical Italian style comedy blueprint, which relied on the audience’s familiarity and complicity with popular male stars. Or, to put it another way, the viewer is likely to experience a higher degree of *allegiance* with the ‘typical’ male protagonist of Italian style comedy played by Sordi or Tognazzi than with Celestina. This illustrates the extent to which Italian style comedy had an impact on gender construction in Italy’s post-war period.

Apart from the contrast between the film’s comic apparatus and the conceptual significance of what is taking place, and the viewer’s lack of engagement with the female protagonist, many other devices are used by the director in order to periodically draw the viewer away from the screen events or the characters and elicit reflection on the socio-economic importance of what is occurring in Italy. In terms of space, for instance, at the end of the second scene of the film, when Celestina is seen to the door after she blackmails Rinaldi in his office, there are significant panoramic shots of Milan as Celestina talks Rinaldi into involving himself in PR activities by opening a private club. The shots show huge buildings and streets seen from the skyscraper where Rinaldi’s office is. The images are obscured by the fog which is a stereotypical feature of Milan and which can also be found in most of the film’s exterior shots. Even if the shots last just for several seconds and are accompanied by a light-hearted relaxing music, they form an aesthetic contrast with the predominant comedy style of the film and its well-groomed characters, and consequently the bleakness of the images serves as another reminder of the transformation that Milan was undergoing during this period. Lizzani introduces these shots to portray Milan as a new metropolis whose socio-economic and cultural values are in a state of flux, a transformation leading to the ambiguous morality of ‘legitimate’ capitalist entrepreneurs featured in the film and also to the evolution of different forms of criminality and degradation, a phenomenon emerging as a consequence of the transformation of the urban space.

Another unexpected shot during Celestina’s telephone conversation with Contardi is effective in drawing viewers beyond the film’s comic genre towards its socio-economic context. The conversation starts with a shot of Celestina’s sumptuous

³¹ A. O’Leary, “In pieno fumetto”, cit., pp. 57-58.

office which contrasts with the subsequent shot of Contardi on the telephone and construction work going on in the background; the two perspectives hint at the opulence and wealth in circulation, and draw attention to the cityscape as an extended building site during this period. In this context, with a similar economy of style, a dialogue between Celestina and Moretti also emphasizes the extent to which Milan is changing:

Celestina: 'Lei conosce Contardi?'
Moretti: 'Quello delle demolizioni?'
Celestina: 'Prima. Adesso è nelle costruzioni'

In fact, many industrialists, such as Contardi, swapped from *demolizioni* to *costruzioni*, showing how quickly the process of urbanisation was developing in Italy, especially in the big northern cities. Therefore, it is unsurprising that towering buildings are often the natural background of Italian style comedies including *La vita agra*, *Il magnifico cornuto* (1964), *Il boom* and many others. Commodities such as cars only reflected sections of consumer society because not everyone could afford to buy one. By contrast, new buildings were used in different ways by all members of the community as shown in a film like Visconti's *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Just as department stores were the emblem of economic development during the Fascist regime,³² high-rise buildings and skyscrapers were symbols of the 1960s economic miracle and of a society that was in the process of depersonalizing its inhabitants by removing their individuality as indicated in Lizzani's *La vita agra*. The giant buildings that were now housing individuals in both their professional and personal lives paradoxically concentrated people together in increasingly restricted spaces while also eroding any sense of community solidarity.

In stylistic terms the contrast between the interior and exterior shots in *La Celestina P.. R..* is increased through a series of stark, unembellished neorealist shots of the urban environment deployed by Lizzani at key moments in the narrative, and this is typified by point of view shot from Celestina's car as she picks up a young prostitute (played by Raffaella Carrà) for Moretti. This stylistic juxtaposition is accentuated as the bleak visuals of the scene are immediately followed by the warm opulence of the setting for the high society ball. In the space of a second, this conspicuous juxtaposition brings about a total and sudden change of ambience, while simultaneously highlighting the fact that these two seemingly irreconcilable spheres of existence were still closely linked. The passage from neorealism to comedy is inverted after the ball as Lizzani uses another bleak shot to depict Celestina dropping the young prostitute off. During this journey, there is a sudden exterior shot of Celestina's car enveloped in the fog and as she stops the car the only thing that is visible through the window is fog. Finally, the prostitute gets out of the car and disappears, fading into the fog. These examples suggest that the film's exterior shots are central to establishing its conceptual foundation, namely the nature of the society that is evolving and being shaped by the economic miracle. The interior sequences are more firmly rooted within the traditions of film comedy, although as each scene is a 'comedy of manners', they are equally revealing about the attitudes of contemporary Italians.

³² For more details see J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987, pp. 99-131.

Conclusion

The shifting rapport between the individual and society lies at the heart of *La Celestina P.. R..* and several other Italian-style comedies of the period. The pressure to embrace the materialist values of society was considerable, and the conformity of consumer society leads to moments of intense loneliness for those who are reluctant to absorb these values, such as the protagonist of *La vita agra*. The society portrayed by Fellini in *La dolce vita* (1960) is one whose rules are accepted by its protagonist, Marcello Rubini, who frequents high society parties in order to make contacts and further his career, a form of networking taken further by Celestina who embodies and also perpetuates the values of the period by drawing an increasing number of clients/victims into her sphere of influence. Her value system is also an extreme form of the materialism of the era, according to which people were increasingly judged on the basis of the commodities they owned; for example, a negative opinion can be inferred from Celestina's reaction when she finds out that one of her admirers' car has neither a radio nor tip-up seats. Similarly, in *La vita agra*, the protagonist is taken to a police station and accused of vagrancy because 'gironzolava senza meta, camminava lentamente, non aveva un'automobile'. In some ways, Celestina is an atypical Italian style comedy protagonist, a female protagonist who is also a narrative 'subject', actively shaping the society around her rather than being shaped or absorbed by it. Consumer society, in fact, does not absorb or victimize Celestina because she takes its cynicism, euphoria and moral indifference to extremes. However, the film's denouement – Celestina's rapid departure to Paris after one of her plans misfires – suggests that her future is as ephemeral as that of many budding entrepreneurs in a crowded marketplace, and ultimately that of economic miracle itself.

More than sixty years after its release *La Celestina P.. R..* deserves a degree of critical re-evaluation as an unorthodox example of the *commedia all'italiana*, as it provides not only a caustic representation of Italian society at the height of the 1960s but also a reflection on women's role in the Italian film industry from both an aesthetic and managerial perspective. The film's originality is reflected in its focus on illegal activities at the modern heart from the unusual point of view of the unconventional female protagonist rather than relying on the construction of a 'typical' (male) Italian identified with familiar actors such as Sordi or Manfredi. *La Celestina P.. R..* shows that social issues such as bribery, corruption and prostitution could be explored through the means of comedy without diluting their significance; indeed, the genre of comedy, together with other visual and aural techniques used by the director, often emphasizes the contrast between the aesthetics and form of the film, and the implications of its content. Significantly, unlike in most other films of the period that feature male protagonists, little empathetic identification is likely to occur between the viewer and the character of Celestina, thereby ensuring that the significance of her actions and of the value system that she represents, remains undiminished. Furthermore, the film's female foregrounding and its unusual approach to gender relations and characterization through space re-evaluate Assia Noris' leading role and performance as an independent female character, and her prominent managerial role in the filmmaking of *La Celestina P.. R..*, which represent a fascinating example of women's contribution to Italian cinema.

Keywords

Italian style comedy, cognitive theory, gender, Carlo Lizzani, Assia Noris

Marco Paoli is a lecturer in Italian and Film Studies at the University of Liverpool. His main areas of research are Italian crime fiction and Italian cinema. He is particularly interested in the Italian economic miracle and its influence on crime as reflected in Italian literature and cinema of the post war period. He has published studies on, among others, Giorgio Scerbanenco, Carlo Lizzani, Fernando Di Leo and Paolo Virzì.

University of Liverpool
School of Histories, Languages and Cultures
Room 2/094
1-7 Abercromby Square
Liverpool L69 7WY (UK)
M.Paoli@liverpool.ac.uk

RIASSUNTO***La Celestina P.. R.. di Carlo Lizzani*****Un approccio cognitivo e una riflessione sui ruoli di genere**

Attraverso un'approfondita analisi di *La Celestina P.. R..* diretto da Carlo Lizzani, lo scopo di questo articolo è mettere in risalto come lo sviluppo della commedia all'italiana degli anni Sessanta riesce a tracciare un ritratto cinico ed eloquente dei cambiamenti socio-economici contraddittori e spesso negativi dovuti al miracolo economico. In questo contesto, il prominente ruolo di Assia Noris come protagonista, sceneggiatrice e produttrice del film sarà lo spunto per una riflessione sul ruolo della donna nel cinema italiano da un punto di vista creativo e manageriale. Inoltre, verrà preso in esame il processo di identificazione dello spettatore con la protagonista per dimostrare come il film in questione esca dagli schemi proponendo una formula alternativa alla costruzione del tipico italiano medio rappresentato dalle classiche icone maschili della *commedia all'italiana* come Alberto Sordi, Nino Manfredi o Ugo Tognazzi.

Il testimone di fede

Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano

Marco Zonch

Introduzione

Gomorra di Roberto Saviano è stato uno dei testi più discussi del passato decennio. La sua pubblicazione ha dato avvio a un lungo (e forse non concluso) dibattito critico, al centro del quale si è imposta una coppia di “figure”, il testimone/testimonianza e la verità, affrontata dalla critica facendo ricorso alle categorie di *fiction* e *non fiction*.¹ In particolare mi sembra possibile affermare che il problema sollevato dalla testimonianza e dalla verità pronunciata da Saviano in *Gomorra* sia stato pensato a partire da quello della possibile (o impossibile) corrispondenza tra racconto e fatti. Infatti, anche quando, come fa Raffaele Donnarumma, si afferma che il ‘realismo testimoniale’ di Saviano e altri esprime ‘la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell’empiricamente accaduto’, lo si fa continuando a pensare al testimone come a uno spettatore che medierebbe tra ‘il puro ordine dei fatti’ e la parola.² La verità sarebbe così ‘il campo della retorica’ e della persuasione, nel senso che essa si svilupperebbe nell’argomentazione e, allo stesso tempo, avrebbe il fine di ‘convincere il pubblico’. La scrittura di Saviano, però, a cui sono dedicate le prime pagine di *Ipermodernità*, ‘nasce da un sapere che, in prima istanza, non è letterario’, quello cioè delle prove che ‘devono poter essere trovate fuori dalla [...] scrittura: se così non fosse, tutto il suo libro si sgretolerebbe in una polvere di finzioni’. La testimonianza, cioè, sarebbe racconto di cose conosciute attraverso ‘un lavoro di ricerca’, ma soprattutto con ‘l’esperienza’. Il testimone, insomma, sarebbe lo spettatore che si assume il compito e la responsabilità della parola.³

Donnarumma⁴ sostiene la sua argomentazione facendo ricorso allo studio della figura del testimone sviluppato da Giorgio Agamben in *Quel che resta di Auschwitz*. Qui vengono individuate quattro diverse accezioni del termine: si afferma che il testimone può essere *testis*, colui che assiste a qualcosa e la racconta; *superstes*, colui che vive in prima persona i fatti di cui poi rende conto, ma può anche essere *martis*, letteralmente testimone in greco, ma che assume il significato attuale per opera dei ‘primi Padri della Chiesa’.⁵ Infine, anche l’autore, *auctor*, viene fatto rientrare tra le

¹ ‘Uno dei primi mutamenti della letteratura a partire dalla metà degli anni Novanta è l’emergere di scritture di non fiction cui ha fatto seguito, almeno in Italia e più di recente, un uso sempre più esteso delle etichette *fiction* e *non fiction*. La stessa adozione di queste categorie ridisegna il panorama: [...] correde il modo in cui siamo abituati a pensare la letteratura’, R. Donnarumma, ‘Ipermodernità’, in: *Allegoria*, 64 (2011), p. 23.

² ‘Il realismo testimoniale e le scritture dell’io mettono in scena questo conflitto, non il gioco postmoderno della pandemia finzionale, né una supposta brutalità neo-naturalistica’. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 127. Vedi anche *Ivi*, p. 125. A proposito dell’importanza della parola per Saviano cfr. *Ivi*, p. 13.

³ *Ivi*, pp. 12-13 e pp. 126-128.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 125-128.

⁵ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 24.

figure in cui si concretizza la testimonianza.⁶ I “rami” di questa “etimologia” non vengono accolti tutti da Donnarumma che si concentra prevalentemente sui primi due e sull’ultimo ed esclude invece il terzo.⁷ Insomma, a interessare il critico è quella parte dell’“albero etimologico” che può essere connessa a una verità intesa come conoscenza di un campo di oggetti.⁸ Se la verità non può allora coincidere con l’empirico, ciò dipenderebbe da una sostanziale insufficienza o incapacità della parola del testimone,⁹ insufficienza che non può essere in alcun modo superata ma che tuttavia non si tradurrebbe in una delegittimazione del racconto in forza della rottura dell’equivalenza tra finzione e menzogna.¹⁰

Questo approccio, la cui validità non si vuole mettere in discussione e verso cui, anzi, si dichiara un debito, sembra lasciare inesplorate alcune questioni di notevole rilevanza. Considerando infatti il rapporto tra testimone e verità nei limiti del rapporto tra realtà e rappresentazione sembra impossibile cogliere alcuni dei tratti specifici della declinazione che questa figura ha all’interno dell’opera di Saviano. Ciò non significa, la precisazione è necessaria, che gli aspetti abitualmente studiati dalla critica¹¹ siano privi di rilevanza. Allo stesso tempo, però, questo tipo di focalizzazione non sembra essere in grado di rendere conto che di una parte del problema. A tal proposito è significativa l’esclusione operata da Donnarumma di uno dei “rami” dell’etimologia proposta da Agamben che al contrario, connettendo la testimonianza alla fede, aprirebbe le porte a una problematizzazione dell’oggetto della testimonianza di Saviano. La religione è infatti un tema che Saviano tocca di frequente a partire, come nota lo stesso Donnarumma,¹² dalle pagine di *Gomorra*. È Saviano stesso a definirsi ‘un ateo affascinato dalla religiosità’,¹³ facendo quasi riecheggiare il motto dell’ultimo Gianni Vattimo, quello cioè del ritorno alla religione, a una “fede debole”, che dice: “grazie a Dio sono ateo”,¹⁴ in un paradossale ritorno alla fede che implica però un indebolimento dottrinale.

Vorrei dunque articolare una proposta d’analisi che, studiando il rapporto tra testimone e verità da una differente prospettiva, è forse in grado di colmare tale vuoto. Infatti, quando si inserisce l’opera di Saviano all’interno della storia dei rapporti tra soggetto e verità tratteggiata da Foucault, appare evidente che la categoria d’analisi che meglio si presta a descrivere le caratteristiche della verità di cui egli si fa portavoce è quella di *spiritualità*. Se è infatti innegabile che il racconto di Saviano ha per oggetto la criminalità organizzata, allo stesso tempo si osserverà che attraverso il rapporto con il male rappresentato da quest’ultima il soggetto metterà alla prova la propria coscienza/anima, – daremo in seguito ragione di questa alternanza – e potrà

⁶ Sarebbe tale in quanto esisterebbe una presupposizione di un qualcosa che esiste indipendentemente da esso; Cfr. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 127.

⁷ Un unico accenno a proposito di Moresco, cfr. *Ivi*, p. 197.

⁸ Chiariremo in seguito questo concetto.

⁹ *Ivi*, pp. 127-128.

¹⁰ *Ivi*, p. 126.

¹¹ Si veda anche, per lo studio di *Gomorra*, A. Mazzarella, *Politiche dell’irrealtà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 28 e ss.; ‘testimone, per lui, non è solo lo spettatore di un evento ma anche colui che, mediante la narrazione, lo tramanda. Uno spettatore che, per assolvere fino in fondo il suo compito, si converte in attore costituisce un’ambiguità davvero stridente’; *Ivi*, p. 29.

¹² Donnarumma, confrontando *Il romanzo delle stragi* di Pasolini con *Gomorra*, scrive che: ‘È come se operassero in questo due archetipi, entrambi religiosi, ma distinti: *Gomorra* celebra un sacerdote di periferia, don Peppino Diana, assassinato dalla camorra; Pasolini [...] sogna un film su san Paolo’; *Ivi*, p. 17.

¹³ A. Marmiroli, ‘Saviano, dieci anni dopo: “Faccio teatro, poi un romanzo”’, *Il Secolo XIX*, 10 aprile 2016, http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2016/04/10/ASYWQFJC-saviano_romanzo_faccio.shtml (8 maggio 2017). ‘Ho passato gli ultimi anni a studiarla’; *ibidem*.

¹⁴ Cfr. R. Girard, G. Vattimo, *Verità o fede debole? Dialogo su cristianesimo e relativismo*, Feltrinelli, Milano, 2006; R. Rorty, G. Vattimo, *Il futuro della religione. Solidarietà, carità, ironia*, a cura di S. Zabala, Garzanti, Milano, 2005.

dunque accedere alla verità solo attraverso questo tipo di rapporto, appunto, spirituale. Se quello foucaultiano è, in un certo senso, l'asse verticale lungo cui si muove questa analisi, quello orizzontale è sociologico. Faremo ricorso alla sociologia della religione che ci permetterà di collocare questa spiritualità all'interno della compagine del post-secolare e dunque all'interno e dopo la secolarizzazione.

Al fine di offrire al lettore la maggior chiarezza espositiva possibile abbiamo scelto di dedicare due paragrafi di questo articolo a riassumere brevemente, prima di affrontare i testi, i punti centrali della riflessione sociologica contemporanea e, successivamente, di quella foucaultiana sui rapporti tra verità e spiritualità.

Il postsecolare

La sociologia ha messo in discussione prima, e abbandonato poi, un'idea di secolarizzazione che, nella sua forma elementare, connette l'avanzare della modernità alla progressiva scomparsa della religione.¹⁵ Che lo si sia fatto, come fa Enzo Pace, a ridosso dello studio di alcune comunità religiose, sette, e in definitiva alla ricerca di elementi olistici o, come nel caso di Ulrich Beck, all'interno della modernità riflessiva,¹⁶ la tesi di fondo rimane la stessa:¹⁷ piuttosto che scomparire, la “religione” ha cambiato forma; è avvenuto quello che è stato chiamato un ‘passaggio dalla religione alla spiritualità’.¹⁸ Senza voler ignorare le differenze tra la riflessione, ad esempio, di Beck e quella di Pace o di Daniel Hervieu-Léger e di Luigi Berzano, si può infatti affermare che, almeno in occidente,¹⁹ a fronte di una progressiva perdita di terreno delle religioni tradizionali si stia assistendo a un rifiorire della vita spirituale, al punto che, nel discorso sociologico, ‘è ormai diventato quasi una banalità sostenere che [...] si sia in presenza di una nuova cultura spirituale’²⁰ che in un certo senso corrisponde a una crisi del modello della religione tradizionale. Se, infatti, la Chiesa e la setta poggiano su un ‘regime dell’*aut aut*’,²¹ ovvero sulla distinzione tra fedele e infedele, tra credente e non credente, al contrario le forme contemporanee di spiritualità, individualizzata e mistica, sembrano sostenersi ‘sul regime misto del *vel vel*’.²² Di questa stessa opinione è Pace. Afferma infatti che alla forma tradizionale della fede se ne è sostituita un'altra, una *fede* ‘*nel relativo*, nella relazione con gli altri’.²³ Ciò significa che, se si prendono per buone le ipotesi del pensiero sociologico, il modello con cui abbiamo a che fare nel contesto religioso non è quello di una verità che falsifica tutte le altre, ma di più verità²⁴ che, per qualche ragione, possono coesistere pacificamente, mentre, all'opposto, si possono osservare forme di radicalizzazione. Sembra infatti che la legittimità della fede non dipenda più dall'adesione del credente a una data tradizione, ma dalla ‘sincerità e [dal]l'impegno personale’,²⁵ dall'emotività e non dalla teologia. Si è anzi parlato di un *theological*

¹⁵ Cfr., ad esempio, U. Beck, *Il Dio personale*, Bari, Laterza, 2008, p. 24 e ss.

¹⁶ Cfr. U. Beck, *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2013.

¹⁷ D. Hervieu-Léger, ‘In Search of Certainties: The Paradoxes of Religiosity in Societies of High Modernity’, in: *Hedgehog Review*, 8, 1/2 (2006), pp. 59-68.

¹⁸ E. Pace, G. Giordan, ‘La religione come comunicazione nell'era digitale’, in: *Humanitas*, 65 (2010), p. 777; cit. da E. Pace, *Una religiosità senza religioni*, Napoli, Guida, 2015, p. 146. Si veda anche G. Berzano, *Spiritualità senza Dio?*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

¹⁹ La situazione è molto diversa quando si prende in considerazione, ad esempio, l'Africa; cfr. Beck, *Il Dio personale*, cit., pp. 27-30.

²⁰ *Ivi*, p. 33.

²¹ Beck, *Il Dio personale*, cit., p. 157.

²² *Ibidem*.

²³ Pace, *Una religiosità senza religioni*, cit., p. 43.

²⁴ Una delle proposte contenute nel filone del Nuovo realismo di Ferraris, quella di Marcus Gabriel (*Il senso dell'esistenza. Per un nuovo realismo ontologico*, Roma, Carocci, 2012), sembra in effetti andare anch'essa in questa direzione.

²⁵ Beck, *Il Dio personale*, cit., p. 110.

minimalism,²⁶ facendo riferimento alla scarsa importanza riservata oggi alla dottrina. Tale meccanismo permetterebbe, secondo Léger, ‘l’efficiente adattamento dei contenuti dottrinali della religione alle esigenze di autorealizzazione avanzate dal moderno individualismo’.²⁷ Questa debolezza teorica trova riscontro in un’altra peculiare caratteristica. I sistemi di credenza individualizzati sono, infatti, spesso votati al *sincretismo*. Elementi del buddismo e del cristianesimo, del platonismo o di altre e varie tradizioni vengono liberamente ri-utilizzati e ri-significati, senza troppo guardare alla loro provenienza.²⁸ Dando ascolto a Pace, che si è occupato più specificatamente del contesto italiano, sembra possibile dire che detti sistemi assumano spesso la forma dell’olismo e, di conseguenza, non includono necessariamente l’idea “monoteistica” di Dio.

In estrema sintesi, possiamo affermare che nell’epoca contemporanea il ‘sacro sé’ diventa la fonte di significato e l’unica autorità a cui obbedire. La spiritualità, intesa in tale prospettiva, consiste proprio nello spostamento dell’asse di legittimazione del sacro dall’autorità esterna dell’istituzione religiosa alla libertà di scelta del soggetto, il quale si relaziona al trascendente, comunque se lo rappresenti, non in obbedienza a comandi esterni, ma seguendo creativamente un itinerario di ricerca che risponda alle esigenze del *sacred* sé.²⁹

Il “momento cartesiano”

Com’è noto, Michel Foucault dedica gli ultimi anni della sua vita allo studio di un certo numero di, se così possiamo chiamarli, temi legati insieme da un ‘progetto generale che porta il segno, se non il titolo, di “storia del pensiero”’.³⁰ Foucault rifiuta cioè categorie di lettura transtoriche,³¹ concentrando invece i propri sforzi sul cambiamento che, nella *pratica*³² del discorso, subiscono alcuni concetti. In altre parole, la “follia” di un determinato momento non è la stessa che potremo trovare prendendo in esame il medesimo concetto in un diverso punto nel tempo. Con queste modalità Foucault si dedica all’individuazione della forma storica in cui si sono intrecciati, in Occidente, i rapporti tra [...] il “soggetto” e la “verità”’.³³ Il rapporto, di conseguenza, viene considerato nella sua mutazione diacronica. Sintetizzando, possiamo dire che se fino ad un certo momento il soggetto, per accedere alla verità, deve innanzitutto modificarsi, intraprendere cioè un’ascesi, incontrare un maestro eccetera, dopo quello che Foucault chiama *momento cartesiano*, invece, il soggetto è in grado di conoscere la verità senza dover prima compiere su di sé tale trasformazione. Secondo Foucault, questo sarebbe il risultato di uno scontro che, nel corso dei dodici secoli che separano sant’Agostino da Cartesio, non sarebbe avvenuto tra ‘la spiritualità

²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 111; cfr. Hervieu-Léger, *In Search of Certainties*, cit., p. 64.

²⁷ *Ibidem*. Il passo è citato da Beck, riportiamo dunque, per comodità del lettore, la traduzione contenuta ne *Il dio personale*.

²⁸ Cfr. Hervieu-Léger, *In Search of Certainties*, cit.; cfr. anche Beck, *Il Dio personale*, cit., p. 161.

²⁹ Pace, Giordan, La religione come comunicazione nell’era digitale, cit. in Pace, *Una religiosità senza religioni*, cit., p. 148.

³⁰ M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 12.

³¹ Ad esempio, parlando della follia, afferma che: ‘la follia non è stata assolutamente considerata, da me, come un oggetto invariante attraverso la storia’; *Ivi*, p. 13.

³² Cfr. M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, Milano, Bur, 2015.

³³ M. Foucault, *L’ermeneutica del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 4. Per una più precisa collocazione del corso all’interno della riflessione foucaultiana si rimanda a F. Gros, *Nota del curatore*, in M. Foucault, *L’ermeneutica del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 455-492.

e la scienza, bensì tra la spiritualità e la teologia',³⁴ risultata alla fine vittoriosa.³⁵ In questo senso il *momento cartesiano* opererebbe, nella storia dei rapporti tra soggetto e verità, come un vero e proprio spartiacque. Dopo "Cartesio" il soggetto non avrebbe più bisogno di trasformarsi per accedere alla verità, potrà invece conoscerla. Per chiarire la questione, è utile fare ricorso alla risposta di Foucault a una domanda rivoltagli da un uditore durante la lezione del 3 febbraio. Riportiamo di seguito entrambe:

- Quando lei parla di due regimi di verità, con il momento cartesiano che opera, nella storia, la separazione tra l'uno e l'altro (con un primo momento che esige una trasformazione complessiva del soggetto, mentre nel secondo il soggetto risulta capace di accedere da solo alla verità), si tratta sempre della stessa verità in entrambi i casi? Il che equivale a chiedersi se una verità che appartiene univocamente all'ordine della conoscenza, e una verità che comporta invece tutto un lavoro sul soggetto stesso, facciano sempre parte della medesima verità...

Assolutamente no. E lei ha ragione a sottolinearlo, innanzitutto perché tra tutte le trasformazioni che si sono verificate, ve n'è stata una che ha riguardato appunto quella che chiamo la condizione di spiritualità per avere accesso alla verità. In secondo luogo, vi è stata la trasformazione della stessa nozione di accesso alla verità, che assume la forma della conoscenza, con la sue regole particolari e i suoi criteri specifici. In terzo luogo, infine, vi è stata quella della stessa nozione di verità. Infatti, e considerando per il momento le cose in maniera ancora molto approssimativa, aver accesso alla verità significa avere accesso all'essere stesso, e un accesso che ha una forma tale per cui l'essere al quale si accede risulterà, al contempo e quasi per contraccolpo, l'agente che opera la trasformazione di colui che ha, per l'appunto, accesso all'essere medesimo. E questo è il circolo platonico, o comunque il circolo neoplatonico: arrivando a conoscere me stesso, ho accesso a un essere che costituisce la verità, un essere la cui verità trasforma l'essere che io, a mia volta, sono, rendendomi così simile a Dio. [...] è del tutto evidente che la conoscenza di tipo cartesiano non potrà essere definita come una forma di accesso alla verità, ma darà luogo piuttosto alla conoscenza di un campo di oggetti. È a questo punto, se volete, che la nozione di conoscenza dell'oggetto arriva a sostituirsi alla nozione di accesso alla verità.³⁶

Volendo, prima di proseguire, provare a schematizzare questo passo molto complesso, dobbiamo, focalizzarci sulla relazione che intercorre tra soggetto e le differenti forme di vero. Nel primo dei due casi, infatti, se la verità richiede al soggetto di trasformarsi per poterla raggiungere (ed esserne nuovamente modificato) è perché essa riguarda un mondo che, semplificando, si trova oltre la materia: quello della metafisica o del divino. Che si prenda in esame il platonismo o il cristianesimo, infatti, la conversione dello sguardo – l'*epistrophē* in un caso, la *metanoia* nell'altro³⁷ – esiste in rapporto a una verità che non si presta a essere facilmente contenuta dalle strette maglie dell'evidenza e del ragionamento.³⁸ Non solo dunque io devo affrontare una

³⁴ *Ivi*, p. 23. Foucault afferma ciò in forza del fatto che 'tutto un vasto ambito di saperi, venissero concepiti come conoscenze che potevano essere ottenute solo al prezzo di una modifica nell'essere del soggetto, prova a sufficienza che non vi era opposizione costitutiva, strutturale, tra scienza e spiritualità'. *Ivi*, p. 24.

³⁵ I nomi di Cartesio e di Agostino, il riferimento alla filosofia del XVII e del XVIII secolo sono gli stessi a cui Beck ipotizza di poter riportare l'avvio/principio dell'individualizzazione di Dio. Cfr. Beck, *Il dio personale*, cit., p. 111.

³⁶ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 169. Si sono escluse le ultime righe della risposta in quanto, da questo punto in poi, Foucault ritorna agli obiettivi generali del corso.

³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 193.

³⁸ 'La mia idea, allora, è che assumendo Descartes come riferimento [...] è alla fine arrivato il momento in cui il soggetto come tale è diventato capace di verità [...] basta ragionare rettamente, in maniera coerente e conseguente, preservando costantemente lungo la linea dell'evidenza, senza abbandonarla un istante, per diventare capaci di verità'. *Ivi*, 167.

preparazione per poter accedere a questo essere ma, raggiungendolo, ne sarò ulteriormente modificato. Tutta questa serie di condizioni è esclusa nel secondo caso. Il vero *post-cartesiano* non è qualcosa a cui il soggetto accede, ma è invece *conoscenza* che può appunto essere ottenuta dal soggetto in quanto tale. Ciò non significa che da questo momento in poi ‘alcuni degli elementi e delle esigenze peculiari della spiritualità’³⁹ spariscano, anzi, in buona parte della filosofia successiva ‘la conoscenza – l’atto di conoscenza – riman[e] legata alle esigenze della spiritualità’.⁴⁰ A dispetto della sopravvivenza, è però necessario osservare come l’asse lungo il quale si produce la frattura tra i due regimi sia proprio quello della spiritualità, termine con il quale Foucault, fin dalla prima lezione del seminario, designa appunto ‘la ricerca, la pratica e l’esperienza per mezzo delle quali il soggetto opera su se stesso le trasformazioni necessarie per avere accesso alla verità’.⁴¹ Tre sono i postulati che sottintendono questa visione: 1) ‘la verità non è mai concessa al soggetto con pieno diritto [...] il soggetto, in quanto tale, [...] non ha la capacità, di avere accesso alla verità’; 2) ‘la verità non viene concessa al soggetto in virtù di un semplice atto di conoscenza’; 3) è necessario che ‘il soggetto si modifichi, si trasformi, cambi posizione, divenga cioè, in una certa misura e fino a un certo punto, altro da sé, per avere il diritto di accedere alla verità’.⁴² Inoltre, connettendo questa definizione al passo sopra citato, non sembra errato affermare che la verità pre-cartesiana sia innanzitutto una verità a cui si può accedere solo attraverso il rapporto, variamente declinato, con il divino. Al contrario, dopo il momento cartesiano, Dio (il divino) diviene uno dei tanti oggetti che si può, con la ragione (la teologia), conoscere senza la necessità di “preparare” se stessi.

Il problema della verità a cavallo tra riflessione foucaultiana e “rivoluzione” spirituale: il caso *Gomorra*

Si vuole a questo punto provare a integrare lo schema sociologico con questa parte della riflessione foucaultiana. Ci si pone di conseguenza un problema: per poter legittimamente compiere tale operazione si dovrebbero infatti poter sovrapporre i concetti di spiritualità rispettivamente impiegati. Ciò non appare immediatamente possibile per almeno una ragione. Nei testi sociologici a cui qui si fa riferimento non è infatti possibile reperire una chiara definizione di spiritualità.⁴³ Si ha infatti l’impressione che il termine venga impiegato in modo generico per designare le forme di rapporto dell’individuo con il sacro, con la trascendenza o con il divino. Ci si può forse arrischiare a dire che con spiritualità, nella riflessione sociologica, ci si riferisce alla dimensione psicologica individuale della religione, oggi in molti casi separata dalla tradizione e dall’istituzione. Non sembra a questo punto sbagliato sostenere che se è impossibile sovrapporre esattamente i due concetti,⁴⁴ allo stesso tempo, inserendo la riflessione foucaultiana nello schema sociologico, non si va incontro a contraddizioni. Si nota inoltre che, così facendo, ci si distanza dagli studi condotti in area

³⁹ *Ivi*, p. 25.

⁴⁰ *Ibidem*. Si consideri anche questo passo: ‘tutto ciò non significa che si possa ritenere che la frattura sia avvenuta, e avvenuta in maniera definitiva, proprio nel momento che ho chiamato, in maniera del tutto arbitraria, il “momento cartesiano”. È al contrario estremamente interessante osservare come, nel corso del XVII secolo, sia stata posta la questione del rapporto tra le condizioni di spiritualità e il problema dell’itinerario e del metodo necessari per giungere fino alla verità’. *Ivi*, p. 24.

⁴¹ *Ivi*, p. 17.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Esistono tuttavia molteplici definizioni possibili. A proposito della questione vedi: L. Berzano, *Spiritualità. Moltiplicazione delle forme nella società secolare*, Milano, Editrice Bibliografica, 2017.

⁴⁴ Bisogna notare qui il ruolo che, nella questione, gioca l’appartenenza a diversi settori disciplinari.

anglosassone, tra cui bisogna certamente ricordare quello di John McClure,⁴⁵ all'incrocio tra narrativa e post-secolare; non si è a conoscenza di tentativi in tal senso condotti in Italia.

L'ipotesi che dunque facciamo è che il vero di Saviano non possa essere trattato come semplice conoscenza, ma come qualcosa di diverso. Bisogna precisare che non si vuole sostenere di essere in presenza di un modello di verità pre-cartesiano puro. Dunque, rimanendo all'interno delle strette maglie dell'ipotesi, è forse più corretto dire che il regime di verità che incontriamo in *Gomorra* sia, come le spiritualità contemporanee, sincretico. Sintetizzi cioè in qualche modo, di cui non potremo che offrire uno schizzo, le esigenze⁴⁶ della spiritualità e quelle dell'oggettività. Andando a considerare il rapporto tra soggetto e verità, indichiamo nel narratore-Saviano il soggetto di questa relazione.

Si può innanzitutto notare che, prima di poter pronunciare il suo *io so*, al narratore non basti lo studio, né l'osservazione partecipante ma debba passare attraverso una serie di "prove" che lo portano a entrare in contatto con il "male".⁴⁷ Le indagini di Saviano, infatti, non sono fonte di informazioni, dati, o almeno non soltanto. Si prenda ad esempio una scena contenuta nelle prime pagine del romanzo in cui il narratore prende parte a una operazione di contrabbando.⁴⁸ Si può qui notare che l'interesse non è rivolto esclusivamente al traffico illegale di merci nel golfo di Napoli, ma al rapporto che esiste tra azioni criminali e 'colpa'.⁴⁹ Anzi, i tentativi fatti per scoprire che cosa contengano gli scatoloni che, assieme ad altri, scarica da una nave e carica su un motoscafo, appaiono se non addirittura ingenui, sicuramente limitati: prova infatti soltanto ad annusare e ad ascoltare.⁵⁰ È a questo punto che emerge la discrepanza tra l'oggetto dichiarato dell'indagine e la pagina, attraverso la quale sembra possibile identificare meglio l'obiettivo del narratore.

Chissà a cosa avevo partecipato, senza decisione, senza una vera scelta. Dannarmi sì, ma almeno con coscienza. Invece ero finito per curiosità a scaricare merce clandestina. Si crede stupidamente che un atto criminale per qualche ragione debba essere maggiormente pensato e voluto rispetto a un atto innocuo. In realtà non c'è differenza. I gesti conoscono un'elasticità che i giudizi etici ignorano.⁵¹

Centrale sembra dunque essere la relazione tra azioni e coscienza. È essa a venir esplorata dal narratore attraverso la partecipazione e la prova. La domanda a cui si tenta di rispondere non è, infatti, quella "giornalistica" sul contenuto degli scatoloni né sulle ramificazioni del contrabbando nel porto di Napoli. Oggetto principale dell'indagine del testimone è la propria coscienza. In questo senso si può forse dire che il modo di comportarsi di Saviano sia simile soltanto in apparenza a quello dell'investigatore, del giornalista o del sociologo. Se a questi appartiene il desiderio dell'oggettività, al contrario al narratore appartiene quello della scoperta di sé e del suo modificarsi a causa del confronto con il male. Si noti inoltre la falsa opposizione tra *crimiale* e *innocuo*. Il contrario di criminale è, infatti, onesto, retto, legale e non,

⁴⁵ J. A. McClure, *Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*, Athens, The University of Georgia Press, 2007.

⁴⁶ Riprendiamo qui l'espressione impiegata da Foucault.

⁴⁷ Alessandro Dal Lago, nel suo *Eroi di carta*, scrive che, a causa del titolo dato da Saviano alla propria opera, con 'la sostituzione di una sillaba, da un mondo criminale specifico, la camorra, siamo trasportati di colpo nel regno del Male'. A. Dal Lago, *Eroi di carta: il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010, p. 29.

⁴⁸ R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2010, p. 18 e ss.

⁴⁹ *Ivi*, p. 20.

⁵⁰ 'Poggiai la testa su alcune scatole. Tentavo di intuire dall'odore cosa contenessero, attaccai l'orecchio per cercare di capire dal rumore cosa ci fosse lì dentro'. *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

come però troviamo scritto nel testo, innocuo, contrario è comunemente dannoso, nocivo o pericoloso.⁵² In questo modo l'atto criminale viene caricato di un doppio giudizio. In *absentia*, l'atto innocuo diventa onesto, e il criminale diviene dannoso.⁵³ Ma chi riceve il danno, sembra dirci Saviano, non è un individuo, o un gruppo ben determinato, ma l'intera umanità.⁵⁴ L'impressione è confermata da ciò che segue. Arrivati a terra, Xian, l'uomo che ha organizzato l'operazione, apre con un taglierino uno degli scatoloni: è pieno di scarpe. La scoperta non sembra interessare il narratore tanto quanto la possibilità di dare validità generale alle proprie considerazioni etico-morali. Per fare ciò Saviano evoca tutta una serie di conoscenze che superano di gran lunga quelle che ha potuto ottenere attraverso l'esperienza diretta e che, forse, potremmo definire libresche. Si parla infatti di processi su scala globale che non sono certo stati conosciuti da Saviano in questo momento.⁵⁵ Inoltre non si può non notare che, da questo punto di vista, la partecipazione diretta alla spedizione non sembra aggiungere niente a quello che il narratore già sa. Al contrario sembra possibile identificare nell'esame di sé su di sé, nel volontario mettere alla prova la propria coscienza, il "luogo" in cui avviene la vera scoperta di questo passo. L'attrito tra fatti e coscienza sarà infatti il luogo in cui si dischiude al narratore il vero. Ciò risulta evidente quando si prenda in considerazione il passo più famoso dell'opera, quello dell'*'io so*.

Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so cosa trasuda il profitto. Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. Nessuno si pente. Io so e ho le prove. Io so dove le pagine dei manuali d'economia si dileguano mutando i loro frattali in materia, cose, ferro, tempo e contratti. Io so. Le prove non sono nascoste in nessuna *pen-drive* celata in buche sotto terra. Non ho video compromettenti in garage nascosti in inaccessibili paesi di montagna. Né possiedo documenti ciclostilati dei servizi segreti. Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temprate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio, brutta parola che ancora può valere quando sussurra: "È falso" all'orecchio di chi ascolta le cantilene a rima baciata dei meccanismi di potere. La verità è parziale, in fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità.⁵⁶

Il primo elemento a cui si deve prestare attenzione è il tentativo di Saviano di distaccare il suo vero dalla "semplice" conoscenza. In tal senso le parole più evidenti sono quelle conclusive: la verità *non è riducibile a formula oggettiva*, con le quali esplicitamente ci si distanzia dal vero inteso come conoscenza oggettiva. Meno esplicita ma altrettanto importante è la questione delle prove. Saviano afferma che esse sono *inconfutabili* perché parziali, caratteristica che viene loro dal non essere prove in senso proprio, a cui, peraltro, vengono contrapposte. Così facendo il narratore sembra rovesciare l'abituale concetto di confutabilità, che qui intendiamo empiricamente come la possibilità di mettere in discussione la bontà di una prova, rendendo inconfutabile ciò che, invece, potrebbe esserlo. Forse, volendo essere più precisi, si potrebbe dire che l'inconfutabilità dipenda non tanto dall'assoluta certezza

⁵² L'etimologia di 'innocuo', '[dal lat. *innocuus*, comp. di *in-* e *nocuus* 'nocivo', der. di *nocēre* 'nuocere']' (<http://www.treccani.it/vocabolario/innocuo/>) rimanda infatti al non nuocere, non danneggiare.

⁵³ Un'altra simile "falsa" opposizione a p. 75. È di questa opinione Dal Lago, cfr. Dal Lago, *Eroi di carta*, cit..

⁵⁴ 'La volontà suasoria di *Gomorra* tende all'ecumenismo: il nemico, in quanto criminale, è nemico, oltre che della legge, dell'uomo', Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 17.

⁵⁵ Il contrabbando di oggi viene messo in relazione alla sua storia. Cfr. Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 20-22.

⁵⁶ *Ivi*, p. 247.

della loro validità, quanto dall'impossibilità di sottoporre a verifica questo genere di prove. Ciò non significa che non sia possibile verificare la corrispondenza tra quello che racconta Saviano e la realtà,⁵⁷ significa piuttosto che anche quando si trovasse delle inesattezze ciò non si potrebbe tradurre in una immediata confutazione. La verità non ha luogo nella corrispondenza tra narrazione e fatti, ma nella coscienza del soggetto, nel rapporto del sé con il male. Il vero di Saviano, come lui stesso ripete più di una volta, non è qualcosa che possa essere “semplicemente” conosciuto (e quindi confutato); opera su un altro piano. Esso non si trova nei manuali di economia, ma si mostra nel rapporto tra il manuale e la ‘materia’, le ‘cose’ e i ‘contratti’. Tuttavia, è fondamentale osservare che se il modello di vero presente nella scrittura di Saviano non è quello post-cartesiano, ciò non si traduce in una sua messa in discussione, o rifiuto. Anzi, quando il narratore fa ricorso a documenti e “numeri” non si interroga mai sulla loro correttezza – tranne forse in un caso, nelle prime pagine di *ZeroZeroZero* – e, di conseguenza, accetta implicitamente la validità delle loro norme di produzione che appartengono al vasto campo dell’oggettività. Tuttavia, lo si ripete, non è questo il luogo del vero che *si dà*⁵⁸ al soggetto, che non si impara ma si percepisce emotivamente, trascende le possibilità del documento,⁵⁹ del racconto e del pensiero. Per accedervi il narratore deve immergersi nel “male”, deve attraversare la ferita che esso ha aperto nel mondo⁶⁰ così da poter incontrare la verità e indicare la via per la guarigione.

Ultimo elemento che prendiamo in considerazione in questa breve disamina è quello della conversione. Con questa parola ci riferiamo all’effetto, quello che Foucault chiama ‘contraccolpo’,⁶¹ che avrebbe sul soggetto l’incontro con la verità. Infatti, la possibilità di individuare questa dinamica all’interno del romanzo e, più in generale, in Saviano, appare essenziale al fine di dare sostegno all’ipotesi di lavoro che si è fatta all’inizio. Fino a questo punto abbiamo soltanto potuto distanziare il vero di Saviano da quello post-cartesiano, ma non possiamo ancora considerare la questione nei termini esatti in cui viene posta da Foucault. Ci si trova quindi nella condizione di dover ammettere l’impossibilità di reperire, qui, un racconto della conversione. Tuttavia, quando si prenda in considerazione non un singolo episodio ma l’intera struttura testuale, sembra possibile dare ragione di tale assenza. *Gomorra*, infatti, non racconta un percorso di formazione, non almeno al presente. Esso si colloca interamente nel passato, come a dire che l’accesso al vero e la conseguente trasformazione è qualcosa che è già avvenuto e quello che leggiamo, quindi, si colloca tra gli effetti del contraccolpo. L’*io so* non è un momento di rivelazione, ma è un momento di enunciazione, in cui cioè la verità “posseduta” dal soggetto viene pronunciata. Ma, lo si ripete, essa non viene scoperta in questo momento. In questo senso si potrebbe dire che l’accesso al vero funge da vera e propria condizione di possibilità del racconto. Se è vero che, nel testo, i vari momenti in cui Saviano parla di coscienza o di anima, in cui racconta episodi come quello, su cui ci siamo soffermati,

⁵⁷ Cfr., ad esempio, Dal Lago, *Eroi di carta*, cit..

⁵⁸ ‘l’odore che ti senti addosso comprendi che l’avevi già dentro; come sprigionato da una ghiandola che non era mai stata stimolata, una ghiandola sopita che d’improvviso si mette a secernere, attivata ancor prima che dalla paura da *una sensazione di verità*. Come se esistesse *nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero*. Con tutti i sensi. Senza mediazioni. Una verità non raccontata, riportata, fotografata, ma è lì che ti *si dà*. Capire come funzionano le cose, come va il percorso del presente. *Non c’è pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto*’. Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 158-159, corsivo mio.

⁵⁹ Nell’introduzione alla nuova edizione di *Gomorra* possiamo leggere quanto segue: ‘Desideravo [*Gomorra*] raggiungesse una verità assai più complessa di quella che possono veicolare un saggio, un’inchiesta, articoli di giornale’; R. Saviano, *Dieci anni di Gomorra*, in: idem, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2016, pp. VI-VII.

⁶⁰ ‘Il porto di Napoli è una ferita. Larga.’ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 8.

⁶¹ Vedi nota 38.

del contrabbando, sono le tappe, o le prove, di questo percorso, si deve allo stesso tempo ammettere che esse si collocano tutte nel passato. Saviano non ci racconta la propria ricerca nel momento del suo svolgersi, ma a partire dal momento in cui essa si è conclusa. Detto altrimenti, il narratore è il soggetto che ha già avuto accesso alla verità e che racconta, retrospettivamente, il proprio percorso al fine di “convertire” il lettore.

È possibile, mi pare, affermare quanto appena detto in forza dello specifico obiettivo che Saviano assegna alla propria scrittura, quello cioè di trasformare le coscienze dei lettori. In tal senso il concetto chiave sembra essere quello di *responsabilità*.⁶² Il termine viene impiegato, ad esempio, in quella che può essere forse considerata una dichiarazione di poetica. In un recente articolo, apparso prima su *Repubblica* e poi come premessa alla nuova edizione Bompiani de *Lo straniero* di Albert Camus, Saviano afferma che se lo scrittore non ha il potere di modificare concretamente la realtà attraverso le sue parole, egli può però agire ‘sulla responsabilità’,⁶³ che si potrebbe avvertire pienamente solo rinunciando all’estraneità e diventando consapevoli ‘di ogni gesto, di ogni decisione’.⁶⁴ Il riferimento a Camus permette insomma a Saviano di dire qualcosa sulla propria idea di letteratura. Quello proposto è un ideale d’azione, riguarda cioè la possibilità dell’arte di influire sulla realtà; ne troviamo traccia già ne *La bellezza e l’inferno*, testo del 2009, dove Saviano afferma che suo desiderio è quello di ‘incidere con le [...] parole, di dimostrare che la parola letteraria può ancora avere un peso e il potere di cambiare la realtà’.⁶⁵ Importa qui osservare che l’azione della scrittura sulla realtà sarebbe possibile solo attraverso la mediazione della coscienza, nel senso che lo scrittore avrebbe il compito di trasformare la coscienza dei suoi lettori. Il racconto può ‘trasformare ciò che verrà’, diventando parte della ‘coscienza di chi ascolta’: come ‘un virus’ che ‘trasformando le persone trasforma il mondo stesso’.⁶⁶

La trasformazione che Saviano si propone di operare sulle coscienze di chi entra in contatto con i propri testi è, qui, l’elemento centrale. Infatti, se il racconto di Saviano ha per oggetto esplicito la verità è allora legittimo affermare che nei suoi intenti il lettore, nell’incontro con la verità lì contenuta, dovrebbe subire un qualche genere di trasformazione. La narrazione diviene allora una sorta di mediazione, di strumento attraverso il quale gli dovrebbe essere mediato l’accesso al vero detenuto

⁶² Purtroppo sembra difficile poter dare una, seppur sintetica, definizione del concetto. Si ha tuttavia l’impressione che, almeno in parte, il suo impiego vada connesso alla riflessione di Max Weber, soggetto della tesi di laurea di Saviano, intitolata *La verità nel tumulto. Max Weber e la politica*. Per il titolo della tesi cfr. ‘XXVIII Edizione del Premio Dorso – Le motivazioni: Roberto Saviano’, www.assodorso.it/premio/xxviii/saviano.htm (25 novembre 2016); vedi anche A. Lomonaco, ‘Atenei a raggi X: venerdì in edicola il volume del “Corriere”. Tessitore: quando ho laureato Roberto Saviano’, *Corriere del Mezzogiorno*, corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/cronaca/2013/25-luglio-2013/atenei-raggi-x-venerdi-edicola-volume-corriere-2222334990850.shtml (1 giugno 2016). Dunque, data la natura del problema, sembra impossibile anche solo tentare di definirne sinteticamente i termini. Possiamo però almeno rimandare, per una recente studio del concetto, a B. Giacomini, a cura di, *Il problema responsabilità*, Padova, Cleup, 2004.

⁶³ La prima apparizione dell’introduzione a *Lo straniero* è su *Repubblica*; è la versione che qui si cita. R. Saviano, ‘Quando Camus ci insegnò che siamo noi “Lo straniero”’, *Repubblica*, 7 febbraio 2015, www.repubblica.it/cultura/2015/02/07/news/quando_camus_c_insegn_che_siamo_noi_lo_straniero-106740218/ (1 giugno 2016).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ R. Saviano, *Il pericolo di leggere*, in: Idem, *L’inferno e la bellezza*, Mondadori, Milano, 2009, p.15.

⁶⁶ *Ibidem*. Il lettore avrà forse notato la presenza, nei passi citati e più in generale della scrittura di Saviano, di una trama lessicale della medicina/malattia che è forse possibile collegare al tema di lungo corso della confessione cristiana. Cfr. M. Foucault, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992. La presenza di tale trama lessicale può forse essere riportata al meccanismo della confessione cristiana che trova in esso, nell’idea cioè di un mostrare la ferita per essere curato, una delle sue fonti di legittimazione.

dal narratore. In questo senso appaiono esatti i tentativi di collegare l'etica del discorso di Saviano alla concettualizzazione foucaultiana della *parrésia*,⁶⁷ non tanto, o almeno non soltanto, in rapporto alla questione del coraggio o della sfida, ma intendendolo come 'principio di comportamento verbale che si deve avere con l'altro nella pratica della direzione di coscienza',⁶⁸ dell'insegnamento. Saviano, infatti, sembra assumersi il compito di dirigere le coscenze dei propri lettori verso la verità che lui ha "scoperto" e ciò implica la modifica di questi soggetti. È dunque legittimo supporre che egli consideri entro questi termini, quelli forse della responsabilità, anche il proprio rapporto con il vero, nel senso che la verità avrebbe, in un certo qual modo, l'effetto di responsabilizzare il suo possessore.

Quanto visto fino a questo punto non è sufficiente a collocare *Gomorra* e la sua verità nell'ampio bacino del postsecolare. Se infatti accogliere il concetto foucaultiano di spiritualità nella riflessione sociologica è legittimo, non è però corretto – sarà forse ovvio – pensare che qualsiasi forma di spiritualità sia, appunto, postsecolare. Dobbiamo dunque approfondire alcuni aspetti della spiritualità di Saviano al fine di compiere tale attribuzione. In questo senso, prima di confrontarci con il testo, sembra utile ricordare che nella scrittura di Saviano il vero, il male e il bene, non trovano espressione nel soprannaturale, né si assista a un reincanto della natura. Essi sembrano infatti venir collocati esclusivamente nella sfera dell'umano. Tant'è che se la scienza può fornire formule, dire dunque qualcosa di incontestabilmente vero sulla materia, essa non può però raggiungere il vero di cui parla Saviano; può descrivere la materia ma non l'anima.⁶⁹ Per queste ragioni sembra necessario cercare le caratteristiche della spiritualità nella rappresentazione dell'uomo. In tal senso si può prendere in esame un passo di *ZeroZeroZero* dove si parla dell'insegnamento alla ferocia, di 'educazione al male'.⁷⁰

La ferocia si apprende. Non ci nasci. [...] La ferocia è qualcosa che passa da maestro ad allievo. [...] Si ammaestra un corpo a svuotarsi dell'anima, anche se all'anima non credi, anche se pensi che sia una fesseria religiosa, fiato fantastico, anche se per te tutto è fibra e nervo e vene e acido lattico. Eppure qualcosa c'è. Altrimenti come lo chiami quel freno che proprio all'ultimo ti impedisce di andare fino in fondo? Coscienza. Anima. Ha tanti nomi, ma comunque la si voglia chiamare puoi comprometterla, forzarla.⁷¹

A dispetto della dichiarazione di laicità fatta in *Gomorra*,⁷² Saviano colloca nell'uomo un *quid* che ritiene legittimo definire sia con le parole del materialismo che con quelle della fede. La doppia possibilità non solo non viene percepita come contraddittoria ma, anzi, viene impiegata da Saviano a sostegno delle proprie affermazioni. Infatti, dal momento che ciascuno dei due "sistemi" colloca nell'uomo una qualche istanza superiore, a Saviano sembra possibile considerare le differenze tra le definizioni come "semplici" differenze interpretative che, in quanto tali, non possono mettere in discussione l'esistenza dell'oggetto. Ma si deve anche notare che questa libertà non è possibile in ogni contesto. Se concepissimo la fede come *aut aut* – o si è credenti o non lo si è, non ci sono "vie di mezzo"⁷³ – non potremmo indifferentemente designarlo

⁶⁷ Cfr. ad esempio T. Scarpa, 'L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia', *Il primo amore*, www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article2314 (18 febbraio 2017).

⁶⁸ Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 146.

⁶⁹ 'le carte ricostruiscono i fatti, le date e le prove, dispiegano la successione in ogni dettaglio, ma non possono rivelare l'anima di una persona'; Saviano, *ZeroZeroZero*, cit., p. 235.

⁷⁰ Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 98.

⁷¹ Ibidem.

⁷² 'Mai per un momento nella mia vita mi sono sentito devoto, eppure la parola di Don Peppino aveva un'eco che riusciva ad andare oltre il tracciato religioso. Foggiava un metodo nuovo che andava a rifondare la parola religiosa e politica'. Saviano, *Gomorra*, cit., p. 264.

⁷³ Cfr. Beck, *Il Dio personale*, cit., p. 61.

come anima o come materia: chiamandolo anima ne escluderemmo la riducibilità a materia, dicendolo materia negheremmo la sua alterità. Ciò non accade nel discorso di Saviano. Si rende dunque necessario lasciare il modello dell'*aut aut*, che sembra poter essere agevolmente sostituito con il *vel vel*⁷⁴ delle spiritualità contemporanee. Se così facciamo, non solo la doppia definizione smette di essere problematica ma, adattandosi perfettamente allo schema, conferma la bontà dell'attribuzione. Infine, si deve anche notare che questa peculiare “alternanza possibile” illumina, può illuminare, in maniera differente la presenza di entrambi i termini in *Gomorra*. Saviano, oltre che, come visto, fare ricorso alla parola ‘coscienza’,⁷⁵ impiega a più riprese anche ‘anima’.⁷⁶ L’uso doppio può, mi pare, essere ricondotto a quanto detto a proposito del passo di *ZeroZeroZero* appena citato. Si potrebbe insomma intendere tale alternanza nei termini di una indifferenza che consentirebbe di impiegare ‘anima’ o ‘coscienza’ per denominare, adeguatamente, il medesimo “oggetto”.

Troviamo impiegata la parola ‘anima’ in più punti del testo. Una di queste occorrenze, ad esempio, si trova a poche righe di distanza dal passo dell’*io so*. Parlando del ‘ciclo del cemento’,⁷⁷ Saviano scrive: ‘Non posso fermare un rimuginio d’anima perenne su come sono stati costruiti palazzi e case’.⁷⁸ Si osservi come il verbo rimuginare, comunemente associato al pensiero, venga qui invece impiegato per l’anima. Si ottiene così una interferenza, attraverso la quale sembrano sovrapporsi, sul concetto, due differenti ordini di esistenza, quello, appunto, del pensiero, e quello invece dello spirito, collocando l’elemento così descritto all’incrocio delle due. In effetti, quando si affronti il testo da questa prospettiva, emerge la presenza di una indifferenziazione che potremmo intendere come *vel vel*. Si prenda in considerazione un’altra delle occorrenze di ‘anima’ nel testo. Saviano descrive le differenze tra chi combatte il crimine in Sicilia e di chi, invece, in Campania. Il secondo occuperebbe, a differenza del primo, una posizione ancora più difficile perché sarebbe condannato alla solitudine. Per questa ragione resistere sarebbe ancora più difficile in terra di camorra, in quanto la solitudine a cui viene costretto chi combatte basterebbe, di per sé, a sconfiggerlo.

Giocano con te come con lo shangai. Tolgono tutte le bacchette senza farti muovere, così alla fine rimani da solo e la solitudine ti trascina per i capelli. [...] E allora devi dare fondo a tutte le tue risorse. Devi trovare qualcosa che carburi lo stomaco dell’anima per andare avanti. Cristo, Buddha, l’impegno civile, la morale, il marxismo, l’orgoglio, l’anarchismo, la lotta al crimine, la pulizia, la rabbia costante e perenne, il meridionalismo. Qualcosa. Non un gancio a cui appendersi. Piuttosto una radice sotto terra, inattaccabile. [...] Quella radice a fittone che si incunea nel terreno ho imparato a riconoscerla negli sguardi di chi ha deciso di fissare in volto certi poteri.⁷⁹

Si osservi innanzitutto come, nella serie di istanze atte a svolgere il ruolo di “cibo dell’anima”, si mescolino tutta una serie elementi che vanno dalla fede religiosa in senso proprio, cristiana o buddhista, passano per la politica e arrivano, infine, all’emotività. Uno qualunque di questi “oggetti”, ci dice Saviano, può svolgere il medesimo ruolo, potrebbe cioè produrre in chi lo possiede una sorta di “radice”. Se è innanzitutto importante notare l’associazione tra la “fede” e una trasformazione, che

⁷⁴ ‘nella loro ricerca nomade della trascendenza religiosa, gli individui sono sia credenti sia non credenti’; *Ivi*, p. 157.

⁷⁵ Vedi nota 55.

⁷⁶ ‘Non posso fermare un rimuginio d’anima perenne su come sono stati costruiti palazzi e case’; Saviano, *Gomorra*, cit., p. 247. Vedi anche: *Ivi*, pp. 109, 136, 171-172, 247, 252, 267-268, 324.

⁷⁷ *Ivi*, p. 248.

⁷⁸ *Ivi*, p. 247.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 267-268.

Saviano afferma di saper riconoscere negli effetti e che renderebbe possibile al soggetto riuscirebbe, attraverso quest'ultima, a resistere all'isolamento, si deve anche osservare come anche in questo caso ci si collochi in un regime di indistinzione. Qui, nell'alternanza cioè tra religione, politica ed emotività, è infatti possibile scorgere la presenza di quello che abbiamo chiamato *vel vel*. È sostanzialmente indifferente, scrive Saviano, quale “fede” si scelga di adottare nella lotta con il male: essa si presterà comunque a offrire sostegno all'anima, producendo in essa una radice. Proprio questa indistinzione tra tradizioni religiose, politiche ed emozioni può, mi pare, perdere la sua problematicità solo se collocata all'interno delle forme che assume la spiritualità contemporanea.

Altri e notevoli elementi a favore di una possibile inclusione di questa spiritualità nella compagine postsecolare possono essere individuati in rapporto soprattutto alle analisi di Beck. Secondo il sociologo, ‘in molti casi’ i movimenti religiosi contemporanei considerano l’esperienza spirituale come un ‘romanzo di formazione extraecclesiastico’.⁸⁰ Ciò si potrebbe affermare osservando le

reinterpretazioni epistemologiche di concetti chiave della sfera religiosa. Al posto della *fede*, alla redenzione tramite grazia divina, subentra il *sapere* soggettivo derivante dalla personale esperienza e sperimentazione; il concetto di *peccato* viene secolarizzato e la sua funzione passa al concetto di *ignoranza*; l’idea di *paradiso* quale dimora futura dei beati viene sostituita dalla concezione dell’autorealizzazione nel qui e ora.

La comunicazione con il “Dio personale” [...] radicalizza dunque la base soggettiva di esperienza, la propria attività e la responsabilità personale.⁸¹

Questa descrizione dei movimenti religiosi contemporanei sembra adattarsi molto bene anche alle posizioni di Saviano. In *Gomorra*, in *ZeroZeroZero* e negli altri scritti dell’autore è facile riconoscere il ruolo salvifico attribuito al *sapere*,⁸² come del resto è semplice notare che esso si appoggia (anche) sull’esperienza personale. E se Saviano fa del *sapere*⁸³ il centro della propria scrittura, pare evidente che l’intento sia quello di combattere l’ignoranza/peccato affinché sia possibile raggiungere il paradiso che è, in questo caso, una versione della società priva della sua parte malata.⁸⁴ Infine, è semplice ricordare la centralità della responsabilità e dell’attività personale nella scrittura di Saviano, oggetto della “chiamata” che i testi rivolgono ai propri lettori.

Concludendo, appare forse possibile ripensare la testimonianza che non può, mi pare, venir legittimamente intesa né pensando al testimone come a uno spettatore né, come fa Donnarumma, pensandolo come un mediatore. Il testimone è, innanzitutto, il testimone di una “fede” al cui centro non c’è il dogma o la riflessione teologica, ma il modello politico-religioso attribuito a Don Diana,⁸⁵ la cui parola, secondo Saviano, ‘riusciva ad andare oltre il tracciato religioso. Foggiava un metodo nuovo che andava a rifondare la parola religiosa e politica’.⁸⁶ Così intesa, la testimonianza di Saviano

⁸⁰ *Ibidem*. Beck propone anche un’altra interpretazione, un possibile arrivo all’esoterismo del processo di rinnovamento religioso combinato all’individualizzazione, di cui qui non è possibile trovare traccia.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Non impieghiamo la parola come sinonimo di conoscenza e, dunque, in riferimento a posizioni post-cartesiane. In effetti anche Beck, anche se non in termini esplicitamente foucaultiani, sembra riconoscere la *differenza* che sussiste tra il sapere della religiosità postmoderna e il sapere più propriamente moderno e, diremmo noi, post-cartesiano. Cfr. *Ivi*, p. 165.

⁸³ Inteso sia come sapere spirituale che conoscenza.

⁸⁴ Si veda a tal proposito: Saviano, *Vieni via con me*, cit., pp. 9-29.

⁸⁵ Don Giuseppe Diana, parroco di Casal di Principe assassinato dalla camorra il 19 marzo del 1994. L’importanza del modello è già stata sottolineata da Donnarumma (cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.), che paragona questo modello a quello di Pasolini.

⁸⁶ Saviano, *Gomorra*, p. 264. In area anglosassone (cfr. McClure, *Partial Faiths*, cit.) è stata notata l’intersezione tra fedi post-secolari e motivi politici.

sembra sollevare tutta una serie di domande che, fino ad oggi, non sembrano essere state affrontate e che forse dovrebbero essere collocate non nell'ordine dell'epistemologia, ma in quello dell'ontologia.⁸⁷ Come a dire che in un mondo post-secolare parlare di realtà significa avere a che fare con un “oggetto” che non è più possibile comprendere all'interno dei “semplici” limiti tracciati dal materialismo. Se dunque si può concordare sul fatto che, come scrive Donnarumma, il testimone si fa portavoce di un vero che non coincide con l'empirico, con il quale pur intrattiene una relazione, non lo si fa perché si consideri la verità come campo della retorica o della letteratura, ma perché la realtà ha smesso di essere una questione di sola materia. Nel mondo dello scrittore napoletano non ci sono miracoli o divinità: l'apertura che si produce nelle pagine di *Gomorra* è più sottile, di più difficile individuazione.⁸⁸ Preliminariamente potremmo dire che essa può essere individuata non tanto nei “fatti”, ma nel peso dello spirituale in relazione al vero nella battaglia contro un nemico che non è possibile considerare come un “semplice” criminale ma come il nemico dell'uomo.⁸⁹ Tuttavia, proprio in forza dello spazio che, in *Gomorra*, ha l'empirico, non sembra possibile, senza al contempo voler proporre un'alternativa, accogliere la definizione di *Postsecular Fiction* che McClure impiega in ambito statunitense.

Parole chiave

Gomorra, Foucault, postsecolare, Roberto Saviano, ritorno alla realtà

Marco Zonch si è laureato in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Padova. È dottorando in lettere presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia.

Università di Varsavia, Dipartimento di Italianistica (Polonia)
Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Sociologia (Italia)
marco.zonch@gmail.com

⁸⁷ Questa concettualizzazione va attribuita, anche se nel contesto dello studio della narrativa statunitense, a McClure, *Partial Faiths*, cit..

⁸⁸ ‘In certain texts [...] is extremely subtle: a quiet loosening of the fabric of “the real” and momentary, almost indiscernible, interruptions of the “laws of nature”.’ McClure, *Partial Faiths*, cit., p. 3.

⁸⁹ Vedi nota 58.

SUMMARY

Witness to faith

Truth and spirituality in Saviano's narrative

Literary critics of Saviano's narrative have often discussed issues such as truth and witness stance. These subjects have usually been studied and synthesized through the fiction/reality antinomy, an established position that this article will try to challenge. Taking as a starting point what recent sociologists of religion have termed "the passage from religion to spirituality", and connecting this with Foucault's reflections on the link between truth and spirituality, it proposes a substantially different view on one of the most discussed literary works of the last ten years: *Gomorrah* by Roberto Saviano. Following a brief introduction, it summarizes sociological reflection – especially that of Ulrich Beck – and rethinking of the secularization process. The focus then shifts to Foucault's study of truth in his 1981-1982 lectures, integrating the concept of spirituality in the post-secular scheme. Perceived as such, it seeks to demonstrate that the truth exposed in *Gomorrah* is therefore to be considered a "spiritual truth", recounted by a witness that is, above all, testament to his own faith, soul, or conscience.

Bruxelles in traduzione Our city di Maria Tarantino*

Natalie Dupré

Cities can be badly-run, crime-infested, dirty, decaying. Yet many people think it worth living in even the worst of them. Why? Because cities have the potential to make us more complex human beings. A city is a place where people can learn to live with strangers, to enter into the experiences and interests of unfamiliar lives. Sameness stultifies the mind; diversity stimulates and expands it.¹

Introduzione

Il percorso transnazionale di Maria Tarantino (Milano, 1972), giornalista e documentarista italiana residente a Bruxelles da molti anni, può essere considerato un esempio emblematico della nuova emigrazione italiana iniziata nella seconda metà degli anni Novanta e che ha spinto molti cittadini italiani con un più alto livello di scolarizzazione rispetto ai migranti dei cicli di emigrazione precedenti e con una partecipazione femminile più elevata, a lasciare l'Italia. La cifra comune che riunisce la composizione eterogenea di questo nuovo ciclo di migrazione sarebbe, secondo alcuni, non tanto la famigerata ‘fuga dei cervelli’ – ampiamente discussa dai media e letta in un primo momento come segno di sprovincializzazione o di riconoscimento del talento ‘nostrano’ oltre confine –, ma piuttosto un crescente pessimismo nei confronti di un’Italia bloccata da una crisi economico-sociale che sembra non avere sbocchi risolutivi immediati² e ‘un contesto culturale e politico asfissiante’.³ Nell’intervista con Maria Tarantino, pubblicata nella sezione ‘Interviste’ di questo numero di *Incontri*, la regista sostiene che la sua decisione di lasciare l’Italia era motivata dalla mancanza di opportunità per i giovani che aveva avvertito dopo aver conseguito il diploma.

Rispetto alle migrazioni storiche che interessavano prevalentemente lavoratori non specializzati, la migrazione contemporanea coinvolge, oltre ai cosiddetti cervelli in fuga, anche studenti, professionisti, imprenditori, pensionati ecc., toccando in tal modo fasce di età più ampie rispetto al passato.⁴ A incentivare le partenze oggi sarebbero la maggiore mobilità stimolata dalle politiche europee e una serie di fattori

* Un ringraziamento speciale va a Monica Jansen per avermi fatto conoscere l’opera di Maria Tarantino e per la briosa e piacevole collaborazione. Ringrazio Maria Tarantino per la sua presenza al seminario ‘Le rappresentazioni delle nuove migrazioni’ (Università di Roma ‘La Sapienza’, 10 aprile 2017) e per la sua disponibilità a rispondere a tutte le nostre domande.

¹ R. Sennett, ‘New Capitalism, New Isolation: A Flexible City of Strangers’, in: *Le Monde Diplomatique*, febbraio 2001, <http://mondediplo.com/2001/02/16cities> (3 marzo 2017).

² M. Tirabassi & A. del Pra’, *La meglio Italia. Le mobilità italiane nel XXI secolo*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 11-18.

³ I. Gjergji, ‘Cause, mete e figure sociali della nuova emigrazione italiana’, in: I. Gjergji (a cura di), *La nuova emigrazione italiana*, Venezia, Ca’ Foscari, 2015, <http://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-017-4/> (15 ottobre 2016), p. 17.

⁴ Tirabassi & del Pra’, *La meglio Italia*, cit., pp. 3-4.

che favoriscono e facilitano sia la stessa mobilità e la creazione di reti professionali internazionali sia il mantenimento di un rapporto saldo con il paese e la comunità d'origine (come i voli a basso costo e l'internet).⁵ Il soggetto migrante di oggi effettua spostamenti multipli e fluidi, con frequenti passaggi da un paese all'altro e regolari ritorni in Italia, il che consente di parlare di un fenomeno di migrazione transnazionale se per ‘transnazionalismo’ si intende ‘un fenomeno che crea, fra diversi paesi, networks articolati, diversificati e flessibili’.⁶

Dopo essersi laureata in Filosofia all'Università di Edinburgo, Maria Tarantino prosegue le sue ricerche in fenomenologia all'Università di Leuven (Belgio) e Wuppertal (Germania) oltre che all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dieci anni dopo lascia l'accademia e sceglie la strada del giornalismo, affrontando temi di politica, cultura, cinema e gastronomia. Dopo l'esperienza di *De wereld van Tarantino* ('Il mondo di Tarantino'), una serie di 25 documentari fatti da giovani documentaristi e presentati da Tarantino per Canvas,⁷ uno dei canali dell'emittente pubblica fiamminga, decide di dedicarsi anche lei al cinema documentario: con *Inside Out* (2009) esplora i rapporti di potere in un carcere italiano seguendo un gruppo di detenuti impegnati nei preparativi di una rappresentazione teatrale. L'anno successivo segue *Kubita*, un film autofinanziato e autoprodotto dalla regista, sulle pratiche di tortura nei carceri burundesi. Nel 2011 la regista fonda la casa produttrice Wildundomesticated che realizzerà *DEMUNT/LAMONNAIE* (co-diretto da Klaas Boelen), un documentario sul teatro lirico di Bruxelles e una serie di minidocumentari sulla città di Chartres, *CityOneMinutes*. Nel 2015 esce *Our city*, il documentario sulla città di Bruxelles oggetto del presente studio.

Con il suo lavoro da documentarista Maria Tarantino si iscrive nella generazione di registi che marcano la rinascita del documentario italiano a partire dagli anni Duemila,⁸ dopo che l'avvento del digitale e la maggiore accessibilità alle tecnologie insieme alla realtà urbana e situazione politica ormai cambiate degli anni Novanta avevano preparato il campo a un rinnovato e crescente interesse per il cinema della non-fiction. Seppure già gli anni Settanta avessero visto nascere a margine delle produzioni Rai una produzione documentaria indipendente, prima degli anni Novanta il cinema documentario italiano spesso fu visto come ‘un ambito istituzionale, ingessato, piattamente informativo e anche un po’ autoritario’.⁹ Ne conseguì un'iniziale mancanza d'interesse per il genere della non-finzione sia da parte della critica e degli studiosi del cinema, sia sul versante della produzione e della distribuzione.¹⁰ Il più recente successo del documentario rispetto al cinema di finzione, invece, è da attribuire secondo Emiliano Morreale alla superiorità estetica del genere e alla sua qualità di ‘metodo di conoscenza’ in quanto mostra – almeno nei casi più

⁵ *Ivi*, p. 5.

⁶ C. Caltabiano & G. Gianturco (a cura di), *Giovani oltre confine: i discendenti e gli epigoni dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2005, p. 219.

⁷ Il ruolo di Maria Tarantino consisteva nell'introdurre i documentari e nell'‘aiutare il pubblico ad appassionarsi a quello che avrebbe visto, che era molto vario, molto strano e anche come linguaggio non sempre molto accessibile’ (N. Dupré & M. Jansen, “La città è un organismo”. Intervista con Maria Tarantino’, in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 32, 1 (2017), pp. 76-84).

⁸ Già negli anni Novanta si manifestarono i primi segni di un cambiamento. Tra i nomi dei precursori della nuova generazione di documentaristi italiani, Morreale annovera quelli di Daniele Incalcaterra, Leonardo Di Costanzo e Gianfranco Pannone. Negli anni del Duemila per la prima volta si affermano documentari italiani ai festival internazionali che raggiungono un pubblico più ampio: *La bocca del lupo* (2009) di Pietro Marcello, *L'estate di Giacomo* (2011) di Alessandro Comodin, *Sacro GRA* (2013) di Gianfranco Rosi, *TIR* (2013) di Alberto Fasulo, e *Stop the Pounding Heart* (2013) e *Louisiana* (2015) di Roberto Minervini (E. Morreale, ‘Introduzione’, in: *Cartaditalia*, 1 (2015), pp. 14-20).

⁹ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁰ A. Angelone & C. Clò, ‘Introduction. Other Visions: Contemporary Italian Documentary Cinema as Counter-discourse’, in: *Studies in Documentary Film*, 5, 2-3 (2011), pp. 83-89.

riusciti – ‘cose nuove (non più cose, ma cose viste con più pazienza e rispetto)’.¹¹ Michael Chanan, inoltre, attribuisce al documentario ‘a power, if not directly to reveal the invisible, nonetheless to speak of things that orthodoxy and conservatism, power and authority, would rather we didn’t know and didn’t think about’.¹² La suddetta qualità di metodo, infine, distingue il documentario dallo sguardo mediatico della televisione e dei giornali, in quanto non soltanto mostra ciò che la televisione salta o rende invisibile, bensì invita lo spettatore ad ‘esercitarsi a un confronto costante con dei mezzi, educarsi allo sguardo’.¹³ Grazie a tale sguardo innovativo, il film documentario italiano può essere considerato uno degli ambiti artistici più fecondi e vivaci, la cui ‘poetica politica’¹⁴ continua a generare prospettive inedite non solo sull’Italia e sugli italiani, ma anche sul resto del mondo.

A contrassegnare la nuova produzione documentaria sono anzitutto la prospettiva militante e l’attenzione per le soggettività minori, marginali o marginalizzate spesso escluse dal cinema *mainstream*.¹⁵ Il numero di documentari sul tema dell’immigrazione in Italia, ad esempio, è in crescita dal 2006 come dimostra l’elenco delle produzioni sul sito web del Centro Studi Immigrazione (CESTIM).¹⁶ Una rapida occhiata ai titoli rivela che tra il 2006 e il 2014 sono quasi cento le produzioni (tra documentari e cortometraggi) dedicate a tematiche attinenti all’immigrazione, che vanno dal sistema italiano di accoglienza e i CIE, allo sfruttamento e alle nuove forme di schiavitù, dal diritto alla cittadinanza alle identità complesse, dai viaggi nel Mediterraneo alla trasformazione dei paesaggi urbani, ecc. Molto più breve è invece la lista dei documentari (e lungometraggi) dedicati al tema dell’emigrazione italiana (con solo diciannove titoli divisi in due sezioni: ‘Americhe’ e ‘Europa’). Alla documentaristica prodotta in Italia si aggiunge poi quella ‘transnazionale’ della diápora italiana¹⁷ che spesso affronta la tematica della migrazione e tra cui si annovera la produzione di registi italiani stabilitisi all’estero come, ad esempio, Maria Iorio e Raphaël Cuomo (duo artistico con sede a Ginevra e Berlino), Claudio Pazienza, la cui famiglia emigrò in Belgio nel 1963, e Maria Tarantino, che in *Our city* apre uno sguardo inedito sulla città di Bruxelles e i suoi abitanti provenienti da più di 160 paesi diversi.¹⁸

Nell’ambito degli studi sulla migrazione, ampia attenzione è data ai flussi di migrazione verso le città, alla vita dei migranti nelle città e alle comunità etniche; il rapporto tra migrante e città, invece, rimane un aspetto finora poco esplorato.¹⁹ Lo stesso vale per il campo degli studi urbani il cui focus spesso è rivolto alla reinvenzione e ricostruzione neoliberale delle città, anziché alla migrazione stessa: ‘At best, migrants appear as members of ethnic communities, as a component of the urban labor force, or as a group of actors who influence housing markets and processes of neighborhood redevelopment’.²⁰ Fra i temi e problemi discussi negli ambienti della politica urbanistica è presente la figura del migrante, ma viene quasi univocamente letta alla luce dei problemi sociali della città. Dai media nazionali belgi e in particolare da quelli neerlandofoni, infine, la città di Bruxelles è spesso dipinta a tinte fosche; troppo spesso, sostiene il sociologo belga Eric Corijn, essi puntano le telecamere sui

¹¹ Morreale, ‘Introduzione’, cit., p. 22.

¹² M. Chanan, ‘Filming the “invisible”’, in: T. Austin & W. de Jong (a cura di), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill Open University Press, 2008, p. 132.

¹³ Morreale, ‘Introduzione’, cit., p. 22.

¹⁴ Angelone & Clò, ‘Introduction’, cit., p. 84.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ CESTIM online, ‘Cinema e migrazioni’, <http://www.cestim.it> (26 gennaio 2017).

¹⁷ Angelone & Clò, ‘Introduction’, cit., p. 87.

¹⁸ Stad Brussel, ‘Brussel in cijfers’, <https://www.brussel.be/artdet.cfm/4389> (3 ottobre 2016).

¹⁹ A. Çağlar & N. Glick Schiller, ‘Introduction. Migrants and Cities’, in: N. Glick Schiller & A. Çağlar (a cura di), *Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2011, p. 2.

²⁰ Ibidem.

quartieri degradati, creando così un'immagine distorta della città che incute paura.²¹ Diversamente avviene in *Our city* (2015), il documentario su Bruxelles di Maria Tarantino.

Our city: un paesaggio di confine

In *Our city* Tarantino ritrae una città globale, ovvero una città soggetta al processo di globalizzazione che ha riposizionato la città su una scala più vasta della sola dimensione nazionale:²² una città condizionata da processi mondiali di ristrutturazione neoliberale, la cui cultura urbana è prodotta ai margini della cultura nazionale o addirittura al di fuori di essa, essendo ‘the effect of intercultural bridging, creative encounter between differences, innovative adaptation to change and relations to a wider world’.²³ Alla copertura mediatica negativa, come pure a quella incentrata esclusivamente sul quartiere europeo, *Our city* contrappone un'immagine più sfaccettata e dinamica della città; lo sguardo di Tarantino non si posa esclusivamente sulle difficoltà economiche e sociali delle zone più sfavorite o sul viavai dei protagonisti della politica europea, ma va anche in cerca delle potenzialità che offre la permanente condizione di *inbetweenness* all'insieme della città. La Bruxelles di Maria Tarantino non è la capitale europea, né quel progetto nazionale fallito di cui tanto si è discusso,²⁴ bensì una ‘città duale’,²⁵ divisa cioè sul piano socio-economico, ma nello stesso tempo anche ibrida e meta ambita per migranti, artisti, imprenditori, giornalisti e studenti di tutto il mondo.

Nonostante la politica culturale della città abbia sempre promosso la formazione delle due comunità fiamminga e francofona, Bruxelles in realtà è composta per un terzo di abitanti con cittadinanza straniera.²⁶ *Our city* mette in evidenza l'ambivalenza del confine politico e la sua inadeguatezza a separare l'interno dall'esterno degli Stati nazionali: la città appare nel documentario come uno spazio profondamente eterogeneo e diversificato al proprio interno. Mentre i media, le organizzazioni non governative e anche la ricerca tendono a privilegiare un approccio alla migrazione incentrato sullo Stato-nazione,²⁷ nel documentario di Tarantino quest'ultimo rimane sullo sfondo; anzi, le immagini della parata militare in occasione della festa nazionale (il 21 luglio), che mostrano una colonna di carri armati nelle strade svuotate di Bruxelles, invitano a ripensare il ruolo e il significato dell'identità nazionale in un mondo globalizzato.

Contrariamente al discorso politico *mainstream* si può dire, inoltre, che *Our city* mette in dubbio l'esistenza di una maggioranza socio-culturalmente omogenea in opposizione a una minoranza costituita da soggetti migranti. Invece di focalizzare sui gruppi di migranti in base al criterio di etnicità o di paese d'origine, Tarantino mostra la diversificazione all'interno della stessa diversità: la disparità nell'accesso ai diritti, le divergenze riguardo all'esperienza sul mercato del lavoro e la distribuzione spaziale degli abitanti nella città, oltre ai loro variegati percorsi di vita, la resilienza e la

²¹ E. Corijn, ‘Beeldvorming over Brussel is te negatief’, *brusselnieuws.be*, 20 agosto 2012, <http://www.bruzz.be/nl/nieuws/eric-corijn-beeldvorming-over-brussel-te-negatief> (3 ottobre 2016).

²² E. Corijn, ‘Urbanity as a Political Project: Towards Post-National European Cities’, in: L. Kong & J. O’Connor (a cura di), *Creative Economies, Creative Cities. Asian-European Perspectives*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2009, p. 198.

²³ *Ivi*, p. 202.

²⁴ *Ivi*, p. 203. In quanto città bi-comunitaria le cui istituzioni – fiamminghe e francofone – operano indipendentemente le une dalle altre, la politica culturale serve a legittimare l'ordine politico.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Stad Brussel, ‘Brussel in cijfers’, cit.

²⁷ S. Mezzadra & B. Neilson, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 338.

capacità di entrare in rapporto con culture diverse.²⁸ In *Our city* la figura del migrante, infatti, si presenta anzitutto come residente di una città in cui diventa attore nei processi globali che rimodellano lo spazio urbano, piuttosto che come membro di una determinata comunità etnica. Mettendo in risalto il ruolo costitutivo del migrante nel rimodellare e reinventare la vita urbana, Tarantino rappresenta la città come un ‘paesaggio di confine’.

Il concetto di *borderscape* (‘paesaggio di confine’) – coniato da Suvendrini Perera²⁹ e in seguito ripreso da Alessandro Mezzadra e Brett Neilson in *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*³⁰ – evidenzia la natura sia dinamica sia conflittuale del confine; nei ‘paesaggi di confine’ si svolgono appunto le ‘lotte di confine’ che, articolandosi intorno alla linea di demarcazione instabile fra inclusione ed esclusione,³¹ si possono definire come ‘l’insieme di pratiche quotidiane attraverso cui i migranti vengono a patti con gli effetti pervasivi del confine, sottraendosi o negoziandoli attraverso la costruzione di reti e spazi sociali transnazionali’.³² *Our city*, infatti, traccia i contorni di una città la cui identità ibrida si palesa e si afferma insieme alle frontiere eterogenee³³ che attraversano la città: con le testimonianze degli abitanti perlopiù migranti Tarantino esplora i confini da loro attraversati prima di approdare in Belgio, quelli tra i vari quartieri della città, quelli culturali e linguistici tra i migranti stessi, come pure le divisioni socio-economiche che conferiscono a Bruxelles la sua doppia anima. E sono proprio quelle frontiere, che si (ri)generano insieme ai movimenti transnazionali di migranti dal profilo variegato, a svolgere – secondo Mezzadra e Neilson – un ruolo essenziale in quanto ‘luoghi in cui la turbolenza e l’intensità conflittuale delle dinamiche capitalistiche globali sono particolarmente evidenti’.³⁴

Oltre a essere oggetto d’analisi, il confine diventa metodo per Mezzadra e Neilson che lo considerano non un dispositivo d’esclusione, bensì un elemento chiave nell’articolazione e nella riconfigurazione del tempo e dello spazio nell’era del capitalismo globale.³⁵ Secondo i due studiosi i conflitti e le tensioni attorno alle frontiere attenuano la linea netta tra inclusione ed esclusione, consentendo di individuare, oltre ai meccanismi ormai cambiati dell’inclusione sociale, nuovi tipi di soggetti politici che operano fuori dalla logica della cittadinanza e lontano dall’azione politica radicale.³⁶ Il ‘confine come metodo’ parte quindi da una definizione del confine non solo come spazio, ma anche – a dirlo con Paasi – come ‘un insieme di pratiche e discorsi prodotti prevalentemente nei centri e non nelle periferie nazionali, i quali si diffondono nella società intera e non solo nelle aree di confine’.³⁷ Tali pratiche e discorsi possono essere di natura politica, sociale, economica, culturale e prendere la forma di memoriali, leggi, racconti, ecc. *Our city* rientra nel genere del documentario, anche se non del tipo informativo-divulgativo; anzi, Tarantino opera

²⁸ S. Vertovec, ‘Super-Diversity and Its Implications’, in: *Ethnic and Racial Studies*, 30, 6 (2007), p. 1025.

²⁹ S. Perera, ‘A Pacific Zone? (In)security, Sovereignty, and Stories of the Pacific Borderscape’, in: P.K. Rajaram & C. Grundy-Warr (a cura di), *Borderscapes. Hidden Geographies and Politics at Territory’s Edge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007; S. Perera, *Australia and the Insular Imagination. Beaches, Borders, Boats, and Bodies*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

³⁰ Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit.

³¹ *Ivi*, p. 30.

³² N. Rodríguez, ‘The Battle for the Border: Notes on Autonomous Migration, Transnational Communities, and the State’, in: *Social Justice*, XXIII (1996), pp. 21-39.

³³ E. Balibar, ‘Qu’est-ce qu’une frontière?’, in: E. Balibar, *La crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, pp. 371-380.

³⁴ Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 18.

³⁵ *Ivi*, p. 10.

³⁶ *Ivi*, pp. 9, 30.

³⁷ A. Paasi, ‘Boundaries as Social Practice and Discourse: The Finnish-Russian Border’, in: *Regional Studies*, XXXIII (1999), p. 670.

scelte espressive che soggettivano la rappresentazione della città, scelte che riguardano l'istanza narrativa, l'inquadratura e il montaggio.

Vite incrociate: per un montaggio fluido della città

La selezione e l'ordine delle sequenze del documentario, che alterna i racconti dei migranti con immagini mute o accompagnate da musiche perlopiù diegetiche, non segue una logica narrativa, bensì procede per associazioni. Ad aprire e chiudere *Our city* è la voce di Matthieu Ha, originario del Vietnam e ora residente a Bruxelles: i suoni della sua fisarmonica accompagnati dal linguaggio immaginario dei suoi canti guidano i ragazzi dai giochi nel parco alla scoperta della città. Nel finale ritroviamo lo stesso Matthieu Ha che, arrampicatosi in un albero, suona e canta mentre i passanti – tra cui anche alcuni ragazzi della scena d'apertura – si soffermano ad ascoltarlo. Le musiche diegetiche contribuiscono a trasformare la città in ‘our city’, unendo le sequenze, come pure le figure che abitano o sono di passaggio nella città, e sollecitando l’immaginazione del pubblico; pur mettendo in risalto la spaccatura sociale della città, il documentario non ne fa l’unico focus.

La Bruxelles di Tarantino si presenta come un patchwork di spazi occupati da gruppi sociali diversi che comunicano poco gli uni con gli altri, ma che, nello stesso tempo, si costeggiano in continuazione essendo in realtà fortemente interconnessi. Significative in questo senso sono le sequenze collegate tra loro da un passaggio graduale e fluido invece che da un semplice stacco dell’immagine. Un esempio di tale scelta di montaggio lo offre il collegamento tra la scena che si svolge in una sala ampia, elegante e luminosa in cui è in corso una cena seguita da un ballo polacco, e quella successiva in un cantiere. Al servizio degli ospiti vi è una squadra di camerieri di variegata provenienza ripresa in un corridoio stretto che corre lungo la sala. A un certo punto uno di loro apre una porta che, contrariamente all’aspettativa, non dà più sulla sala dove ha luogo la cena, bensì su una rampa di scale immersa nel buio. In seguito si vede scendere qualcuno che entra in un altro spazio sempre al buio, un cantiere. Dopo un altro passaggio fluido la macchina da presa mostra un palcoscenico dove alcuni operai stanno montando la scenografia per uno spettacolo. L’effetto dei passaggi graduali tra le tre sequenze consiste nel collegare immaginariamente la sala della festa al cantiere e al teatro quali spazi occupati da gruppi sociali le cui vite, pur svolgendosi in parallelo, si intersecano in continuazione: il documentario fa vedere come siano gli operai, per la maggior parte stranieri, a costruire il paesaggio ideato e occupato dall’altro gruppo che si trova nella sala della cena e del teatro.

Bruxelles in traduzione: voci e mediazioni

È assente in *Our city* una voce fuori campo o un reporter che conduce le interviste; identificando il proprio lavoro come ‘a film by Maria Tarantino’, la regista dà la parola direttamente alle persone che raccontano se stesse e il loro rapporto con la città. Nel documentario intervengono alcune figure emblematiche del lavoratore migrante di oggi (come l’operaio edile, l’addetto alle pulizie, il tassista), oltre a una serie di figure la cui carriera è legata alla presenza delle istituzioni europee (l’ambasciatore americano, un architetto, un giornalista di passaggio), i quali evocano ciascuno brandelli di vite passate altrove, speranze e sogni traditi, e raccontano il proprio rapporto con la città. Alcuni vanno al di là del racconto autobiografico per condividere le loro speranze e preoccupazioni riguardo alla stessa città. Decisiva a tal riguardo è la scelta della regista d’inquadrare gli abitanti prevalentemente fuori dalle proprie case, cioè nello spazio pubblico o nell’ambiente lavorativo. Il risultato è una ‘contronarrazione’ che offre un’immagine polifonica e alternativa rispetto a quella predominante comunicata dai notiziari. A introdurre lo spettatore nella complessità socio-economica e culturale della città non sono però solo le immagini di una città in

costante divenire e trasformazione. Tarantino coglie anche la fugace superficie sonora della città: il brulichio dei cantieri, canti e musiche da tutto il mondo, gli echi del multilinguismo nelle strade di Bruxelles. E di questo paesaggio sonoro il linguaggio costituisce una componente tanto effimera quanto essenziale. Mentre in genere ci si è soffermati poco sul ruolo che possono avere le lingue come veicolo di memoria e identità culturale urbana,³⁸ il documentario di Tarantino ha il merito di proporre una preziosa riflessione sul ruolo che possono assumere sia il linguaggio che la traduzione nel capire l'identità culturale di una città; *Our city*, in effetti, pullula di pratiche di traduzione da intendere in senso sia strettamente linguistico sia metaforico-culturale.

Prima di tutto vi è la traduzione extradiegetica effettuata per gli spettatori del documentario; tutte le voci sono sottotitolate e quindi mediate da una traduzione ‘altrui’ realizzata da ben diciotto traduttori diversi e frutto di una collaborazione tra professionisti e non professionisti (tra cui anche alcune figure che compaiono nel documentario). Il carattere collaborativo del processo di traduzione conferisce alla stessa mediazione una veste collettiva, non essendo quest’ultima affidata al singolo, bensì a un insieme di voci che si vanno ad aggiungere a quelle del documentario. In questo senso si può dire che in *Our city* la traduzione sostiene anziché attutire o smorzare le pratiche multilingue che si svolgono sul confine. In quanto strumento di mediazione la sottotitolazione collaborativa costituisce inoltre una risposta a concezioni negative della traduzione basate su un’idea della traduzione quale mezzo per controllare l’eterogeneità linguistica:³⁹ attraverso i sottotitoli si compiono invece movimenti e passaggi tra lingue e comunità.

La mediazione linguistica in *Our city*, oltre a essere di natura collaborativa, è resa ‘visibile’⁴⁰ da una serie di momentanee dislocazioni delle voci e dei sottotitoli rispetto all’immagine. Tale tipo di dislocazione avviene nei passaggi in cui la voce legata a una determinata sequenza continua a sentirsi anche dopo che si è passati alla scena successiva. Essendo in quell’istante la voce e i sottotitoli dissociati dall’immagine, si pone in rilievo il processo di produzione del documentario e, più specificamente, l’intervento della mediazione tra mondo diegetico e extradiegetico. Anziché sincronizzare le attività di lettura, ascolto e visione,⁴¹ *Our city* apre spiragli tra immagini, audio e sottotitoli, in cui il racconto diegetico smette di essere autarchico e confluisce direttamente nella dimensione extradiegetica dove avviene l’incontro con il pubblico. Un esempio di un tale interstizio lo offre il passaggio tra la sequenza in cui è data la parola all’ambasciatore americano residente a Bruxelles e quella successiva che coglie in un primo piano un artista di strada che bilancia in testa una palla di vetro. Si continua a sentire la voce dell’ambasciatore accompagnata dai sottotitoli quando già trascorrono le immagini che mostrano l’artista di strada, la cui acrobazia, sovrapponendosi al discorso dell’ambasciatore, si carica di un potenziale interrogativo pronto a stuzzicare le competenze critiche e l’immaginario del pubblico.

Oltre a quella strettamente linguistica, *Our city* impiega forme di traduzione di tipo metaforico-culturale. In alcune sequenze non è il linguaggio, bensì la musica diegetica a consentire lo scambio e la condivisione di esperienze ed emozioni espresse nella sola lingua di chi canta. In quei momenti la comunicazione si articola sul confine

³⁸ M. Cronin & S. Simon, ‘Introduction: The City as Translation Zone’, in: *Translation Studies*, 7, 2 (2014), p. 119.

³⁹ L. Polezzi, ‘Translation and Migration’, in: *Translation Studies*, 5, 3 (2012), pp. 346-347.

⁴⁰ L. Venuti, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, pp. 1-42.

⁴¹ Luis Pérez-González ritiene che ‘in the classical cinematic apparatus, synchronous diegetic sound shifts viewers’ attention away from the tools and relations of production, that is, the spaces between image, sound and text, thus reducing the margin for subjective spectatorial experiences’ (L. Pérez-González, ‘Co-creational subtitling in the digital media: Transformative and Authorial Practices’, in: *International Journal of Cultural Studies*, 16, 1 (2012), p. 5).

quale spazio discorsivo, generando una dimensione comune che va a sorreggere le reti transnazionali che intessono la città. Sono rare tuttavia le scene che raccontano incontri tra i vari gruppi sociali che siano meno sfuggenti e casuali di quelli che avvengono ad esempio tra gli ospiti e i camerieri durante la cena che precede il ballo polacco (cfr. supra). Numerosi invece sono gli incontri tra lavoratori di provenienza diversa; più che incontri casuali, si tratta di vere e proprie relazioni che si intrecciano tra di loro, e che in *Our city* sono rappresentate sotto forma di squarci di ordinaria convivenza e convivialità accompagnati da canti o musiche strumentali diegetiche. A un certo punto si assiste a un incontro tra Matthieu Ha e un suo amico cantante, Rodgens Botela, che gli insegna a suonare alla fisarmonica una canzone che poi si mette a cantare nella sua lingua africana; pur essendo questa lingua estranea a Matthieu Ha, i due finiscono per condividere il senso della lontananza e celebrare il legame con le origini (anziché le origini stesse).

Di particolare interesse è inoltre la ripresa di una squadra multietnica di operai edili che stanno eseguendo dei lavori in alto. La loro conoscenza funzionale e capacità di collaborazione sono il risultato di quel ‘lavoro di traduzione’ che Mezzadra e Neilson descrivono come il ‘discorso dello straniero allo straniero che crea una lingua comune precisamente perché è sempre in traduzione ed è radicata in pratiche materiali di cooperazione, organizzazione e lotta’.⁴² Nella sequenza in questione, tuttavia, non è quella la lingua comune; ad un certo punto la macchina da presa riprende due operai in un ascensore mobile sospeso nell’aria, i quali si mettono a cantare a turno, ognuno nella propria lingua. La creazione di un linguaggio comune che intersechi trasversalmente le varie lingue in atto, dà forma in *Our city* a soggettività complesse e dinamiche. In *The Figure of The Migrant*⁴³ Thomas Nail sottolinea che la figura del migrante non si lascia ridurre ai soli effetti dell’espulsione subita nel paese di provenienza o in quello d’arrivo e che spesso riesce a sviluppare forme di resistenza o di ‘contropotere’. Rappresentativi in questo senso sono il tassista Kourosh Garegani che recita un suo inno alla libertà nei corridoi del Parlamento Europeo, e Zeinabu Diori, un’artigiana originaria della Nigeria che spiega come abbia ripensato lo stile dei gioielli che crea in funzione dei gusti ‘nordici’ al fine di poterli vendere anche in Belgio e guadagnarsi da vivere. Attraverso il proprio linguaggio essi si manifestano come soggettività nate dalla negoziazione dei vari saperi confluiti sui confini che hanno attraversato e che hanno forgiato la loro identità. Ed è proprio la pratica di traduzione proposta nei sottotitoli a contestare ulteriormente l’idea di confine quale linea di demarcazione; *Our city* riconosce la realtà del multilinguismo attraverso un atto di mediazione che resiste alla riaffermazione dei valori del monoculturalismo che spesso anima il dibattito pubblico sulla migrazione nelle grandi città.

Colpisce, infine, che le forme di resistenza e di ‘contropotere’ mostrate nel documentario sono perlopiù compiute dai singoli soggetti. A parte una manifestazione antiglobal, il documentario non riprende iniziative di resistenza collettiva o pratiche di cittadinanza a livello locale come, ad esempio, l’impegno associativo. Nel caso di *Our City*, tuttavia, è il documentario stesso a generare occasioni di partecipazione politica indiretta, permettendo ai singoli migranti di esprimere le proprie opinioni davanti a un pubblico di spettatori chiamati a rispondere agli interrogativi suscitati dalla parola straniera e dalle pratiche di traduzione che la sostengono.

I siti della traduzione: il framing delle voci e degli spazi

Alle testimonianze delle figure che popolano la Bruxelles di Tarantino si alternano scene e immagini tratte dalla vita quotidiana della città: i vertici nel quartiere

⁴² Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 348.

⁴³ T. Nail, *The Figure of The Migrant*, Stanford, Stanford University Press, 2015, p. 7.

europeo, il degrado di altre zone più periferiche, gli innumerevoli cantieri, cene altolocate, giostre e feste di quartiere, l'attesa dei richiedenti asilo davanti all'Ufficio degli Stranieri e, in apertura e chiusura del documentario, ragazzi, figli di migranti, che giocano nei parchi della città. In quei momenti si sostituisce alle voci lo sguardo paziente e ricettivo di una macchina da presa che ha l'occhio del dettaglio, ma che ama anche allargare, riprendere la città dall'alto, da una certa distanza. Le riprese panoramiche in *Our city* inquadrano spesso diverse realtà, realtà allo stesso tempo contrastanti e contigue che solitamente vengono mostrate e considerate singolarmente dai media *mainstream*. Numerose sono, ad esempio, le riprese che inquadrano palazzi nuovi e alti insieme a case vecchie, più basse. In altre sequenze troviamo invece delle inquadrature statiche, quasi fotografiche, o delle carrellate che ripartiscono l'immagine in due: una parte inferiore che mostra discariche o vecchie case che devono cedere davanti a costruzioni nuove che occupano la parte superiore dello schermo. Un'altra variante ancora mostra cantieri con operai nella parte inferiore e uffici con all'interno degli impiegati al lavoro nella parte superiore. Nel documentario questo tipo d'inquadratura ha come effetto di evidenziare il contrasto tra tipologie di spazi occupati da gruppi sociali diversi: funzionari delle istituzioni europee, politici, investitori e imprenditori che passano frequentemente e liberamente da un paese all'altro e altri migranti, perlopiù operai, atti a costruire il paesaggio futuro della globalizzazione. Oltre ai contrasti della città, il *framing* delle immagini fa risaltare anche la contiguità di spazi così radicalmente diversi; i confini interni della città sono emblematici della spaccatura sociale che l'attraversa e che per Mezzadra e Neilson costituisce ‘una frattura al cuore stesso del concetto di cittadinanza’.⁴⁴

Altrettanto rappresentativa della crisi del concetto di cittadinanza intesa ‘nella sua equazione tra nazionalità e cittadinanza’⁴⁵ è la scena girata negli uffici del Comune di Bruxelles in cui sono ripresi lo sportello e l'impiegata di spalle, dietro la quale si intravede la fila di persone in coda dal lato opposto della vetrata. Alla fine la macchina da presa si muove lentamente verso l'alto inquadrando quella linea di separazione porosa che, facendo da filtro piuttosto che da dispositivo di esclusione, risulta il ‘mezzo di regolamentazione del tempo e della velocità’ dei movimenti dei migranti sul mercato del lavoro.⁴⁶ Oltre a questa sequenza, *Our city* ne include altre in cui è lo stesso confine temporale a plasmare l'esperienza del migrante. Particolarmente significativa è quella che ritrae un uomo di cui è ripreso il solo corpo, un migrante la cui domanda d'asilo è stata respinta e che ha esaurito le vie di ricorso. La scena, in cui si sente la voce del migrante raccontare le varie tappe della lunga rotta, le sue speranze e aspettative tradite e il malessere che ne deriva, verte sulla mancata inclusione e sulla condizione materiale della non appartenenza. La figura del migrante, che qui appare ferma e isolata, richiama l'attenzione sulla dimensione relazionale della cittadinanza: attraverso il rapporto mancato o interrotto tra il migrante e la collettività (e le istituzioni), il documentario invita a ripensare la cittadinanza – come direbbe Rosa Gatti – ‘dal basso’, ovvero come ‘il risultato di un’azione dal basso’⁴⁷ in modo da garantire l’inserimento di chi nello Stato risiede, anziché farne parte in termini di nazionalità; per Gatti, infatti, la cittadinanza si configura anzitutto quale ‘spazio pubblico di conflitto, critica e competizione sociale per definire i confini dell’inclusione e dell’esclusione’.⁴⁸

⁴⁴ Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 194.

⁴⁵ R. Gatti, ‘Pratiche di cittadinanza. L’associazionismo migrante femminile nel napoletano’, in: *SocietàMutamentoPolitica*, 7, 13 (2016), p. 341.

⁴⁶ Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., pp. 170-172.

⁴⁷ Gatti, ‘Pratiche di cittadinanza’, cit., p. 342.

⁴⁸ Ibidem.

La stessa idea aperta di cittadinanza è presente nel momento in cui un insegnante di religione e un gruppo di ragazzi, perlopiù migranti o figli di migranti tra cui alcuni di origine congolesa, discutono sul tema dell'identità e dell'appartenenza. Nella sequenza, che ha anche valore di denuncia, riemerge il passato coloniale belga che rende visibili non solo le crepe nella cittadinanza belga, ma anche le spaccature nel concetto stesso di cittadinanza che, anziché servire da strumento d'inclusione sociale, sembra stare sempre più spesso al servizio della differenziazione politica e sociale.⁴⁹ La questione poi di quanto a lungo si rimane migranti è, secondo Mezzadra e Neilson, sintomatica dei ‘processi di frammentazione e di precarizzazione [che] sotto la pressione della flessibilizzazione del mercato del lavoro, si sono infiltrati nella forma stessa della cittadinanza’,⁵⁰ processi che rendono difficile circoscrivere la posizione del migrante lungo i confini labili e mutevoli dell'inclusione e dell'esclusione politica e sociale. Degno di nota, tuttavia, è il fatto che è proprio nell'interazione tra l'insegnante (belga) e i giovani migranti che si genera una dinamica in cui vengono esplorati i confini tra inclusione ed esclusione. E il profondo senso di realismo che informa la scena non rende sicuramente meno radicale e propositivo il significato che essa assume all'interno del documentario, il quale, anche considerato nel suo insieme, crea e continuerà a creare occasioni di partecipazione politica indiretta in una prospettiva transnazionale.

Our city presenta la figura del migrante nel suo rapporto con la propria città (d'accoglienza), Bruxelles, quale città dinamica anche se profondamente divisa. Nel contempo il documentario raffigura due modalità contrastanti di vivere la globalizzazione: quella di una classe dirigente che vive la città come parte di una rete di città globali che connettono il mondo, e quella invece dei lavoratori immigrati spesso costretti a portarsi dentro i loro mondi lontani e a custodirli attraverso la memoria e la cultura. Ma forse è proprio così che questi ultimi contribuiscono a immaginare e costruire un mondo globale capace di ravvicinare e unire non solo i mercati, ma anche le persone e la loro inesauribile ricchezza culturale.

Parole chiave

città, migrazione, traduzione, Maria Tarantino, *Our city*

Natalie Dupré è docente presso la KU Leuven (Belgio). La sua ricerca riguarda il fenomeno della letteratura di frontiera nella letteratura italiana contemporanea. È autore di *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris* (Firenze, Franco Cesati, 2009) e di vari saggi e articoli su altri autori di confine come Fulvio Tomizza, Giuliana Morandini e Anna Maria Mori. Attualmente si occupa del problema della scrittura nella letteratura del trauma, e in particolare nella letteratura italo-ebraica (Liana Millu, Giuliana Tedeschi, Luciana Nissim, Aldo Zargani), e di traduzione audiovisiva.

Faculteit Letteren
KU Leuven Campus Brussel
Warmoesberg 26
1000 Brussel (Belgio)
natalie.dupre@kuleuven.be

⁴⁹ *Ivi*, p. 341.

⁵⁰ Mezzadra & Neilson, *Confine e frontiere*, cit., p. 210.

SUMMARY

Brussels in translation: *Our city* by Maria Tarantino

This article focuses on *Our city* (2015), Maria Tarantino's documentary on the city of Brussels and its growing diversity. With her work as a documentarist Tarantino is part of the generation of directors who have contributed to the rebirth of the Italian documentary film. *Our city* explores the relationship between migrants and their host city, an issue which has received little attention in migration literature and in the public debate until now. Drawing on Sandro Mezzadra and Brett Neilson's concepts of 'border' and 'borderscape', the article argues that Tarantino's documentary film counters the mainly negative and stereotypical media coverage with a more dynamic and multifaceted image of the metropolis. More particularly, the study analyses the formal features (involving voice(s), translation, framing and editing) which support the open and radical idea of citizenship proposed in Tarantino's film.

‘La città è un organismo’ Intervista con Maria Tarantino*

Natalie Dupré, Monica Jansen

Tra le figure centrali in Our city spicca quella del migrante (da intendere in senso ampio); nel documentario ricevono una voce chi è appena arrivato a Bruxelles, chi ormai nella città abita da anni, e chi vi è solo di passaggio. Si può dire che in Our city manca la tua ‘voce’; il documentario non parla della tua esperienza personale.

Secondo me, è senz’altro vero che *Our city* non è un film sulla mia esperienza personale ed è senz’altro verissimo che c’è quest’attesa. Molto spesso, se nel pubblico ci sono persone italiane, prima o poi mi chiedono: ‘Ma insomma, sei italiana, e non hai fatto nulla sulla comunità italiana’. E io trovo quest’attesa abbastanza detestabile, perché fa un po’ ‘football club’. Questo film cerca di fare un passo in una direzione un po’ diversa. E la mia voce c’è, anche se in un modo magari inaspettato. E la prima cosa che la mia voce dice è che questo non è un film dove ognuno celebra il suo piccolo club, ma un film che cerca di vedere se esiste uno sguardo che li attraversa. Anche nel mio film ognuno parla un po’ della sua tribù, ma in realtà le tribù sono insieme e il film, per sua definizione, è un insieme. Quando noi lo guardiamo, non è che finiamo un episodio e poi andiamo a casa. Ma lo vediamo tutto. Il sapore del film è come quello di una zuppa. Le cose si mischiano, lo spettatore vede tutte queste piccole tribù e allo stesso tempo dice: ‘Magari, le tribù tra loro non si mescolano, ma il film invece le ha mescolate’. E questo è un punto di partenza per me importante. Riguardo alla voce volevo anche rispondere al modo di fare film un po’ alla francese, il quale dà una grande importanza all’autobiografia. A me questa cosa mi sta stretta, non mi interessa. Non devo fare una specie di terapia con questo film, perché non è il primo. E poi non sono neanche tanto d’accordo con questo approccio che misura l’autenticità di un film dall’ancoraggio autobiografico. Dall’altra parte, la voce ci dev’essere perché altrimenti è un film senza corpo. Questo film è radicatissimo, ma non in una maniera evidente, per cui ho fatto per esempio la scelta chiarissima che nel film non ci sarebbero stati italiani. Sono io la regista italiana e in questo film passa tantissimo la mia italianità. E una volta mi ha fatto molto piacere ricevere un commento da una persona che nel film si vede solo molto brevemente, una signora di origine russa che vive in Belgio da tantissimi anni, e che mi ha fatto un complimento dicendo che per lei il film era molto italiano. Secondo me aveva colto questa cosa magari più nel senso dell’interesse che uno può avere per come attraversare lo spazio e per alcuni riferimenti nel film, di cui parlerò dopo.

* Un grazie particolare va agli studenti d’italiano del secondo anno della KU Leuven Campus Brussel, Geertrui Goris, Maxime Plessers, Vicky Roels e Natasha Sgobaro, che hanno assunto l’impegno di fare la trascrizione dell’intervista.

Riguardo alla più recente migrazione italiana Iside Gjergji afferma che la cifra che identifica il nuovo ciclo migratorio non è tanto la cosiddetta ‘fuga dei cervelli’, bensì un crescente pessimismo nei confronti di un’Italia caratterizzata da ‘un contesto culturale e politico asfissiante’ e ‘una generale atrofia degli spazi di soggettivazione’. È stato lo stesso pessimismo a farti ‘cambiare aria’ o sono stati altri i motivi a spingerti a lasciare l’Italia?

Che cosa mi ha fatto andare via dall’Italia? Sono partita dall’Italia nel 1990 quando avevo diciotto anni. Sono partita perché sin da piccola mi piaceva molto studiare l’inglese. Dopo il liceo volevo assolutamente andare a studiare in Inghilterra. Ho fatto quattro anni di filosofia in Scozia. È stata un’esperienza di vita per me. Essendo nata in un paese piccolo, magari percepivo tante cose, ma sempre con la maturità di una persona di diciotto anni. Sicuramente mi rendevo conto che l’Italia era un paese dove l’autorità e l’età delle persone sono molto importanti e una ragazza di quell’età con tante idee, tanta voglia di fare, doveva stare solo zitta e aspettare, il che non rientrava nel mio carattere. In quel momento io percepivo il pessimismo e il clima politico e culturale asfissiante in maniera molto più semplice: nessuno voleva andare con me a Milano a vedere le mostre per esempio. I miei compagni di scuola stavano sempre a casa, al massimo andavano a pattinare sul ghiaccio. Allora non sapevo che l’esperienza universitaria in Gran Bretagna sarebbe stata una scuola e che avrebbe avuto un’importanza tanto sociale quanto accademica.

Come hai vissuto la tua propria esperienza di migrazione ‘transnazionale’?

Sono arrivata in Scozia con un enorme entusiasmo. Mi sono buttata a capofitto in quest’esperienza; c’erano tutte queste ‘student societies’, per cui era possibile dedicare metà del tempo a studiare e il resto ad imparare cose diverse, come la fotografia o il montaggio di cortometraggi. Andavo anche spesso a teatro, perché Edimburgo è una città dove il teatro è molto importante. Negli stessi anni è stato avviato il programma Erasmus. Al terzo anno sono stata un trimestre all’Università di Amsterdam ed è stata un’esperienza molto bella. Dopo il quarto anno, però, ho scoperto che la mia laurea non valeva nulla in Italia, perché non veniva riconosciuta. All’Università di Leuven invece veniva riconosciuta e quindi sono venuta a studiare in Belgio nel 1995. Nel frattempo ho dovuto scrivere un’altra tesi per l’Università di Venezia e tradurre tutto il curriculum universitario scozzese per ottenere l’equipollenza della mia laurea in Italia. In seguito ho iniziato un dottorato a Leuven, dove sono stata diversi anni, e all’interno della cornice di Leuven ho trascorso un anno a Wuppertal. È stata quindi un’esperienza molteplice con tantissime sfaccettature durante la quale ho imparato lingue diverse: il tedesco, il francese e un po’ l’olandese. È stata un’esperienza che ha avuto un peso importantissimo. Diciamo che mi ha perdonato.

Hai iniziato il tuo percorso professionale con gli studi di filosofia per poi passare al giornalismo e al cinema documentario. Hai vissuto questo passaggio come uno stacco o si può dire che la tua ricerca in ambito fenomenologico ha influito sul tuo lavoro come giornalista e regista? Quali pensatori costituiscono dei punti di riferimenti per il tuo lavoro di oggi?

Diciamo che c’è stato uno stacco, nel senso che io ho deciso di interrompere il mio dottorato. Perché? Che cos’è la migrazione transnazionale in ambito accademico? Quando si finisce un dottorato, anche con dei voti straordinari, se non sei di quel paese, devi andare a fare un post-dottorato da un’altra parte. Ma dopo quel post-dottorato

che cosa facciamo? Diciamo che ho trovato il sistema stretto e poco generoso. In quel momento vivevo a Bruxelles, non sapevo assolutamente che cosa fare. Mi sono detta: avendo scritto tante pagine, forse posso scrivere, ma non ho fatto una scuola di giornalismo per cui non ho le competenze. Quindi mi sono semplicemente rivolta al giornale *The Bulletin*, un giornale in inglese per gli expat. E ho proposto di scrivere le recensioni dei ristoranti, delle recensioni filosofiche dei ristorantini da pochi soldi. E ho scritto la prima recensione su un ristorante turco sulla chaussée de Haecht e ricordo che era tutta una storia sull'emigrazione da Emirdag a Bruxelles. Ci sono più emigradesi a Bruxelles che a Emirdag adesso. Dal 1964 in poi si sono spostati uno dopo l'altro tirandosi dietro i vicini di casa. Quando vado a riguardare queste recensioni, c'era sempre una domanda geopolitica. Perché c'erano ristoranti di Cipro, e c'era la storia di Cipro. Poi c'era quello bulgaro, ma i proprietari appartenevano alla minoranza non bulgara. Erano venuti via perché parlavano tedesco. Poi c'era il centro Pablo Iglesias con gli immigrati che erano scappati a piedi sotto la dittatura di Franco. Insomma, è stata una scuola. Si parlava di cibo ma intanto nelle lunghe discussioni imparavo anche altro. E inconsciamente preparavo anche *Our city*. Poi ho iniziato a fare altri lavori, sempre nel settore del giornalismo. Avevo una rubrica nel programma internazionale di TV Brussel sulle diverse comunità a Bruxelles. E mi rendevo conto che era un lavoro che permetteva di fare le stesse cose di quelle che mi interessavano nel mio dottorato sulla costituzione dell'identità del soggetto. Era abbastanza ancorato nella fenomenologia tedesca all'inizio e poi in quella francese. Quindi Merleau-Ponty, in particolare, e Heidegger e poi soprattutto André Malraux. Mi rendevo conto che il lavoro di giornalista mi permetteva di essere curiosa, di fare domande, di investigare.

Il salto anche per me così improvviso è stato quello dal giornalismo al fare documentari, che è molto diverso. Mi contattarono da Canvas per fare una serie di due stagioni che si chiamava *De wereld van Tarantino* con dei giovani documentaristi di diverse nazioni. Dovevo introdurre questi documentari, aiutare il pubblico ad appassionarsi a quello che avrebbe visto, che era molto vario, molto strano e anche come linguaggio non sempre molto accessibile. Alla fine di queste due stagioni mi proposero di fare io un documentario. Nel frattempo era nata in me un'ammirazione per il lavoro del documentarista, per il lavoro del regista. Mi rendevo conto di che cosa comportasse e poi della possibilità di avere una voce, di raccontare delle cose per un'ora, per un'ora e mezza. Potevo andare molto in profondità, fare delle ricerche che potevano essere paragonabili a una ricerca accademica, ma con altri parametri.

Com'è nata l'idea di fare Our city, il tuo documentario su Bruxelles? Ti sei ispirata ad altri documentari su altre città o altri film/documentari sulla migrazione? Quali documentaristi e registi (italiani e no) costituiscono dei punti di riferimento per il tuo lavoro?

L'idea, secondo me, maturava senza che io mi rendessi conto. *Our city* era il terzo film che facevo. In qualche modo il primo vero, perché prima c'era stato *Inside out*, poi un documentario di quaranta minuti girato in Burundi, che ho autoprodotto, e che ha avuto un'esposizione più ridotta. Mentre il primo film era ripreso in Italia e il secondo in Burundi, questo era un film di ritorno a casa per dire 'Prova a fare un film in cui non c'è esotismo, ma sei a casa tua e hai tutto il tempo per approfondire'.



Maria Tarantino

Io abito al sesto piano in un immobile su una strada un po' in salita, per cui ha queste finestre da cui si vedono anche tutti i cambiamenti di luce, una cosa che mi ha molto ispirato. Quel senso di sorvolare, di essere, senza far nessuno sforzo, in una posizione di 'survol', che si rispecchia in quell'atteggiamento un po' filosofico che tende a vedere dall'esterno e che fa sì che la mia voce non sia autobiografica. La mia voce è sempre abituata a essere un po' scarnificata, un po' esteriore.

A Venezia avevo visto *Sell out!*,¹ un film non documentario, indonesiano, una commedia musicale sul liberalismo e sui grandi conglomerati mediatici che ci sono in Indonesia, un film molto sarcastico, divertente, improbabile. Mi aveva molto sorpreso, come stile, come tipo di linguaggio. E improvvisamente mi ero detta 'Ma, se uno facesse, con questa libertà, con questo spirito un po' divertente, un film su Bruxelles?'. Tornata a Bruxelles, una mattina grigia nella rue de la Loi intasata di traffico, mi venne in mente di fare una commedia musicale su Bruxelles, con la musica di tutti i vari immigrati. In quel periodo ascoltavo molta musica brasiliana: una musica molto calda per questa città grigia, che crea effetti inaspettati.

All'inizio c'era appunto il riferimento al film *Sell out*. Poi in realtà, quando mi sono messa a lavorare con i miei collaboratori, loro mi fecero scoprire il lavoro di Johan van der Keuken e il documentario *Amsterdam Global Village* (1996). E quella fu una scoperta importantissima. Mentre *Sell out* era un po' un incidente, una cosa più frivola dell'ispirazione, il documentario di Van der Keuken era assolutamente un film che mi parlava. E soprattutto, mi lasciava una forte impressione di intelligenza, di coraggio, di bravura. Ci sono dei film 'satellite' che ti sostengono, che ti aiutano, e questo mi aveva molto interessato per la ricerca della forma. L'idea della commedia musicale seduceva, ma mi mancavano un po' di elementi. E più gli elementi vengono da te, più ti senti forte. La struttura della commedia musicale era comunque quella di una commedia musicale documentaria. Avevo fatto tantissime interviste con artisti di Bruxelles. Volevo in qualche modo evocare un po' l'atmosfera che ho conosciuto alla fine degli anni Novanta, molto surreale qui a Bruxelles: palazzi vuoti, ristoranti illegali, luoghi dove c'erano scambi, dove si facevano feste. Il fatto che gli immobili fossero spesso vuoti, creava delle possibilità incredibili. Mi ricordo che per esempio nella zona del Théâtre National, in cui c'era un terreno abbandonato, una artista di Bruxelles aveva seminato di notte dei girasoli che poi avevano sorpreso tutti, finendo in foto sui giornali. C'erano questi interventi poetici, molto particolari, molto belli, ne potrei

¹ Yeo Joon Han, *Sell out!* (2008).

citare diversi. Alla fine abbiamo però seguito un approccio Van der Keuken, che faceva meno paura e abbiamo lavorato su questo con ispirazioni prese da Pasolini, dagli *Appunti per un'Orestiade africana* (1970).

Un'altra cosa che avevamo testato e poi abbandonato era la pista Jean Rouch, che è un autore per me molto importante. In *Chronique d'un été* (1961) ci sono Jean Rouch e Edgar Morin che fanno delle conversazioni. Anche nel film di Pasolini a un certo punto il regista invita una persona africana a guardare parte del suo film e si lascia fare la critica. A me questa cosa da filosofa piaceva molto: non tanto essere io nel film, quanto fare delle interviste in alcuni punti per creare un film eterogeneo e permettere alla critica del film di essere nel film.

Un altro riferimento base, soprattutto per le immagini, è stato il film *Soy Cuba* (1964) di Mikhail Kalatozov, un film che è stato un flop economico mostruoso, ma anche un film meraviglioso: tutto filmato quasi senza interrompere le immagini, con una telecamera passata di spalla in spalla che comincia sul fiume e poi arriva nella città, arriva a Cuba con una barca. Sono delle immagini meravigliose che noi non avremmo mai potuto fare, ma cercavamo di arrivare a quella cosa lì. E quindi i pilastri erano Pasolini, Rouche, Van der Keuken e Kalatozov. E poi c'è stata la musica, devo dire, perché il lavoro è stato lungo, dal 2009 al 2014, e ogni tanto dovevo ravvivare l'ispirazione. C'era l'album di De André, *Storia di un impiegato*, che era un po' il mio momento di ritrovamento con me stessa. Non è che si riflette nel film in maniera speculare, ma per me era un po' un sostegno.

Come è avvenuta la selezione di luoghi e di persone? Esiste un copione di Our city?

Esiste il copione di *Au boulot, het is tijd om te dromen*: è un copione molto breve, il mio primo dossier. Era fatto di articoli e foto di giornale. Le foto che mi colpivano, le mettevo lì. Esiste anche un altro copione, un dossier un po' più lungo che per me era più una raccolta d'idee, di suggestioni che si potevano incarnare in una scena o in un'altra. Abbiamo per esempio filmato una gioielliera, una signora che fa i gioielli africani e che attraversa il quartiere del Sablon guardando le vetrine. Poi siamo stati anche in un negozio d'antiquariato dove abbiamo trovato una signora che parlava in maniera molto evocativa, l'abbiamo filmata. Come in tutti i film si trova una cosa reale che promette bene e si segue quella pista. Siamo stati per esempio a place De Brouckère a far un test di riprese all'ufficio anagrafe per gli stranieri e in quel frangente abbiamo incontrato un signore indiano. Ora, per fare un film come *Our city* bisogna avere dimestichezza con le varie culture. Bisogna trovare la chiave per poterle contattare, per poter iniziare con loro un dialogo che non sia sciocco. So benissimo per esempio che gli indiani adorano essere filmati, perché hanno una cultura cinematografica importantissima. In altre culture, invece, la telecamera è una minaccia. Gli indiani erano un gruppo di trecento ingegneri informatici che lavorano alla Belgacom. Mi hanno detto che giocavano anche a cricket nel parco la domenica e sono andata a filmarli. Quando ho chiesto il permesso ufficiale alla Belgacom per filmare, mi hanno risposto che non volevano che raccontassimo che c'erano trecento ingegneri indiani pagati magari meno di quelli belgi. Quindi ho solo le immagini del cricket. C'è però nel film la Belgacom, senza gli indiani, ma con la donna delle pulizie.

In Our city mancano sia la classica voce fuori campo tipica del genere documentario sia il reporter che conduce le interviste. La parola è data direttamente ai migranti. Com'è nata questa scelta?

Volevo che ci fosse la voce della città, che per me è la musica e la voce di Matthieu Ha. Quello che volevo fare era da una parte far parlare la città e poi dall'altra mettere

lo spettatore in mezzo a dei pezzi di vita. Ho fatto a tutti delle lunghissime interviste che spesso ho buttato via, tranne nei casi in cui nell'intervista si sentiva che la persona stava veramente parlando di sé. Poi ci sono dei momenti in cui le persone vogliono conoscersi, come è capitato al giornalista e al tassista. Non gli ho detto: ‘Allora, adesso tu entri e gli devi fare delle domande’. Ma al tassista ho raccontato delle cose sul giornalista e al giornalista delle cose sul tassista che hanno fatto sì che loro fossero curiosi l'uno dell'altro e avessero voglia di conoscersi. Facevo le interviste perché erano un modo per iniziare qualcosa e perché comunque la gente si aspetta un'intervista. Ma, quando potevo chiedevo: ‘Vorreste far parte del film? Non come soggetti passivi, ma vorreste appropriarvi del film e mettere nel film qualcosa di vostro?’.

Nel documentario è assente la voce, ma non lo sguardo di Maria Tarantino. Qual è la specificità di questo sguardo?

Io non voglio fare un film sui miei nonni o sui miei bisnonni. A me interessa capire e raccontare una città dove tutte le persone sono insieme e non insieme, questo *in-between*, questo miscuglio, questo non capirsi. La sfida è questa. E, secondo me, finché il film non c'è stato, magari non era proprio chiara la cosa. E ora che il film esiste, c'è sempre il tentativo di farlo diventare un'altra cosa, che non è.

Fondamentale nel documentario è la traduzione; quasi tutte le voci vengono mediate da una traduzione ‘altrui’. Nei titoli di coda leggiamo che i sottotitoli sono stati realizzati da diciotto traduttori diversi. Chi sono e come si è svolto il lavoro di traduzione?

Oltre al francese e all'inglese ci sono tantissime altre lingue che si conoscono di meno come il russo, il turco, il farsi... E poi ci sono anche dei giochi linguistici. L'agente immobiliare, per esempio, parla francese perché ha un cliente francese in quel momento. I russi che parlano russo potrebbero parlare fiammingo o francese perfettamente, ma parlano in russo perché sono al ballo russo. Bruxelles è una città dove ci sono molte lingue. Magari non sarà così tra cento anni, ma adesso ci sono. Ed è una bella cosa. Se avessi potuto, avrei fatto parlare anche i bambini in georgiano o in portoghese, perché era un gruppo misto. E in tutti i momenti che ho potuto li ho fatti parlare nella loro lingua.

E poi c'è stato il lavoro di traduzione. Sono tantissime le persone che ci hanno aiutato. La traduttrice russa era per caso la compagna di Matthieu Ha. Ci hanno aiutato anche gli stessi protagonisti a tradursi in maniera più precisa. Nel caso della lingua farsi è stato Kourosh Garegani, il tassista, che mi ha aiutato a fare la traduzione insieme a un suo amico. Poi *Our city* è stato montato all'inizio ad Amsterdam da un montatore che non conosceva il francese, quindi tutte le parti in francese sono state tradotte in inglese per lui. Insomma, la traduzione è stato un lavoro importante.

Il 2016 è stato proclamato ‘Anno dell’Utopia’, in commemorazione del cinquecentesimo anniversario della pubblicazione di Utopia di Thomas More. Ora, sappiamo che i media nazionali belgi, e in particolare quelli nederlandofoni, presentano un’immagine piuttosto negativa della città di Bruxelles, nel senso che spesso puntano le telecamere sui quartieri degradati e sui problemi socio-economici della metropoli, o invece esclusivamente sul quartiere europeo. A questa copertura mediatica negativa Our city contrappone un’immagine più variegata della città; non si sofferma soltanto sulle difficoltà che vive la città, ma va anche in cerca delle

potenzialità che offre la sua permanente condizione di in-betweenness. Potremmo in tal senso considerare Our city l'espressione di un'utopia del ventunesimo secolo?

Tra i vari feedback che ho avuto del film l'unico veramente negativo è stato quello della prima presentazione a Bruxelles. C'era una persona che diceva: 'Lei ha fatto vedere solo le cose brutte di questa città'. Nella stessa serata invece altre persone mi dicevano: 'Noi usciamo dal cinema con il cuore riscaldato. Avremo voglia di conoscere tutte le persone che incontriamo per strada. Grazie, grazie, grazie'. Penso che tutte e due abbiano colto qualcosa. Da un lato è chiaro che *Our city* non fa la stessa cosa dei media belgi anche se è girato nel quartiere europeo e nei quartieri comunque un po' degradati. Dall'altro, per me l'immigrazione non esiste, esiste il mondo. In questo mondo c'è l'economia che funziona in una certa direzione, ci sono le persone che partecipano al funzionamento. Per me è importante far capire che quello che sta in alto e quello che sta in basso nella società sono collegati. La città è un organismo che sta molto bene, che vive molto bene, che prospera proprio perché ci sono dei punti dove si sporca, dove si pulisce, dove si risana, e dove si distrugge. Faccio un film sul sistema città e in questa città l'immigrazione è una componente fondamentale. E non siamo più al livello di positivo, negativo, belle immagini. Ho cercato di capire come funziona una città.

Dopo gli attentati di Bruxelles del 22 marzo 2016 le tematiche e le problematiche affrontate da Our city sono più che mai d'attualità. Qual è secondo te il ruolo che possono assumere registi, artisti, scrittori nel dibattito pubblico sui conflitti che nascono nelle città e società multiculturali?

Purtroppo la sfida è grossa e riguarda tutti gli strati della società. Ma secondo me non sta ai registi, agli artisti o agli scrittori. Io non credo nel ruolo dell'artista perché non sono sicura che sia equipaggiato per, che abbia voglia di e che possa. Se penso in generale agli artisti, ai registi e agli scrittori, non è dato per scontato che siano informati, che abbiano uno sguardo aperto. Non è per forza detto che non siano anche loro in una minoranza maltrattata, emarginata e malpagata. Poi diminuiscono sempre i soldi per la cultura. In qualche modo trovo paradossale che in una città dove politicamente gli artisti sono dei parassiti, sarebbero questi parassiti a dover risolvere i problemi della città. Secondo me, quello che manca nelle città sono i momenti di ascolto e di dialogo. Secondo me i media potrebbero fare veramente meglio e hanno gli strumenti per farlo. Tantissime cose non le sapevo prima di fare *Our city*, che mi ha permesso di impararle. Il film è stato un'occasione privilegiata di incontrare le persone, di ascoltare, di apprendere. Quante cose andrebbero dette per esempio sull'immigrazione, sul fatto che in realtà noi viviamo in paesi dove c'è ancora la Convenzione di Ginevra. L'unica porta per una persona che vuole immigrare è di essere soggetto di persecuzione da parte del suo Stato. Ma questo non rappresenta la realtà, non la rappresenta più.

Si potrebbe però dire che il tuo documentario è un invito al dialogo e in questo senso potrebbe essere una voce diversa nel dibattito pubblico?

Sì, il mio documentario è un invito al dialogo, alla rappresentazione onesta delle persone, all'ascolto delle persone senza troppo stereotiparle, dando loro una voce. È brutto ogni volta prendere le persone vere, succhiandone il sangue come i vampiri. A volte gli artisti fanno questo e non va bene. Non è una cosa giusta. Non è onesto. Bisogna anche capire che a volte le persone più semplici che hanno delle cose da dire, si autocensurano. Ho avuto una classe intera di ragazzi a Molenbeek che per un anno

intero hanno rifiutato di partecipare al mio film. A un certo punto mi hanno detto: ‘Non abbiamo niente di intelligente, di importante da dire’. Basta, chiuso il discorso. Ho avuto bisogno di un anno per convincerli, dopodiché la porta si è richiusa e ho dovuto trovare un’altra classe. Ma io all’inizio per loro ero un nemico. Ero una persona che veniva a filmarli per discreditarli, ed eravamo nel 2011. Pensate oggi... questi ragazzi sono abituati a essere stigmatizzati tutto il tempo nei media.

Come ti rapporti ai media mainstream e indipendenti nel tuo ruolo di regista e di cittadino?

Sono stata giornalista e trovo che sia un mestiere importantissimo e prezioso, ma ritengo che il mestiere non esiste più. Mi dispiace dirlo. Non esiste più, perché nel momento in cui noi parliamo in Belgio di che cosa fanno le *celebrities* che vivono dall’altra parte dell’oceano piuttosto che prendere un registratore, andare ad Anderlecht o a Uccle e fare uno studio sulla realtà che ci circonda veramente, stiamo facendo un’altra cosa.

Qual è il pubblico destinatario di Our city? A quali canali di distribuzione mira il documentario?

Finora il film è stato visto un centinaio di volte in contesti diversi, con una ricezione molto generosa. Non siamo però riusciti a farlo vedere nelle scuole nonostante il film si presenti con un ‘package pedagogico’ per aiutare gli insegnanti. Nelle scuole fiamminghe non l’ha voluto nessuno, anche se abbiamo fatto parte del network ‘Lessen in het donker’ (‘Lezioni al buio’), che funziona molto bene. Bisogna lavorare su questo, perché secondo me i giornali e i media fanno veramente dei danni terribili. Poi i giovani non sono pronti a vedere magari qualcosa di diverso. Abbiamo fatto delle bellissime presentazioni per la scuola fiamminga di cinema e gli studenti di giornalismo della Erasmus Hogeschool di Bruxelles. E poi appunto negli ambienti universitari. Adesso per esempio me l’hanno chiesto in Canada, anche lì per un’università. Insomma, il documentario ha circolato nell’ambito delle scuole e delle università, ma anche dei cineforum, negli ambienti cinematografici.



Natalie Dupré
KU Leuven Campus Brussel
Faculteit Letteren
Warmoesberg 26
1000 Brussel (Belgio)
natalie.dupre@kuleuven.be

Maria Tarantino
Fierlantstraat 164/11
1190 Brussel (Belgio)
tarantino.maria@gmail.com

Monica Jansen
Universiteit Utrecht
TLC - Italiaanse taal en cultuur
Trans 10
3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
m.m.jansen@uu.nl

Noot bij de vertaling van *Il sole sta bene lassù* van Andrea Bajani

Yond Boeke

Het verhaal ‘De zon staat daarboven goed’ is een van de verhalen waarvoor geen plek was in Andrea Bajani’s *Het leven is niet alfabetisch* (Athenaeum, Polak & van Gennep, 2015) omdat de letters van het alfabet al vergeven waren. In genoemde verhalenbundel rijgt Bajani namelijk een ketting van letters, letters die verhaaltjes worden, alhoewel verhaaltjes eigenlijk een te groot woord is: elk verhaaltje is een gedicht in proza. Elk verhaal beschrijft een kleine ervaring, een ervaring die we allemaal kennen maar die ondergeschikt lijkt aan de Grote Ervaringen waarover we doorgaans in romans lezen. Bij Bajani worden die ervaringen geslepen als diamantjes: voelen hoe een geheim zijn weg vindt in je lichaam, ontdekken dat er ook vaders bestaan, praten met iemand die op een gestorven vriend lijkt, in je eentje het ziekenhuis verlaten nadat je beter bent verklaard, het laten euthanaseren van je hond, voor je vrouw verborgen houden dat je rookt, en de sensatie van het vangen van een vuurvliegje. Het poëtische, breekbare, vaak vanuit kinderperspectief geschreven proza van Bajani omzetten in vergelijkbaar Nederlands is simpelweg een kwestie van eindeloos schaven en polijsten.

Yond Boeke
Lindengracht 245D
1015KH Amsterdam (Nederland)
yond@xs4all.nl

Yond Boeke studeerde Italiaanse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Na haar afstuderen in 1983 was ze tot 1992 verbonden als docent aan het Italiaans Seminarium van de UvA, en van 1997 tot 2006 als docent Italiaans aan de Hogeschool van Amsterdam. Sinds 1984 vormt ze een vertaalduo met Patty Krone. Zij leggen zich toe op het vertalen van Italiaanse literatuur van auteurs als (o.a.) Umberto Eco, Pietro Aretino, Italo Calvino, Giovanni Verga, Vitaliano Brancati en Andrea Bajani. Voor hun vertaling van *I Promessi Sposi* (*De Verloofden*, Amsterdam, Athenaeum, Polak & van Gennep, 2004) van Alessandro Manzoni ontvingen zij in 2008 de Premio Internazionale ‘Diego Valeri’. Yond is tevens werkzaam als vertaalster voor 360 magazine. Daarnaast was ze een aantal jaren eindredacteur van het *Italië Magazine* en werkt ze als freelance journalist/copywriter.

Andrea Bajani

De zon staat daarboven goed

Vertaling: Yond Boeke

Als kinderen deden we een spelletje, een kinderlijke mengeling van sadisme en magie. Het spel bestond eruit dat we 's avonds in de velden op jacht gingen naar vuurvliegjes. Even nadat de zonsondergang had plaatsgemaakt voor de avond gingen we erheen, en tegelijk met de avond kwamen ook zij, want ze waren er de bewoners en bewakers van. We reden het dorp uit, lieten de straatlantarens achter ons en kwamen bij het veld. Zo waren we nog in het dorp, en zo begaven we ons in dat grotere lichaam, de meest uitgestrekte duisternis die we ooit hadden gezien, want het was de optelsom van alle duisternis van onze afzonderlijke slaapkamers. We lieten onze fietsen aan de rand van het veld achter. De vuurvliegjes zweefden boven de weilanden alsof ze nachtwakers waren, ieder met zijn eigen piepkleine zaklantaartje. We bleven een tijdje aan de rand van het weiland staan kijken. Daarna hoefde iemand maar een aanzet te geven of we renden vanuit de stilte schreeuwend het donker in en probeerden op zijn minst een van die vlak boven de grond fladderende lichtjes te vangen.

Onder elkaar noemden we ze geen vuurvliegjes maar Sterren, die boven de velden zwevende lichten. Sommigen zeiden liever Zonnen, want ze brachten het daglicht naar de mieren die de grond onder hen bewoonden. Op een keer hadden we zelfs gestemd, om te besluiten hoe we ze het beste konden noemen, maar daarna hadden we besloten dat iedereen de naam zou blijven gebruiken die hij het mooist vond. Of het nu zonnen of sterren waren, we joegden er gillend op, in het holst van de nacht. Of het nu sterren of zonnen waren, 's avonds konden we ze zien, en als we het slim genoeg aanpakten konden we ze ook aanraken. Het waren niet langer van die dingen heel ver weg aan de hemel die je kon bekijken door je hoofd in je nek te leggen, en waar je met je armen naar kon reiken, al wist je dat je handen zouden terugkeren zonder ook maar een enkele verborgen schat. Het waren niet langer die lichten die 's nachts al onze geheimen met zich meenamen of 's zomers onze huid deden verbranden. 's Avonds konden we op jacht gaan en proberen een ster mee naar huis te nemen, een zon te vangen om die vervolgens mee naar onze kamer te nemen. En eenmaal gevangen, zou die al onze bekentenissen verzamelen en ons elke keer verwarmen als we dat nodig hadden.

Iedereen herinnert zich nog de dag dat we het eerste vuurvliegje vingen. Er is sindsdien heel wat tijd verstrekken. De zon is vele malen ontbrand en gedooft boven het hoofd van elk van ons, boven sommigen van ons is ze helaas eens en voor altijd gedooft. Maar wie er nog is, herinnert zich de kreet die Mattia slaakte toen hij het vuurvliegje beethad. We bleven allemaal op slag staan, want die kreet was zo schel, zo vol van vreugde maar ook van wanhoop, dat het wel de kreet van iemand anders leek. Hij schreeuwde alleen maar *De zon! Ik heb de zon beet!* We dromden allemaal om hem heen en keken door de spleetjes van zijn vingers naar de zon die schitterde in

zijn handen. En er was tegelijkertijd vrolijkheid en teleurstelling op onze gezichten te lezen, want het was mooi, de magie van dat moment, maar de zon werd plotseling iets wat ook een kind, als het wilde, rennend door de velden kon vangen. Alsof we plotsklaps allemaal zowel sterker als armer waren geworden, in staat de zon om de tuin te leiden en niet in staat er het mysterie van te aanvaarden, haar daarboven te laten staan waar ze stond, waar wij niet konden komen.

Die avond was ik bij Mattia blijven slapen, in de kamer van zijn broer. Mattia had me niet bij hem op de kamer gewild, want hij wilde met de zon alleen zijn. 's Nachts had ik niet kunnen slapen omdat ik ze in gedachten samen voor me zag, aan de andere kant van de muur. Ik was zelfs opgestaan en had voor zijn kamerdeur heen en weer gedrenteld. Ik had mijn oog naar het sleutelgat gebracht en had gemeend een heel fel licht te zien, alsof die piepkleine zon opeens gegroeid was en nu de hele kamer vulde. Mattia's moeder trof me de volgende ochtend slapend op de vloer aan, tegen de deur geleund. Ze trok me overeind en zei toen Laten we Mattia ook maar wakker maken. En dus gingen we naar binnen. Mattia sliep, en in zijn slaap omklemd hij met beide handen een glas. Ik liep op hem toe, keek, en in het glas zat dat doodgewone, onbeholpen insect dat naar mijn slapende vriend keek. De vorige avond was het nog de Zon geweest, maar nu was het opeens iets heel anders, was het iets wat er banaal uitzag, iets kleins waar je naar kon kijken zonder verblind te raken. Ik had gedacht dat het fijn zou zijn ervoor te zorgen, en had Mattia benijd omdat hij dat mocht doen. Maar die avond gingen we weer naar het veld, alleen Mattia en ik, en gaven de zon terug aan de wereld. We zeiden Dag, pakten onze fietsen en zetten koers naar huis. Op de terugweg zeiden we geen woord tegen elkaar, maar voordat we te ver weg zouden zijn, keken we om en zochten hem met onze blik. We wilden allebei weer blij en verbaasd zijn elke keer als we hem zagen verschijnen, en een stil, prachtig verdriet voelen elke keer als hij plotseling verdween.

Il sole sta bene lassù

C'era un gioco che si faceva da piccoli, in un misto infantile di sadismo e magia. Il gioco era quello di dare la caccia alle lucciole la sera nei campi. Arrivavamo che il tramonto aveva da poco lasciato lo spazio alla notte, e insieme alla notte arrivavano loro, che ne erano insieme abitanti e guardiane. Ci avvicinavamo ai campi prendendo la strada che dal paese poi si lasciava i lampioni alle spalle. Da dentro il paese ci infilavamo dentro quel corpo più grande che era il buio più immenso che avevamo mai visto, perché era più della somma di tutto il buio delle nostre singole stanze messe insieme. Lasciavamo le biciclette al bordo del campo. Le lucciole si muovevano sopra i prati, come fossero vigilantes ciascuno con la propria torcia di luce minuta. Per un po' noi restavamo sul confine, del prato, e stavamo a guardare. Poi bastava un'intenzione e da dentro il silenzio correvo, urlando in mezzo a quel buio, cercando di catturare almeno una di quelle lucine che si agitavano non lontano da terra.

Tra di noi non le chiamavamo le lucciole, ma Le stelle, quelle luci sparse sui campi. Qualcuno preferiva dire I soli, perché facevano giorno alle formiche che abitavano la terra lì sotto. Una volta avevamo persino votato, per decidere quale fosse il nome da dargli, ma poi avevamo deciso che ciascuno si sarebbe tenuto quello che gli piaceva di più. Che fossero stelle o fossero soli gli davamo la caccia gridando in mezzo alla notte. Che fossero soli o fossero stelle, la sera potevamo vederle, e se eravamo astuti abbastanza potevamo anche toccarle. Non erano più quelle cose

lontane, disperse nel cielo, da guardare tirando su il naso, allungando le braccia in alto ma sapendo che le mani sarebbero tornate giù senza nessun tesoro nascosto. Non erano più quelle luci che si prendevano tutti i nostri segreti la notte, o che ci scottavano la pelle d'estate. La sera, in quella caccia che facevamo, avevamo la possibilità di provare a portarci a casa una stella, a fare prigioniero un sole per poi portarlo in camera. E una volta prigioniero, avrebbe raccolto tutte le nostre confessioni, e ci avrebbe scaldato ogni volta che ne avevamo bisogno.

Il giorno in cui catturammo la prima lucciola ancora se lo ricordano tutti. Di tempo da allora ne è passato parecchio. Il sole si è acceso e spento tante volte sopra la testa di ciascuno di noi, su alcuni purtroppo si è spento una volta per tutte. Ma chi c'è ancora si ricorda l'urlo che fece Mattia, quando prese la lucciola. Ci fermammo tutti di colpo, perché quell'urlo era così acuto, e così pieno insieme di gioia e disperazione che sembrava l'urlo di un altro. Urlava soltanto il sole! Ho preso il sole! Ci eravamo tutti raccolti lì intorno e guardavamo tra le fessure delle dita quel sole che gli brillava tra le mani. E c'era un'allegria e una delusione insieme, nelle nostre facce, perché era bella, quella magia che stava accadendo, e però di colpo il sole diventava una cosa che anche un bambino, volendo, poteva raccogliere correndo nei campi. Come se di colpo fossimo diventati tutti più forti e più poveri insieme, capaci di mettere il sole nel sacco, e incapaci di accettarne il mistero, di lasciarlo lassù dove stava, dove noi non potevamo arrivare.

Quella sera poi avevo dormito a casa di Mattia, nella stanza di suo fratello. Mattia non mi aveva voluto in camera, perché voleva starsene in compagnia soltanto del sole. La notte non ero riuscito a dormire, perché li pensavo insieme dall'altra parte del muro. Mi ero anche alzato ed ero passato davanti alla sua porta. Avevo avvicinato l'occhio alla serratura e mi era sembrato di vedere oltre il buco una luce fortissima, come se quel sole così piccolo potesse essere cresciuto di colpo e avere occupato tutta la stanza. La mamma di Mattia mi aveva trovato addormentato sul pavimento, la mattina dopo, seduto contro la porta. Mi aveva tirato su e poi mi aveva detto Svegliamo anche Mattia. E così eravamo entrati. Mattia dormiva, e dormendo stringeva tra le mani un bicchiere. Mi ero avvicinato, avevo guardato, e dentro il bicchiere c'era quell'insetto normale, goffo, che guardava il mio amico dormire. Soltanto la sera prima era il Sole, e poi di colpo era diventato tutt'altro, e a guardarla era una cosa banale, una cosa piccola che si poteva guardare senza bruciarsi la vista. Avevo pensato che sarebbe stato bello prendersi cura di lui, e avevo invidiato Mattia che poteva farlo. E invece poi la sera eravamo tornati al campo, solo io e Mattia, e avevamo restituito il sole al mondo. Gli avevamo detto Ciao, avevamo ripreso le biciclette e avevamo pedalato verso casa. Tornando non ci eravamo detti una parola, e poi però prima di sparire ci eravamo voltati indietro a cercarlo. Tutti e due volevamo continuare a essere felici e stupiti ogni volta che lo vedevamo apparire, e a sentire un dispiacere silenzioso, bellissimo, ogni volta che poi di colpo andava via.

Jeweeltje uit middeleeuws Milaan Els Jongeneel bezorgt Bonvesin

Recensie van: Bonvesin da la Riva, *Over de vijftig tafelmanieren*, vertaald en van een inleiding voorzien door Els Jongeneel, Ten Post, Factotum Pers, 2016, 39 p., ISBN: 9789082406610, € 33,50.¹

Raniero Speelman

Een mooi boekje van de kleine bibliotheek uitgeverij Factotum Pers presenteert Els Jongeneel's vertaling en commentaar van een curieus leerdicht.

Bonvesin da la Riva, dichter uit Lombardije, is bekend als vertegenwoordiger van de didactisch-moralistische poëzie uit het Noord-Italiaanse Duecento. In het middeleeuwse Italië speelden de *comuni* en later de *signorie* een belangrijke rol die niet altijd werd geëvenaard door literatuur van gelijke zeggingskracht. Hiervoor zijn naast de constatering dat Dante nu eenmaal een uitzonderlijke statuur had, verschillende sociaal-culturele verklaringen aan te voeren, zoals de uiteindelijke dominantie van het Toscaans, de ontoegankelijkheid van de Lombardische dialecten voor lezers in Midden- en Zuid-Italië en de plaatselijke concurrentie van het Frans (en mogelijk Occitaans). Vermoedelijk is de meest logische verklaring dat in het Quattrocento de revival van de letterkunde in *volgare* aan het hof van Lorenzo de' Medici gestoeld was op de dichters van het *Stilnovo*, Dante en Petrarca – in deze volgorde.

Toch heeft het Noord-Italië niet ontbroken aan belangrijke literatoren, die zich konden bedienen van Latijn, Occitaans en Frans, maar ook vaak kozen voor de volkstaal. Aan het *volgare* werd in belangrijke mate de rol toegekend van vehikel van opvoedkundige of divulgatieve werken. Bonvesin (ca. 1240-1313), tertiaris oftewel lekenbroeder van de Humiliaten, een belangrijke, door de Paus in 1201 erkende orde gelieerd aan de wolwerkers, deelde de sobere levensstijl van zijn orde die in zekere zin een voorloper was van de Franciscaners. Hij geldt, samen met zijn tijdgenoten Giacomo da Verona en Ugccione da Lodi, als een belangrijke dichter in de educatieve poëzie. In zijn geval omvatte die een breed gamma van onderwerpen.

De werken van Bonvesin hebben bijna alle – net als die van zijn collegaminderbroeder Giacomo – een Latijnse titel, wellicht gekozen om de serieuze aard ervan te benadrukken. Uitzondering vormt het *Libro delle Tre Scritture* (rond 1274), een driedelig werk over het hiernaalmaals dat als een inspiratiebron voor de *Divina Commedia* wordt beschouwd. De dichter schreef ook enkele werken in het Latijn, waaronder de *De magnalibus urbis Mediolani*, een prozawerk dat de voorloper vormt voor de rijke encomiastische literatuur waarmee Loschi, Decembrio en anderen hun stad en de heren ervan in het zonnetje zetten.

De quinquaginta curialitatibus ad mensam, dat in vertaling *Over de vijftig tafelmanieren* is komen te heten (Jongeneel houdt zich streng aan de traditionele vertaling van het Latijnse ‘de’ met ‘over’, waar anderen zouden opteren voor een

¹ De verkoop loopt via de website van Stichting Drukwerk in de Marge.

ongedwongener weergave als in dit geval ‘Vijftig tafelmanieren’) is een korte tekst die om diverse redenen interessant is. Natuurlijk om het gebruikte dialect – vanaf de veertiende eeuw raakt dit als literair medium in onbruik, om pas vanaf de negentiende eeuw weer belangrijke dichters als Porta op te leveren – maar ook vanwege de sociale implicaties. In haar voortreffelijke inleiding waarbij ze het werk in zijn historische en literaire context plaatst, gaat Jongeneel hier uitgebreid op in. Origineel is het werk niet: Bonvesin heeft zich onder meer gebaseerd op een *volgarizzamento* van de *Disticha Catonis*, en dat is niet ongebruikelijk in de cultuur van het Due- en Trecento. Toch verdient het een nadere kennismaking.

De tekst is in 1941 uitgegeven door Gianfranco Contini, die al in 1933 op Bonvesin was afgestudeerd, en opgenomen in zijn *Poeti del Duecento* in 1960. De kritische tekst, die gebaseerd is op een ms. in de Preussische Staatsbibliothek in Berlijn, is ook opgenomen in de gezaghebbende *Crestomazia* van Monaci-Arese (1955, pp. 452-458), samen met de *Disputatio rose cum viole* en de *Vita Beati Alexii*, wat het belang van de leerdichter moge onderstrepen. Een recentere tekstuitleg is die van Adnan Gökçen (Peter Lang, 1996).

Bonvesin gebruikt het woord ‘*cortesia (da desco)*’ voor ‘(tafel)manier’. Hij begint elk van de eenenvijftig kwatrijnen waarin de tekst is verdeeld, op zijn inleiding in dezelfde vorm na, met het rangtelwoord of met ‘*L’oltra (ke ven/segu) è (questa)*’. Niet een spannende opbouw, maar didactisch te verdedigen. Het zal het de vertaalster moeilijk gemaakt hebben om er een lopende, literaire vorm aan te geven, en ze heeft dan ook geen rijm of ritme toegepast. De oorspronkelijke structuur in rijmende disticha gaat zo verloren, maar niemand zal daar rouwig om zijn. De Nederlandse vertaling is duidelijk en prettig leesbaar en laveert behendig tussen een letterlijke vertaling van de door rijmdwang niet altijd even sterke verzen en een te vrije weergave door, al is het jammer dat ze zich in één geval niet tot een strofe van vier verzen beperkt (nr. III).

Ter illustratie enkele strofen:

*La cortesia novena sì è a poc parlar
E a tenir pos quello k’el ha tolleg a far;
Ké l’hom tanfin k’el mangia, s’el usa trop a dire,
Le fragor fò dra boca sovenz ghe pò inxire*
(IX, 37-40)

*La dodhesena è questa: quand tu di’ prende la coppa,
Con doe ma la receive, e ben te furb la boca.
Co l’una conzamente no ’s pò la ben receive:
Azò ke ’l vin no ’s spanda, con doe man sempre beve*
(XII, 49-52)

De negende manier is weinig praten
En bedacht zijn op waar je mee bezig bent:
Want als men teveel praat tijdens het eten
Kan men vaak kruimels uit zijn mond laten vallen.

De twaalfde is deze: als je de beker wilt aanpakken,
doe dat met beide handen en veeg je mond goed schoon.
Met slechts één hand kan je hem niet goed aanvatten:
hou dus altijd met twee handen de beker vast als je drinkt
zodat je geen wijn morst.

Ook dit werkje van Bonvesin kan gezien worden als voorloper van een genre, te weten de etiquetteboeken zoals die van Leonardo da Vinci (die zich ook met keuken en tafelmanieren heeft beziggehouden), Della Casa en anderen.

Raniero Speelman
Universiteit Utrecht
TLC - Italiaanse taal en cultuur
Trans 10
3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
ranierospeelman@yahoo.it

Le mani sporche del traduttore Un'antologia cartacea di una rivista digitale

Recensione di: Gianfranco Petrillo (a cura di), *tradurre. pratiche teorie strumenti. Un'antologia dalla rivista, 2011-2014*, Bologna, Zanichelli, 2016, 375 p., ISBN: 9788808620941, € 24,00.

Linda Pennings

‘Da qualche tempo la traduzione va di moda. Se ne parla molto, sui giornali, nei media, nel web’. Così Gianfranco Petrillo inizia la sua premessa all’antologia da lui curata, per precisare che il gruppo di traduttrici e traduttori che aveva fondato la rivista *tradurre* nel 2010 non si era prefisso lo scopo di assecondare questa moda, bensì di confrontarsi con il proprio lavoro e con il ruolo della traduzione nella cultura italiana. Più in concreto, al centro degli studi della rivista c’è il libro tradotto, di saggistica e di narrativa, quale veicolo principale della cultura, come pure il mestiere del traduttore a cui il volume intende rendere dignità culturale, ‘svelandone, in tutti i suoi risvolti, la complessità e la ricchezza, la profondità e l’inventiva, la durezza e la leggerezza’.

Una rivista digitale antologizzata su carta, non solo perché la carta resta mentre il web è per sua natura effimero, ma anche – come spiega Petrillo in *Su nobile carta* – perché ‘rivistatradurre.it’ è sempre stata definita dai suoi fondatori ‘una rivista cartacea che fa finta di essere digitale’. Una rivista dunque con nome, struttura e suddivisione in rubriche tradizionali, con una scadenza semestrale rigorosamente rispettata, che riconosce però i vantaggi dei costi minimi, dell’accesso libero e della massima diffusione offerti dalla pubblicazione digitale. Così questa antologia, che propone una scelta rappresentativa, e non valutativa, dei contributi pubblicati nelle prime quattro annate, vuole essere la prima di altri volumi da realizzare nei prossimi anni, perché ‘la vera vita delle riviste sta nella “durata” dei loro saggi e articoli, sta nella loro permanenza in biblioteca’.

Se certamente non manca, in quest’opera, la prospettiva teorica sul tradurre, la dimensione privilegiata sembra essere proprio la sua materialità, in quanto il libro tradotto, pur essendo il frutto di riflessioni e scelte di carattere ideologico, è anche o soprattutto un oggetto, una merce, il prodotto di un articolato processo editoriale, come si legge nella quarta di copertina: ‘Dall’individuazione del testo da tradurre alla trattativa con l’agente e poi con l’editore straniero, dalla scelta del traduttore o della traduttrice alla tariffa adottata o imposta, dalla collana al corredo promozionale, dalla presenza alla sempre più frequente assenza del revisore e dei suoi interventi, sempre preziosi, dal distributore all’ufficio stampa, l’opera imprenditoriale dell’editore ha riflessi decisivi sul risultato del lavoro del traduttore’.

Il lavoro del traduttore, quale parte del meccanismo del mercato librario, è indagato da una molteplicità di prospettive nelle tre sezioni che compongono il volume – *Pratiche, Teorie, Studi e ricerche* – e che lasciano la parola ai traduttori, ai teorici e agli studiosi di storia della traduzione. Nei contributi dei traduttori, sotto forma di

saggio o di intervista, si toccano effettivamente i risvolti pratici del mestiere – strumenti, diritti, revisori, scadenze, retribuzioni – ma prevalgono le testimonianze personali del rapporto del traduttore con il testo da tradurre. Un rapporto spesso di congenialità, descritta come sensibilità fisica per lo stile e come convivenza mentale con il narrato, come raccontano Maurizia Balmelli, Claudia Zonghetti, Susanna Basso, traduttrici delle opere rispettivamente di Cormac McCarthy, Vasilij Grossman e Alice Munro, ma talvolta anche un rapporto diretto con lo scrittore, come nel caso di Claudio Groff con Günter Grass.

Sono i traduttori a ‘sporcarsi le mani’, scendendo ‘nella materialità di un testo’, afferma Angelo Morino nel saggio intitolato, appunto, *Le mani sporche*. La metafora gli serve soprattutto per distinguere tra chi traduce e chi si occupa di studi di traduttologia: ‘Chi teorizza evita di sporcarsi le mani passando alla pratica del tradurre e chi traduce si sporca troppo le mani per avere voglia di formulare teorie sulla propria attività’. Se è vero che spesso ‘o si sta da una parte o si sta dall’altra’, è anche vero che le teorie dei traduttolologi e le riflessioni dei traduttori non sono poi così lontane tra loro. Lo dimostrano i saggi di questo volume in cui, per esempio, le idee espresse da Enrico Terrinoni e da Bruno Berni sul valore della ritraduzione (rispettivamente di *Ulisse* di James Joyce e delle *Fiabe e storie* di Hans Christian Andersen) trovano un riscontro teorico nei saggi di Bruno Osimo e di Aurelia Martelli, da cui emerge la stessa immagine di diversità, ambiguità e pluralità del rapporto tra il testo originale e le sue traduzioni. La differenza sta ovviamente nel quadro sistematico e nel lessico scientifico, che però non si presentano come assoluti e statici ma passibili di visioni divergenti, come del resto illustrano i titoli dei saggi di Osimo, *Per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni*, e della Martelli: *Di cosa parliamo quando parliamo di approccio scientifico alla traduzione*.

E così anche nella sezione dedicata a *Studi e ricerche*, in cui si torna alla pratica della traduzione in una prospettiva storica e comparata, risultano altrettanto fondamentali le idee sulla natura, la funzione e il valore della traduzione; idee che si presentano come le spinte principali del lavoro del traduttore e dell’editore di traduzioni nella cultura italiana. Nelle biografie di Barbara Allason e Anita Rho, di Giorgio Monicelli (scritte da Gianfranco Petrillo) e di Gian Dàuli (Mario Marchetti) si traccia un quadro delle vite turbolenti di traduttrici e traduttori animati da profonde passioni, convinzioni e missioni, come pure del clima culturale, spesso chiuso e ostile, in cui si trovavano a operare. Il ritratto, scritto dalla figlia Giulia, della casa editrice guidata da Paolo Boringhieri, volta nel secondo dopoguerra a promuovere la diffusione in Italia di studi scientifici internazionali, illustra – come tutti gli studi del volume – il ruolo non strumentale ma centrale e fondante della traduzione negli sviluppi della cultura, intesa nel senso più ampio.

Si direbbe che questo è il senso fondamentale della ‘materialità’ posta al centro degli studi della rivista, in contrapposizione a ‘tanto discorrere di traduzione e traduzioni che leggiamo e ascoltiamo diffusamente’ e che ‘è per solito avulso da questa materialità, come se l’atto del tradurre si compisse sotto una campana di vetro o in un laboratorio asettico’ (Petrillo). L’antologia, ricchissima di spunti di riflessione e di approfondite informazioni, invita a continuare la lettura della rivista online e ad aspettare ansiosamente il prossimo volume antologico stampato ‘su nobile carta’.

Linda Pennings

Universiteit van Amsterdam, Italië Studies

Spuistraat 134

1012 VB Amsterdam (Paesi Bassi)

linda.pennings@uva.nl

Un contributo capitale alla conoscenza del fantastico italiano

Recensione di: Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier Università, 2016, 986 p., ISBN: 9788800747738, € 61,00.

Walter Geerts

Questo volume offre esattamente ciò che il titolo promette: ‘un bilancio critico e [una] bibliografia commentata’ sulla letteratura fantastica italiana ‘dal 1980 a oggi’. Ciò che da lontano o da vicino ha a che fare con ‘il fantastico italiano’ degli ultimi trentacinque anni trova qui un cenno critico. La prima cosa da rilevare di fronte a questo corposissimo volume di quasi mille pagine di fitta tipografia è l’eccezionalità della pubblicazione stessa. Quello che viene in mente a chi lo sfoglia è il tipo di manuale specialistico che fiorì negli anni d’oro della filologia, un *Corpus fontium*, Avviamento a..., un *Grundriss* o un *manuel pratique*, così chiamato solo per dovuta modestia. Sono da considerare davvero fortunati gli studiosi del fantastico nel momento dell’arrivo di questo libro. Agli altri resta solo il vagheggiare volumi analoghi, ugualmente ricchi e completi, su altri temi o correnti della letteratura, privi finora di tale strumento.

Il ‘Bilancio’ prende le mosse con il sostanzioso e documentatissimo capitolo iniziale (pp. 1-58) di Stefano Lazzarin sulla ‘teoria’ e la ‘critica’ del fantastico italiano nel periodo considerato. In esso viene perlustrata la questione terminologica, particolarmente spinosa di fronte alla mèsse abbondante di termini affini, compresi *amis et faux amis*. Vi si spiega pure la scelta obbligatoriamente operata tra una ‘raffinata tipologia’ e una ‘bipartizione con annacquamenti inevitabili’. Vi trovano posto i tenori del dibattito, stranieri e italiani, i “momenti” dell’impatto critico di ognuno, le connessioni o incompatibilità tra di loro, l’emergenza e il successivo dissolvimento o consolidamento di ciascuno. Alcuni nomi: Contini, Todorov, Calvino. Alcune tappe: le vicende editoriali e prese di posizione dell’*Italie magique*, il quinquennio 1983-88 di consolidamento del canone, la scuola ‘esclusiva’ e ‘inclusiva’, l’attacco ai generi, l’invalidamento della nozione stessa di ‘fantastico’ all’ombra di un Borges e di un Manganelli. Indirettamente viene fuori così la centralità del fantastico all’interno del dibattito sulla teoria della letteratura. Non si trascurano gli effetti delle traduzioni (Todorov, Borges e.a.) e delle antologie. Emerge anche la peculiare intimità tra fantastico e teoria della letteratura come se il fantastico - e solo il fantastico - , oltre alla scontata capacità di stordire il lettore, avesse anche quella di portare a galla questioni fondamentali. Colpisce il fatto che la fortuna di Landolfi coincide con quella di Todorov. Ma dove si ferma il fantastico? Davanti al ‘paradosso paralizzante’ costituito da una concezione della letteratura ‘tutta consanguinea’ (Mangini) – perché don Abbondio sarebbe meno fantastico del visconte dimezzato, inventati che sono,

tutti e due? – e quindi all'eclisse del fantastico dal radar della critica, Lazzarin preferisce e giustifica il proprio ‘strutturalismo ben temperato’, linea-guida del Repertorio bibliografico (pp. 59-983) che si apre dopo il capitolo introduttivo.

Già ricca di note – mediamente un terzo della pagina –, l’introduzione e l’articolata informazione ivi distribuita si espandono successivamente nell’abbondanza delle recensioni – quasi ottocento – che occupano il ‘Repertorio bibliografico ragionato’. Come funziona questo? Quale griglia adottare per ordinare e disporre tale mole di critica e di teoria? Le recensioni si distribuiscono su cinque sezioni: 1. Teorie alla prova dei testi: antologie e dintorni; 2. Generi, storia, tradizione; 3. Temi, miti, topoi; 4. Autori e testi; 5. Contesti, ricezioni, intertesti, referenti, linguaggi. Ogni pubblicazione sulla teoria e la critica del fantastico italiano, individuata tra il 1980 e il 2015, trova la sua sistemazione in una delle cinque suddivisioni operate nel campo della critica. All’interno di ogni sezione, un’ulteriore suddivisione cronologica, per anno, assegna ogni libro recensito *cum* recensione a un’annata, cominciando con il 1980.

Nel reparto ‘antologie’ si ritrovano così, naturalmente, quelle di Contini, di Ghidetti-Lattarulo e molte altre. Chi, invece dello sguardo d’insieme, cerca specificamente la discussione su *L’Italie magique*, per esempio, consulta l’indice, alfabetico, di tutti gli autori recensiti nel volume, dove trova il nome dell’autore con la data di pubblicazione, – 1988, in questo caso – e la categoria assegnata. I recensori, tuttavia, vanno ben oltre le esigenze del catalogo ragionato: la vera ricchezza del Repertorio si trova nel dettaglio della recensione stessa, la quale, come regola, non si limita al contenuto del libro discusso ma lo situa in un campo esteso di riferimenti. *Notturno italiano* (1984) di Enrico Ghidetti, per esempio, viene discusso su ben diciotto colonne. In molti casi si tratta di veri e propri saggi, ben documentati, sugli antecedenti e sulla ricezione della pubblicazione in questione. Talvolta vengono recepite come lemma a se stante, decidendo la qualità intrinseca dello scritto, perfino alcune recensioni d’epoca pubblicate nelle riviste o sulla stampa, – Manganelli sull’antologia di Calvino –, dando luogo ad utilissime puntualizzazioni prismatiche in più direzioni. Colpisce pure la generosa visuale del repertorio nell’accogliere pubblicazioni in ben sei lingue. Utilissimo anche il rinvio, quando occorre e nonostante la digitazione concentrata richiesta dall’utente in quell’occasione, ai siti internet che offrono una versione on-line della pubblicazione discussa.

La classificazione, per quel che riguarda le antologie, nella prima sezione, o gli studi dedicati a singoli scrittori, accolti nella quarta sezione, non pone problemi. Un po’ diverso è il caso delle altre tre, inevitabilmente meno particolareggiate. In quale sezione sistemare, poniamo: Scapigliatura e singoli scapigliati’ (sez. 2), il ‘sussurro fantastico’ intercettato in Manzoni da Ezio Raimondi (sez. 3), il linguaggio onirico dei sogni di Tabucchi, analizzato da Giulio Lepschy (*Ibidem*), la pirandelliana ‘stanza della tortura’ stabilita da Giovanni Macchia (sez. 5), i ‘malnati italiani del Romanticismo’ identificati da Marziano Guglielminetti (*Ibidem*), il ‘teatro sinistro’ e il ‘Grand Guignol’ italiano contemplati da Carla Arduini (*Ibidem*)? Gravoso in questi casi l’ufficio di catalogatore. Immaginiamo lo studioso lambda, desideroso d’informarsi sul lato nero di Manzoni, sui sogni in Tabucchi, gli spettri in Pirandello, il Romanticismo ‘notturno’ italiano o il teatro ‘horror’, come fa a rintracciare in breve tempo le vere perle d’analisi che contiene questo repertorio, qualora i nomi dei rispettivi critici non venissero subito a mente? L’assunto implicito, e in gran parte giustificato, dal nostro punto di vista, è che chi si occupa di fantastico deve tenere gli occhi e la mente aperti oltre all’immediato oggetto di studio. Chi attinge al fantastico deve, come Teseo, prima di misurarsi col Minotauro, avventurarsi nel labirinto, orientandosi con il filo del repertorio.

Questo si applica, anche, a chi cerca informazioni sulla critica dedicata a specifici autori e testi, accolta nella quarta sezione, quella naturalmente più fornita. Qui attendono il lettore più di trecento pagine sugli scrittori che si sono mossi in qualche maniera in territorio fantastico. L'arco temporale dei trentacinque anni talvolta è troppo stretto, nel qual caso si passa oltre, con discrezione. Qui incontriamo in progressione cronologica – e con l'invito implicito al confronto con le serie delle altre sezioni – gli addetti ai lavori passati al vaglio, severo ma giusto, del recensore: Elio Gioanola su Pirandello, Oreste Macrì e Leonardo Cecchini su Landolfi, Monica Farnetti su Palazzeschi, Nella Giannetto su Buzzati, Angelo M. Mangini su Tarchetti, Silvia Pegoraro e Florian Mussgnug su Manganelli, Andrea Vannicelli su Papini, Schwarz Lausten su Tabucchi, Rita Fresu e lo speciale del *Bollettino '900* su Bontempelli, e molti altri. Ma non solo di maggiori si tratta: vi troviamo anche Annamaria Andreoli su Emma Perodi, solo per dare un esempio. I commenti sono spesso incrociati e si ha l'impressione che i recensori – che operano come collettivo – abbiano costantemente davanti a sé il repertorio completo, ai lemmi del quale viene regolarmente fatto riferimento. La calibratura stessa del pezzo non di rado si fa indizio sottile dell'importanza dell'oggetto esaminato. Un po' meno sottilmente, ma sempre con buone ragioni, quando occorre, vengono trattati coloro che si muovono in ‘una cristalleria alla guida di un cingolato’ o si distinguono per l’‘eccesso di sali ideologici’. Da segnalare pure, per i tempi che corrono, che talvolta case prestigiose pubblicano libri che lo sono molto meno e, fortunatamente, anche viceversa. Rimane, con tutto ciò, che qualora si cercasse la via breve dell'indice per trovare subito il saggio principe su tale o tal altro scrittore, si deve esercitare la pazienza, e ‘tollerare con animo equo’ (Agostino) di percorrere alcuni tratti del labirinto prima di raggiungere l’oggetto del desiderio. Certo è che l’informazione così ottenuta ha tutt’altro sapore. Si potrebbe, tuttavia, sollecitare la Le Monnier, della quale va anzitutto riconosciuta la magnanimità dimostrata nel pubblicare, oggi, questo ‘mattone’, e suggerire di mettere in rete un indice di scrittori.

Due parole, per concludere, sulla quinta sezione, il cui titolo enumerativo – contesti, ricezioni, intertesti, referenti, linguaggi – potrebbe, immettatamente, suggerire l’idea di residuato inclassificabile. Si tratta, invece, con le sue cento cinquanta pagine, di una delle più rigogliose e feconde nel dimostrare quanto conta per la letteratura l’esplorazione dell’oltre-letterario e dell’inter-testualità: Maurizio Calvesi sulla pittura ‘metafisca’, Annamaria Cavalli Pasini e la scienza, Antonio Illiano e il campo meta-psichico in Pirandello, Simona Cigliana sul futurismo esoterico, Angelo M. Mangini sulla triade Landolfi-Kokoschka-Gogol, Luca Somigli su Savinio, Andrea Chegai sulla musica, Laura Nay e Edwige Comoy Fusaro su nevrosi e medicina, Giuseppe Sorbello sulla fotografia, accanto agli intertesti scrutinati da Roberto Paoli (Borges), Costanza Melani (Poe).

Questo repertorio ha tantissime qualità: esaustività, lucidità critica senza compiacimenti, interconnettività tra le pubblicazioni discusse, larghezza del campo considerato con notevole attenzione alla dimensione comparata. Di disagiavolezze, ne ha, agli occhi di chi scrive, una sola: la relativa difficoltà di accesso all’informazione ricercata per chi desidera bruciare alcune tappe, tappe di cui questo libro invece dimostra il cospicuo beneficio che si ricaverebbe dal percorrerle.

Walter Geerts
Eekhoornlei 56
2900 Schoten (Belgio)
walter.geerts@telenet.be

I *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, dalle soglie al testo* Geo-storia, studi critici ed esegesi

Recensione di: Alberto Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò*, Milano, Mimesis Edizioni, 2017, 226 p., ISBN: 9788857533377, € 20,00.

Daniela Vitagliano

Ne *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* di Alberto Comparini, un libro finemente sintetico e ricco, nulla è lasciato al caso, persino la copertina ha una sua ragion d'essere. Illustrazione inequivocabile della tesi di fondo della ricerca di Comparini – l'idea, per grandi linee, che nei *Dialoghi con Leucò* Pavese abbia voluto mettere in evidenza la potenza del mostruoso nel mito –, essa rappresenta anche una risposta, non sappiamo se voluta, all'immagine scelta per la recente edizione Einaudi dei *Dialoghi con Leucò* (2014). Se quest'ultima riprende infatti un dettaglio della statua de *Le Tre Grazie* di Canova, simbolo della raffinatezza e della compostezza apollinea, l'immagine scelta per il saggio di Comparini rappresenta la statua di un uomo, al limite del mostruoso, vinto ma ancora dibattente, fissato in un grido di dolore, con i muscoli tesi e la schiena inarcata, la testa riversa. Si tratta del 'doppio mostruoso', concetto di cui l'autore ci parlerà soltanto nell'ultimo capitolo, dopo averci accompagnato nella periferia, poi alle soglie e infine nel cuore dei *Dialoghi con Leucò*.

Lo studioso ci offre uno spettro abbastanza ampio di approcci critici – genetico, biografico, comparativo, ecc. –, suddividendo il suo lavoro in sei capitoli che, a gruppi di tre, presentano due metodologie critiche generali: la prima prettamente didattica, tesa a chiarificare e a dare informazioni al lettore, la seconda esegetica, volta ad approfondire il testo pavesiano e a darne delle chiavi di lettura.

Si percepisce nello stile scrittoriale il sottofondo filosofico cui non rinuncia l'autore che, come evidenziato nella quarta di copertina, prepara un progetto di ricerca su un approccio interdisciplinare tra letteratura e filosofia. Non manca un'architettura ermeneutica di spessore, soprattutto negli ultimi tre capitoli, i più innovativi ed interessanti. Così Comparini ci presenta nel primo capitolo (*Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*), una ricostruzione filologica della storia editoriale e delle note al testo, attraverso il filtro dei *Palimpsestes* genettiani. In seguito una rassegna degli studi più significativi sui *Dialoghi* (secondo capitolo: "WIRKUNGSGESCHICHTE". Il caso dei *Dialoghi*) – si rivela necessaria, secondo l'autore che fa appello al concetto gadameriano di "coscienza della determinazione storica" per cui nessun tipo di interpretazione è anodina ed è al contrario arricchita dalle precedenti. Lo studioso approda così, nel terzo capitolo (*Lettture, fonti e auctores dei dialogetti pavesiani*),

* Una versione di questa recensione appare anche in: *Rivista di Studi Italiani*, XXXV, 2 (agosto 2017).

a un'analisi biografico-intellettuale, ripercorrendo la vita pavesiana, alla ricerca delle radici del suo interesse per la cultura classica ed etno-antropologica.

Il viaggio all'interno dell'universo pavesiano ci porta quindi nel vivo del discorso, essendo il quarto capitolo (*Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi*) particolarmente degno di nota, per originalità e spirito critico. Comparini evidenzia la natura teatrale dell'opera pavesiana e l'analizza attraverso il dialogismo polifonico bachtiniano: ci guida nel marasma dei cinquanta personaggi pavesiani suddividendoli in coppie di personaggi ‘assoluti e relativi’, coppie di personaggi ‘simmetrici’ (all'interno dei quali troviamo le coppie ‘ipertrofiche’ e ‘ipotrofiche’) e coppie che fanno riferimento al concetto auerbachiano di ‘figura-forma’. Lo studioso applica con destrezza le categorie interpretative della teoria letteraria alle strutture narrative pavesiane, passando da Bachtin a Testa, da Auerbach a Benjamin per finire con un interessante paragrafo - che meriterebbe forse ulteriori sviluppi e approfondimenti -, sull'identificazione di un dispositivo retorico-cognitivo sotteso al testo pavesiano, quello dell'allegoria storica. In seguito Comparini affronta il concetto di modernismo pavesiano (*Pavese, Leucò e il modernismo*) con il supporto degli studi recenti e recentissimi sul tema (per citare solo alcuni autori: Moretti, Luperini, Tortora, Donnarumma, ecc.), una disamina che gli permette di analizzare l'operazione pavesiana di riscrittura del mito e di definirne la natura e le linee generali. Infine nell'ultimo capitolo (“*Tu consideri la realtà come sempre titanica*”. *Pavese e il “doppio mostruoso”*), attraverso la nozione del ‘doppio mostruoso’ coniata da René Girard ne *La violence et le sacré*, lo studioso elabora una chiave di lettura dei *Dialoghi con Leucò*, riutilizzando ed ampliando un concetto poco sfruttato dalla critica: l'idea che Pavese celebri la portata etica della parola poetica mettendo l'accento sul mostruoso, più che sull'apollineo, così come suggerisce anche l'immagine di copertina scelta da Comparini per il suo lavoro. L'incontro tra uomini e dèi auspicato alla fine del testo pavesiano dovrebbe avvenire sotto il segno dell'unione tra titanico e olimpico, non ripudiando il mostruoso che alberga in ogni essere umano ma tenendone conto e valorizzandolo.

In conclusione questo lavoro di ricerca di notevole spessore, presentando una sintesi e una sistematizzazione del materiale critico sui *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, rileva inoltre spunti critici interessanti e stimolanti e sarà imprescindibile per chiunque voglia affrontare uno studio dell'opera pavesiana in questione.

Daniela Vitagliano
CAER - Aix-Marseille Université
9, Place Alexandre Labadié
13001 Marseille (Francia)
danivtgn@gmail.com

Pop Shoah?

Imaginaries of the Jewish genocide in contemporary Italian culture

Review of: Francesca Recchia Luciani, Claudio Vercelli (eds.), *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il Melangolo, 2016, 187 p., ISBN: 9788869830143, € 16,00.

Tommaso Pepe

The publication of this thought-provoking collection of essays, *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, edited by Francesca Recchia Luciani and Claudio Vercelli, brings an original and intentionally provocative perspective to the Italian critical debate over the memory of the Holocaust. The critical trajectory of the volume seeks to present the reader with a first survey of those dynamics of banalization of memory that, within the specific territory of Italian culture, increasingly put at risk an effective ‘comprehension’ of the historical and cultural significance of the genocide. Building on a direction of research opened by Valentia Pisanty with her studies on Holocaust denial, this book then fills a potential void in the discussion concerning the specificity of Italian misrepresentations of the memory of the Shoah.

The contributions collected in the volume cover a wide range of cultural products and practices – from movies to third-generation memories to the so-called *viaggi della memoria* – and outline a detailed exploration of the imaginary surrounding the Jewish genocide in contemporary popular culture. At the same time, *Pop Shoah?* draws attention to the existence of a problematic nexus between the increasing pervasiveness in media and public discourse of the memory of Auschwitz, and the risk that this ‘overexposure’ might result in a semantic emptying of the real historical meaning of the genocide. Rather than consolidating the presence of the Shoah in public discourses, such ‘inflationary effect’ has the side effect of obfuscating its historical ‘substance’ (p. 7).

The thematic diversity of the contributions speaks to the innovative approach adopted by Luciani and Vercelli. *Pop Shoah?* suggests a further critical reflection on a methodological as well as cultural question emblematically alluded to by the very title of the book. Its patent idiosyncrasy, embedded in the formula ‘pop Shoah’, provides a thought-provoking tool to expose the growing ‘*reductio ad spectaculum*’ and the ‘cognitive and semantic drift’ produced by the profusion of images directly or indirectly referring to Nazi genocidal violence in media culture (p. 145). However, the focus of the book is not on an aesthetic and intellectual critique of banalized representations of the genocide. As pointed out by Vercelli, ‘pop Shoah is not a conceptual category, nor a concept relating to aesthetic critique’. It is rather an attempt to identify ‘a bundle of social phenomena’ relating to the ‘public fruition of the main historical event’ of the last century, an exploration of the ‘multifarious

aspects of reception and collective use' of meanings, events and representations that refer to the extermination of the European Jewry' (p. 174). The axes of this exploration are de-contextualization, volatility and a contradictory 'presentification' of the genocide in the public discourse about history.

In this context of memory 'inflation' fueled by an incessant multiplication of uses and abuses of images and narratives relating to the genocide, *Pop Shoah?* embarks on a 'deconstruction of the cultural industry of memory' born out of this memory hyper-saturation (p. 9). Marked by a wide heterogeneity of theoretical angles and methodologies, the studies collected in the volume address some of the most problematic and notable examples of this media overexposure. The essays by Claudio Gaetani, Damiano Garofalo, and Fiorenza Loiacono tackle the propagation of Holocaust-like tropes across the media semiosphere prompted by two prominent master narratives of the genocide, Spielberg's *Schindler's List* and Anne Frank's *Diary*, this latter read through the deforming adaptation of George Steven's movie (1959). Elena Pizzaroli's contribution proposes a critical reappraisal of the recent growth of Holocaust-related 'dark tourism'. Looking more specifically at the Italian context, other chapters in the book confront the issue of the banalization of memory and address the *viaggi della memoria* (Bruno Maida), the memory of third-generation Italian Jews (Raffaella Di Castro), and the problematic role that the Shoah acquired in school education (Antonio Brusa).

The argument at the center of *Pop Shoah?* points thus to a disciplinary domain that could be termed "semiology of history": a study of the social and cultural factors that determine the construction of meaning of historical events. The analysis developed by Luciani and Vercelli aims at denouncing the existence of a cultural 'dispositive' where the interpretations of the past and the transmission of its memory occur in complete disconnection from an appreciation of its historical 'truth and veracity' (p. 179). Attempts at dialectic comprehension of the historical factuality of the genocide become, in this context, irrelevant as long as *that* past is incessantly and acritically replicated on media screens and affective identification replaces intellectual understanding. It is the 'logic of the simulacrum' carefully analyzed by Jean Baudrillard: 'not a copy of something original', but 'a reconstruction that refers to nothing necessarily objective,' and that, taking the semblance of an 'apparent totality,' validates itself in a tautological manner (*ibidem*). In light of this critical perspective, the editors point out the risk for the Shoah of becoming – if it has not already become – an empty simulacrum, uninterrupted disseminated in a deterritorialized and ultimately meaningless media memory. The vertiginous multiplication of its representations intrinsically implies a parallel evacuation of its meanings. Devoid of its reality and historicity, reduced to an empty signifier and to a relativized metaphor for 'a total, radical and even metahistorical evil', this simulacrum remains open to only a single modality of knowledge: that of affective identification, equally expressed by the symmetrical extremes of 'sacralization' and negationism, while the contents and meanings on which this identification should be grounded become superfluous (p. 181). This is the critical territory charted by the essays collected in the volume, one which undoubtedly brings a much-welcomed and inspiring contribution to the Italian debate over the memory of the Jewish genocide.

Tommaso Pepe
Brown University
Department of Italian Studies
190 Hope Street, Providence (USA)
tommaso_pepe@brown.edu



Anno 32, 2017 / Fascicolo 1 / p. 101-103 - www.rivista-incontri.nl - http://doi.org/10.18352/incontri.10203
© 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

Realisms in Contemporary Italian Literature and Cinema

Review of: Loredana Di Martino and Pasquale Verdicchio (eds.), *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. ISBN: 9781443811231, £ 57.99.

Paolo Chirumbolo

The debate on 21st century Italian realism that started nearly ten years ago with the publication of the issue of *Allegoria* entitled “Ritorno alla realtà”: narrativa e cinema alla fine del postmoderno’ (2008), welcomes the publication of Loredana Di Martino and Pasquale Verdicchio’s *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*. The volume is a timely contribution to this lively and engaging discussion, and it is relevant for at least three reasons. Firstly, it offers the readers a theoretical introduction (‘Contemporary Iterations of Realism: Italian Perspectives’) to all the different shades of realism existing in contemporary Italian philosophy, literature, and cinema (from Ferraris’ *Manifesto del nuovo realismo*, to Eco’s notion of ‘negative realism’; from Recalcati’s discussion of the Lacanian Real, to Taviani’s concept of ‘allegorical realism’). Secondly, it provides in-depth investigations of some of the most prominent writers and filmmakers whose works have been associated, one way or another, with 21st century realism. Finally, it gives non-Italian readers the opportunity to ‘familiarize themselves with recent artistic and critical productions in Italy’ (viii).

Encounters with the Real is divided in two parts. The first part, ‘Literary Encounters with the Real’, opens with Monica Jansen’s essay ‘The Uses of Affective Realism in Asbestos Narratives: Prunetti’s *Amianto* and Valenti’s *La fabbrica del panico*’. Drawing on Lauren Berlant’s work on ‘affective realism’ and Marianne Hirsch’s theory of ‘postmemory’, Jansen argues that the hybrid fictional works of Prunetti and Valenti, not only possess inherent, and topical, testimonial and documentarian qualities, but also foster ‘a mediated prospective memory of protest and change’ (23). In this sense, the works of Prunetti and Valenti (as well as other Italian writers who use similar narrative strategies) become exemplary of narratives that transform private events (factory workers’ death) into universal stories of ‘resistance against capitalism’ (22). Monica Seger’s article tackles another vital issue. ‘Toxic Tales: On Representing Environmental Crisis in Puglia’ focuses on the ecological catastrophe that in recent years has plagued the city of Taranto. Seger’s objects of investigation, *Adesso tienimi* by Flavia Piccinni, and *Quindici passi* by Giuliano Foschini, are paradigmatic of ‘the sort of post-millennial realist narrative’ (30) that is not afraid of engaging with controversial questions, and provide readers with a deeper understanding of the complex interaction between human health, industrial development, and the environment. Raffaello Palumbo Mosca’s chapter, ‘New Realism or Return to Ethics? Paths of Italian Narrative from the 1990’s to Today’, tackles the debate on realism

from a different angle. Instead of advocating a return to realism Palumbo prefers to speak of a ‘return to ethics’. Focusing on writers such as Veronesi, Affinati, Albinati, Pascale, Franchini, and Tarabbia, the author highlights their tendency to experiment with hybrid forms of fiction, in order to raise, and deal with, ethical concerns. In ‘Resisting Inexperience in the Age of Media Hyperreality: The “Ends of Mourning” in Antonio Scurati’s *Il sopravvissuto*’, Loredana Di Martino convincingly argues that contemporary fiction represents an effective antidote to ‘the media’s spectacularization of violence’. Literature becomes the tool through which readers can work through their traumas, and reject any simplistic interpretation of reality. The section on literature ends with Clarissa Clo’s analysis of the novel *Timira* by Wu Ming 2 and Italian-Somali author Antar Mohamed (‘Collective Transmedia: Storytelling from Below: *Timira* and the New Italian Epic’), and an interview with Antonio Franchini (‘The Task of Truly Probing Reality’).

The second part of the volume (‘Cinematic Encounters with the Real’) begins with Pasquale Verdicchio’s investigation of Bertolucci’s *Before the Revolution* and Garrone’s *Reality* (‘Revelatory Crises of the Real: *Before the Revolution* and After *Reality*’). According to the author, both films engage with moments of political and economic crisis in Italian history, thus reaffirming the role of cinema as a privileged vehicle of social criticism and commentary. Fulvio Orsitto’s contribution, ‘Emanuele Crialese’s Allegorical Realism in *Respiro*’, focuses on director Crialese’s rendition of realism. Using Massimo Recalcati’s reading of Lacan’s distinction between ‘real’ and ‘reality’, and borrowing Crialese’s own definition of ‘allegorical/magical realism’ (Crialese speaks of ‘Reality alternating with a dimension of fantasy’; 150), Orsitto offers the reader an exhaustive analysis of the filmmaker’s work. In her piece, Gloria Pastorino discusses the representation of migration in contemporary Italian cinema (‘The Quest for Identity and the Real in Crialese’s *Terraferma*, Dionisio’s *Un consiglio a Dio*, and Martinelli’s *Rumore di Acque*’). Drawing on Lacan’s notion of the ‘encounter with the Other’, Pastorino claims that cinema (in all its different facets) helps the audience renegotiate the relationship with the unknown, the migrant ‘Other’, thus leading ‘to growth both as individuals and as a nation’ (162). ‘A Journey from Death to Life: Spectacular Realism and the “Unamendability” of Reality in Paolo Sorrentino’s *The Great Beauty*’ by Monica Facchini delves into the cinematic universe of one of Italy’s most prominent directors. In her analysis, Facchini skillfully combines Debord’s theory on the ‘Society of the Spectacle’, Ferraris’ ideas on the ‘unamendability of reality’, and Pasolini’s concept of death as the moment that, like a montage, gives full meaning to one’s existence. According to Facchini, Jep Gambardella’s spectacular life begins to make sense only when he is forced to confront death and loss. As the author puts it: ‘the encounter with death leads Jep to select and order the most important moments of his life’ (197). The last essay of this section, Marco Bertozzi’s ‘Italian Documentary Forms and Cinematographic Archives’, discusses the importance of found footage and archival images in Italian documentaries. Covering a period ranging from the 1960s to the 2000s, Bertozzi demonstrates how the ‘recuperation of images cuts across the entire body of Italian cinema’ (225), and how this cinematic strategy gives reality, and its representations, a new meaning. The section on cinema ends with an interview with filmmaker Giovanna Taviani (‘History Has Come Back with a Vengeance’).

In conclusion, *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema* is an excellent tool for a thorough analysis of 21st century Italian realisms. Due to its interdisciplinary and dialogic nature, clear structure, as well as its comprehensive bibliography, the volume provides professional academics and scholars with an invaluable source for future investigations in this field of study.

Paolo Chirumbolo
Associate Professor of Italian
328 Hodges Hall
Louisiana State University
Department of Foreign Languages
Baton Rouge, LA (USA)
chirumbo@lsu.edu

'Sguardi incrociati' fra tempo e spazio Quando il Made in Italy diventa cultura*

Recensione di: Dagmar Reichardt e Carmela D'Angelo (a cura di), *Moda Made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore (Civiltà italiana. Terza serie, n. 10), 2016, 228 pp., ISBN: 9788876675768, € 23,00.

Elli Carrano

'La moda è la spuma dell'onda', così risponde la scrittrice Dacia Maraini alla domanda riguardo al significato della moda nel mondo accademico, in seno all'intervista che troviamo in postfazione al libro *Moda Made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano* a cura di Dagmar Reichardt e Carmela D'Angelo. Il volume, pubblicato nel 2016 da Franco Cesati Editore, raccoglie una selezione paritaria delle relazioni presentate nella sessione *Il linguaggio della moda e del costume italiano* del XXI Congresso AIPI (Associazione Internazionale dei Professori di Italiano, Bari, 27-30 agosto 2014) *Est-Ovest / Nord-Sud. Frontiere, passaggi, incontri culturali* e si propone, attraverso l'approccio multiprospettico, di offrire un contributo all'inserimento della moda nell'ambito scientifico, in cui riconosce un 'vuoto' in tal senso.

Il volume è diviso in due parti principali: nella prima parte vi sono raccolti i contributi che studiano la moda nella storia letteraria italiana dal Cinquecento ad oggi; la seconda parte, invece, si concentra esclusivamente sulla prospettiva glottodidattica e sociolinguistica, ossia sull'inserimento dell'insegnamento della moda in quanto parte integrante della cultura nella lezione di italiano come lingua straniera.

Il viaggio nel costume italiano lungo i secoli consente una decodificazione dei testi letterari (e non solo) tramite lo studio dell'abbigliamento; così, dalle favole di Straparola nel Cinquecento (C. Gallo), dalla poesia satirico-giocosa dell'Ottocento fra nord e sud Italia (D. Bombara) e dal romanzo e film *Il Gattopardo* (I. Scharold), ci si sposta, nella prima parte del libro, al linguaggio del fumetto *Paninaro* degli anni Ottanta (D. Capasso), fino all'«ibridismo estetico, artistico e culturale» di Valentino Garavani (S. Dugo), agli «sguardi che si incrociano» tra Italia e Cina (S. Camilotti) a «quella cosa che interrompe il consueto per creare un altro», a proposito della relazione culturale italo-giapponese (M. Biasiolo).

Sul piano pratico della didattica si muove la seconda parte del volume, in cui il marchio *Made in Italy* viene collocato all'interno della dinamica dell'insegnamento-apprendimento dell'italiano come lingua straniera all'estero, in quanto uno dei simboli dell'identità culturale del nostro Paese. Attraverso i contributi riguardanti la moda italiana vista dalla Polonia (M. Lewandowska), la costruzione di identità e comunità virtuali nei *fashion blogs* italiani (K. Miłkowska-Samul), la presentazione della moda

* Il copyright della presente recensione è stato ceduto per un anno alla casa editrice Narr Francke Attempto Verlag in seguito alla pubblicazione sulla rivista *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 77, maggio 2017.

nei manuali di italiano LS (M. Birello-A. Vilagrassa), lo studio del costume medievale in prospettiva interculturale (A. Filippone), l'insegnamento della lingua e della cultura italiana attraverso la moda (R. Pasqui), l'analisi degli anglicismi nel lessico della moda sulle riviste femminili (V. Orsi) e l'uso degli eponimi nel linguaggio della moda italiana (M. T. Albano) si innesca un dialogo interculturale di largo respiro, sostenuto da un lato dalla presenza di questionari ed esempi di unità didattiche e dall'altro dalla riproduzione di materiale autentico tratto dalla rete e dai manuali di lingua.

L'interdisciplinarità degli approcci, nonché l'ampiezza tematica e temporale dei vari campi di ricerca fungono da sostegno alla tesi iniziale del libro: l'abito inteso come *habitus*, dunque come abitudine sociale, ovvero come un preciso comportamento collettivo, per dirla con Pierre Bourdieu, ma anche come espressione di un determinato *Zeitgeist* ('spirito del tempo') in cui si incontrano, si scontrano e si conglobano non soltanto gli 'effetti esteriori e collettivi della psicologia di massa', ma anche quei 'processi interiorizzati, connessi alla ricerca dell'io, all'espressione individuale, all'immagine che portiamo dentro di noi e che vogliamo rivelare intenzionalmente o meno, tramite l'abbigliamento, a chi ci guarda, ammira o osserva' (p.12).

Facendo leva da un lato su affermazioni come quella di Roberto Cavalli, che si considera 'un artista, con l'unica differenza che le mie creazioni si indossano, non si appendono ad un muro' (p. 17) e dall'altro sul pensiero del sociologo e filosofo Pierre Bourdieu,¹ che parla di *segni* nei vari contesti, e del linguista e semiologo Roland Barthes, che riconosce la moda come vero e proprio sistema in sé,² si arriva alle teorie postcoloniali dei *turns*,³ in particolare all'*iconic turn*,⁴ fino al connubio della moda con i *gender studies*, a partire dalla terza ondata degli anni Ottanta e Novanta: i *performative acts* di matrice butleriana⁵ e i *queer studies* incontrano il termine *cross-dressing*, ossia l'abitudine di indossare abiti solitamente associati al sesso opposto, riflettendo così, anche nel codice vestimentario, il concetto di *transgender*.

Si ritorna dunque all'affermazione di Dacia Maraini, citata qui all'inizio: 'la moda è la spuma dell'onda' - diremmo anche: la punta dell'iceberg, ovvero la parte esteriore, frivola e ludica di un complicato sistema di dinamiche storico-sociali e culturali. La moda è effimera: essa cambia, si evolve, si autodistrugge e rinasce, come una fenice, dalle proprie ceneri, a volte come portavoce di un determinato status quo, altre invece come protesta, sovversione, grido di emancipazione. L'abbattimento delle frontiere, perlomeno di quelle nozionali, e la conseguente (alquanto) libera circolazione delle idee, favorisce in ambito postcoloniale un concetto di moda transculturale, che supera di gran lunga i confini nazionali, corroborato soprattutto dalla vasta diffusione delle nuove tecnologie, in particolar modo dalla rete: la moda si fa ibrida, multiforme e multietnica e si arricchisce di nuovi contenuti.

È dunque con queste nuove sfide che la moda italiana si trova a dover fare i conti: se da un lato, in un Paese come l'Italia, a cui non a caso è stato dato il nome di Belpaese, la moda assume una rilevanza particolare e il *Made in Italy* è molto di più di un semplice modo di apparire (basti pensare alla scena politica italiana, che viene costantemente tradotta in termini di stile), dall'altro si fa sempre più urgente (ri)definire il *Made in Italy* nel contesto della società globalizzata.

Dal tentativo di tracciare un saldo profilo storico-letterario della moda italiana, nella prima parte, al bisogno di 'esportare' la moda italiana all'estero, come aspetto

¹ P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

² R. Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967.

³ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2014.

⁴ Ivi, pp. 330-381 e H. Burda/C. Maar (a cura di), *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, Köln, Du Mont, 2004.

⁵ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

fondamentale della sua cultura, l’auspicio del libro *Moda Made in Italy* è proprio quello di promuovere l’approfondimento accademico dei rapporti della moda con la letteratura, la cultura e la didattica, in direzione di un’espansione su ulteriori campi, ‘diversi ma intrinsecamente connessi ad essi’ (p. 36), che costituiscono terreni ancora tutti da esplorare. Nell’ambito di un discorso onnicomprensivo, che si estende dal Medioevo fino ai nostri giorni, muovendosi nelle quattro direzioni ‘Est-Ovest-Nord-Sud’, e dove la moda si intreccia con una molteplicità di aspetti su entrambi i piani storico-letterario e linguistico-glottodidattico, consideriamo tale intento ampiamente riuscito.

Elli Carrano
Lamprinis 1-3
11146 Galatsi (Atene, Grecia)
Elly-78@libero.it



Anno 32, 2017 / Fascicolo 1 / p. 107-119 - www.rivista-incontri.nl - http://doi.org/10.18352/incontri.10205
© 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 Journal

SEGNALAZIONI - SIGNALLEMENTEN - NOTES

De glorie van de familie Salviati

Op 16 maart 2017 verdedigde Klazina Botke in het Academiegebouw van de Rijksuniversiteit Groningen (RuG) haar proefschrift met de titel '*La gloria della famiglia Salviati. Het kunstmecenaat van de Salviati in Florence tijdens de heerschappij van de Medici*'. Haar promotor is professor Henk van Veen.

Botkes belangwekkende dissertatie biedt veel inzicht in een wereld die parallel liep aan die van de Medici-groothertogen. Haar onderzoek maakt duidelijk welke artistieke keuzes een rijke patriciërfamilie kon maken, hoe divers de verschillende leden zich hierbij door de eeuwen heen konden manifesteren, en hoe ze hierbij gebruik maakten van de aanwezigheid van de Medici-familie en andersom. Zelfrepresentatie via kunstopdrachten was zowel voor de Salviati als voor de Medici een vanzelfsprekendheid, maar niet alle bedoelingen van de kunstwerken zijn eenvoudig te achterhalen door de huidige beschouwer. Botke laat via een diepgaande analyse de politieke beweegredenen achter verschillende artistieke keuzes zien en werpt zo een licht op een bijna vergeten wereld. Hierbij maakt zij goed gebruik van het archiefonderzoek dat zij verrichtte in Pisa, Florence en Rome.

Botke stuurt haar boek door uit te gaan van een aantal relevante vragen die betrekking hebben op de identiteit van de familie Salviati en op de aard van haar kunstopdrachten. De onderzoeker gebruikt daarbij de familie Salviati als model voor andere Florentijnse patriciërfamilies, om in bredere zin uit te zoeken hoe zij kunst konden gebruiken als representatiemiddel in het (groot)hertogelijk Florence (1530-1737). Want, vraagt Botke zich af in haar inleidende hoofdstuk, wat gebeurde er eigenlijk 'met de gefortuneerde en invloedrijke families die tijdens de lange periode dat Florence een republiek was, aan de macht waren geweest? Waar hebben zij zich tijdens de heerschappij van de Medici mee bezig gehouden?' Botke onderzoekt wat er is overgebleven van hun verzamelingen en in hoeverre zij hun eigen identiteit konden behouden dan wel opgingen in de hofcultuur van de Medici. Tegelijkertijd krijgt de lezer een beeld van de politieke, sociale en economische veranderingen in de Florentijnse maatschappij vanaf het einde van de vijftiende tot ver in de zeventiende eeuw.

Het tweede tot het zesde hoofdstuk richt zich min of meer chronologisch op het kunstmecenaat van vijf generaties van de familie Salviati. Het voert voor nu te ver om alle verschillende opdrachten op te sommen (tip: lees hiervoor het proefschrift), maar dit stuk leent zich wel goed om enkele terugkerende patronen aan te stippen die mij opvallen. Ten eerste valt op dat de verschillende leden van de familie Salviati bij hun kunstopdrachten veel aandacht hadden voor de interne harmonie tussen de architectuur en de schilderkunstige onderdelen van hun opdrachten. Opmerkelijk is ook dat de verheerlijking van Lorenzo 'il Magnifico' de' Medici belangrijker was dan die van de (groot)hertogen en dat de Salviati via elke kunstopdracht impliciet (en soms expliciet) lieten blijken wat hun verhouding tot de Medici-familie was.

Nadat in 1478 verschillende mannen uit de familie Salviati ter dood veroordeeld werden wegens hun betrokkenheid bij de Pazzi-samenzwering tegen de Medici, probeerde de toen nog jonge Jacopo Salviati (1461-1533) de banden met de Medici

weer zichtbaar te herstellen, om te beginnen door te trouwen met Lucrezia de' Medici. Jacopo woonde in zijn villa bij Ponte alla Badia en liet tussen 1508 en 1518 in zijn privékapel (een in de vijftiende eeuw uitzonderlijk bezit voor een patriciër) een cassettenplafond aanbrengen met daarop de wapens en imprese van hemzelf en Lucrezia de' Medici. De kapel werd gemaakt volgens een harmonieus iconografisch programma waarin de marmeren reliëfs en de geschilderde voorstellingen geheel op elkaar waren afgestemd. Op de binnenplaats van de villa, de cortile, liet Jacopo tussen 1518 en 1526 tondo's met reliëfs van Giovanfrancesco Rustici aanbrengen die gebaseerd waren op antieke cameeën, veelal uit de collectie van Lorenzo il Magnifico (1449-1492). De totale cortile was hiermee gemodelleerd naar de cortile van Palazzo Medici, ontworpen door Michelozzo. De familie Salviati wordt hiermee op gelijke hoogte gesteld met de familie De' Medici, waarbij de tijd van Lorenzo expliciet verheerlijkt wordt. Dit was tegelijkertijd een kritiek op de toen heersende Medici.

De verheerlijking van Lorenzo il Magnifico zien we later terug bij Jacopo's zoon, Giovanni Salviati (1490-1553), die in 1517 tot kardinaal benoemd werd door paus Leo X. In het Palazzo della Rovere in Rome liet hij in 1552 door de schilder Francesco de' Rossi (later Francesco Salviati genoemd) zijn persoonlijke impresa schilderen, dat bestond uit nieuwe loten die uit een oude boomstronk groeiden, een verwijzing naar de broncone van Lorenzo il Magnifico. Ook de bijbehorende motto's waren vergelijkbaar: 'Semper' (altijd) voor Lorenzo en 'Aeithales' (altijd groen) voor Giovanni Salviati. Met zijn verheerlijking van Lorenzo wilde Giovanni impliciet duidelijk maken dat hij niet anti-Medici was, maar wel zijn bedenkingen had over hun macht als hertogen.

Een zoon van Giovanni's broer Alamanno heette wederom Jacopo (1537-1586). Hij liet het oude Palazzo Portinari in Florence totaal renoveren en bouwde een nieuw appartement, dat hij liet decoreren met fresco's door Alessandro Allori en zijn werkplaats, met daarop mythologische voorstellingen en scènes met dieren- en plantenversieringen. De frescodecoraties waren geheel in lijn met de tuin die Jacopo vanaf 1572 liet aanleggen binnen de muren van het huis. De echte planten uit de tuin vervloeiden met de geschilderde natuur, terwijl de antieke beelden in de tuin verwezen naar de mythologische scènes met verhalen uit de Griekse oudheid. Samen waren de tuin en het appartement een ware beleving voor de bezoeker, die een vaste route kon volgen.

Botke geeft aan dat het paleis een plek was waar schilders konden komen schetsen en hun voorbeelden konden vinden. Wat mij betreft is dit op zichzelf ook een verwijzing naar deze functie van de beroemde tuin van San Marco van Lorenzo de' Medici. Zoals Botke duidelijk aangeeft, hoefde Jacopo zich niet te bewijzen. Zijn status was al bevestigd. Hij presenteert zich als gelijke van de Medici en probeert hen ook niet te emuleren. Hij had de Medici simpelweg niet nodig om onafhankelijk van hen te functioneren. De familieband tussen de Medici en de Salviati was in deze jaren als vanzelfsprekend.

Deze goede verhouding tussen de twee families gold ook voor Averardo (1542-1595) en Antonio Salviati (1554-1619), leden van een andere familietaak. Zij lieten door Giambologna in de San Marco één van de grootste en duurste kapellen van de Florentijnse zestiende eeuw bouwen, gewijd aan de heilige Antoninus van Florence (Antoninus Pierozzi, 1389-1459). Wederom was er een totale harmonie tussen de architectuur en de overige decoraties op de vloeren en muren. Het levensverhaal van de Heilige Antoninus dat verbeeld werd, is later door de Medici gebruikt als onderdeel van de huwelijksfestiviteiten tussen Ferdinand I de' Medici en Christine van Lotharingen (1589), toen het lichaam van de Heilige Antoninus naar de nieuwe kapel gebracht werd. De processie betekende wederzijdse glorie voor zowel de Medici als de Salviati.

Het proefschrift besluit met een hoofdstuk over weer een nieuwe Jacopo (1607-1672) (zie voor zijn afkomst de stamboom in het proefschrift), die vanwege de afnemende politieke en economische invloed van de Salviati toch weer meer expliciet zijn verhouding met de Medici verbeeldt in zijn kunstopdrachten. In een schilderij van Francesco Furini wordt het idee uitgewerkt dat de Medicigroothertogen er niet geweest waren zonder de Salviati. Met goede beeldbeschrijvingen en een grondig gedocumenteerd onderzoek komt Botke tot een kritische analyse van bestaande publicaties over de Salviati, waarbij zij niet schroomt om eigen nieuwe interpretaties te geven.

- Klazina Dieuwke Botke, *'La gloria della famiglia Salviati'. Het kunstmecenaat van de Salviati in Florence tijdens de heerschappij van de Medici*, Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 2017, ISBN: 9789036795661, 338 p.

Elisa Goudriaan

Cornelie van Zantenstraat 8
2551 PJ Den Haag (Nederland)
elisa@goudriaanatwork.nl

-

An Italian Year

The year 2017 has been a remarkable one for enthusiasts of Italian art in the Netherlands, for two exhibitions on the Italian renaissance – one on Fra Bartolommeo and one on Northern Italian painting – have been on view in a country lacking high-quality collections of Italian art. This review highlights the strikingly different approaches of both exhibitions and their catalogues.

Although it is common practice to commemorate the anniversary of an artist's death with a major exhibition, it might come as a surprise that *Fra Bartolommeo: The Divine Renaissance* took place in Rotterdam, as the Boijmans collection lacks any paintings by the hand of Fra Bartolommeo (1472-1517), a Dominican friar and one of the key artists of the Florentine High Renaissance. However, over five hundred of his drawings were bundled into albums in the eighteenth century and acquired by the museum in 1940. The museum's curators were therefore able to design an exhibition that showed the friar's preparatory drawings and finished paintings side-by-side, focusing on the artist's creative process. To achieve this, a number of devotional paintings and altarpieces were loaned from (amongst others) the Uffizi, the Louvre, and the Villa Guinigi in Lucca.

Fra Bartolommeo's reputation has always been that of a pious, talented, yet unadventurous artist, and history has broadly remembered him as the lesser peer of Raphael and Michelangelo. The exhibition in Rotterdam deliberately sought to readjust this view, presenting the friar, little known to the Dutch audience, as one of the greatest artists of the Renaissance. While Fra Bartolommeo – who left a lasting impression on Florentine art with his interesting blend of Roman monumentality, Venetian *colore*, and Raphaelesque serenity – deserves more attention than he has so far received, it is questionable whether the exhibition offered an objective assessment of his artistic merit. After all, the main reason for the friar's dominance within the Florentine art market between 1508 and 1512 was the departure of the more accomplished Leonardo, Michelangelo, and Raphael from the city.

Albert Elen and Chris Fischer's catalogue excels in its thorough analysis of the creative process linking the friar's preliminary drawings to his paintings, and gives the reader valuable insights into the artist's working methods, providing new information

on the function of drawings and the different stages of the conception of a painting. As such, it stands to function as a departure point for future research into the function of drawings in Renaissance art. However, the catalogue is not without its (minor) flaws. For example, the authors insist that Fra Bartolommeo must have made his landscape drawings – of which some 60 survive – ‘purely for his own pleasure’.¹ Their argument that the artist used them for the backgrounds of only three paintings is problematic, as lost paintings may have featured more landscapes which can be traced back to his drawings, or lost drawings could have prepared the backgrounds of some of the friar’s surviving paintings. Landscapes are prominently featured in many of Bartolommeo’s paintings. Given that in three separate cases it is evident he based his backgrounds on his drawings, it is unlikely that the artist, who meticulously prepared every part of his paintings, would solely rely on his imagination for the landscapes of his other pictures.

The catalogue also features essays by Michael Kwakkelstein and Bram de Klerck. In his contribution, Kwakkelstein demonstrates that Fra Bartolommeo made frequent use of manikins for his depiction of the human figure, yielding even more detailed information on the artist’s creative process. De Klerck focuses on the friar’s iconography, nuancing Savonarola’s presumed influence on his religious paintings. The exhibition’s biggest accomplishment is that it succeeded in making the relationship between drawing and painting accessible for a broad audience without denying its complexity. A spacious exhibition design displayed each painting in a separate ‘cabinet’ side-by-side with the drawings executed to prepare the painting, enabling the visitor to easily trace Fra Bartolommeo’s creative process. The works were supported by excellent captions on each commission and on every separate drawing. Additionally, the visitor could listen to Giorgio Vasari’s comments on several of the displayed paintings while standing right in front of them.

The displayed drawings were very diverse, and included compositional sketches, anatomical studies, drapery studies, figure studies, portraits, and a select number of landscape drawings. Regrettably, an essential group of drawings, namely underdrawings, were left out. Although the catalogue occasionally refers to the infrared reflectographies of several paintings, none of them were published in the book or reproduced for the exhibition. Given that the comparison would illustrate the creative process further, their omission is a pity.

The paintings on display offered an excellent overview of the friar’s religious work. While the monumental *Madonna della Misericordia* was put on display as the high altar piece of the cathedral dedicated to Bartolommeo’s painting, the real show-stealer was the luminous *Padre Eterno* (Fig. 1). This large painting clearly shows the influence of Giovanni Bellini, whose works the friar must have seen on his visit to Venice in 1508. The exhibition featured smaller works as well, such as the beautiful early *Del Pugliese Tabernacle*.

The exhibition’s design was rather distracting. The white walls were decorated with brightly coloured dots of red, blue, and yellow, which not only distracted the visitor’s attention, but also made the wall texts somewhat hard to read. Moreover, large reproductions were forced upon the visitor in loud shades of yellow, green, blue, and purple, which clashed with the balanced hues of the paintings, while the combination of bright yellow on a white-dotted wall made the reproductions hardly legible, destroying their originally useful purpose. Overall, however, the Rotterdam exhibition was a success.

The northern Italian painters of the Renaissance, with the notable exception of the Venetians, have often been neglected in favour of their Florentine and Roman

¹ A. Elen & C. Fischer (eds.), *Fra Bartolommeo, the divine renaissance*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2016, p. 73.

peers. While the Renaissance came to Lombardy and the Veneto relatively late, it flourished in the *cinquecento* in cities such as Venice and Milan, but also in Bergamo, Treviso, Cremona, and Brescia. Titian and Correggio are well-known, but the North also produced underrated painters such as the Milanese Foppa, the Venetian Lotto, the Cremonese Anguissola, and the Brescians Savoldo, Moretto, and Moroni. With most of the exhibited works loaned from the temporarily closed Pinacoteca Tosio Martinengo in Brescia, *In the Heart of the Renaissance* at the Rijksmuseum Twenthe, Enschede, marks the first overview of Italian Renaissance painting in a Dutch museum, focusing on Northern Italian artists. It provides an excellent overview of the work of these remarkable painters, who often worked in more realistic and more lyrical styles than their southern counterparts.



Figure 1: Fra Bartolommeo, Padre Eterno, 1509. Oil on canvas, 365 x 238 cm, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

The catalogue was written by Bram de Klerck, a specialist in northern Italian painting, and features contributions by Francesco Frangi and Roberta d'Adda. De Klerck readjusts the common perception of the North (once again, with the exception of

Venice) as a culturally inferior region merely following the Florentine and Roman trends from the South. He focuses on the position of northern Italy as a crossroad of cultures, which is a far more accurate image. Indeed, Venice had a proud cultural legacy of its own, but was also Italy's gateway to the Orient and Germany, while the merchants of Genoa had strong financial ties to the Habsburgs in Spain, and Milan unsuccessfully resisted French influences. These widely different influences intertwined with the region's own heritage as well as Renaissance culture from Florence, making northern Italy a cultural hub of great importance. This general theme is explored in seven thematic chapters, resulting in a very readable book that not only provides new insights on Renaissance culture, but also functions as a more general introduction to northern Italian painting. The downside, however, is that the catalogue entries on the exhibited works are rather brief.



Figure 2: Moretto da Brescia, Pala Rovellio, 1539. Oil on canvas, 245 x 192 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

The exhibition featured some famous names such as Raphael, Bellini, and Titian, but while Raphael's *Blessing Christ* is a beautiful and interesting painting, Bellini's ruinous *Madonna and Child* and Titian's unengaging *Portrait of Don Diego Hurtado de Mendoza* were rather underwhelming. This mattered little, however, as the Venetian school was represented by two marvellous paintings by Lorenzo Lotto. His *Adoration of the Shepherds*, which features two unidentified patrician donors dressed as shepherds, is not only an accurate example of Venetian colore, but also of the intimate function of devotional painting. Like most exhibited works, Lotto's painting attests a typically northern realism. The visitor already encounters this poetical realism in the very first room of the exhibition, where she or he is greeted by Savoldo's *Flute Player*. Savoldo's fellow Brescian Moretto (Allessandro Bonvicino) is represented by several of his portraits and devotional paintings, but his altarpieces are the most impressive. One of his most interesting paintings is the *Pala Rovellio* (Fig. 2), which shows Saint Nicholas presenting the four students of grammar teacher Galeazzo Rovellio to the Madonna. The latter holds court in a decayed palace marked by traces of erosion and rust. The unusual situation of a teacher, who presumably did not belong to the upper classes of society, commissioning an altarpiece to dedicate his pupils to the Madonna is fascinating and deserves more attention in future research. The exhibition features many more iconographically complex paintings, such as Moretto's *Suffering Christ with an Angel* and Luca Mombello's *Maria Immaculata with God the Father*.

The exhibition in Enschede aimed to offer an aesthetic experience. The works of art were displayed in spacious rooms painted with subdued hues of green, purple, red, and pink, resulting in a harmonious setting. While this aesthetic approach enabled the visitor to come into direct contact with the lyrical realism of the paintings, it also had some considerable downsides, as the maximisation of aestheticism inhibited the dissemination of information. In sharp contrast to the Rotterdam exhibition, there were no wall texts, and the captions accompanying the separate paintings mostly provided rudimentary iconographical explanations, leaving the more engaged visitor wanting for more information. The insights provided in the catalogue, especially on northern Italy as a crossroads of cultures, were therefore largely absent from the exhibition. This is a pity, although the omission of 'distracting' in-depth information did concentrate the visitor's focus on the displayed paintings, contributing to the exhibition's aesthetic offering.

The Enschede exhibition provided a sorely-needed overview of (northern) Italian painting in the Netherlands. Its aesthetics, nonetheless superbly designed, came at slight cost to the dissemination of academic knowledge, which its catalogue showcased. The Rotterdam show was more successful in the latter aim, as it fully integrated the academic discussion of the catalogue with the exhibition. Both exhibitions offered an interesting new perspective on the selected material. The Fra Bartolommeo exhibition was more innovative in its exploration of the artist's creative process, but was also flawed with its subjective glorification of the artist and its ineffective design. The Enschede exhibition was more conservative, but also more solid, as it offered a comprehensive and balanced overview of Northern Italian painting.

Hopefully, the two successful exhibitions will entice more enthusiasm for Italian art, and inspire other Dutch museums to follow their example. Dutch scholars' interest in Italian culture is, as attested by this very journal, innovative and of high quality. However, the tangible presence of Italian art in the Netherlands is meagre due to a long-time focus on national art in collecting habits and a lack of exhibitions on Italian culture. The reviewed projects have proved that many people in the Netherlands are interested in Italian art, and it would be a good thing if more Dutch museums hosted similar exhibitions to compensate for this lacuna in their permanent collections. Not

only would this introduce more people to the richness of Italian culture, but it would also make our cultural scene more diverse.

- Albert Elen & Chris Fischer (eds.), *Fra Bartolomeo: The Divine Renaissance*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2016, 240 p., ISBN 9789069182940, € 34,95; Bram de Klerck (ed.), *In het hart van de Renaissance: Schilderkunst in Noord-Italië*, Zwolle, Waanders, 2017, 176 p., ISBN: 9789462621060, € 24,95.

Clim Wijnands

Radboud University Nijmegen

Department of Historical, Literary, and Cultural Studies - Art and Visual Culture

clim.wijnands@student.ru.nl

-

Rassegna di eventi e pubblicazioni per i 150 anni di Luigi Pirandello

Il 28 giugno 2017 sarà il centocinquantesimo compleanno di Luigi Pirandello, nato a Girgenti (oggi Agrigento) nel 1867, premio Nobel per la letteratura nel 1934, scomparso a Roma il 10 dicembre del 1936. In Italia e in tutto il mondo, ci si prepara per celebrare questa importante ricorrenza con convegni, pubblicazioni, laboratori e rassegne teatrali, affrontando e declinando variamente alcune domande fondamentali per la comprensione della sua opera e, attraverso questa, della nostra stessa realtà. Cosa può comunicare l'esperienza pirandelliana a un pubblico storicamente, socialmente ed antropologicamente mutato rispetto a quello dei primi anni del secolo XX? Qual è l'elemento attualizzante che ce lo fa sembrare ancora così vivo? Quale aspetto della *nostra modernità* egli ha messo in rilievo attraverso il suo sistema filosofico-espressivo? E ancora, come interpretare il suo messaggio alla luce del secolo di storia che ci separa da lui? O viceversa, come comprendere i passaggi più enigmatici della nostra storia recente e dell'attualità, alla luce della poetica ironica, grottesca e fatalmente contraddittoria elaborata nell'articolato sistema letterario (poesia, novella, saggio, romanzo, cinema, teatro, pittura) della sua *Weltanschauung*?

Tentare un elenco completo degli eventi in programma è pressoché impossibile, perché in molti casi l'organizzazione è ancora nel vivo. L'apice delle manifestazioni si prevede per il mese di giugno, ma gli appuntamenti copriranno tutto l'arco dell'anno. Si può sicuramente cominciare citando un ciclo internazionale di convegni dal titolo 'Pirandello in un mondo globalizzato. Nuovi approcci nel contesto dei *cultural turns*', il cui comitato scientifico è composto da: Beatrice Alfonzetti, Maria Gabriella Caponi, Rino Caputo, Paola Casella, Marina Castiglione, Domelisa Cicala, Simona Costa, Fausto De Michele, Matteo Di Gesù, Angelo Favarro, Roberto Gigliucci, Thomas Klinkert, Florian Mehltretter, Stefano Milioto, Aldo Morace, Florinda Nardi, Daragh O'Connel, Angelo Raffaele Pupino, Michael Rössner, Roberto Salsano, Lisa Sarti, Alessandra Sorrentino, Michael Subialka, Bart Van den Bossche, Anita Virga, Zosi Zografidou.

Questo ciclo di convegni ha coinvolto e coinvolgerà città come Philadelphia, Salonicco, Anzio, Zurigo, Latina, Lovanio, Roma, Johannesburg, New York, Dublino, Berlino, Monaco di Baviera/Vienna, Palermo e Agrigento, richiamando un notevole numero di studiosi impegnati a stabilire nuovi parametri di lettura per questo grande *corpus* letterario e culturale. Leggiamo dalla presentazione generale: 'L'ambizione di questo ciclo di conferenze ed eventi è quella di tirare le somme sullo stato dell'arte della ricerca sull'opera pirandelliana e di ciò che intorno ad essa è avvenuto negli ultimi 50 anni, cercare di fare il punto della situazione al di là dell'anniversario caduto nel 1967, che diede a suo tempo un notevole impulso alla ricerca e non solo. Lo sforzo collettivo dei partecipanti dovrebbe essere quello di porre attenzione particolarmente

ad una sensibilità nuova che gli studi culturali hanno contribuito a introdurre nel mondo della letteratura e delle arti. Accettando gli stimoli pervenutici dall'area degli studi culturali proponiamo una mappatura di ciò che l'opera pirandelliana rappresenta oggi, indagando su quegli aspetti che ne valorizzino l'attualità. Attraverso una ricognizione attenta sugli sviluppi critici passati e recenti si dovrebbe giungere a mettere in rilievo soprattutto quegli aspetti dell'opera di Luigi Pirandello, che più degli altri, sono utili mezzi per analizzarne la contemporaneità'.

Appare evidente come l'asse centrale delle nuove ricerche e proposte interpretative guardi, quasi con ansia, agli ulteriori sviluppi di quella che sempre di più si configura come una poetica "di rivelazione". Un organismo capace di aggiornarsi con i tempi, mutando pelle a seconda della stagione storica in cui viene assimilato, e attingendo spazi di significazione nuovi a seconda del punto di vista da cui lo si osserva, come nei più riusciti oggetti artistici del Novecento maturo, concettualmente esposti a prospettive relativizzanti: la nostra contemporaneità, piena di dubbi e domande nuove, può ancora interrogare il vasto campionario di casi e persone pirandelliane come un libro oracolare o come un grande catalogo dell'io.

Non sarà allora un caso se nei propositi di questi incontri internazionali risalti la necessità di mettere Pirandello a stretto contatto, ad esempio, con le grandi esperienze del modernismo europeo, tema in parte già affrontato dalla critica, se si ricorda almeno il bellissimo saggio *Pirandello nel romanzo europeo* di Giancarlo Mazzacurati (1987). A risaltare sono anche i convegni incentrati su definizioni temporali (*Pirandello at 150; Pirandello ieri, oggi e domani; Pirandello oggi*) e connotazioni geografiche (*Pirandello tra presenza e assenza. Per la mappatura internazionale di un fenomeno culturale; Geografie pirandelliane: luoghi dell'anima, spazi reali e campi della letteratura; Pirandello und/in Deutschland; Pirandello e le Sicilie*). È naturalmente presente la necessità di tornare sulla questione filologico-critica e intertestuale (*Luigi Pirandello, i libri propri e degli altri. Lettura. Scrittura. Intertesto*) il che prelude anche all'edizione nazionale dell'opera omnia dell'autore, altra impresa a cui si lavora a partire dal centocinquantenario. Senza contare i legami con l'immagine (*Iconografie pirandelliane - Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*) le potenzialità multimediali (*Global Legacies - Pirandello across Centuries and Media*) e filosofiche (*Exploring Pirandello's Islands of the Map and the Mind*) fino all'incontro che dà il titolo al meta-convegno cui idealmente parteciperanno (o hanno partecipato) gli studiosi presenti nei vari programmi (per tutte le informazioni e per le locandine dei vari appuntamenti: <http://pirandello.eu/international2017/>).

Sempre nell'ottica di una rassegna critica delle attività e celebrazioni, mi si permetta a questo punto una parentesi sull'"Istituto di Studi pirandelliani e sul Teatro contemporaneo", presente a Roma nell'appartamento che fu la residenza dell'autore. Nelle stanze in cui Pirandello abitò, c'è oggi una casa-museo in cui, insieme ad altri interessanti documenti, è conservata la biblioteca dell'autore. Nella sezione 'Notizie' del seguente link è possibile trovare informazioni aggiornate sul calendario di eventi dell'istituto, come ad esempio 'Mondo di carta', in cui gli allievi del 'Centro Sperimentale di Cinematografia' leggono estratti dalle *Novelle per un anno* (per informazioni: <http://www.studiодiluigipirandello.it/>).

Veniamo dunque alle pubblicazioni. Anche in questo caso è impossibile mettere in fila i termini di una produzione internazionale vastissima e variegata. Ci si riserva pertanto di tracciare un piccolo percorso attraverso alcuni dei titoli, usciti negli ultimissimi anni, che ci sembrano proporre prospettive interessanti e ricche. Si può cominciare con una raccolta di testi di Corrado Alvaro curata da Alessio Giannanti ed edita da Rubbettino nel 2014, *Scritti su Pirandello*. In essa il curatore raccoglie testi scritti tra il 1923 ed il 1956 (anno della morte dell'autore): saggi, ma anche cronache teatrali, elzeviri, celebrazioni ed un'intervista, attraverso cui ricostruire una

importante testimonianza sull'artista e sull'uomo, compresa la polemica inerente la sua discussa adesione al fascismo. Altra interessante raccolta di saggi è quella curata da Michele Ciliberto per le Edizioni della Normale nel 2015, in cui si raccolgono gli scritti teatrali di Antonio Gramsci e Adriano Tilgher su Pirandello, pagine da rileggere per comprendere il ruolo del teatro nella cultura italiana dei primi anni del Novecento e le posizioni esegetiche dei due critici.

Dedicato al tema del fantastico, indagato in ogni sua declinazione, è invece il saggio di Franco Zangrilli intitolato *Un mondo fuori chiave* (Cesati, 2014) mentre, sul piano delle comparazioni di opere e poetica, pur da punti di vista differenti, possiamo segnalare i saggi del 2015 di Ivan Pupo (*Crimini familiari e scena teatrale: Ibsen, Pirandello, De Filippo*, Liguori); Karl Chircop (*Maschere della modernità: Joyce e Pirandello*, Cesati) e Carla De Fusco (*Il Fascino di Don Chisciotte: Unamuno e Pirandello*, Albatros). Interessanti sono, inoltre, le aperture teorico-filosofiche perseguitate in opere come *Pirandello in chiave esistenzialista* di Roberto Salsano (Bulzoni 2015); *La vita nuda: l'anarchismo filosofico di Luigi Pirandello*, autore Enrico Cesari (Ipoc, 2016); *Il brivido dell'eterno. Su Pirandello e Freud* di Gabriele Pulli (Clinamen 2016) e *L'infondamento. L'enigma del linguaggio e il paradosso dell'autoreferenza in Pirandello, Morante e Bene* di Francesco Chillemi (Mimesis 2016), nonché gli studi dal taglio storico (Luigi Mastrangelo, ‘*Non poteva l'Italia farsi in altro modo? Luigi Pirandello e la transizione politica italiana otto-novecentesca*’, Università degli Studi di Palermo 2015) e tutto quanto testimoni una naturale interdisciplinarità, confermata anche da Marialaura Simeone con il suo *Il palcoscenico sullo schermo: una trilogia metateatrale per il cinema*, pubblicato da Cesati nel 2016.

A tutto questo materiale (colto solo negli ultimi tre anni) possiamo affiancare delle necessarie riletture della vastissima produzione del “figlio del Caos”, come nel caso di Sara Lorenzetti, *Figurazioni del vuoto. Per una rilettura delle Novelle per un anno di Luigi Pirandello* (Metauro 2016), o presentazioni e profili generali non esenti da originali approfondimenti critici, come nel caso di Roberto Salsano, *Pirandello*, Cesati 2016. Salsano, peraltro, aggiorna la sua lunga fedeltà all'autore siciliano dopo i testi dedicati a *Pirandello novelliere e Leopardi* (Lucarini 1980), *Michelstaedter tra D'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita* (Bulzoni, 2012), e dopo le monografie *Pirandello. Scrittura e alterità* (Cesati, 2005) e la già ricordata, a sua volta recentissima, *Pirandello in chiave esistenzialista*. Il suo ultimo lavoro è diviso in otto paragrafi a partire da alcuni essenziali ma completi *Cenni biografici*, procedendo con una attenta analisi dell'esordio poetico *Mal giocondo*, opera generalmente ignorata (o quasi) dalla critica, fino alla scansione classica fra romanzi, novelle, teatro, *L'umorismo*, e con due quadri generali conclusivi dedicati a *I temi e le Voci dalla critica*. Rintracciando in tutto il complesso delle opere i termini di una “fenomenologia esistenziale” pirandelliana (già e più esaustivamente indagata nella monografia del 2015) l'autore attraversa con paragrafi precisi ed affilati l'impetuoso crescere ed alimentarsi della suggestione filosofica e poetica del giovane studente di stanza a Roma, poi “esule” a Berlino, e di nuovo romano, ma stavolta proiettato su un successo che lo condurrà in tutto il mondo.

In conclusione, i centocinquant'anni di Luigi Pirandello saranno un appuntamento ricco di occasioni per riavvicinarsi alla voce di un narratore (di un poeta) di cui si sente ancora fortemente il bisogno per ricostruire i frammenti di una realtà sempre più caotica e di crisi. Per rispondere a una delle domande che ci siamo posti in apertura, si può affermare che forse ciò che rende Pirandello così vicino alla nostra realtà è la forza con cui ha saputo elaborare un'immagine complessa e profonda dell'irrazionale storico, umano e sociale; lo stesso pericolo che, purtroppo, vediamo incombere sui nostri giorni presenti e futuri.

Fabrizio Miliucci

Dipartimento Studi Umanistici - Facoltà Lettere
Università Degli Studi Roma Tre
Via Ostiense 234, 00144 Roma (Italia)
fabrizio.miliucci@uniroma3.it

In ricordo di Remo Ceserani, “critico integrale” e convergente*

Nel 2012, ne ‘La maledizione degli “ismi”’, Remo Ceserani (Soresina, 22 novembre 1933 - Viareggio, 31 ottobre 2016) definì la sua posizione critica come segue: ‘la Jansen propone di considerare Ferroni l’“apocalittico”, Luperini l’“apocalittico critico” e me l’“integrato critico”, anche se francamente preferirei uscire dal rapporto dialettico fra apocalittici e integrati e che tutti noi assumessimo un atteggiamento integralmente critico e che prima di prendere una qualsiasi posizione, cercassimo di capire a fondo la situazione storica in cui ci troviamo’.¹ Ceserani così si dichiarò favorevole a una critica letteraria che proceda per “integrazioni” piuttosto che per opposizioni. Il postmoderno per l’autore di *Raccontare il postmoderno* (Torino, Bollati Boringhieri, 1997) rappresentava una svolta epocale attestata da tutta una serie di “concomitanze” - ‘Mi pare [...] difficile negare che il cambiamento ci sia stato e che sia stato molto profondo, di tipo epocale e per molti aspetti almeno altrettanto sconvolgente di quello della modernità’² - ma si trovava anche d’accordo con Zygmunt Bauman di farla finita con i “post” e di parlare invece di ‘modernità liquida’.³ Allo stesso tempo si trovò in dovere, nei confronti di Raffaele Donnarumma a cui ‘La maledizione degli “ismi” era rivolta, di testimoniare la sua esperienza storica di tale rottura, sottolineandone le dimensioni traumatiche: ‘il cambiamento storico ha spaccato la nostra vita in due; i nostri corpi e le nostre menti hanno subito gli scossoni violenti dell’improvviso cambiamento di ritmo e significato e forma della nostra vita’.⁴

La necessità di storizzare il presente, che i due critici di generazioni diverse hanno in comune, è però anche alla base della divergenza delle loro interpretazioni del postmoderno. Donnarumma, definendosi un ‘nativo postmoderno’,⁵ vive la postmodernità come una fase all’interno della modernità e questa, una volta “attraversata”, apre a un mutamento di percezione che egli definisce “ipermoderno”: ‘L’ipermoderno è la modernità passata per il postmoderno: mutata dal postmoderno’.⁶ La sua ricerca di ciò che si oppone al postmoderno per poter tornare in seno alla modernità, suscitò in Ceserani, “sornione” come viene ricordato da Emanuele Zinato e da Pierluigi Pellini, un sorridente ‘Sarebbe bello!’, augurando al suo giovane contendente che si potessero ‘riprendere [...] i progetti speranzosi della modernità, rimasti drammaticamente interrotti’.⁷

Da un punto di vista critico e integrato dunque, la replica contenuta ne ‘La maledizione degli “ismi”’ è sintomatica per un approccio critico che combina il dato esperienziale delle svolte epocali percepite da un accademico nel suo quotidiano agire “nomadico” - si pensi all’autobiografico e satirico *Viaggio in Italia del dottor Dappertutto* (Bologna, il Mulino, 1996) - con la convinzione che siano dunque le

* Questo ricordo apparirà anche sul *Bollettino ’900*, 2016.

¹ R. Ceserani, ‘La maledizione degli “ismi”’, in: *Allegoria*, 65-66, (2012), p. 207.

² *Ivi*, p. 203.

³ *Ivi*, p. 212.

⁴ *Ivi*, p. 206.

⁵ R. Donnarumma, ‘Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani’, in: *Allegoria*, 67, (2012), p. 187.

⁶ *Ivi*, p. 196.

⁷ Ceserani, *La maledizione degli “ismi”*, cit., p. 213.

concomitanze, le convergenze e le complessità i nodi in cui l'incontro tra letteratura, studi culturali e educazione assume il suo senso molteplice. E qui può essere utile ricordare la definizione di “pluralismo” formulata da Ceserani quando nel suo *Breve viaggio nella critica americana* introduce l'allora nuova rivista *Critical Inquiry*: non si tratta di ‘eclettismo neutrale e tollerante’ ma di ‘pluralismo dialettico’, il cui scopo non è tanto ‘la tolleranza liberale delle opinioni contrarie viste da un terreno neutrale, ma la trasformazione, la conversione, o, almeno, il genere di comunicazione che chiarifica con precisione ciò che è in gioco in qualsiasi conflitto critico’.⁸ Da qui l'impeto utopico e insieme satirico che caratterizza il suo atteggiamento “integralmente critico”: in *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* afferma di preferire ‘le volpi ai ricci, gli ardimentosi ottimisti ai catastrofisti per partito preso, gli amanti del disordine e della confusione a quelli che vorrebbero vivere in un mondo tutto ben ordinato e incasellato’.⁹ E da qui anche la sua fiducia che sia proprio la letteratura a sviluppare, nei ‘futuri cittadini globalizzati’, la ‘comprensione della complessità’.¹⁰

Scorrendo i diversi necrologi pubblicati dopo il suo decesso avvenuto all'ospedale di Viareggio, il Ceserani autore del manuale *Il materiale e l'immaginario* (concepito con Lidia De Federicis, Torino, Loescher, 1978-1980), dei saggi *Raccontare il postmoderno* e *La letteratura nell'età globale* (scritto con Giuliana Benvenuti) viene immancabilmente associato alla sua grande, “invidiabile”, apertura critica verso una visione trasversale e interdisciplinare del fare, studiare e insegnare letteratura. Così Pierluigi Pellini ricorda la convinzione di Ceserani ‘che nel microcosmo del comportamento quotidiano o dello scarto linguistico, e in ogni dettaglio dell'esistenza materiale, si potesse ritrovare, con più sicura evidenza, il senso di una scelta ideologica, di una trasformazione storica, di un'immagine letteraria’¹¹ e Mario Domenichelli discerne in lui una ‘proiezione globale’ sui segni da lui individuati e discussi in *Raccontare il postmoderno* tale da essere ‘ancora in atto’: ‘Così, silente, Remo continua a porci una questione alla quale non abbiamo risposta: ma dopo il postmodern che c'è? Anzi, è possibile che dopo il postmoderno ci possa essere qualcos'altro?’¹² Insomma, il Ceserani, ‘storiografo militante della contemporaneità’ come lo ebbe a definire Emanuele Zinato,¹³ è per ‘chiunque voglia appropriarsene [...] un maestro davanti, e non dietro di sé’ (Daniele Giglioli).¹⁴ Lo desidero ricordare proprio così, come uno studioso curioso, aperto e disponibile, guidato nelle sue ricerche da un vivo piacere nel dibattito, da una grande sensibilità per l'aneddoto illustrativo e con la dote di raccontare il presente senza mai tralasciare un contrappunto ironico.

⁸ R. Ceserani, *Breve viaggio nella critica americana*, Pisa, ETS, 1984, p. 57.

⁹ R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 169.

¹⁰ G. Benvenuti e R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 182.

¹¹ P. Pellini, ‘Per Remo Ceserani’, *Le parole e le cose*, novembre 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=24945> (5 settembre 2017).

¹² M. Domenichelli, ‘Remo Ceserani. L'ambizione di cambiare le cose’, *Doppiozero*, 2 novembre 2016, <http://www.doppiozero.com/materiali/remo-ceserani-lambizione-di-cambiare-le-cose> (5 settembre 2017).

¹³ E. Zinato, ‘L'eredità di Remo Ceserani’, *laletteraturaenoi*, 9 novembre 2016, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/577-l'eredità-di-remo-ceserani.html> (5 settembre 2017).

¹⁴ D. Giglioli, ‘Morto Remo Ceserani, rifondò l'insegnamento della letteratura’, *Corriere della Sera*, 31 ottobre 2016 (modifica il 8 novembre 2016), http://www.corriere.it/cultura/16_ottobre_31/morto-remo-ceserani-2d9f7638-9f93-11e6-9daf-5530d930d472.shtml (5 settembre 2017).

Monica Jansen

Universiteit Utrecht, TLC-Italiaanse taal en cultuur
Trans 10
3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
m.m.jansen@uu.nl