



Anno 37, 2022 / Fascicolo 1 / p. 1-2 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/inc19479>

© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -

Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals.

Editoriale: un anno di transizione

Emma Grootveld & Claudio Di Felice

Il 2022 rappresenta per *Incontri* un anno di transizione e di congedi, dato che sia il direttore Jan de Jong (a cui è subentrato Hans Cools) sia le caporedattrici Inge Lanslots e Natalie Dupré hanno portato a termine il loro mandato nel comitato direttivo della rivista. Siamo loro grati per l'impegno costante con cui si sono dedicati alla rivista. Alcuni testi pubblicati in questo volume sono stati preparati sotto i loro auspicci.

Ringraziamo anche i contributori ai due numeri del 2022, nel quale si cristallizzano due tendenze. La prima è il coinvolgimento di diversi autori relativamente giovani, come Gennaro Ambrosino, Emma Bologna, Rachele Buzzetti, Santi Luca Famà, Sointu Cantell e Riccardo Collina, che hanno iniziato da pochi anni il loro percorso accademico. La redazione di *Incontri* si rallegra di offrire una piattaforma per la pubblicazione di quello che per alcuni rappresenta i primi frutti delle loro ricerche.

La seconda tendenza si riconosce in un'attenzione costante per autori e fenomeni appartenenti all'ambito giornalistico e critico-letterario fra l'ultimo Ottocento e la fine del Novecento. Questo interesse si articola in diversi studi che elaborano, ciascuno a modo suo, un "incontro" fra più istanze. Il contributo di **Gennaro Ambrosino** è incentrato sulle declinazioni "napoletane" del mesmerismo – ossia di una pratica terapeutica basata sul magnetismo animale, e quindi una forma particolare di spiritismo – così come si delineano nei *Racconti inverisimili* (1886) di Federigo Verdinois, direttore di giornale e traduttore che funse da mediatore tra diverse culture a livello nord-europeo, italiano e locale. **Rosario Gennaro** discute la (non) porosità della rivista *La Fiera letteraria* nei confronti dell'ideologia fascista tra il 1925 e il 1927, studiando in particolare il difficile posizionamento degli intellettuali del periodo rispetto al transnazionalismo culturale. **Rachele Buzzetti**, nell'articolo dedicato a Emilio Cecchi, indaga come l'incontro con il Messico abbia dato esito all'omonima raccolta di reportage, pubblicati anteriormente come *essay* sul *Corriere della Sera*. In particolare, Buzzetti studia l'impatto sulla scrittura di Cecchi sia degli scritti di Henri Bergson e di Carlo Cattaneo, sia del genere cinematografico. **Riccardo Collina** studia le affinità e i contatti tra Amelia Rosselli e Pier Paolo Pasolini che si esprimono in diverse opere poetiche dei due scrittori, anche al di là del 'lapsus' rosselliniano già noto alla critica.

Diversi "incontri" (transmediatici, interlinguistici, traumatici, tra vari generi) si articolano anche negli altri contributi. Nell'ambito del cinema, **Nourit Melcer-Padon** interpreta il linguaggio cinematografico di *Kaos*, trasposizione cinematografica di sei novelle di Pirandello realizzate dai fratelli Tavani, discutendo come vengono rappresentati alcuni elementi "siciliani" essenziali dei racconti pirandelliani. Comparatistico è anche lo studio di **Santi Luca Famà**. Nel suo confronto in chiave neoformalista tra il *Pasticciaccio* di Gadda e la *Trilogia dell'Area X* di Jeff Vandermeer, Famà mette in evidenza la dimensione "postumana" che si esprime nelle due opere nei meccanismi con cui i due autori rappresentano una realtà inafferrabile e irricostruibile (e che li accosta forse alla realtà inverisimile di Verdinois?). Di incontri molesti parla invece il saggio di **Sonia Rivetti**, che ragiona sulla presenza concettuale e tematica del 'processo' giudiziario e mentale nelle opere di Anna Banti (*Artemisia* in primis, ma anche *Corte Savella*, *Il bastardo* e *Insufficienza*

di prove), in rapporto ai drammi personali e alle tensioni psicologiche vissuti dai personaggi. In un ambito disciplinare alquanto diverso, un incontro con traduttori e esperti di traduttologia ha dato esito all'intervista con Franco Paris e Annaclaudia Giordano, condotta da **Emma Bologna**.

Accanto a tutti questi contributi dedicati ad argomenti relativamente recenti e di natura prevalentemente letteraria, non mancano infine dei contributi storico-artistici, che ci portano alla Firenze dell'età moderna (e non solo). **Maria Forcellino** offre un attento esame di una copia anonima della *Gioconda* conservata negli Uffizi, facendo luce sul *qui pro quo* per via del quale il quadro fu ritenuto per anni il ritratto di una monaca: la confusione era dovuta, in questo caso, a un "mancato incontro" con la *Gioconda* di Leonardo, che impediva ai critici sette e ottocenteschi di riconoscere la figura ritratta. **Sointu Cantell**, infine, esamina le impronte lasciate da Anna Maria Luisa de' Medici nella Basilica di San Lorenzo tramite le commissioni a Vincenzo Meucci e Ferdinando Ruggieri. L'articolo mostra come l'ultima erede della dinastia, in un ultimo incontro con il passato mediceo, si impegnò per dare lustro a un casato ormai in declino, mentre Firenze stava già passando agli Asburgo-Lorena.

Augurando a tutti una buona lettura del numero o una proficua fruizione dei singoli contributi, ringraziamo in particolare tutti i membri del WIS per il sostegno dato a *Incontri*.

‘Il limite che mi conteneva nell’ordine’ Emilio Cecchi ‘odeporico’ fra le ere: *Messico* (1932)

Rachele Buzzetti

Introduzione

Su proposta di Bernard Berenson¹ alla University of California, Emilio Cecchi trascorre gli ultimi cinque mesi del 1930 a Berkeley come *visiting professor* alla ‘cattedra di cultura italiana’ con un ‘corso sull’antica pittura senese’.² Alla fine di dicembre, una volta terminato il semestre di lezioni, Cecchi sente il bisogno ‘d’un po’ di vacanza’:³ in questi termini vagamente scanzonati prende avvio il suo primo reportage di viaggio, *Messico* (Treves-Treccani-Tumminelli, 1932).⁴

Oltre a soddisfare una personale curiosità verso la terra da lui stesso definita delle ‘maschere senza tempo’,⁵ Cecchi condurrà lungo gran parte dell’itinerario⁶ anche i lettori del *Corriere*, con le rubriche *Lettere dalla California*, *Lettere dal Nuovo Messico* e *Lettere dal Messico*, confluite, dalla terza pagina del quotidiano milanese, non senza tagli, aggiunte e dislocazioni, in *Messico*. Come prima sosta l’autore inizia proprio dalle moderne ‘maschere’: visita Hollywood (6-16 gennaio) e da quell’esperienza prendono corpo le prime prove di critica cinematografica. Dopo aver lasciato i divi hollywoodiani, Cecchi si sposta, verrebbe da dire, da un set all’altro: supera un allevamento di alligatori, gli ‘Eldoradi senza oro’ delle *ghost town* californiane, dorme fra i massici di granito dello Yosemite e avanza alla volta

¹ Cecchi incontrerà lo storico dell’arte statunitense Bernard Berenson nel 1912 a Firenze; le impressioni di quel decisivo incontro sono registrate in una nota dei *Taccuini* (E. Cecchi, *Taccuini*, N. Gallo & P. Citati (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, p. 60). Cecchi è traduttore del fondamentale saggio *The Italian Painters of the Renaissance* (B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, E. Cecchi (traduzione di) Milano, Hoepli, 1936). Tutti gli interventi di Cecchi su Berenson sono raccolti in E. Cecchi, *Piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960. Sulle componenti iconico-visive in Cecchi e sul ruolo di Berenson come assoluto punto di riferimento, cfr. P. Leoncini, ‘Alle radici di un’etica del visivo: Cecchi tra Berenson e “Messico”’, in: M. Ciccuto & A. Zingone (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana dell’800 e arti figurative*, Viareggio, M. Baroni ed., 1998, ora in: P. Leoncini, ‘Tra Berenson e Messico’, in: Id., *Emilio Cecchi. L’etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L’etica e la sua funzione antropologica*, Lecce, Milella, 2017.

² Queste le parole con cui Cecchi riferirà dell’esperienza didattica statunitense a Mario Praz (agosto 1931), nel tentativo di convincerlo a intraprendere in futuro lo stesso *iter*; cfr. F.B. Crucitti Ullrich (a cura di), *Carteggio Cecchi-Praz*, G. Macchia (prefazione di), Milano, Adelphi, 1985, p. 111.

³ E. Cecchi, *Messico*, I. Calvino (prefazione di), Milano, Adelphi, 1985, p. 3.

⁴ Id., *Messico*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932¹ (con 33 ill.); Id., *Messico*, nuova edizione accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1948²; Id., *Nuovo Continente: Messico-America amara-Messico rivisitato*, Firenze, Sansoni, 1958 (con 48 ill.), ora in: Id., *Saggi e viaggi*, M. Ghilardi (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, pp. 545-692. Salvo diversa indicazione, le citazioni presenti in questo articolo provengono da: Id., *Messico*, I. Calvino (prefazione di), Milano, Adelphi, 1985.

⁵ Id., *Messico*, cit., p. 3.

⁶ Per un’utile visualizzazione degli itinerari americani di Cecchi (1930-31/1937-38), cfr. B. De Luca & D. Scarpa, *Gli scrittori in viaggio*, in: S. Luzzato & G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, 3, p. 813.

dell'Arizona e del Nuovo Messico fino a Santa Fé (17-24 gennaio), per poi scendere deciso verso El Paso (26 gennaio), zona di frontiera e porta per quel 'Messico vero' che gli 'era sempre stato nella fantasia'.⁷

Tutto fuorché un temperamento vacanziero è riconsegnato dallo sguardo analitico dell'autore-reporter che, come svelerà più tardi Montale, 'raggiunse il Messico preparato spiritualmente come pochi'.⁸ E se 'spiritualmente', alla Hegel, sottende a forza uno 'storicamente', in questo senso basti un accenno introduttivo alla ricca *Nota bibliografica* – che accompagna *Messico* nella prima e, ampliata, nella seconda edizione (Vallecchi 1948) – in cui Cecchi dettaglia con precisione gli estremi bibliografici di un nutrito numero di fonti storico-letterarie, di testimonianze iconografiche e cinematografiche sul Messico e il Nuovo Messico.⁹ Proprio il fitto lavoro di documentazione preliminare – sintomatico di un interesse autentico verso la 'natura umana in tutte le sue manifestazioni'¹⁰ direbbe Carlo Cattaneo, dichiarato maestro dell'autore – permetterà a Cecchi di non cedere 'alle suggestioni della "leggenda nera" nordamericana né alle seduzioni del "colore locale" veicolate dall'epoca';¹¹ facendo sì che *Messico* venga tuttora ritenuto una sorta di "mosca bianca" nella pubblicistica di viaggio degli anni del regime: 'Non tutto ciò che si scrive in quegli anni è così smaccatamente ideologico né così vuoto di tensione conoscitiva',¹² afferma Emilia Perassi, riferendosi in particolare proprio alle prove di argomento messicano di Emilio Cecchi. Questa sincera curiosità di matrice 'politecnica', e a tratti antropologica – non saranno passati del tutto inosservati i bollettini dedicati allo studio degli indiani d'America del BAE (Bureau of American Ethnology) della Smithsonian Institution, che tanta parte ebbero nello sviluppo delle ricerche di Aby Warburg, specialmente per il più noto *Il rituale del serpente* –¹³ allontana il primo reportage di Cecchi tanto dalla pubblicistica di viaggio di maniera, quanto dalla lunga compagine d'intellettuali e romanzieri che, nel segno di D.H. Lawrence, andava 'al Messico' affascinata da una 'profound "otherness" bordering on a national mystique'.¹⁴ La forte attrattiva che la terra messicana esercitò su scrittori come Lawrence, e successivamente, Aldous Huxley, Antonin Artaud, Graham Greene e Malcom Lowry risiedeva infatti in una sorta di 'esotismo regressivo',¹⁵ per cui il Messico si qualificava come la terra dove aver a che fare direttamente con i primordi dell'uomo (così

⁷ Cecchi, *Messico*, cit., p. 3.

⁸ E. Montale, 'Qualche cosa - Messico', in: *Pegaso*, IV, 5 (1932), ora in: E. Montale, *Prose 1932*, in: Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1996, pp. 470-477.

⁹ Visionabile all'interno del ricco apparato esegetico del Meridiano curato da Margherita Ghilardi: cfr. Cecchi, *Saggi e viaggi*, pp. 1805-1809.

¹⁰ C. Cattaneo, 'Gli antichi messicani', in: *Il Politecnico*, IX, 50 (1860), ora in: Id., *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, D. Castelnovo Frigessi (a cura di), Einaudi, Torino, 1972, 4, pp. 226-255, cit. p. 254.

¹¹ M.M. Benzoni & A.M. González Luna C., 'Il Messico post-rivoluzionario di Emilio Cecchi e il Messico dell'esotica riscoperta di sé di Carlo Coccioli. Due riletture in occasione del Bicentenario', in M.M. Benzoni & A.M. González Luna C. (a cura di), *Milano e il Messico, Dimensioni e figure di un incontro a distanza dal Rinascimento alla Globalizzazione*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 199-226: 201.

¹² E. Perassi, 'Immagini della Rivoluzione messicana nella letteratura italiana', in: Benzoni & González Luna C. (a cura di), *Milano e il Messico*, cit., pp. 181-197, p. 197. Sul tema, cfr. anche F. Savarino Roggero & B. Zuccala, 'Orienting the Occident Italian Travel and Migrant Writing in Mexico (1890-1932)', in: *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, LIV (2020), pp. 88-120.

¹³ A. Warburg, *Bilder aus dem Gebeit der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen [WIA III.93]; prima traduzione italiana: Id., 'Il rituale del serpente', G. Carchia (traduzione di), in: *Aut Aut*, 199-200 (1984), ora in: G. Carchia & F. Cuniberto (traduzione di), *Il rituale del serpente*, U. Raulff (postfazione di), Milano, Adelphi, 1998. Sui bollettini del BAE e il loro ruolo nelle ricerche di Warburg, cfr. la postfazione di Ulrich Raulff a *Il rituale del serpente*.

¹⁴ R.G. Walker, *Infernal Paradise. Mexico and the Modern English Novel*, Berkeley, University of California Press, 1978 (2022²), p. 12.

¹⁵ M. Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, p. 8.

visivamente distinguibili, e presenti, nei resti delle civiltà amerindie); da qui il forte senso di mistero e di misticismo che legittimava tutti i tentativi di ricerca/rifugio orientati verso modelli alternativi a quelli europei.

L'autentica partecipazione culturale per le stratificazioni storico-sociali del Messico come paese, l'entusiasmo dell'autore-reporter verso la materia trattata sono alla base di quel fondo documentaristico che controbilancia le numerose incursioni di un Messico-oggetto – 'inequivocabilmente e sostanzialmente legato alla tradizione preispanica' –¹⁶ pienamente inserito nel topos letterario del demoniaco-infernale. Luogo e filtro che sembra rimontare ancora a *Gli antichi messicani* di Carlo Cattaneo, alla repulsione e all'orrore quasi favolistico per 'la reggia sanguinosa dell'Azteco' e gli 'insanguinati teocalli'. Nasce così quell'ibrido assolutamente riuscito che è il reportage letterario, in cui – prendendo a prestito le categorie di Paolo Leoncini –¹⁷ Cecchi passa dalla pura 'immagine-riflessione di *Pesci rossi*'¹⁸ all'immagine-rappresentazione di *Messico*. *Messico* si configura quindi come il luogo di una delle grandi svolte estetico-formali della prosa cecchiana: il momento di transizione in cui la forma dell'essay si fonde, rafforzandosi, a quella del *reportage* letterario.

Con difficoltà Cecchi avrebbe ottenuto un simile traguardo estetico-formale, se anche nella prima avventura messicana fosse stato mosso dagli accordi politici che regolarono il suo secondo viaggio in America e il reportage che ne ricavò, *America amara*:¹⁹ la decisa incursione dell'ideologia nella prosa occulta quella 'spontanea simpatia' delle impressioni, cedendo il passo a un 'carattere di libro d'inchiesta'.²⁰ Lo stesso autore, peraltro, è ben consapevole del mutamento avvenuto, quando scrive, in esordio alla *Nota bibliografica* della seconda edizione di *Messico* (1948): 'Tornato al Messico anni dopo (1939), di questo secondo viaggio scrissi in *America amara* (Sansoni, Firenze), la cui parte messicana sta del tutto a sé, nei confronti del volume presente. L'umore e le esperienze, nel secondo viaggio, furono diversi; e trovarono una diversa espressione'.²¹

In una delle prime istantanee in forma di lettera inviate alla moglie, Leonetta Pieraccini, durante il primo viaggio messicano, Cecchi registra che in Messico 'tutto è stile, carattere, ritmo'.²² Senza saperlo, consegnerà a lei, e a noi, la più significativa sintesi e chiave interpretativa del suo *Messico*: sulla direttrice di queste tre categorie stilistico-narrative sembra infatti che l'autore abbia strutturato la forma-libro del suo primo reportage. E sull'effettivo ruolo strutturale che queste categorie hanno svolto e su alcune influenze che possono averle generate si articolerà la nostra riflessione.

Prendendo le mosse dall'interesse di Cecchi per le teorie sul tempo di Henri Bergson (1859-1941) si tenterà di rendere ragione della categoria stilistica del 'ritmo'. In modo analogo, riflettendo sull'allora nascente passione dello scrittore per il cinema, s'indagherà come alcuni saggi di teoria cinematografica – in particolare, gli innovativi

¹⁶ M.M. Benzoni, 'Oltre il Rio Grande. In viaggio con Emilio Cecchi', in: Ead., *Americhe e modernità. Un itinerario fra la storia e la storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 241-263: 248.

¹⁷ P. Leoncini, 'Tra Berenson e Messico', cit., pp. 124-125.

¹⁸ Prima raccolta di prose, uscite nel biennio '17-'19 su *La Tribuna* e *La Ronda*, dove Cecchi inaugura lo strumento con cui indagherà la realtà: la prosa breve; cfr. Id., *Pesci rossi*, Vallecchi, Firenze, 1920¹; Id., *Pesci rossi*, nuova edizione, G. De Robertis (con uno scritto di), Firenze, Vallecchi, 1940²; Id., *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1954³; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, pp. 4-116.

¹⁹ Sulle vicende e le testimonianze documentarie dell'incarico di Cecchi da parte del *Corriere* per il secondo viaggio in America, della sua connivenza alla politica culturale del regime e dell'incursione nelle prose di un lessico discriminatorio, cfr. B. Pischetta, *L'idioma molesto*, Torino, Aragno, 2015, in particolare alle pp. 11-40.

²⁰ A. Albonico, 'Il Messico di Emilio Cecchi. Tra letteratura e politica', in: Id., *L'America Latina e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 99-123, cit., p. 112.

²¹ Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., p. 1805.

²² Ivi, cit., p. 1799.

scritti sul montaggio di Sergej Michajlovič Ejzenštejn, che Cecchi leggeva già nelle prime traduzioni – abbiano concorso a strutturare il ‘carattere’, la forma, della prima opera messicana. Infine, nel soffermarsi sullo ‘stile’ della prosa di *Messico* – mediante il confronto con il più influente dei modelli, Carlo Cattaneo – ne si evidenzierà il valore di strumento di scavo, di metodo, volto alla comprensione e insieme all’espressione esatta dell’esperienza reale: ‘Attraverso lo stile arrivare alle idee: sono le sole vitali quelle che risbocciano di dentro lo stile’.²³

Il ‘ritmo’: la ‘durata’ del tempo messicano

È facile immaginare che Cecchi abbia avvicinato le teorie di Bergson durante gli anni di frequentazione del *Leonardo*, rivista che accolse i primi contributi dell’autore diciannovenne e che, come più tardi la *Voce* – a cui collabora nel biennio 1909-11 – dedicò alcuni articoli alle ricerche del filosofo francese. La riflessione del critico fiorentino intorno alle tesi bergsoniane è attestata, inoltre, già da alcuni appunti presenti nel secondo libro dei taccuini (giugno-settembre 1912). Tuttavia, proprio il concetto di *durata* – citando il saggio *Matière et mémoire* (1896) – sarà oggetto di dichiarata riflessione solo in una nota del libro undicesimo (gennaio 1930-dicembre 1941), titolata, appunto, *Bergson*.²⁴ Proprio nello spazio della piana di Teotihuacan, tra gli imponenti resti delle piramidi del Sole e della Luna, Cecchi sembra sperimentare il senso bergsoniano di durata: ‘Vien da riflettere se, accanto a popoli che decadono e popoli che risorgono, non vi sian popoli che non decadono e non risorgono. Popoli sostanzialmente immobili. Gloriosamente pietrificati’.²⁵ ‘Percepire significa immobilizzare’,²⁶ scrive Bergson. E la particolarità del Messico sembra quella di presentarsi agli occhi degli scrittori come già immobile, senza sforzo di astrazione, come ‘percezione pura’.²⁷

Qualche anno prima di Cecchi, in *Mornings in Mexico* (1927), D.H. Lawrence (1885-1930) – ‘principale fabbricatore’ per Moravia del ‘mito del Messico’ –²⁸ sembra rievocare la medesima esperienza percettiva della *durée*, quando in *Corasmin and the Parrot* definisce la quarta dimensione un ‘invisible gulf in time’.²⁹ Nell’accostarsi letterariamente al Messico, il rovello costante degli scrittori sembra essere, infatti, la strana percezione del tempo sperimentata in questa terra: il contatto dell’uomo occidentale con una stratificazione plurisecolare che – rimontando alle ere amerindiane, ‘scandita dall’esperienza del *virreinato*, dalla diffusione di modelli politici nordamericani’,³⁰ dal dinamismo rivoluzionario – appare inspiegabilmente contemporanea, è quasi sempre un urto, generato proprio dalla confusione delle categorie di spazio e di tempo. Cecchi lo dichiara quando nota: ‘Le pietre azteche, gli

²³ Id., *Taccuini*, cit., p. 114.

²⁴ Ivi, p. 542. Cecchi pubblica due articoli dedicati al filosofo francese: Id., *Bergson e la guerra* [Rc. di H.L. Bergson, *Pages actuelles*, Paris, Bloud et Gay, 1915], in: *La Tribuna*, XXXIII, 271 (1915); Id., *Premio Nobel: Enrico Bergson*, in: *Secolo XX*, VII, 4 (1928), ora entrambi in: Id., *Aiuola di Francia*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 170-177.

²⁵ Id., *Messico*, cit., p. 127.

²⁶ H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, A. Pessina (a cura di), Bari, Laterza, 2009, cit., p. 175.

²⁷ Ivi, p. 27.

²⁸ A. Moravia, *Il mito del Messico*, in: *Corriere della Sera*, 20 novembre 1966, poi in: Id., *Viaggi: articoli 1930-1990*, E. Siciliano (a cura di), Milano, Bompiani, 1994, pp. 1143-1148.

²⁹ D.H. Lawrence, *Mornings in Mexico*, London, Secker, 1927; si cita da: Id., *Mornings in Mexico and Other Essays*, V. Crosswhite Hyde (edited by), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 16; Sui viaggi di Lawrence in Messico, cfr. L. Mabel Dodge, *Lorenzo in Taos*, New York, Alfred A. Knopf, 1932; P. Nardi, *La vita di D.H. Lawrence*, Milano, Mondadori, 1947¹ e, in nuova edizione ampliata e rifusa, 1971²; sul concetto di relatività in D.H. Lawrence, cfr. K. Hoshi, *D.H. Lawrence and Pre-Einsteinian Modernist Relativity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

³⁰ Benzonì, *Oltre il Rio Grande*, cit., p. 259.

ori cattolici e le figure della plebe d'oggi esistono in assoluta contemporaneità e indifferenza'.³¹

‘Al Messico ci sarebbe il mistero, negli altri paesi, no’, ironizza Moravia, in uno dei suoi reportage messicani, usciti sul *Corriere* tra il 1966 e il 1967.³² Si potrebbe precisare dicendo che il *mistero* al Messico non è eludibile. Se infatti nella geografia mentale attribuita a quella terra i piani temporali delle diverse epoche storiche sono tutti compenetranti e compresenti, chi vuole scriverne – precisa ulteriormente D.H. Lawrence – non può avvalersi di un banale ‘foot-rule’ o delle unità di misura occidentali, deve fare i conti con la dimensione per eccellenza apparentemente senza dimensioni, il *vuoto*. Questa distanza, che si concretizza appunto nella percezione di un vuoto temporale-spaziale, viene resa letterariamente nel segno di un limite conoscitivo, di una mancanza. Così è da D.H. Lawrence fino a Italo Calvino: Rosalino, il garzone indiano a servizio dei coniugi Lawrence, nonostante si trovi ‘in the same universe of Space and Time’,³³ si colloca alla stessa distanza percepita da Moctezuma verso Cortés, nell’intervista impossibile di Calvino al re azteco. Il parallelo con il dialogo immaginario di Calvino permette di rilevare come, nonostante i quasi cinquant’anni che separano le due opere, la resa letteraria della diversità culturale avvenga ancora tramite l’uso delle categorie temporali:

Sapevo che non eravamo uguali [...]; non era pensabile, misurabile la diversità che mi fermava. [...] Per battersi con un nemico bisogna muoversi nel suo stesso spazio, esistere nel suo stesso tempo. E noi ci scrutavamo da dimensioni diverse senza sfiorarci. Quando lo ricevetti per la prima volta, Cortez, violando le sacre regole, mi abbracciò. [...] Ma a me sembra che i nostri corpi non si siano toccati. Non perché la mia carica mi poneva al di là di ogni contatto estraneo, ma perché appartenevamo a due mondi che non si erano mai incontrati, né potevano incontrarsi.³⁴

Ma è il *Diario Messicano* di Carlo Coccioli, scrittore italiano emigrato in Messico nei primi anni '50, a esemplificare, nel modo più preciso possibile, come la percezione della geografia eccezionale del Messico sia governata dalla *durée réelle* di Bergson:

‘Crisper’, nel senso figurato, significa, secondo il mio modesto ma prezioso dizionario Littré et Beaujean, ‘causare una viva impazienza’. [...] Mi dico che il Messico potrebbe esser definito ‘crispant’ nella misura in cui ci impazienta, in cui, pur attirandoci, ci dà la vaga e bizzarra impressione che ci respinge; la causa: credo che la causa sia il suo sentimento del tempo: un tempo differente dal nostro. Mentre da noi il tempo è qualcosa di riempito, qui il tempo è un vuoto.³⁵

³¹ Cecchi, *Messico*, cit., pp. 175-176.

³² A. Moravia, *Fascino e mistero al Messico*, in: *Corriere della Sera*, 30 novembre 1966, poi in Id., *Viaggi: articoli 1930-1990*, cit., pp. 1149-1150. Nell’incipit dell’articolo, Moravia cita un passo quanto mai significativo di Malcom Lowry, autore del celebre romanzo d’ambientazione messicana *Under the Volcano* (1947), dal saggio *The garden of Etna* (1950). Lowry parla di ‘un’attrazione teleologica metafisica’ esercitata dal Messico; un fascino che, anche in questo caso, porta a riflettere sul senso del tempo: “‘The sense of time is an inhibition to prevent everything happening at once’. The remark, or so claimed the source I mentally borrowed it from, is Bergson’s. [...] though here [i.e. in Mexico], if anywhere in this hemisphere, was the place to meditate upon it’, cfr. M. Lowry, *The garden of Etna*, in: *Mexican Life: Mexico’s monthly review*, XXVI, 8 (1950), pp. 11-12/64-66. La citazione bergsoniana proviene dal saggio *Le possible et le réel* (1920): cfr. H. Bergson, *Il possibile e il reale*, A. Branca (traduzione di), Milano, Albo Versorio, 2014, p. 15.

³³ Lawrence, *Mornings in Mexico*, cit., p. 16.

³⁴ ‘Italo Calvino incontra Moctezuma’, in: *Le interviste impossibili: ottantadue incontri d’autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, L. Pavolini (a cura di), Roma, Donzelli, 2006, pp. 246-254.

³⁵ C. Coccioli, *Omeyotl. Diario Messicano*, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 31-32. Sullo stesso concetto di tempo, cfr. *ivi*, p. 85 (‘Com’è bella, nonostante tutto, la terra messicana! È affrancata dal tempo, che non la sfiora nemmeno’).

Anche per Cecchi il tempo si 'svuota' in Messico e assume la chiara dimensione di *limite* a cui tendere per approssimarsi alla verità. Verità che in *Messico* si realizza nell'occasione di conoscenza generata dall'incontro con 'l'altro'. Ed è Geno Pampaloni, nel numero monografico de *La Fiera letteraria* in memoria del critico fiorentino (ottobre 1966), a restituire l'immagine di un 'letterato artigiano' che, con attitudine da fabbro – in un apparentemente ingiustificato ribaltamento di pieni e vuoti – batte 'con delicatezza ostinata ai margini del vuoto', nel quale si cela quella verità che non si manifesta se non per 'segni di sibillina potenza'.³⁶

'Auscultando puntualmente'³⁷ il reale, dalla problematicità del senso del tempo Cecchi estrae quindi il concetto di *ritmo*, che è affatto individuale. Tale nozione appare già ben strutturata in una breve prosa, 'Tempi e contrattempi', apparsa prima su *Pegaso* (giugno 1929) e poi inserita, con il titolo *Crocicchio di tempi*, nella raccolta *Qualche cosa* (1931):

Ma tutti cerchiamo di sedurre gli altri nel nostro ritmo, nel nostro tempo. Vorremmo s'ingranassero nella nostra età spirituale. E quando ci si spazientisce contro le atonie, le distrazioni, le sordità degli altri, è perché li sentiamo di un'età diversa e irriducibile; come un'età lunare, pietrificata.³⁸

Mentre scende nel 'vero Messico', dopo il passaggio di frontiera a El Paso, Cecchi inizia a distinguere il ritmo messicano. E per farlo ricorre ad aggettivi che (come nel caso di 'irriducibile' della nota precedente) esplicitano lo scacco del mistero sul pensiero: l'arte messicana è 'indecifrabile' ('Museo di città del Messico');³⁹ l'impressione ricevuta dai monumenti e dalle rovine 'inesplicabile' ('Le piramidi');⁴⁰ il senso del tempo 'inintelligibile' ('Commiato').⁴¹ L'intensità semantica tocca il vertice con l'*inintelligibilità* e lì il volumetto si conclude, Cecchi si ferma, perché quello è il confine, o come scriverà anche *In una galleria di statue*, 'il limite che mi contiene nell'ordine'.⁴² Ed è significativo che le stesse immagini, circoscritte nelle prose precedenti di Cecchi nel perimetro della percezione, acquisiscano in *Messico* un effettivo valore strutturale. Ancor più indicativo se si considera la primissima forma di abbozzo che queste immagini assumevano nel settimo libro dei taccuini (1917-1918):

Tante volte volevo far male a una persona a una cosa (fare come non conoscerla, violarla) ma la ritrovavo dentro di me, in una forma, in un contorno, in un gesto che dovevo rispettare come un infrangibile limite. Il limite che mi conteneva nella luce, nella intelligibilità; al di là del

³⁶ G. Pampaloni, 'Il confidente della poesia', in: *La Fiera letteraria*, XLI, 41 (1966), pp. 13-20. Cfr. il profilo cecchiano di Pampaloni, 'Emilio Cecchi', in: *Storia della Letteratura Italiana*, E. Cecchi & N. Sapegno (a cura di), Milano, Garzanti, 1969, 9, pp. 731-748.

³⁷ Il sintagma continiano proviene da una lettera indirizzata a Cecchi (26 giugno 1934) e si riferisce, nello specifico, a prose che confluiranno in *Corse al trotto* (Bemporad, 1936). Nella stessa missiva è presente il secondo dei giudizi, più noti e lusinghieri, espressi dal filologo su *Messico*: 'un vero libro, presente in ogni punto come un impegno morale: una realtà scoperta in istrofe. Qui s'intende davvero che il metodo è una forma di etica.' (P. Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 10-14); per il primo pubblico apprezzamento di Contini al volumetto cecchiano, cfr. G. Contini, *Emilio Cecchi, o della Natura*, in: *Rivista Rosminiana*, XXVI, 2 (1932); ora in: Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 98-111.

³⁸ E. Cecchi, 'Tempi e contrattempi', in: *Pegaso*, VI, 1 (1929); poi in: Id., *Qualche cosa*, Lanciano, Carabba, 1931; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, M. Ghilardi (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, pp. 438-439. L'appunto, che precede con minime varianti formali la redazione a stampa, appare nel X libro dei taccuini (1927-1929), sotto la semplice indicazione 'Tempo' (aprile 1929); cfr. E. Cecchi, *Taccuini*, cit., pp. 452-453.

³⁹ Id., *Messico*, cit., p. 111.

⁴⁰ Ivi, p. 125.

⁴¹ Ivi, p. 176.

⁴² Id., *L'osteria del cattivo tempo*, Milano, Corbaccio, 1927; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, cit., p. 249.

quale sarebbe stata pazzia e morte. Io sto in un mondo sorretto da figure. Vivo in una mitologia (e purtroppo anche con un senso delle streghe).⁴³

Pare una dichiarazione di poetica. L'atto del conoscere per Cecchi si realizza tramite la tensione verso l'altro – che siano i *peones*, le pitture indiane o le rovine precolombiane. E, di fatto, si esaurisce in quella tensione stessa: la sua ricerca non è orientata tanto all'incontro con ciò che non conosce (che non ha ancora visto), quanto più all'entusiasmo generato dalla 'fatica a vivere e a intendere'; come se si trattasse, in fin dei conti, di sciogliere una contraddizione personale.⁴⁴ E l'imbrigliare ciò che non è riducibile con la logica nelle immagini tipiche del mondo messicano preispanico, il prediligere il macabro, il grottesco sono tutte scelte che permettono a Cecchi di evitare formalmente ogni tipo d'immedesimazione e allo stesso tempo gli consentono di confinare al di là di un limite sì 'infrangibile', ma continuamente indagabile, quel Messico-oggetto, con la sua cadenza 'irriducibile', con il suo 'ritmo lento e violento'.⁴⁵ Tutto *Messico* è la resa di un avvicinamento a questo oggetto, di una ricerca insoddisfatta.⁴⁶

Il 'carattere': inquadrature e fogli di montaggio

Il salto di qualità della scrittura di reportage, dove il diverso – Cecchi lo voglia o no – è protagonista, si concretizza nella resa plastica della materia indagata. Un cambio di prospettiva reso possibile, a detta dello stesso Cecchi, anche dall'assidua frequentazione di pellicole e sale cinematografiche. Per la rubrica *Scrittori al microfono* (nella serie *Interviste con se stessi* 1950-51, a cura di Leone Piccioni) alla domanda sulla ragione che lo spinse verso il cinema, Cecchi risponde:

Nel 1930-31, un'attenta visita ad Hollywood, che allora era veramente la Mecca del cinematografo, può aver rinfocolato una latente passione. E in fondo a codesta passione, non potrà non ritrovarsi il mio costante interesse per le arti figurative; e per i fatti e problemi concernenti quel 'gusto' del vedere che nella cultura contemporanea ha avuto ed ha tanta parte'.⁴⁷

Se per Contini 'certe immagini, certi tagli, poniamo dei *Pesci rossi*, sarebbero cinematografia',⁴⁸ allora *Messico* potrebbe essere letto come il libro sperimentale in cui la riflessione sul cinema non solo influenza l'aspetto 'visivo' del pensiero cecchiano (immagine-rappresentazione), ma anche l'ossatura stessa dell'opera e la struttura della prosa. Due le prove a sostegno di questa tesi: anzitutto, proprio durante gli anni del primo viaggio in America Cecchi avvia la produzione saggistica di critica del cinema⁴⁹ e, secondariamente, sempre nel biennio 1930-31, sviluppa alcune schiette

⁴³ Id., *Taccuini*, cit., p. 299.

⁴⁴ Id. *Saggi e viaggi*, cit., p. 1417.

⁴⁵ Ivi, p. 175.

⁴⁶ 'La grande lezione di Cecchi è questa scontentezza e questa tentazione della conoscenza umana' (P. Bigongiari, "Toast" per Cecchi", in: Id., *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1970, p. 37).

⁴⁷ L. Piccioni (a cura di), 'Emilio Cecchi', in: *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi (Quaderni della Radio, 11)*, Torino, ERI, 1951, pp. 30-34. Non si può dunque prescindere dal fatto che, mentre compone le prose che formeranno *Messico*, la mente di Cecchi sia affollata dalle immagini iconiche di freschi capolavori cinematografici quali: *The general* (1927), *Free and Easy Dough Boys* (1930); *City lights* (1931); *Dirigible* (1931), *The Miracle Woman* (1931).

⁴⁸ Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale*, cit., p. 4.

⁴⁹ E. Cecchi, 'Una serata con Gloria Swanson', in: *Corriere della Sera*, 26 febbraio 1931; Id., 'Buster Keaton', in: *Corriere della Sera*, 12 marzo 1931; Id., 'Vecchie e nuove magie di Hollywood', in: *Corriere della Sera*, 17 marzo 1931; tutte prose confluite poi in *Messico* (1932). Cecchi diventa, inoltre, curatore (ottobre 1931-marzo 1932) della rubrica *Prime visioni* per *L'Italia Letteraria* e collaboratore di *Scenario*. Per un'esauriente disamina del rapporto Cecchi-cinema e dei suoi scritti in merito, cfr. F. Bolzoni, 'Emilio

letture e riflessioni sulla teoria cinematografica. Si prenda, a esempio, una nota dei *Taccuini* (libro XI), dal titolo 'Cinema':

A modo suo [*i.e.* il cinema], ha insegnato a vedere [...]. La vita diventava così sempre più interpretabile in termini di visività cinematografica. Ciò che fa la magia della nuova visività insegnata dal cinema e dalle riviste fotografiche e cinematografiche, è che l'immagine non è più statica [...]; ma è vista sempre tra due movimenti; è suggestiva di una situazione di movimento.⁵⁰

E ora si confrontino queste parole con la formulazione che Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898-1948) dà della percezione del movimento tra singole inquadrature in *Dramaturgie der Film-Form* (1929):

L'incongruenza nel disegno della prima immagine – già impressa nella mente – con la seconda immagine successivamente percepita crea, con il conflitto, la sensazione di movimento. Il grado d'incongruenza determina l'intensità dell'impressione e determina anche quella tensione che diventa l'elemento reale di un ritmo autentico.⁵¹

Alla luce di queste righe, le zone della California e del Nuovo Messico, a cui è dedicata la parte iniziale del reportage cecchiano (prima del passaggio di frontiera a El Paso), acquistano anche una chiara valenza strutturale:⁵² permettono il formarsi, nella mente del lettore, di quelle immagini iconiche che, una volta riprese dall'autore nel 'Messico vero' e 'caricate' di quel tanto d'incongruenza di cui si parlava, generano il movimento; vale a dire, il ritmo 'lento e violento'. La desolazione degli 'Eldoradi decaduti' (Le 'città abbandonate' e 'Merced Gold Mining C.') fa il paio con quella dei 'giardini galleggianti' di Xochimilco. Le maschere hollywoodiane preludono all'appuntamento con quelle 'sacre d'onice e d'ossidiana' del Museo di Città del Messico⁵³ ('Maschere e teschi') e all'incontro con i volti di pietra degli stessi indiani. La visita ai grotteschi diavoli di Los Angeles ('Un allevamento di alligatori' e 'El Diablo') prepara il terreno allo spettacolo dell'Anfiteatro dei Tori ('Amazzoni e Morte del toro') e alle zone più dense di 'religio demoniaca' ('Machere e teschi'; 'Il Panteon di

Cecchi un letterato al cinema', in: *Bianco e Nero*, XIX, 4 (1958), pp. 27-45; Id., *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Roma, C.S.C., 1995; M. Ghilardi (a cura di), *Cecchi al cinema. Immagini e documenti 1930-1963*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 dicembre 1984-5 gennaio 1985), Firenze, Mori, 1984; P. Leoncini, 'Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico', in: *Studi novecenteschi*, XXX, 66 (2003); ora in: Id., *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo stato liberale*, pp. 229-275.

⁵⁰ Cecchi, *Taccuini*, cit., pp. 502-503. La nota prosegue con un rilevante riferimento a Bergson, segno di una continua meditazione da parte del critico fiorentino sul concetto di tempo – e di visività articolata nel tempo – tra diverse discipline: 'questo gusto di visività cinetica si può rassociare a diversi fatti e ambienti culturali: filosofie come quella di Bergson, ecc. [...] le buffonerie di Keaton, Lloyd non sono concepibili e a posto che in un mondo fisico paradossale, dove tutte le combinazioni sono possibili'.

⁵¹ S.M. Ejzenštejn, *Dramaturgie der Film-Form*, original typescript in German (Moscow, April 1929), in: *Sergei Mikhailovich Eisenstein Collection*, in: *Series A. Scrapbook of Eisenstein Material 1900-1930*, MoMA Archives, New York. Testo della prima traduzione inglese (idiografo): Id., 'Principles of Film Form', I. Montagu (translated by), in: *Close Up*, VIII, 3 (1931), pp. 167-181. Prima traduzione italiana: Id., *Principi della forma cinematografica*, U. Barbaro (traduzione di), in: *L'Italia Letteraria*, IV, 22 (1932); ora in: Id., 'La dialettica della forma cinematografica', in: Id., *La forma cinematografica*, P. Gobetti (traduzione di), Torino, Einaudi, 2003, p. 54. Per un preciso inquadramento della genesi del testo, alla base del quale vi sono due dattiloscritti: il primo e completo (23 cc.) Mosca, aprile 1929; il secondo (13 cc.) Zurigo, novembre 1929, parziale trascrizione del primo e fonte delle prime traduzioni francese (1930) e inglese (1931), cfr. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990.

⁵² Si veda Contini: 'Nessuno vede *Messico* nella debita gerarchia; e credo proprio che, per capirlo, non bisogna attribuire minore importanza alla prima parte (Hollywood, ritratti d'artisti; e California in genere, "computisteria fallimentare") che alla zona dove la lirica *crève les yeux*' (Leoncini (a cura di), *L'onesta sperimentale*, cit., p. 11).

⁵³ 'Mi preparo a far conoscenza con le maschere senza tempo delle tribù Hopi e Zuñi. Porterò loro il saluto di quest'altre maschere: il saluto di Buster Keaton e di Chaplin' (Cecchi, *Messico*, cit., p. 3).

Tepeyac'; 'Le piramidi'). L'incongruenza, lo scarto su cui gioca Cecchi si avvale, in definitiva, di due strumenti: l'elemento 'regressivo' del 'demoniaco-arcaico'⁵⁴ e l'ironia, quest'ultima da intendersi nella definizione che, sempre in ambito cinematografico, Cecchi ne darà su *Cinema* nel dicembre del '39: 'Rovesciare una situazione, dal tragico al ridicolo, è come ristamparla a luci invertite: il nero al posto del bianco; che non significa eluderla, o sopprimere certe elementari ragioni fantastiche, psicologiche e tecniche'.⁵⁵

Un altro elemento strutturale su cui probabilmente hanno pesato le letture di teoria cinematografica è l'intreccio. Cecchi, sulle pagine dei *Taccuini*, nota come nella 'realtà' non ci sia 'intreccio' ma 'esatta causalità'.⁵⁶ Ed Ejzenštejn, sempre in *Dramaturgie der Film-Form*, sottolineando i limiti di una filmografia ancora troppo legata agli sviluppi della trama, lamenta: 'L'intreccio non è che un espediente senza il quale non siamo ancora capaci di dir qualcosa allo spettatore!'.⁵⁷ Un'insofferenza per la componente narrativa che appartiene anche a Cecchi, il quale più di un decennio prima la derivava dallo studio di Stevenson:

Stevenson, Florizel, ha come procedimento narrativo una serie di quadri, intensi, che si collegano l'uno con l'altro per simpatia [...], ma fra l'uno e l'altro la storia, logicamente, non saprebbe essere svolta: il che costituisce un procedimento, intendiamoci, assolutamente superiore.⁵⁸

Il terreno comune tra il regista sovietico e Cecchi sembra, pertanto, essere l'intenzione di restituire un ruolo attivo al fruitore, offrendo non un prodotto statico, ma un susseguirsi di immagini tali da poter creare associazioni immediate e, con esse, dinamismo, o meglio, 'ritmo'.⁵⁹ Ejzenštejn svilupperà questo concetto con il celebre esempio della barricata, contenuto nel saggio, incompiuto, dedicato al montaggio (1935-'37): 'se gli oggetti raggruppati *rappresentano* una barricata, la loro distribuzione deve essere tale che la linea del loro profilo esprima l'*immagine interna generalizzata del contenuto della barricata*: la lotta'.⁶⁰ Questa tecnica compositiva per nulla si discosta da quella cecchiana, che 'mette a fuoco di continuo, per via di *détails* prerogativi, l'esistente, un autentico fuori di noi'.⁶¹ In definitiva, se si sostituisce alla *lotta* del regista sovietico la *tensione alla verità-origine* di Cecchi, le parole di Bigongiari si dimostrano di un'efficace chiarezza:

Egli crede quasi inconsciamente alla vita di relazione della verità: proprio laddove è più spinta questa ricerca dell'assoluta verità, là essa appare più fittamente tramata, là si ascolta più

⁵⁴ 'Tra realtà e rappresentazione, il "demoniaco", l'"infernale" si costituiscono quali elementi regressivi e informi che comprendono le stratificazioni ctonie, sotterranee e "infantili" del reale, a cui si assimilano il pre-culturale, l'arcaico e il folle.' (P. Leoncini, *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo stato liberale*, cit., p. 127).

⁵⁵ E. Cecchi, 'Letteratura americana e cinematografo', in: *Cinema*, IV, 84 (1939); ora in: Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, cit., pp. 113-117.

⁵⁶ Id., *Taccuini*, cit., p. 245.

⁵⁷ Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, cit., p. 66.

⁵⁸ Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 309 (il corsivo è nel testo). Per gli interventi critici su Stevenson, cfr. Id., 'Robert Louis Stevenson', in: «La Ronda», II, 2 (1920), ora in: Id., *Scrittori inglesi e americani, Saggi, note e versioni*, Milano, il Saggiatore, 1968, I, pp. 157-167.

⁵⁹ Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, cit., p. 66.

⁶⁰ Ejzenštejn, 'Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto', in: Id., *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, III, pp. 27-41 (il corsivo è nel testo). Sullo svolgimento del tema immagine-rappresentazione in Cecchi, anche P. Leoncini rileva una somiglianza con le tesi di Ejzenštejn (cfr. Id., *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo stato liberale*, cit., pp. 265-266), basandosi per queste ultime sullo scritto di P. Montanari, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

⁶¹ Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale*, cit., p. 11.

sordo il suo battito, cioè questa dedizione da un centro che esiste in quanto si fa eccentrico, si mette in una vita di rapporto, anima la propria continua periferia, serve insomma ad un tutto.⁶²

È bene ricordare che l'impulso alla prima traduzione italiana di *Dramaturgie der Film-Form* viene proprio da Cecchi, che si avvicina al testo nella versione spagnola, uscita nel maggio del 1931, sulla rivista messicana *Contemporáneos* (1928-1931) e ne invia gli estremi bibliografici a Umberto Barbaro, perché la riproponga su *L'Italia Letteraria*.⁶³ In appendice all'articolo del periodico di Città del Messico, un supplemento fotografico: '*México en las páginas de Eisenstein*'. Si tratta di alcuni scatti dal set di *Qué viva México!*:⁶⁴ pellicola che proprio nel 1931 vede impegnati Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov in quella che avrebbe dovuto essere la rappresentazione dell'epopea messicana, dagli albori precolombiani alla rivoluzione del 1910. Anche Cecchi sceglie di arricchire la *princeps* di *Messico* di trentatré illustrazioni, gran parte fotografie di sua mano. E benché la presenza di questo supporto abbia fini primariamente didascalici, l'autore-reporter, di tanto in tanto, si compiace di un certo sperimentalismo amatoriale nella costruzione delle inquadrature.⁶⁵ Ciò si avverte in quelle prose in cui l'apice della tensione è rappresentato dall'incontro/scontro diretto con il 'diverso' e restituito attraverso l'evocazione dell'immaginario demoniaco e infernale – in particolare: 'Un allevamento d'alligatori'; 'Xochimilco' e 'I giardini galleggianti'; 'Le piramidi' – in tutti questi casi l'angolazione della macchina fotografica è obliqua dal basso e, in un campo sempre molto ridotto, l'inquadratura spezza le linee dei soggetti: le code o le teste degli alligatori, le baracche o le piroghe nei giardini galleggianti, le scalinate delle piramidi. Simili scelte tecniche sembrano anticipare, nella fotografia, strade che l'autore batterà durante il suo lavoro di scrittura.

⁶² P. Bigongiari, '*Toast*' per Cecchi, cit., pp. 35-36.

⁶³ S.M. Ejzenštejn, *Principios de la forma filmica*, A.A. Leiva (traduzione di), in: *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura*, X, 36 (1931), pp. 116-135. Cecchi cita la rivista messicana nella *Nota bibliografica* di cui è corredata l'edizione '32: 'Una rivista mensile: *Contemporaneos*, edita a Città del Messico, esprimeva le tendenze della giovane letteratura e gli orientamenti nei riguardi della produzione straniera. Oltre a poesie e prose di autori messicani, e disegni di artisti [...], vi si stamparono traduzioni e recensioni di D.H. Lawrence, Valéry, Supervieille, Eliot, Bontempelli, ecc.; saggi dei *films* girati da Eizenštejn nel Messico, e pagine dai suoi scritti di tecnica cinematografica.' (E. Cecchi, *Nota bibliografica*, in: Id., *Messico*, Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932; ora in: Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1805-1809). Così, infatti, Umberto Barbaro: '*I principi della forma filmica* [...] è apparso, come è noto, in una rivista messicana del 1931, che mi fu prontamente segnalata dalla cortesia di Emilio Cecchi, sì che io potei affrettarmi a tradurre quello scritto e a pubblicarlo, con qualche taglio, su *L'Italia Letteraria* (1932).' (U. Barbaro, 'Sergio Eisenstein maestro d'arte', in: *L'Unità*, XXV, 39 (1948); ora in: Id., *Servitù e grandezza del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 32-53). Cecchi cita esplicitamente il saggio di Ejzenštejn in: Id., *Ben-Hur: film mammoth*, in: *L'Italia Letteraria*, I, 3 (1932); ora in: Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, cit., pp. 200-202. Tra la fine degli anni '20 e la metà degli anni '30, gli scritti teorici di Ejzenštejn vengono pubblicati su *Close Up* e sulla rivista sperimentale *Experimental Cinema*.

⁶⁴ Per la visione di una sceneggiatura il più possibile fedele al progetto del regista russo, cfr. S.M. Ejzenštejn, *Que viva México!*, E. Lindgren (introduzione di), Londra, Vision, 1972. Ejzenštejn ritornerà con alcune note di chiarimento sulla fallimentare campagna messicana, nelle quali si può riconoscere, ancora una volta, la problematicità della resa del 'tempo messicano': 'La sequenza [...] non era concepita però secondo epoche storiche, ma secondo fasce geografiche. Poiché la cultura dell'epoca in Messico è come un ventaglio aperto sulla superficie del territorio a partire dalla colonna verticale della storia' (S.M. Ejzenštejn, "'Que viva México!'", in: Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., 56-64).

⁶⁵ L. Weber, 'Maschere, teschi e fotografie spettrali: una lettura di "Messico" di Emilio Cecchi', in: *Arabeschi*, XIV, 14 (2019), pp. 108-123; per un approfondimento sull'importanza della fotografia nell'opera cecchiana, e in particolare della sua implicazione con le scritture di viaggio, cfr. Id., 'Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi', in: *Ermeneutica letteraria*, XVI, 15 (2020), pp. 173-181 e C. Miracle, "'L'illustre fumatore di papastratos colla Leica". Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi', in: *Quaderni del PENS*, 4 (2021), pp.13-34.

Lo 'stile': un metodo

Il tracciato di *Messico* si muove sulle orme di Carlo Cattaneo e questo è soprattutto un fatto di stile. Ecco alcuni estratti da quello che, dopo diversi rimaneggiamenti, sarà l'«Omaggio a Cattaneo»: «Ma la disciplina critica si unisce in Cattaneo a un *profondo senso poetico delle origini*»; «nei trapassi e movimenti più casuali *lampeggia sempre di figure*»; «una *lirica felicità d'intuizioni*»; «la sua emozione è veramente quella d'un *ideale testimone degli albori delle forme del mondo*»; «il suo stile [...] *pieno di succo cosmico*».⁶⁶ Astratta dal suo contesto storico-letterario, con facilità, ognuna di queste letture critiche potrebbe riferirsi alla prosa di Cecchi. Margherita Ghilardi, infatti, con ragione afferma che Cattaneo era per l'autore di *Messico* «un riconosciuto maestro di stile»,⁶⁷ e questo già alla soglia degli anni '20, visti i numerosi spogli dagli scritti dell'intellettuale milanese raccolti nei *Taccuini*. Ma è proprio con la stesura del primo reportage di viaggio che Cecchi gli si accosta non solo in fatto di forma, ma anche di temi: «Ma da quando, tanti anni fa, lessi il famoso saggio del Cattaneo, il Messico m'è sempre stato nella fantasia».⁶⁸

Il saggio intitolato *Gli antichi messicani* esce sul «nuovo» *Politecnico* nell'agosto del 1860 e s'inserisce nella pluridecennale riflessione (1839-1861) – riservata al supporto della pagina giornalistica – che Cattaneo svolge su paesi extraeuropei come Egitto, India, Messico, Cina e Giappone.⁶⁹ Lo scopo dichiarato è quello di «individuare e discutere gli insiemi di *idee*», non le ideologie, «che costituiscono i sistemi culturali dei popoli e che regolano il loro rapporto con l'ambiente»⁷⁰ e come queste stesse idee si ripropongano nel tempo presente, «fermi nel gran principio della *commune natura dei popoli*».⁷¹ Significativo, in questo senso, è rinvenire nel saggio di Cattaneo lo stesso sentire di Cecchi per cui – come è ben stato evidenziato da Massimo Schilirò – «la crudeltà dell'altro» non è un fatto estraneo e la «crudeltà messicana» in fondo è «la crudeltà europea, la crudeltà umana»:⁷²

Quella terra infelice stillava dunque perennemente di sangue, non perché le anime fossero naturalmente crudeli. Erano crudeli le idee. [...] La nostra pena di morte non è forse un

⁶⁶ E. Cecchi, «Cattaneo», in: *La Ronda*, II, 3 (1920); poi, con varianti: Id., «Carlo Cattaneo», in: *Il Frontespizio*, XI, 10 (1940); ora: Id., «Omaggio a Cattaneo», in: *Saggi e viaggi*, cit., 967-972 (il corsivo è nostro).

⁶⁷ M. Ghilardi, «Note e notizie sui testi», in: Cecchi, *Saggi e viaggi*, cit., pp. 1858-1859.

⁶⁸ Cecchi, *Messico*, cit., p. 3.

⁶⁹ C. Cattaneo, «Dell'India antica e moderna», in: *Rivista Europea*, marzo-aprile (1845), ora in: *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, pp. 494-544; Id., «Il Giappone antico e moderno», in: *Politecnico*, IX, 49 (1860), ora in: *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, pp. 61-81; mentre «La Cina antica e moderna», in: *Politecnico*, X, 56 (1861), ora in: *Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, pp. 270-299 e «Il Messico dalla fine dello scorso secolo fino a' giorni nostri», in: *Politecnico*, XIV, 73 (1962), uscirono anonimi; cfr. G. Calchi Novati, «I popoli "altri" nel pensiero e nell'opera di Carlo Cattaneo», in: *Il Politico*, LXVII, 1 (2002), pp. 55-84, p. 66, n. 52.

⁷⁰ Calchi Novati, «I popoli "altri"», cit., p. 66. Sugli studi riguardanti gli interessi «americani» di Cattaneo, cfr. C.G. Lacaita, «Cattaneo e le Americhe», in: *Tra Lombardia e Ticino. Studi in memoria di Bruno Caizzi*, R. Ceschi & G. Vigo (a cura di), Bellinzona, Casagrande, 1995, pp. 203-219; P. Gastaldi, «Carlo Cattaneo e lo specchio della storia», in: *Il Politico*, LV (1990), 1, pp. 51-79.

⁷¹ Cattaneo, «Gli antichi messicani», cit., p. 254.

⁷² M. Schilirò, «Il viaggio ai primordi del mondo. Emilio Cecchi in Messico», in: E. Creazzo & G. Lalomia & A. Manganaro (a cura di), *Le forme e la storia. Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, Catania, Rubettino, 2015, n.s. VIII, 2; ora in: Id., *La misura dell'altro*, cit., p. 59. A questo proposito, non sembra fuori luogo aggiungere un dettaglio: Cecchi aveva in animo di tradurre *The tempest* di Shakespeare nel 1906 (cfr. A. Lombardo, «Cecchi e gli scrittori anglo-americani», in: R. Fedi (a cura di), *Emilio Cecchi oggi*, atti del convegno (Firenze, 28-29 aprile 1979), Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 86-161, cit., p. 88): non gli sarà passata inosservata la celebre frase che Prospero rivolge a Calibano alla fine del V atto («This thing of darkness I acknowledge mine»).

sacrificio umano? [...] Che importa se il sacrificio si compia in cima a una magnifica piramide di quattrocento metri d'altezza alla vista d'un'intera nazione, o sovra una sordida forca di legno?⁷³

L'occasione di scrittura per il saggio di Cattaneo fu la pubblicazione da parte dell'amico linguista Bernardino Biondelli di un manoscritto⁷⁴ di Bernardino da Sahagún, missionario francescano in Messico dal 1529 al 1590 (data della sua morte) e autore della poderosa *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1569).⁷⁵ Il fondatore del *Politecnico* inserisce il lavoro di Biondelli – e il suo stesso saggio sugli antichi messicani – in quella lunga 'tradizione americanistica italiana' che ha formalmente inizio con 'l'interesse degli ambienti diplomatico-umanistici del primo Cinquecento'.⁷⁶ Cattaneo ne riconosce l'origine negli studi dello storico e geografo cinquecentesco Pietro Martire d'Anghiera, ma non manca di riferirsi lungo le pagine della relazione anche ai resoconti di Cortés, rifacendosi all'edizione *Delle Navigazioni et viaggi* (1550) curata dall'umanista Giovanni Battista Ramusio.⁷⁷

Cattaneo propone una sorta di cronistoria delle civiltà amerindie – senza alcuna pretesa di esaustività o attitudine schiettamente scientifica – e ne descrive il territorio, le strutture sociali, gli edifici, inserendo notizie su migrazioni, scontri tra popoli e informazioni sulla divisione del calendario, sulla scrittura e la numerazione. A tutte queste sezioni intercala delle brevi porzioni narrative dall'atmosfera quasi favolistica – come quella sulla reggia di Moctezuma e sulla conquista spagnola – tanto che la critica ha potuto parlare di 'antropologia letteraria'.⁷⁸

Una definizione che ben si adatterebbe a quelle zone di *Messico* in cui sulla descrizione si innestano motivi mitologico-fiabeschi: come l'escursione al seminario di *San Martino a Tepozotlan* sotto la guida del giovane custode – che subito diventa agli occhi dell'autore un satiro benigno, 'una di quelle creature di cui parla san Gerolamo a proposito di Antonio Eremita e del fauno' ('Un antropomorfo') –⁷⁹ e l'immaginario incontro con una delle maschere delle danze sacre dal 'becco d'anitra' e la 'corona di corna di daino', il Lemure, il 'più vero interprete dello spirito dei luoghi' ('Miti e pitture indiane' e 'Un lago').⁸⁰ Tutti passi che riflettono in *Messico*, sempre per ammissione di Cecchi, 'la felicità di una stagione in un paese di vere meraviglie'.⁸¹ Allo stesso modo, anche il frequente ricorso a forme e immagini demoniache, o bestiali, rientra in questo tipo di composizione stilistico-strutturale. E se per Cattaneo si tratta

⁷³ Cattaneo, 'Gli antichi messicani', cit., 246.

⁷⁴ B. Biondelli, *Evangeliarium, epistolarium et lectionarium aztecum sive mexicanorum ex antiquo codice mexicano nuper reperto: depromptum cum praefatione interpretatione adnotationibus glossario*, Milano, Bernardoni, 1858.

⁷⁵ Il Codice fiorentino recante la *Historia General* di Bernardino da Sahagún è visionabile sulla teca digitale della BML (mss. Mediceo Palatino 218, 219 e 220); B. da Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, (por C.M. Bustamante), México, Valdés, 1829, III.

⁷⁶ M.M. Benzoni, 'La tradizione messicanistica italiana fra *leyenda negra* e ispanofilia', in: Ead., *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'indipendenza (1519-1821)*, Milano, Unicopli, 2004, pp. 365-369, cit., p. 368. A questo ricchissimo saggio si rimanda anche per le parti relative alla ricezione della cultura messicana nel Cinquecento.

⁷⁷ G.B. Ramusio, *Delle navigazioni et viaggi*, Venezia, eredi di Lucantonio Giunti, III, 1550-1559; ora in: *Navigazioni e Viaggi*, M. Milanese (a cura di), Torino, Einaudi, VI, 1978-1988.

⁷⁸ Calchi Novati, 'I popoli "altri"', cit., p. 66.

⁷⁹ Ivi, p. 155.

⁸⁰ Ivi, pp. 60-62. La prosa 'Miti e pitture indiane', con notevoli rimaneggiamenti per il cambio di sede, viene pubblicata nel luglio del 1932 su *Dedalo*, sotto il titolo 'Disegni indiani' e con un discreto corredo di tavole illustrative; l'ultima, un acquerello riprodotto a colori, raffigura una delle maschere delle danze sacre del popolo Zuñi, il Lemure. Cecchi assume quel personaggio mitico come rappresentante più vero della terra di confine tra l'Arizona e il Nuovo Messico e, per questo, sceglierà di usare proprio la sua immagine come copertina della seconda edizione di *Messico*, nel 1948. Cfr. E. Cecchi, 'Disegni indiani', in: *Dedalo*, XII, 2 (1932), pp. 564-571.

⁸¹ L. Piccioni (a cura di), 'Emilio Cecchi', in: *Confessioni di scrittori*, cit., p. 30.

ancora di inserti favolistici, dal tono a tratti moraleggiante, Cecchi attraverso una simile scelta di stile restituisce il Messico preispanico, in quanto elemento 'problematico', come un vero e proprio oggetto;⁸² e nel farlo ottiene anche il migliore correlativo oggettivo – le figurazioni attinte dall'immaginario magico o infernale delle popolazioni amerindie – per quella sua personale inclinazione, il 'senso delle streghe', che poi non è nient'altro che la '*religio* demoniaca, geniale', o il 'gran sospetto di stregherie', di cui parla Contini.⁸³ Tra i passi più significativi di questa 'oggettivizzazione': la piccola darsena dei giardini galleggianti di Xochimilco, da cui, a un primo sguardo, sarebbero potute partire canoe per Citera, 'se altre cose, con maggiore evidenza, non evocassero l'Acheronte' ('I giardini galleggianti');⁸⁴ la folla che accorre al Mercato dei fiori di Città del Messico: una moltitudine di maschere ischeletrite, le cui movenze ricordano 'il tentennante annaspere della scimmia-ragno' ('Mercato di fiori').⁸⁵

È, tuttavia, 'il profondo senso delle origini' ad aver colpito il critico fiorentino e la capacità di Cattaneo di stabilire continue comparazioni tra i popoli amerindi e gli albori delle civiltà antiche mediterranee:

Ne pare adunque che intorno ai vulcani del Messico, come già venticinque secoli prima intorno ai vulcani della Sicilia e delle isole Eolie, stessero per succedere alle nefande tradizioni dei canibali Ciclopi e Lestrigoni e di Licaone e di Caco i riti d'Orfeo e le leggi di Numa e Solone e la filosofia che colla spada di Gelone siciliano vieta per sempre all'Africa i sacrifici umani.⁸⁶

Non stupisce quindi che una volta arrivato a Zacatecas, Cecchi ritrovi – o voglia ritrovare – i resti di una comune matrice che colleghi i primordi messicani alla classicità: 'la monumentalità degli atteggiamenti, il fuoco delle fisionomie' dei mercanti messicani gli ricordano la 'maestà' propria dei 'pastori dell'Agro Romano'.⁸⁷ Una scena simile avviene anche nella chiesa di Xochimilco, dove 'decrepiti mendicanti e peoni' si riuniscono in un 'consesso' che 'ha la maestà di un Senato'.⁸⁸ L'orizzonte di Cecchi si allarga ulteriormente, e anche la 'modernità', che da Cattaneo è consegnata a un secondo articolo, *Il Messico dalla fine dello scorso secolo fino a' giorni nostri* (1862), si collega a filo diretto con la classicità: e anche 'la rivoluzione [...] ha un volto straordinariamente umano, vorrei quasi dir classico. Fu montata tanta rettorica intorno ai suoi eccessi, perché poi, nella civilissima Europa, dovessimo ritrovarci a quello cui ci siamo ritrovati'.⁸⁹ Non è in dubbio che questi passi siano anche esemplificativi di un marcato eurocentrismo, ma ci si è voluti qui posizionare in quel solco di critica che concede a Cecchi qualche lente in più, oltre a quella della 'toscanità',⁹⁰ attraverso cui leggere il mondo.

⁸² 'L'intelligenza di Cecchi urtò sempre in una natura trascendente, anche dove credette di poterla ammansire, addomesticare con l'analisi, magari persuadere con la musica; ne restò in definitiva sconfitta [...]: questa fede nell'oggetto, che spiega poi la libertà di Cecchi viaggiatore, potrebbe anche giustificare un oggetto "prodotto", determinare così una novità categorica' (G. Contini, 'Cecchi e il libro segreto', in: *Letteratura*, V, 2 (1941); ora in: Id., *Esercizi di lettura*, pp. 291-300).

⁸³ Id., *Emilio Cecchi, o della Natura*, cit., pp. 101-102.

⁸⁴ Cecchi, *Messico*, cit., p. 104.

⁸⁵ Ivi, p. 78.

⁸⁶ Cattaneo, 'Gli antichi messicani', cit., p. 242.

⁸⁷ Cecchi, *Messico*, cit., pp. 73-74.

⁸⁸ Ivi, p. 103.

⁸⁹ Ivi, p. 100.

⁹⁰ In particolare, G. Macchia, 'Cecchi e la letteratura al trotto', in: *L'Approdo letterario*, XIII, 40 (1967), ora in: Id., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, p. 321 e A. Beraldinelli, *Tra il libro e la vita: saggi italiani*, Torino, Bollari Boringhieri, 1990, p. 180; cfr. in merito, la nuova lettura critica di Massimo Schilirò in: Id., *La misura dell'altro*, cit., pp. 57-59.

Il concetto di ‘origine’ e il procedimento di scandaglio che la riguarda riporta circolarmente al tema dello ‘stile’ e al metodo di continuo affinamento verso ‘una certa idea di perfezione’⁹¹ della scrittura. Cattaneo, con la proposta di prendere a esempio la ‘classificazione scientifica’, lamentava di una certa genericità del linguaggio per cui i ‘teocalli’ si ritrovano a essere delle ‘piramidi’ per semplice somiglianza, ma è come dire *felis* e voler intendere ‘gatto’, quando invece la scienza ‘aggiunge al nome generico anche la distinzione specifica di *felis catus*’.⁹² Cecchi, con la stessa attitudine, rincorre la medesima necessità di definizione nella sua scrittura sin dalle carte dei *Taccuini* e le attribuisce addirittura un valore ‘medicale’, oltre che etico:

Medicare è definire; trovare la parola esatta = la parola esatta è già un giudizio, un medicamento. Apollo è ἰατρός perché ha la parola esatta: dice quello che è. Anche il sole è attinente a questo; perché è fonte di chiarezza, chiarisce, illumina, definisce, mette in chiaro. Altro requisito apollineo e medicale.⁹³

E questa ‘certa idea di perfezione’ – subito lo aveva notato Contini – si attua nella prosa del primo reportage messicano per l’assoluta rispondenza tra la parola e l’indagine sul reale. E *Messico* è quindi il luogo letterario dove formalmente inizia a concretizzarsi l’assoluta fedeltà al linguaggio come metodo.⁹⁴ Paradigma a cui Cecchi si atterrà con rigore in tutta la sua produzione successiva. Tanto che, senza mezzi termini, su una delle tante terze pagine del *Corriere*, scriverà:

La qualità della prosa è garanzia della verità e vitalità delle impressioni e delle idee che sono esposte; e fa addirittura parte intrinseca di quella verità e vitalità.⁹⁵

Parole chiave

Emilio Cecchi, Messico, reportage letterario, letteratura di viaggio, antropologia

Rachele Buzzetti ha conseguito la laurea magistrale in Filologia moderna presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, con una tesi in Filologia della letteratura italiana. Sta ora collaborando come stagista al progetto ANR francese *DHAF* ‘Dante d’hier à aujourd’hui en France’, in partenariato con l’Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Facoltà di Lettere e filosofia
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Largo Gemelli 1, 20123
Milano (Italia)
rachele.buzzetti01@icatt.it

⁹¹ Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 501.

⁹² Cattaneo, ‘Gli antichi messicani’, cit., 237.

⁹³ Cecchi, *Taccuini*, cit., p. 458.

⁹⁴ ‘Nel processo interpretativo, quindi, sia sul versante filologico sia su quello critico, il linguaggio è l’integrazione funzionale, l’attestazione del metodo.’ (P. Leoncini, ‘L’onestà sperimentale, “istante privilegiato” di Contini critico’, in: *Humanitas*, LVI, 5-6 (2001), pp. 804-835).

⁹⁵ E. Cecchi, *Un simposio internazionale*, in: *Corriere della Sera*, 4 ottobre 1963; poi in: Id., *Scrittori inglesi e americani*, II, pp. 384-387. Calvino riporta la citazione di Cecchi come lezione di metodo in: I. Calvino, *Sul tradurre*, in: *Paragone letteratura*, XIV, 168 (1963); ora in: Id., *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995, II, p. 1776-1786.

SUMMARY

'The bound that held me in the array'

Emilio Cecchi 'odeporico' through the ages: *Messico* (1932)

Emilio Cecchi (1884-1966) reached the United States in August 1930 as a visiting professor at the University of California, Berkeley. At this occasion, he visited Mexico, passing through Arizona and New Mexico. Out of this experience, *Messico* (1932) was born. The book is the author's first literary reportage: a collection of prose texts that had previously been published in the Milanese newspaper *Corriere della Sera*. This article focuses precisely on the transition from the *essay* form, which the author had successfully experimented with in his first collection, *Pesci rossi* (1920), to the literary reportage. It investigates some of the (inter)textual and conceptual characteristics of *Messico*, as a result of this transition. To begin with, we will look at the influence of Henri Bergson's theories on time; we will then move on to the importance that essays on film montage had on the prose and structure of *Messico*; in particular, we will consider the writings of Sergei Michajlovič Ejzenštejn, whom Cecchi knew from his earliest translations. We will then conclude with a reflection on the influence that Carlo Cattaneo, with his essay *Gli antichi messicani*, had on Cecchi (and on *Messico*) in terms of method and style.

L'Italia e il mondo nella *Fiera Letteraria* Letteratura, arte e fascismo agli esordi della dittatura

Rosario Gennaro

Rifare gli italiani

La Fiera Letteraria è una rivista di indubbio rilievo nel giornalismo letterario di epoca fascista. Come indica il suo stesso nome, mantenuto dal '25 al '27, diventato poi *L'Italia Letteraria*, la rivista si vede come luogo di incontro, scambio, commercio, determinazione del valore, 'fiera' appunto, di beni simbolici (opere, autori, istituzioni, movimenti letterari). La rivista non guarda solo all'Italia, ma ha uno sguardo più vasto, aperto alle altre nazioni. Tra i periodici letterari italiani, è tra quelli che più sistematicamente praticano il rapporto tra gli italiani e il mondo. Questo tema ha un forte radicamento storico, grande rilievo nel dibattito pubblico, impegna una parte importante degli intellettuali e della classe politica. Per l'analisi condotta in questo articolo è allora opportuno partire dal contesto, dal modo in cui l'identità italiana e il suo rapporto con le altre nazioni erano viste nel dibattito politico e culturale contemporaneo o di poco anteriore al tempo della rivista.

La Grande Guerra, apoteosi dei nazionalismi, aveva lasciato all'Italia un forte senso di frustrazione. La 'vittoria' – per dirla con D'Annunzio – c'era stata ma a metà: non piena, imperfetta, 'mutilata'. Malgrado la vittoria, l'Italia non si era mostrata pienamente grande, matura, vincente. La 'quarta guerra d'indipendenza'¹ non cancellava le insoddisfazioni e incompiutezze del Risorgimento, fatto di vittorie mancate o ottenute con il contributo decisivo di potenze straniere, da un popolo con coesione, grandezza e maturità incompiute. La via delle armi aveva ridotto, forse, ma non annullato il divario dalle altre nazioni: la patria restava la solita 'Italiotta', inchiodata al rango di potenza inferiore. Mussolini, il fascismo, gran parte della cultura a loro vicina, ripartono, poco dopo, esattamente da qui: dal bisogno di completare il Risorgimento, inteso non tanto e non solo come fatto territoriale, ma come formazione, rinnovamento, rafforzamento del carattere degli italiani, da rendere perfetto e compiuto nell'ottica del totalitarismo di regime. Italiani nuovi e più forti in grado di imporsi agli occhi del mondo:

Sul processo di formazione dell'Italia unita, il regime gettò una rete estesissima e fittissima: ben poco vi sfuggì, tutto, o quasi, venne raccolto, trasformato, riplasmato e utilizzato in funzione delle prospettive ideologiche del potere fascista. [...] Ed è un fatto che il ricordo del

¹ Cfr. C. Gigante (a cura di), *Rappresentazione e memoria. La 'quarta guerra d'indipendenza'*, Firenze, Cesati, 2017. Questo modo di chiamare, in Italia, la Prima guerra mondiale, ha fatto breccia, in passato, anche in ambito storiografico, come dimostra l'opera di Adolfo Omodeo.

Risorgimento si accompagnò alla precisa individuazione dei limiti di quel processo, limiti a cui la storia aveva chiamato il fascismo a porre rimedio.²

La più iconica espressione di questi limiti era ancora la frase attribuita a Massimo D'Azeglio ('fatta l'Italia, facciamo gli italiani').³ Il fascismo ascrive a Mussolini il merito di averli rifatti, anche in questo portando a compimento il lungo processo di rinascita della nazione. Più che un 'fare' è un 'rifare', creare daccapo, ambizione che ha i tratti di vera e propria palingenesi, 'progetto di *rivoluzione antropologica*, col quale lo stato totalitario si propose di rigenerare gli italiani, di 'rifare' il loro carattere, di creare una nuova identità, spirituale e razziale, della nazione'.⁴

Il fascismo, ereditando l'assillo dei padri fondatori dell'unità per il problema del 'fare gli italiani' era determinato a compiere l'impresa, convinto di avere gli strumenti per operare questa trasformazione, a cui esso legava il suo stesso futuro, riformando il carattere degli italiani, rigenerandoli dai loro difetti, forgiando un popolo nuovo, virtuoso e virile di 'cittadini soldati'.⁵

L'italiano nuovo e fascista è dunque più forte, pronto alla guerra, votato all'impero, chiamato ad assumere il comando delle nazioni e della modernità: 'La massima ambizione del fascismo era quella di essere il primo artefice di una *nuova civiltà imperiale*'.⁶ Con un programma che era, ad un tempo, 'di rigenerazione nazionale e di conquista internazionale [...] il fascismo attrasse molti intellettuali quale nuovo modello di modernità che avrebbe risolto la crisi europea e gli antichi problemi di integrazione nazionale'.⁷ Il carattere, l'indole, l'identità degli italiani, potevano dunque avere ripercussioni politiche o militari, ma queste erano innanzitutto il risultato della rigenerazione di cui si è detto, frutto di visione del mondo, formazione 'spirituale', nel senso di idee, valori, cultura. Di qui lo straordinario (sebbene strumentale) interesse del regime nei confronti del lavoro intellettuale, visto come strumento di formazione dell'italiano nuovo e di conquista del primato italiano del mondo. Di qui anche la commistione di politica estera e culturale, da cui provengono il noto *Manifesto degli intellettuali italiani fascisti agli intellettuali di tutte le nazioni*, l' 'espansione culturale all'estero' e l' 'imperialismo spirituale' di Franco Ciarlantini, intorno a cui gravitano a metà degli anni Venti figure di spicco come Giovanni Gentile, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti.⁸ Di conseguenza, 'tutta la storia del Ventennio sarebbe stata caratterizzata da una mobilitazione politica degli

² P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze, valori nella stabilizzazione del regime*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 88.

³ Sulla storia di questa massima, le varianti e le diverse attribuzioni, cfr. C. Gigante, 'Appunti su una massima da restituire a D'Azeglio', in: *Incontri. Rivista europea di Studi Italiani*, 26, 2 (2011).

⁴ E. Gentile, *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 152.

⁵ E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Bari, Laterza, 1998, p. 186.

⁶ Ivi, p. 155.

⁷ R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 11.

⁸ Sul più noto atto di propaganda internazionale della cultura fascista, cfr. R. Gennaro, 'Il manifesto degli intellettuali fascisti e l'espansione culturale all'estero. La versione francese e due nuove liste di firmatari', in: *Nuova Storia Contemporanea*, XVII, 1 (2013), pp. 79-95. Sulla cosiddetta 'espansione culturale all'estero', si vedano anche B. Garzarelli, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010. Si consideri anche il ruolo cruciale svolto da Franco Ciarlantini, anche attraverso la rivista che dirigeva, per cui cfr. R. Gennaro, 'L'imperialismo spirituale negli esordi della rivista "Augustea"', in: *Incontri. Rivista europea di Studi Italiani*, 27, 2 (2012), pp. 42-50. Sugli effetti di seduzione del fascismo sugli intellettuali fuori d'Italia, cfr. T. Kunnas, *Il fascino del fascismo. L'adesione degli intellettuali europei*, Roma, Il settimo sigillo, Roma, 2017.

intellettuali [...] nei ranghi delle organizzazioni fasciste o comunque da un loro significativo coinvolgimento nella vita del regime'.⁹ La politica culturale fascista fu molto attenta, anche a costo di ingenti finanziamenti, al ruolo di diffusori di idee che gli intellettuali potevano svolgere, sia in patria che all'estero, attraverso riviste, conferenze, convegni, manifesti, enti e istituzioni culturali.¹⁰

L'Accademia d'Italia, aperta nel '29 ma istituita nel '26, ha così per statuto lo scopo di 'promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservare puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini'.¹¹ Come chiarito da *Gerarchia*, rivista ufficiale del fascismo, l'Enciclopedia Italiana, fondata un anno prima, 'nasceva dalla necessità di un'affermazione d'intellettualità collettiva che rivelasse al mondo ciò che l'Italia era nel dominio del sapere universale'. Doveva essere 'libro politico, ma soprattutto libro di conquista', 'il primo passo verso quel dominio intellettuale del mondo che noi da tanti secoli abbiamo perduto e può segnare, prima ancora, il definitivo sfrancamento italiano dalla coltura straniera'.¹²

Il duce stesso suonava la carica, ogni volta che parlava ad artisti e intellettuali o si esprimeva su arte e cultura:

L'Accademia d'Italia dovrà essere un centro vivo della cultura nazionale, che alimenti e promuova il movimento intellettuale secondo il genio e le tradizioni della nostra gente, e ne diffonda l'efficacia oltre i confini della patria, e soprattutto contribuisca a formare quella comunione degli intelletti, con la quale sia possibile agli italiani affermare il primato nelle arti e nelle scienze che fu più volte nostro, riconducendoli verso quella universalità che è caratteristica dell'intelletto italiano e che rifulse attraverso Dante, Tomaso d'Aquino, Leonardo da Vinci.¹³

Bisognava operare soprattutto all'estero, costruire l'impero delle idee:

Quale è dunque il vostro compito, il compito di coloro che creano? Bisogna che tutti gli scrittori italiani siano all'interno e soprattutto all'estero i portatori del nuovo tipo di civiltà italiana. Spetta agli scrittori di fare quello che si può chiamare 'imperialismo spirituale' nel teatro, nel libro, con la conferenza. Far conoscere l'Italia non soltanto in ciò che essa ha di grande nel passato.¹⁴

La politica tende, insomma, a invadere la cultura, a strumentalizzarla, a farne un'arma non convenzionale, volta a promuovere, in un'ottica totalitaria, attraverso la sinergia tra politica e idee, diplomazia e cultura, 'libro e moschetto', il primato dell'Italia fascista nel mondo. Quanto efficace fu questa politica? In che misura pervase di sé il mondo delle lettere e le riviste in particolare?

⁹ G. Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 12.

¹⁰ Cfr. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere, 2010.

¹¹ Articolo 2 del decreto istitutivo riportato in M. Ferrarotto, *L'Accademia d'Italia, Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977, p. 20.

¹² L. Venturini, 'La nuova e mirabile fatica italiana. L'Enciclopedia Nazionale', in: *Gerarchia*, 4, 1925, citato in G. Turi, *Il mecenate, il filosofo e il gesuita. L'Enciclopedia italiana specchio della nazione*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 47.

¹³ S.n., 'Caratteri e compiti dell'Accademia d'Italia nella relazione del primo ministro', in: *La Tribuna*, 4 febbraio 1926, p. 1.

¹⁴ S.n., 'La missione degli scrittori italiani nel discorso di Mussolini alla Società degli Autori', in: *La Tribuna*, 2 luglio 1926, p. 3.

La risposta a tali domande, uno studio su fascismo e cultura, italianismo¹⁵ e apertura internazionale non si esaurisce certo con la *Fiera Letteraria*, ma non può prescindere da questa rivista. I motivi attengono a due ordini di fattori, tra loro convergenti: da una parte la rilevanza della *Fiera* nella scena culturale italiana, la sua notorietà all'estero, l'ampio sguardo che rivolge alle letterature internazionali. Dall'altra, il grande interesse del fascismo alla formazione (attraverso la cultura, gli artisti, gli uomini di lettere, gli intellettuali, le riviste) del carattere nazionale (fascista) e del suo dominio o imperialismo 'spirituale' nel mondo.¹⁶

Idee da tanti, nessuna norma

La Fiera Letteraria è una rivista eclettica e divulgativa. Non dà voce a cerchie ristrette di autori o tendenze. Non è elitaria, specialistica, per un pubblico avvertito o per addetti ai lavori. Offre una ribalta ampia e variegata del panorama letterario italiano e internazionale. Tende a informare più che a formare, a rappresentare più che a elaborare. A questo è indotta dal suo essere prevalentemente giornale, gazzetta letteraria, cronaca di ciò che si muove e avviene nel mondo delle lettere, di cui rappresenta le diverse posizioni. Proprio questo carattere divulgativo aggiunge interesse alla verifica dei rapporti con il fascismo, interessato a profili di cultura divulgativi, accessibili, popolari, anche rispetto agli scambi internazionali.¹⁷ La politica culturale del fascismo poteva, su questo piano, più efficacemente compiere la sua duplice missione di conquista interna (la fascistizzazione del paese, la creazione dell'italiano nuovo) ed esterna, l' 'imperialismo spirituale' (l'uso delle idee, divulgate all'estero, per promuovere l'italianità culturale e con essa gli interessi, l'influenza, l'egemonia italiana).

Ciò poneva il problema del rapporto tra cultura italiana e cultura mondiale, che rientrava pienamente nel perimetro battuto dalla *Fiera*, assai attenta a varie culture straniere e alle letterature in modo particolare. Che idea ha *La Fiera* della cultura italiana? Deve questa cambiare (poco o molto), restare com'è, tornare all'antico? Come deve regolare i rapporti con le culture straniere? Vanno esse valorizzate o svalutate, conosciute o ignorate, imitate, emulate, superate? Che nesso è stabilito tra questi rapporti e l'idea di cambiamento? Quale valore è attribuito alla traduzione dentro questi rapporti? Serve essa a conoscere 'lo straniero' per cambiare 'l'italiano' o bisogna cambiare, sedurre, influenzare 'lo straniero' esportando italianità? Cosa scrive infine *La Fiera* a proposito del fascismo? In che misura, quando, con quali modalità, il discorso della rivista interseca lo straripante nazionalismo di regime e i propositi di espansione, conquista o imperialismo per via di cultura?

¹⁵ Questo termine è impiegato nel significato con cui è usato in Gentile, *La grande Italia*, cit., p. 98, inteso cioè come 'la convinzione che l'Italia doveva avere un ruolo di grande protagonista nel ventesimo secolo ed essere all'avanguardia nella creazione di una nuova civiltà, nazionale e universale insieme [...] credo laico delle nuove generazioni, le quali si consideravano la nuova aristocrazia dello spirito e del carattere, destinata a guidare l'Italia alla conquista della modernità'.

¹⁶ Il focus sull'interazione tra italianismo, fascismo, culture straniere costituisce il tratto specifico del presente articolo. Per uno studio di carattere generale sulla rivista, cfr. D. Divano, *Alle origini della Fiera Letteraria, 1925-1926: un progetto editoriale tra cultura e politica*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009.

¹⁷ L'interesse per una letteratura più popolare emerge anche dall'apertura del regime verso le traduzioni da altre letterature come risulta da F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007. Sulla traduzione in epoca fascista, cfr. anche V. Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Ravenna, Longo, 2003; C. Rundle, *Publishing Translation in Fascist Italy*, Bruxelles, Peter Lang, 2010; E. Esposito, *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre*, Roma, Donzelli, 2018; C. Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019.

Queste domande non trovano, nella rivista, chiare e articolate risposte. L'editoriale del numero d'esordio espone solo un sostanziale eclettismo e un forte orientamento giornalistico e divulgativo. La rivista vuole

fare un giornale che sia letto dal maggior numero di persone, dato che oggi più che mai nessuna forma di commercio utile, anche spirituale, è possibile se non attraverso la folla e con il suo consenso. [...] Il fatto nuovo nella storia del giornalismo letterario italiano, è che esista da oggi un giornale letterario simile ad ogni altro giornale e che concorrano a redigerlo scrittori di ogni età e tendenza, e che questi scrittori stiano assieme non per difesa contro un comune nemico, ma con l'animo pacifico di chi contribuisce volontariamente ad un lavoro utile.¹⁸

Ben poco si ragiona nella rivista di paradigmi, basi e finalità del lavoro intellettuale, anche in merito agli essenziali caratteri dell'italianità e al suo rapporto con le altre culture. Nel primo anno di vita della *Fiera*, l'unico articolato discorso sui 'fondamenti' della cultura italiana ha per oggetto la critica letteraria. Non si tratta però di un vero e proprio programma, bensì di un vivace dibattito, cui partecipano diversi esponenti, noti e meno noti, della critica letteraria del tempo. Le posizioni che via via emergono sono grosso modo due: da una parte la critica accademica, convenzionale, più conservatrice, più attenta ai classici non contemporanei; dall'altra una critica nuova, tendenzialmente più giovane, meno specialistica, legata al giornalismo, molto più attenta agli autori viventi, come anche risulta dalla sommaria ricostruzione del dibattito fornita da uno dei partecipanti:

La custodia della letteratura tradizionale tocca al reparto *territoriale*: universitari, accademici, storici, mentre la cura della letteratura contemporanea va assegnata alla prima linea: articolisti, cronisti, avanguardisti, giovani di pensiero se non sempre d'anni e di pelo.¹⁹

Il dibattito illustrato qui sopra fa solo riferimento a principi letterari, non a valori di altra natura. *La Fiera* si limita a dare spazio al dibattito, fa semplicemente da arbitro e non da giudice, si guarda assai bene dal proclamare vincitori e vinti. Osserva, riporta, illustra, ma non prende davvero posizione. La rivista rinuncia insomma a far proprio e a sostenere un indirizzo, una poetica, paradigmi e visioni attinenti alla letteratura. È ben consapevole, certo, che anche l'arte è mercato, lotta, competizione. Ne è un riflesso, nei primi numeri, una rubrica chiamata 'borsa letteraria', che ha il compito di seguire le quotazioni dei principali scrittori, registrare gerarchie, evoluzioni, variazioni, salite e discese, ribassi e rialzi dei valori in campo, anche questi dedotti da un paniere di giudizi che oltrepassa la ristretta cerchia degli addetti ai lavori. Dentro questo mercato delle lettere, la rivista si atteggia però a sostanziale imparzialità, è incline a non prendere posizione, almeno non in maniera sistematica, esplicita e diretta:

I valori letterari in Italia sono quello che sono, né tocca a noi, in questo angolino, accendere discussioni circa tale argomento. [...] Avvertiamo [...] che le cifre delle varie azioni, che da molti verranno trovate singolari e irragionevoli, sono quelle che risultano da un'equa media della fama presso i *borghesi*, della fama presso gli *intenditori* e della fama presso i *fauves*.²⁰

Tanta prudenza a prendere posizione, la riluttanza a schierarsi e a scendere nella mischia, a oltrepassare il perimetro della cronaca letteraria, fa ovviamente ostacolo alla fissazione di paradigmi o fondamenti programmatici, tanto più su temi vasti e complessi come la definizione di un autentico profilo italiano in letteratura.

¹⁸ S.n. 'Esistere nel tempo', in: *La Fiera Letteraria*, 13 dicembre, 1925, p. 1.

¹⁹ A. Pompeati, 'Le colpe della critica militante', in: *La Fiera Letteraria*, 21 febbraio 1926, p. 1.

²⁰ Marcadet, 'Borsa letteraria', in: *La Fiera Letteraria*, 13 dicembre 1925, p. 2.

La cultura degli italiani e il mondo

La questione di cosa siano la vera o la migliore cultura italiana, se sia essa costruita o da costruire, se debba essere moderna o tradizionale, in rapporto o meno con le altre nazioni, da diffondere all'estero e come, con quale ruolo e rango nella cultura mondiale, non è posta per iniziativa autonoma né viene sistematicamente affrontata. Emerge soprattutto a proposito dei più rumorosi dibattiti ed eventi dell'attualità, cui *La Fiera* riserva, per missione, sia cronaca che commenti. È il caso del dibattito sull'Accademia d'Italia e dell'Enciclopedia Italiana, della contesa tra 'novecentisti' e 'selvaggi' e dell'inchiesta sull'arte fascista. Tutte queste circostanze coinvolgono la politica culturale del fascismo. Esse portano di conseguenza *La Fiera* a prese di posizione sul rapporto fra politica e cultura.

All'Accademia d'Italia, aperta nel '29, ma istituita nel '26, *La Fiera* dedica quasi sempre articoli di apertura, editoriali, tali da rappresentare la linea del giornale, anche perché firmati spesso dal direttore Umberto Fracchia. La rivista non disconosce il fine dell'impresa (dare pregio e incremento alla patria cultura), ma paventa non pochi inconvenienti (scontenti, invidie, polemiche su inclusi ed esclusi). Di qui non certo una critica al duce, ma l'allerta sui rischi che incombono:

Noi vorremmo vedere quest'Accademia tutta accesa di sacri propositi antiaccademici, e perciò formata di uomini vivi, meno preoccupati di raccogliere e distribuire lauri in solenni cerimonie, che di dare all'Italia una coscienza intellettuale, se così si può dire, che non ha.²¹

L'impresa, sostiene Fracchia, è molto ardua e insidiosa, anche per un uomo accorto come il duce:

Io stimo Benito Mussolini, uomo quanto mai coraggioso e addestrato a sciogliere i peggiori grovigli. Ma temo che questa volta abbia messo la mano in un sacco di serpenti dal quale sarà un miracolo se la toglierà incolume: ed egli si farà, per sessanta signori che avrà posati sul trono, tanti nemici quanti non ne ha il Diavolo all'Inferno.²²

La linea della rivista nei confronti del regime, della sua politica, del nazionalismo, dell'“imperialismo spirituale” appare improntata a sostanziosa prudenza. La rivista non si oppone a questa politica, plaude anche ad alcuni suoi risvolti. Si dissocia però dalle posizioni più estreme, mantenendo un notevole senso della misura.

Esemplari, in fatto di estremismo, le proteste del quotidiano *Il Tevere* all'uscita del primo elenco dei collaboratori dell'Enciclopedia Italiana. Tra questi figuravano molti firmatari del manifesto di Croce, come Luigi Einaudi, Santino Caramella, Gaetano De Sanctis. Ciò non piace ai fascisti intransigenti, come il direttore del *Tevere* Telesio Interlandi. Interlandi attacca allora Giovanni Gentile, eminenza grigia della politica culturale del regime, artefice e dominus di molte iniziative e istituzioni, tra cui la grande opera della Treccani. In questo caso *La Fiera* prende posizione e dichiara saggio separare la fede politica dalla cultura. Per l'enciclopedia nazionale, non conta la militanza politica, bensì solo, secondo le voci e le sezioni, i titoli letterari, artistici e scientifici dei compilatori, chiamati a farne un'opera di alta cultura, capace di dar lustro alla nazione. Questo scrive Fracchia citando Gentile:

‘Questo per me è il fascismo. È quel fascismo che può affermare con giusto orgoglio: io non sono partito, ma sono l'Italia. È il fascismo che può e deve chiamare a raccolta per ogni impresa

²¹ U. Fracchia, ‘L'Accademia d'Italia è formata. Antiaccademia’, in: *La Fiera Letteraria*, 10 gennaio 1926, p. 7.

²² U. Fracchia, ‘Intorno all'Accademia d'Italia. Pantheon o Accademia?’, in: *La Fiera Letteraria*, 17 gennaio 1926, p. 1.

nazionale tutti gli italiani: anche quelli dell'*antimanifesto*. I quali, se risponderanno all'appello, non verranno per fare dell'antifascismo: verranno, almeno all'Enciclopedia, a portare il contributo della loro competenza: a fare della matematica o della fisica o della chimica, e insomma della scienza'. [...] È bene che queste verità facilmente estendibili dal caso dell'Enciclopedia Italiana ad altri casi analoghi, siano dette con alta e solenne voce da chi occupa nella gerarchia morale del Fascismo un posto tanto eminente; e che noi, né sospetti né sospettabili di tiepide simpatie per il Regime, le sottoscriviamo francamente.²³

L'articolo fu spedito da Fracchia a Gentile in segno di fedeltà alla linea del filosofo e di gratitudine per l'appoggio che Gentile aveva assicurato alla rivista.²⁴ In termini di entrate nella cultura di regime, *La Fiera* poteva dunque contare su aderenze del più alto livello. Nel giornale, d'altra parte, pubblicavano in tanti, fascisti e antifascisti, e tra questi anche firmatari del manifesto di Croce, come Sibilla Aleramo, Marino Moretti, Corrado Alvaro, Carlo Linati, Eugenio Montale.

Collegata all'«espansione» della cultura italiana all'estero è la grande tempesta letteraria del '26, la polemica su *900*, la rivista di Bontempelli (direttore) e Malaparte (a capo della società editrice le Edizioni de 'La Voce'), con un comitato di redazione internazionale di cui fanno parte Pierre Mac Orlan, Ramon Gómez de la Serna, Georg Kaiser e James Joyce. Contrasta *900* un ampio fronte di periodici e letterati come *Il Selvaggio*, *L'Italiano*, Leo Longanesi, Mino Maccari, Ardengo Soffici. Gli esponenti del primo gruppo sono detti «novecentisti» o «Stracittà». Gli avversari sono invece chiamati «selvaggi» o «Strapaese». I primi vogliono la modernità, il cambiamento, la traduzione; i secondi la tradizione e non la traduzione. Per Bontempelli, la cultura italiana deve assumere la guida della modernità. Per far questo deve, prima, gareggiare con le altre culture. Per gareggiare con esse, deve conoscerle ed esserne al passo. Per potere d'altra parte guidare la modernità, la cultura italiana deve farsi conoscere all'estero e le conviene farlo nella lingua di cultura internazionale (il francese), almeno finché questo ruolo non sarà assunto dall'italiano. Anche perché, aggiunge Bontempelli, la traduzione non abbassa il valore dell'opera, al contrario: più un testo risulta traducibile, più alto è il suo valore letterario. Il fronte opposto la pensa diversamente. Ardengo Soffici, che ne è tra i capifila, non preconizza solo una cultura italiana tradizionale, autoctona e chiusa ai contatti con le altre. Pensa anche che il valore dell'opera sia inseparabile dalla lingua impiegata: l'opera italiana è dunque bella solo in italiano, non vale nulla quando viene tradotta. Non ha perciò senso esportarla in lingue diverse. Quanto alla politica, Soffici invoca a chiare lettere una cultura di stampo fascista. Bontempelli ha necessità di essere più prudente. Ha cura di stabilire un parallelismo tra i nuovi corsi della politica e dell'arte (pena il ritiro dell'appoggio da parte del regime), ma non può farlo in modo oltremodo scoperto (pena la fuga dalla rivista dei collaboratori stranieri, a partire dai membri del comitato di direzione). Con discorsi diversi (e a volte persino con uno solo) Bontempelli deve, a proposito di *900*, dare a intendere due cose contrarie: a Roma che pratica l'«imperialismo spirituale», a Parigi che si guarda assai bene dal farlo. Gli avversari però vedono questo punto debole, ne approfittano, denunciano le contraddizioni.²⁵ Lo stesso Malaparte si mette di traverso. Egli rompe con Bontempelli, smaschera lo sfondo fascista e imperialista di

²³ U. Fracchia, «Gli articoli contro l'Enciclopedia. Politica e cultura», in: *La Fiera Letteraria*, 2 maggio 1926, p. 1.

²⁴ Cfr. la lettera di Umberto Fracchia a Giovanni Gentile del 2 maggio 1926 (conservata a Roma presso il fondo Giovanni Gentile), dove Fracchia sottolinea, parlando della sua rivista, «l'utilità del giornale che deve in gran parte a Lei la sua esistenza, lieto altresì che esso abbia potuto acquistare in quattro mesi di vita sufficiente autorità nel mondo letterario e culturale per permettersi di esprimere chiaramente la propria opinione in materia così delicata politicamente».

²⁵ Quanto qui riassunto in merito alla contesa viene più diffusamente esposto in R. Gennaro, «Una guerra italiana combattuta a Parigi. Bontempelli, *900* e i suoi avversari», in: *Incontri. Rivista europea di Studi Italiani*, 34 2 (2020), pp. 86-98.

900, rincara la dose con frecciate antifrancesi, lo fa, in un'intervista, dalle pagine della *Fiera Letteraria*. Il fascismo può essere letteratura e la letteratura, in quanto fascista, gerarchia:

Se il Fascismo nel campo politico e sociale è gerarchia, perché non deve essere gerarchia anche nel campo culturale e artistico? [...] Bisogna dare alla Francia, che si crede tanto avanti in quanto all'ingegno letterario, [...] che ci sono da noi scrittori, specialmente giovani, degni di questo nome, che, finora sbandati, possono essere raccolti in una organica famiglia, la quale non abbia nulla da invidiare per italianissima originalità e classicità alle conventicole statali e salottiere dei letterati parigini.²⁶

L'uso del francese ('traducendoci noi stessi') è un espediente tattico transitorio 'in attesa che l'italiano sostituisca il francese e l'inglese come lingue imperiali'. La superiorità della lingua e della cultura italiana sarà provata soprattutto ai danni dei francesi. Di qui il proposito di pubblicare prosa francese del Cinquecento, la cui lingua 'si è formata pedissequamente dall'italiana, fino a sembrare una traduzione piena di italianismi'. Di qui anche un ancora più acrobatico accostamento di secoli e di lingue. Malaparte annuncia la traduzione di scrittori italiani contemporanei 'in una lingua francese piena di italianismi messi di proposito'. Vuol così 'dimostrare che dalla lingua francese moderna si può fare, con poche espressioni italiane, ottimi saggi della magnifica prosa classica francese 'italianisante' del Cinquecento'.²⁷

Le bordate colgono nel segno. I francesi (*La Fiera* è dunque assai letta oltralpe) reagiscono. In Italia c'è fermento. Bontempelli deve correre ai ripari e prendere le distanze. Anche lui interviene nel giornale di Fracchia e disconosce, con ironia, la rivista di cui Suckert aveva parlato:

Leggo nella *Fiera Letteraria* di ieri una intervista da Roma, ove si parla di una rivista in preparazione, intitolata "900".

Ma la rivista descritta, sia nello spirito, sia negli atteggiamenti, sia nei nomi, appare ben diversa da quella che con lo stesso titolo io avevo annunciata.²⁸

Ma qual è la linea della *Fiera*? Chi ha ragione, Malaparte o Bontempelli? La rivista manifesta sconcerto. Coglie benissimo, la strutturale doppiezza di 900, la rappresenta attraverso battute efficaci. Questo dichiara il giornale in un articolo non firmato:

Di riviste se ne son fatte e rifatte d'ogni specie. Ma la rivista 'due in una', 'ciascuno a suo modo', 'così è se vi pare', vale a dire una rivista che visse della doppia e plurima personalità pirandelliana, non esisteva ancora.²⁹

Per il resto, di fronte alla polemica, *La Fiera* ospita voci diverse, anche discordi, ma non assume una linea univoca e ufficiale. Malaparte, a dire il vero, pare discorde persino con se stesso: arcitaliano, tradizionalista, nemico giurato della modernità, si ritrova a editare una rivista dove tutto è modernista (il direttore, il comitato di redazione, i collaboratori, i loro testi). Nonostante ciò, trova il modo di apprezzarne i risultati, calcare la mano sui risvolti competitivi e fascisti, salvo solo recisamente negare che la rivista esprima la poetica del direttore:

²⁶ A. F., 'Il programma della Rivista "900" e le direttive editoriali della nuova "Voce"', in: *La Fiera Letteraria*, 1 agosto 1926, p. 1.

²⁷ Ibidem.

²⁸ M. Bontempelli, 'Bontempelli e il "900"', in: *La Fiera Letteraria*, 8 agosto 1926, p. 1.

²⁹ Ibidem.

Delle varie interpretazioni che [...] del “900” hanno dato e seguitano a dare i critici e i letterati stranieri, specie francesi, non è il caso di parlare a lungo, poiché tutte concordano in una sola persuasione: e cioè nella persuasione che questi “Cahiers d’Italie et d’Europe” non siano se non il primo, importantissimo segno di combattività di un nuovo spirito letterario italiano, imbevuto di fascismo e ormai pronto a misurarsi a tu per tu con lo spirito letterario europeo. Quello che importa chiarire è l’errore in cui molti critici e letterati nostrani sono caduti, considerando la programmatica tendenziosità del “900” come un aspetto di quel preteso bontempellismo, che lo stesso Massimo Bontempelli non saprebbe dire dove stia di casa. [...] L’accusa di bontempellismo fatta al “900” non ha ragion d’essere, a mio avviso, per il semplice fatto che il bontempellismo non esiste, almeno nella letteratura italiana.³⁰

Quanto ai commenti di altri autori, all’uscita del primo numero, senza nemmeno considerare gli avversari di ‘Stracittà’, il noto critico Alfredo Gargiulo disconosce a 900 qualsivoglia capacità fondativa di una nuova poetica. Egli declassa la rivista a mera rassegna, la definisce ‘un’innocua antologia internazionale di letteratura contemporanea’.³¹

Nell’ultimo articolo del ’27 dedicato alla contesa, *La Fiera* non si schiera perché attende sviluppi:

E il mio parere [...] è che tutti i programmi in arte, per chi vuol mantenere la posizione del critico, contan poco, per non dire che contano niente. Si tratta insomma, anche in questo caso, come sempre, di vedere chi sono i buoni e chi i cattivi scrittori. [...] ‘Strapaese’ o ‘Stracittà’, dunque? L’uno e l’altro. Insomma, i frutti si vedono quando son maturi. Allora solo si scopre se c’è il baco.³²

Detto questo, al di là delle dichiarazioni di principio, la concreta condotta della rivista, l’ampio spazio riservato alle letterature straniere, la presenza di rubriche come la *Rassegna delle Riviste Straniere*, la *Rassegna della Stampa Straniera*, i *Meridiani* di Parigi, Londra, Budapest, Mosca, lo spazio dato ad autori modernisti come Pirandello, Gómez de la Serna, André Salmon e ai futuristi dimostrano ampiamente che *La Fiera* non si oppone alla modernità, né rifiuta i valori stranieri.

La retorica, ancor meno che la pratica, dell’‘imperialismo spirituale’ e del primato culturale italiano compaiono sporadicamente nelle pagine della rivista. Figurano anche nel discorso di Umberto Fracchia, ma è paradossalmente un modo per difendere i ‘letterati puri’, cioè non politicamente impegnati, che senza artisti fascisti, detengono talento e valore letterario, con cui concorrono alla gloria dell’Italia:

quando si vorranno veramente stabilire le gerarchie, si vedrà che proprio i tanto derisi e calunniati ‘letterati puri’, sono i soli legittimi, sono i soli legittimi, degni e validi portatori di un ‘imperialismo spirituale italiano’ che non tenti di risuscitare il passato da ogni vivo intelletto messo in discussione, o di accreditare qualche nuova fama scroccata.³³

L’espressione ‘imperialismo spirituale’ non è d’altro canto di impiego frequente nel giornale ed episodica appare anche l’allusione a Roma quale faro (ancora mancante, meritevole, ma non ancora affermato) della cultura mondiale in un articolo di Margherita Sarfatti:

L’Italia fu grande quando ebbe, per le scienze, per le lettere, per le arti, nelle Università e presso le corti dei suoi magnifici signori, venti centri vivi di appassionato, intelligente e

³⁰ C. Malaparte, ‘Bontempelli e il bontempellismo’, in: *La Fiera Letteraria*, 19 dicembre 1926, p. 3.

³¹ A. Gargiulo, ‘Il “900”’, in: *La Fiera Letteraria*, 14 novembre 1926, p. 1.

³² Giflerre, ‘La polemica letteraria di Roma’, in: *La Fiera Letteraria*, 4 dicembre 1927, p. 1.

³³ U. Fracchia, ‘L’allocuzione di Mussolini’, in: *La Fiera Letteraria*, 11 luglio 1926, p. 1.

operante fervore. Poi, appunto, perché i centri erano troppi, e perché decadde, decadde anche le arti, le scienze e le lettere. E Roma non era la capitale. E nessun'altra città, nessun altro centro aveva fra noi l'importanza capitale risolutiva, di Versaglia, o di Parigi o di Londra.³⁴

La Fiera prende atto della posizione egemone di Parigi sullo scacchiere letterario internazionale. Alla Francia e alla sua capitale dedica un'attenzione di gran lunga maggiore che alle altre sedi e letterature. La rubrica *Meridiano di Parigi*, ampia vetrina dell'attualità letteraria nella capitale mondiale delle lettere, è più presente delle omonime rassegne riguardanti altre capitali.³⁵ Attenzione è posta anche alla diffusione e ai consensi riscossi dalla *Fiera* nella capitale mondiale delle lettere.³⁶ Non tutti i giudizi da essa provenienti sono però presi per oro colato, anche se provenienti da scrittori o studiosi autorevoli. La direzione della rivista risponde piccata, per esempio, a un invito di Edmond Jaloux, a 'riconoscere finalmente' Giacomo Leopardi, come se in Italia ancora non godesse del prestigio che meritava.³⁷ Contraddice il più illustre italianista francese, addirittura a proposito di Italo Svevo, l'esempio più clamoroso di scrittore italiano negletto prima in patria e poi scoperto a Parigi. Al giudizio fortemente positivo formulato da Crémieux, Fracchia oppone un parere assai meno convinto, caratterizzato da forti riserve, così rivolte all'illustre italianista transalpino:

Noi non gli invidieremo la scoperta della quale egli e suoi illustri amici James Joyce e Valéry Larbaud si vantano. [...] Analista non è ancora in Italia sinonimo di 'grande', come vuol invece che sia oggi in Francia la moda, allo stesso modo che 'cronista' non è più di 'storico'. [...] Dove più ci distacciamo dal Crémieux è [...] nel considerare che cotesta arte analista, vera o presunta tale, sia la sola degna oggi di vivere in un clima europeo e d'essere quindi esportata. È ben certo il Crémieux che i pescatori del Verga non possono inserirsi nella letteratura europea quanto i servi della gleba del Dostoevski?³⁸

Verso l'autorità letteraria di Parigi l'atteggiamento della *Fiera* è dunque variegato e ambivalente. Sempre sorretto, tuttavia, da argomenti principalmente letterari, non da retorica nazionalista a sfondo politico. La rivista insomma non sposa, almeno per ora, un italianismo letterario eteronomo, trascendente la letteratura, omologo alla politica totalitaria o da essa influenzato. I giudizi di un collaboratore, sia pur autorevole, come Curzio Malaparte, rimangono, ancora nel '26, sostanzialmente isolati.

³⁴ M. Sarfatti, 'Promesse e azioni', in: *La Fiera Letteraria*, 10 gennaio 1926, p. 1. Il riferimento a Roma quale 'faro di civiltà' era uno dei luoghi più comuni del nazionalismo fascista.

³⁵ Cfr. P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. È significativo che l'idea del Meridiano adottata dalla *Fiera* quasi anticipi l'espressione ('meridiano di Greenwich della letteratura') con cui Casanova dà l'idea del ruolo di Parigi nella repubblica mondiale delle lettere, per cui si veda ivi, pp. 127-132 e in particolare le pp. 129-130: 'Ainsi, Paris parvient à combiner des éléments structuraux qui en font, au moins jusqu'aux années 60 de ce siècle, la clé de voute du système temporel de la littérature. [...] De tous les lieux capitaux, parmi tous les espaces qui rivalisent par l'ancienneté et la noblesse de leur littérature, c'est le méridien de Greenwich, le producteur du temps littéraire, qui est détenteur du titre de capitale de la littérature, ou plutôt de capitale des capitales. Ce présent sans cesse redéfini est une contemporanéité concrétisée, une horloge artistique universelle sur laquelle les artistes doivent se régler s'ils veulent devenir littérairement légitimes. Si la modernité est le seul présent de l'art, c'est-à-dire ce qui permet d'instaurer une mesure du temps, le méridien de Greenwich permet d'évaluer une pratique, de donner une reconnaissance ou, au contraire, de renvoyer à l'anachronisme ou au "provincialisme"'.
³⁶ Cfr. S.n., 'La Fiera Letteraria giudicata in Francia', in: *La Fiera Letteraria*, 24 gennaio 1926, p. 1.

³⁷ Sisifo, 'Fatti del giorno. Leopardi', in: ivi, 28 febbraio 1926, p. 1.

³⁸ B. Crémieux, 'Uno scrittore italiano scoperto in Francia. I romanzi di Italo Svevo', in: ivi, 29 febbraio 1926, pp. 1-2, seguito da una presa di distanza in corsivo non firmata.

Deve esistere un'arte fascista?

Tra il '26 e il '27, il relativo argine della *Fiera* all'eteronomia dell'arte comincia a vacillare. I muri divisorii tra arte e politica non cadono del tutto nel discorso della rivista, ma più spazio è concesso a chi li vuole più permeabili. Lo dimostrano, più di altro, le cronache dedicate all'inchiesta sull'arte fascista, promossa dalla rivista di Giuseppe Bottai. Esiste o deve esistere un'arte fascista? Quali valori incarna o deve incarnare? La seconda domanda rimane senza risposta. Dall'inchiesta non emergono canoni, elementi, principi, parametri, programmi di una nuova arte. Si sa quello che non deve essere, non ancora quel che sarà. Emerge però il chiaro proposito di crearla, favorirla, persino di inquadrarla in un ordine istituzionale incentrato sull'Accademia d'Italia:

Non è ancora possibile dare un qualsiasi giudizio sulla sostanza di un'arte fascista. Essa è tuttavia allo stadio di potenza nelle profonde radici della coscienza dell'italiano nuovo, dell'italiano fascista, [...] generata dalla medesima tendenza che opera nel campo politico [...].

Pensiamo insomma che l'Accademia debba essere l'organo della Rivoluzione fascista nel campo dell'arte. Pertanto, essa dovrebbe avere per compito generale la difesa e l'illustrazione dello spirito italiano [...]. Tale azione difensiva dovrebbe essere intesa nel senso di una saggia conservazione spirituale e materiale del patrimonio artistico della nostra razza, il quale deve essere maggiormente protetto [...] dalle influenze e dalle contaminazioni straniere [...]. Si otterrebbe così un'unità mirabile di indirizzo e di stile in tutto quanto si riferisce alla vita ideale, culturale ed artistica della Nazione, col risultato di porre, insieme, le basi di quell'impero appunto spirituale che l'Italia è chiamata a rinnovare nel mondo.³⁹

Quest'ampio estratto, tratto dal bilancio finale dell'inchiesta, è attribuibile a Giuseppe Bottai. Dei molti partecipanti all'inchiesta, *La Fiera* cita però solo Malaparte e Ardengo Soffici, persino più intransigenti del direttore di *Critica fascista*, strenui fautori di un'arte politicizzata.⁴⁰ Poco più tardi, assieme a Malaparte, Fracchia recensisce Roberto Forges Davanzati, politico e intellettuale, fervido interprete del fascismo integrale, totalitario, anche nei confronti dell'arte. In fin dei conti, Fracchia non fa che riassumere la critica che questi autori rivolgono a quella parte della classe intellettuale ritenuta avversa al fascismo o non abbastanza a favore. Di suo, in buona sostanza, il recensore non fa però che sostenere, genericamente, 'una sistematica revisione dei valori nella cultura e nell'arte', di cui omette di indicare precisamente i valori, i principi e i contenuti.⁴¹ Egli non parla d'inquadramento istituzionale, corporativo o disciplinare degli artisti. L'esterofobia e il tradizionalismo dei recensiti non trovano corso nel modo in cui *La Fiera* è usa guardare alle lettere internazionali.

Poco più tardi, in un nuovo articolo, Fracchia pare mettere le mani avanti e afferma che 'definire cosa sia, possa e debba essere l'arte fascista, non è una ricerca oziosa'. Arriva a dire che una 'unità di principi [...] deve pur esistere fra arte e politica, fra morale ed estetica'.⁴² Non parla però di arte sottomessa alla politica, né pone il problema del rapporto fra i due campi in termini concreti e stringenti. Sostanzialmente rimane nel vago, sulle generali, diluisce il discorso su arte e fascismo in questioni di diversa o più ampia portata, come il dialogo tra le generazioni, il rapporto fra varie forme di attività dello spirito presente e storico. Non entra nel merito delle

³⁹ S.n., 'Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista', in: *Critica fascista*, 15 dicembre 1927, poi in C. Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura, ideologia*, Bologna, Brechtiana Editrice, 1981, p. 106.

⁴⁰ Cfr. A.F. [Armando Frateili?], 'Che cosa s'intende per arte fascista. Il referendum di "Critica fascista" dal discorso di Perugia', in: *La Fiera Letteraria*, 21 novembre 1926, p. 1.

⁴¹ U. Fracchia, 'Le colpe degli intellettuali', in: ivi, 8 agosto 1926, p. 1. Fracchia recensisce i volumi *L'Italia barbara*, di Curzio Malaparte e *Politica e cultura* di Roberto Forges Davanzati, usciti nel 1926.

⁴² U. Fracchia, *Polemiche oziose?*, in: ivi, 16 gennaio 1927, p. 1.

caratteristiche che l'arte fascista possiede o dovrebbe acquisire, nemmeno dice se debba essere tradizionalista o moderna e più o meno aperta alle culture straniere. Ritiene che l'arte, fosse anche quella dell'italiano nuovo, possa meglio nascere 'senza imposizione di alcuno' e fuori dal ricorso alla 'disciplina intellettuale'.⁴³

La Fiera opera, insomma, come se avvertisse il compito o l'opportunità di inserirsi nel dibattito, esprimersi sull'attualità, magari anche di rientrare nel perimetro del consenso alla politica culturale, senza però tradurre tutto questo in prese di posizione più precise, stringenti, concretamente coerenti con l'idea di un'arte ancella alla politica, alla mercé di una rigida logica totalitaria. Tale condotta è un riflesso dei tempi. Gli anni che seguono il 1925, oltre a vedere un massiccio intervento fascista nella cultura, notoriamente legata a doppio filo alle sovvenzioni statali, sono pure il periodo della svolta autoritaria, delle leggi fascistissime, della trasformazione del paese in dittatura. Sono anni di drammatiche persecuzioni, come l'agguato a Piero Gobetti, che comprensibilmente aumentano la soggezione, il timore, la percezione dei vincoli e dei rischi del lavoro intellettuale. Il fascismo accelera in direzione del totalitarismo (via via più esteso anche se mai compiuto), con pressioni e coinvolgimenti crescenti, in ogni campo della vita nazionale, compreso quello delle idee e delle arti. In quanto rassegna dell'attualità letteraria, rivolta a un pubblico ampio e non solo a specialisti, *La Fiera* è più esposta a questo clima, avvertito nella mischia dei dibattiti, delle lotte e delle inchieste legate all'ingresso del fascismo nell'agone intellettuale.

Parole chiave

Fascismo, italianità, nazioni, culture, riviste letterarie

Rosario Gennaro è docente di cultura italiana all'Università di Anversa, dove insegna storia, letteratura, arti visive e cinema. È anche vicepresidente della Società Dante Alighieri di Anversa e membro dell'*advisory board* della rivista *Incontri*. Specialista di Ungaretti, traduzione e bilinguismo letterario, si occupa di relazioni letterarie internazionali, nazionalismo e rapporti tra politica e letteratura in epoca fascista. Ha pubblicato in molte riviste letterarie internazionali come *Forum Italicum*, *Incontri*, *Italianistica*, *Rassegna della Letteratura Italiana* e *Studi Italiani*.

Rosario Gennaro
Dipartimento di Traduzione e Interpretazione
Facoltà di Lettere e Filosofia
Prinsstraat 13
Anversa (Belgio)
rosario.gennaro@uantwerpen.be

SUMMARY

Italy and the World in *La Fiera Letteraria*

Art, Literature and Politics at the Beginning of the Dictatorship

La Fiera Letteraria is one of the most popular literary journals of the fascist era. It is not addressed to specialists or professional readers but has a very eclectic setting and gives place to different tendencies, offering a wide and various limelight of the literary landscape. *La Fiera* tends to inform more than to form, to represent rather than elaborate: it is mainly a gazette, a chronicle of what moves and happens in the literary world, reflecting all different positions. This paper investigates the link between *La*

⁴³ *Deve darsi il fascismo una disciplina intellettuale?*, in: ivi, 8 febbraio 1927, p. 1. L'articolo è firmato *La Fiera Letteraria*, esprime pertanto la linea della direzione.

Fiera and the fascist regime, which started at that time its cultural politics. These were based on the role that intellectuals could play as creators and diffusers of a popular Italian culture, both at home and abroad, through journals, conferences, expositions, and all sorts of cultural events. This policy was driven by a dual mission: the internal conquest (the creation of a new 'fascist Italian'); the external conquest, also called 'spiritual imperialism' (the use of myths and ideas, disseminated abroad, to promote Italian cultural identity, interests, influence, and hegemony). This involved the problem of the relationship between the Italian and global culture, a huge topic that fell fully within the perimeter beaten by *La Fiera*, which was very attentive to various foreign cultures, and particularly to their literary landscape.

Decentering the Human through Narrative Forms The “Impossible Closure” of Gadda’s *That Awful Mess* and VanderMeer’s *Southern Reach Trilogy*

Santi Luca Famà

Introduction

In Carlo Emilio Gadda’s philosophical dialogue ‘L’Egoista’ (*The Egoist*) (1953), the characters Teofilo and Crisostomo express a variety of thought-provoking ideas. Gadda – one of the most innovative authors of Italian modernism¹ who contributed to the twentieth-century novel as a literary genre with his nonlinear narrative style² – endows these characters with striking opinions. The most interesting one regards Teofilo’s disapproval of the notion of life as a stand-alone phenomenon: he perceives this as a ‘concetto erroneo’³ since the life of every living being is in ‘simbiosi con l’universo’.⁴ Our individuality is thus seen as the result of countless interactions with countless human and nonhuman beings; in such a way, every human is the metaphorical child of a bundle of relationships that ties the whole world together. But Teofilo’s stance is then absorbed and later exacerbated by Crisostomo, who states that if all humans are connected to each other – hence sharing credit for charitable and generous acts – they also share the weight of every guilt and sin.⁵ By attributing both *the good* and *the bad* to humanity as a whole, Crisostomo hypothesizes a world where it is impossible to conceive neatly cut dualities and to follow exclusively the events of a single being. Everything is so deeply intertwined and connected⁶ that it becomes very difficult to

¹ Cf. R. Luperini, ‘Il modernismo italiano esiste’, in: R. Luperini & M. Tortora (eds.), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12; R. Donnarumma, ‘Tracciato del modernismo italiano’, in: R. Luperini & M. Tortora (eds.), *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-38.

² Cf. C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, Edizioni ETS, 2008; C. Benedetti, ‘Gadda e l’astrazione narrativa’, in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, supplement 9 (2011), online edition <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/benedettinarra09.php> (26 July 2022).

³ C.E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti. I*, L. Orlando, C. Martignoni & D. Isella (eds.), Milano, Garzanti, 2008, p. 654. This volume will be henceforth referred to as *SGF1*. Similarly, C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, A. Silvestri, C. Vela, P. Italia, G. Pinotti & D. Isella (eds.), Milano, Garzanti, 2009 will be referred to as *SVP*; C.E. Gadda, *Romanzi e racconti II*, G. Pinotti, R. Rodondi & D. Isella (eds.), Milano, Garzanti, 2018 will be referred to as *RR2*.

⁴ Ibidem.

⁵ ‘Al dogma della messa in comune de’ titoli di merito dei santi per la comune salvezza, corrisponde, in reciproca, il riconoscimento dostoevskiano del gravame comune delle colpe: sì che la colpa di uno è colpa di tutti. Il tiranno, l’omicida, il ladro, è colpevole nel consenso di tutti, nell’adulazione, o nella invidia o nella indulgenza di tutti’ (‘To the dogma regarding the sharing of the saints’ merits for the common salvation corresponds, reciprocally, the Dostoevskian acknowledgement of the common burden of sins: so that one’s guilt is everyone’s guilt. The tyrant, the killer, the thief, is guilty with everyone’s approval, in everyone’s adulation or envy or indulgence’) (*SGF1*, p. 656). Unless otherwise noted, translations from the Italian are mine.

⁶ ‘Ognuno di noi è limitato, su infinite direzioni, da una controparte dialettica: ognuno di noi è il no di infiniti sì, è il sì di infiniti no. Tra qualunque essere dello spazio metafisico e l’io individuo [...] intercede un rapporto pensabile: e dunque un rapporto di fatto. Se una libellula vola a Tokio, innesca una catena di reazioni che raggiungono me’ (‘We are all limited, in infinite directions, by a dialectic counterpart: each of us is the no of infinite yeses and the yes of infinite noes. Between any being of the metaphysical space and the individual I [...] intercedes a thinkable connection: and therefore a factual connection. If a dragonfly flies in Tokyo, it triggers a chain reaction that reaches me’) (*SGF1*, p. 654).

distinguish single causes and single effects, and it is almost impossible to discover all the effects a single cause has contributed to or to identify all the causes participating in the making of one single effect. This view recalls Tim Ingold's notion of 'things':

If we think of every participant as following a particular way of life, threading a line through the world, then perhaps we could define the thing [...] as a *parliament of lines*. Thus conceived, the thing has the character not of an externally bounded entity, set over and against the observer, but of a knot whose constituent life-lines, far from being contained within it, continually trail beyond, only to mingle with other lines in other knots.⁷

This concept can be seen as an evolution of Bruno Latour's 'parliament of things',⁸ since it cuts across dichotomies – between nature and culture, subject and object, human and nonhuman – and highlighting the entanglements among entities of any kind, it elevates and dignifies the inherent hybridity of 'things'. Accordingly, if we follow this reasoning, the world becomes an element we can just perceive parts of but which we can never grasp in its entirety. Timothy Morton discusses this phenomenon in *The Ecological Thought*⁹ and in *Hyperobjects*¹⁰ where he uses the term 'hyperobjects' to refer to things that are massively distributed in time and space relative to humans';¹¹ in fact, we often try to focus on one knot/event at a time in order to have a better understanding of what we have in front of us. Even more crucially, in the case of novels – and especially the ones involving a mystery –, readers tend to acquire a better grasp when following a linear and logical plotline. We want (and sometimes need) a beginning, a development of events, and an ending with a proper closure. In this way, Peter Brooks' 'paradox of narrative plot' becomes explicit, meaning that the plot diminishes 'as it realizes itself, leading to an end that is the consummation (as well as the consumption) of its sense-making'. Furthermore, since he argues that 'the motor of narrative is desire' and that 'the ultimate determinants of meaning lie at the end', it follows that narrative desire *has* to coincide with a 'desire *for* the end'.¹² However, the world Teofilo and Crisostomo discuss is certainly not linear nor entirely logical; on the contrary, it is chaotic, indefinite and surely does not have an end which ties all the plotlines together.

This article intends to analyze the formal structure used in two selected novels to represent reality according to its nonlinearity and complexity. From a theoretical perspective this also implies a decentralization of the human figure, since the reality described above is one where beings are not hierarchically divided. The aim is to analyze how these works can narrate fictional events from a perspective that exceeds the traditional linear plotline, and that in doing so undermines the idea of human exceptionality through the explicit display of human limits. The shape that this kind of novels take recalls the detective novel – and even more so its 'anti-detective' variation.¹³ In this sub-genre, the reasons behind an unforeseen event are investigated by various people, thus producing a multi-linear plotline. The narration of said events from multiple perspectives creates an instability which leads towards an ending that does not offer a resolution nor an answer to the burning questions that steadily become more and more prominent throughout the text.

Besides occasional references to other works by Gadda (e.g. *Meditazione milanese* (1928) and other theoretical essays), I shall delve into the structural form employed in narrating a mystery with no resolution through the analysis of Gadda's *Quer pasticciaccio*

⁷ T. Ingold, 'Bringing Things to Life. Material Flux and Creative Entanglements', in: M. Finke & F. Weltzien (eds.), *State of Flux*, Berlin, Reimer, 2017, p. 24 (emphasis in original).

⁸ B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1993, pp. 142-145.

⁹ T. Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2010.

¹⁰ T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

¹¹ Ivi, p. 1.

¹² P. Brooks, *Reading for the Plot*, New York, Vintage Books, 1984, p. 52 (emphasis in original).

¹³ S. Tani, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

brutto de via Merulana (*That Awful Mess on the Via Merulana* (*That Afwul Mess* or *TAM*)) (1957) and, for reasons I will explain below, of the *Southern Reach Trilogy* (*SRT*)¹⁴ (2015) by Jeff VanderMeer. Although they have been written in different times, in different languages (the former in Italian and the latter in English), and in different places (*TAM* in Italy while *SRT* in the USA), I argue that they both share particular formal and structural elements that concur in creating the multifaceted reality discussed above. As shown by Amberson 2012,¹⁵ Falkoff 2014¹⁶ and Amberson-Past 2016,¹⁷ Gadda's narratives can be fruitfully analyzed through a posthumanist perspective. In particular, the two scholars' readings of the ending of *That Awful Mess* in light of Serenella Iovino and Serpil Oppermann's Material Ecocriticism, and Falkoff's analysis of the emblematic images of *La cognizione del dolore* (*The Experience of Pain*) (1938-1941, 1963, 1971) firmly showcase how Gadda's work (spontaneously) anticipates some of the key notions currently employed in contemporary posthumanist narratives.

Nontraditional crime fiction flourished in Italy as well as in the US, hence making it possible to identify some of *SRT*'s similarities to *TAM* as inherited from American literary post-modern tradition.¹⁸ However, I argue that the coupling with VanderMeer's work is especially effective because these works do not simply play with their genres but they both seem to convey a similar post-anthropocentric message through the adoption of comparable narrative forms and structures. Therefore, Gadda's work could be seen as anticipating formal techniques that are popular in contemporary narratives.

Many studies¹⁹ have been published since the 2000s pushing for a complete reconceptualization of the place humans should take in the ecosystem-world. And most of the authors writing them have positioned themselves within Posthumanism, which – in Rosi Braidotti's account – was conceived as a tool to help humans reframe the 'basic unit of reference' in the Anthropocene, the geologic/historic era characterized by humans as a 'geological force' capable of affecting the whole ecosystem.²⁰ However, the questioning of human exceptionality is not of recent creation; representations of it can certainly be found in literary works of past eras, both in Anglophone²¹ and Italian literature.²² The case of

¹⁴ The installments of the trilogy (*Annihilation*, *Authority*, *Acceptance*) will be cited as if being volumes of the same novel; for example, a page from *Annihilation* will be cited as *SRT* I.

¹⁵ D. Amberson, *Giraffes in the Garden of Italian Literature. Modernist Embodiment in Italo Svevo, Federigo Tozzi and Carlo Emilio Gadda*, London, Routledge, 2017.

¹⁶ R.R. Falkoff, 'Carlo Emilio Gadda's Junk and Other Vibrant Matter in Milan and Maradagà', in: *California Italian Studies*, 5, 2 (2014), pp. 83-105.

¹⁷ D. Amberson, E. Past, 'Gadda's *Pasticciaccio* and the Knotted Posthuman Household', in: *Relations*, 4, 1 (2016), pp. 65-79.

¹⁸ Cf. P. Merivale & S.E. Sweeney, *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 5; S. Tani, *The Doomed Detective*, cit., pp. xi-xvi.

¹⁹ Cf. T. Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2007; D.J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008; C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010; S. Alaimo, *Bodily natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press, 2010; D.H. Coole & S. Frost, *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 2010.

²⁰ R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge (UK), Polity Press, 2013, p. 5.

²¹ Cf. J. Wallace, D.H. Lawrence, *Science and the Posthuman*, Houndmills England, Palgrave Macmillan, 2005; C. Rohman, *Stalking the Subject. Modernism and the Animal*, New York, Columbia University Press, 2009; C. Alt, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge (UK), Cambridge University Press 2010; B.K. Scott, *In the Hollow of the Wave. Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2012; D. Ryan, *Animal Theory. A Critical Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

²² Cf. D. Benvegnù, 'The Tortured Animals of Modernity. Animal Studies and Italian Literature', in: D. Herman (ed.), *Creatural Fictions. Human-Animal Relationships in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, pp. 41-63; G. Minghelli, *In the Shadow of the Mammoth. Italo Svevo and the Emergence of Modernism*, Toronto, University of Toronto Press, 2016; K. Driscoll, 'Fearful Symmetries. Pirandello's Tiger and the Resistance to Metaphor', in: D. Ohrem & R. Bartosch (eds.), *Beyond the Human-Animal Divide. Creaturally Lives in Literature and Culture*, New York, Palgrave Macmillan US, 2017, pp. 283-305; G. Conrad, 'Giacomo Leopardi's Book of the Future. The *Zibaldone* as an Encyclopedia for the Ecopsychical Posthuman', in: E.M. Ferrara (ed.), *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, Cham,

Italian modernism is particularly fascinating since its narratives often feature a stark nonanthropocentric attention, strengthened by authors' relationship with materiality. As Luca Cottini argues, Italian modernism coincides with the country's first massive industrialization, which encouraged people to rethink their relationship with space and materials.²³ Modernist authors' works attempt to replicate this socio-cultural phenomenon, thus blending narrative innovation with fascination with the nonhuman. For this reason, I see the narrative devices and structures employed by Italian modernist authors as a possible source of inspiration for contemporary literature engaging with non-humanity.

Clearly, Gadda is here categorized as a modernist author; this article indeed builds on the leading works by Raffaele Donnarumma²⁴ and Romano Luperini²⁵ on Gadda as a modernist and on Italian modernism as a whole. Donnarumma identifies Gadda as a modernist not only for the content of his literary works, but also from a formal standpoint; in fact, he writes about 'il formalismo modernista, che si manifesta tanto nell'esorbitare della prosa di Gadda quanto nelle complesse architetture di Pirandello o Svevo'.²⁶

Accordingly, I see the use of Caroline Levine's New Formalism²⁷ as a way to promote the re-examination of Italian modernism from a novel formal perspective. As it will be clarified later, the case of Gadda's *TAM* is of exemplary value in narrating a reality not exclusively centered on humanity, but similar attempts at going beyond the human are not limited to Gadda. Thus I hope that this article will set the basis for further explorations of the unexpected convergences between (Italian) modernism and contemporary posthumanist fiction.

Forms, Genres, and the Acceptance of the Nonlogical

In 2015, Levine gave a pivotal contribution to rethinking Formalism with her book *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. The aim of her theory is to bring together literary studies' 'dispersed insights into social and aesthetic forms'.²⁸ To do so, Levine offers a broader definition of "form" and a reframing of the concept of "affordance". She notices that 'all of the historical uses of the term, despite their richness and variety, do share a common definition: "form" always indicates *an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping*'.²⁹ Hence, her own argument begins with a 'definition of form that is much broader than its ordinary usage in literary studies. Form, for our purposes, will mean all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference'.³⁰ A similar process of abstraction happens to the concept of affordance: Levine borrows it from design theory, where the term is used to 'describe the potential uses or actions latent in materials and designs'.³¹ For instance, wood affords sturdiness, wool affords warmth, and a light bulb affords light. The advantage of using affordances to think about forms consists in being able to 'grasp both the specificity and the generality of forms';³² this implies that 'each shape or pattern, social or literary, lays claim to a limited range of potentialities'.³³ In other words, forms contain and limit a specific set of affordances; however – and most importantly for the purpose of this article – they all share one, which

Palgrave MacMillan, 2020, pp. 31-50; A. Godioli, C. Van den Bergh & M. Jansen, 'Thresholds and Tortoises. Modernist Animality in Pirandello's Fiction', in: E.M. Ferrara (ed.), *Posthumanism in Italian Literature and Film*, cit. pp. 51-71; S. Iovino, *Italo Calvino's Animals. Anthropocene Stories*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

²³ L. Cottini, *The Art of Objects. The Birth of Italian Industrial Culture, 1878-1928*, Toronto, University of Toronto Press, 2018.

²⁴ R. Donnarumma, *Gadda Modernista*, Pisa, ETS, 2006; Id., 'Tracciato del modernismo italiano', cit.

²⁵ Luperini, 'Il modernismo italiano esiste', cit.

²⁶ Donnarumma, 'Tracciato del modernismo italiano', cit., p. 26.

²⁷ C. Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, New Jersey, Princeton University Press, 2015.

²⁸ Ivi, p. 3.

²⁹ Ibidem, emphasis in the original.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi, p. 6.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

is portability, meaning that they are capable of repeating a principle, shape or pattern in both time and space. As Levine says, ‘they can be picked up and moved to new contexts’.³⁴ Nevertheless, specific contexts also have an important role, since forms – and especially the literary kind – never operate in isolation. This reminds us that literary forms are deeply imbued in the social sphere and that although they can be studied as abstract principles, they also need to be understood in their own specific contexts to grasp how different forms might overlap and/or collide. In his 2021 book, Marco Caracciolo pushes this discussion a step further and foregrounds ‘narrative’s engagement with the forms of the natural world’,³⁵ implying that sociopolitical forms should be placed in a ‘broader context, one that goes beyond a narrowly anthropocentric worldview’.³⁶ Caracciolo believes that scholars, writers and artists should strive to translate ‘science into human-scale, embodied language of everyday perception’³⁷ and argues that such a translation can be obtained through the use of formal tools like ‘strategies, at the level of plot dynamics, character, consciousness representation, and metaphor, that mirror or integrate contemporary science in order to unsettle the primacy of the human-scale world’.³⁸ In sum, he tries to explain how valuable literary forms can be and highlights the powerful effects that they might trigger in the reader.

Often “form” and “genre” are considered synonymous, however Levine argues that the classification of texts in genres is deeply tied to the social and historical context the reader lives in, since the same text might be perceived as belonging to different genres depending on when it is read. Conversely, forms ‘defined as patternings, shapes, and arrangements, have a different relation to context: they can organize both social and literary objects, and they can remain stable over time’.³⁹ Nonetheless, as LeMenager has shown, in some cases we can experience a phenomenon called “genre trouble”. Her argument builds on Lauren Berlant’s⁴⁰ statement about genres providing affective expectations of the experience of watching something unfold. LeMenager explains that ‘genre trouble comes about when the affective expectations we hold for how things unfold, in art and in life, do not make sense anymore’.⁴¹ In short, a reader might undergo this short-circuit-like experience when their expectations are *betrayed*. Primarily focusing on (eco-related) contemporary literature, LeMenager claims that ‘artistic genres are fraying, recombining, or otherwise moving outside of our expectations of what they ought to be because life itself is moving outside of our expectations for what it ought to be’.⁴² A fine case in point is the shift from the detective novel to the anti-detective novel. In *The Doomed Detective*, Stefano Tani gives a full account of the characteristics of the genre “detective novel” and showcases how said features have been reframed and reshaped in order to overturn the sense of certainty conveyed by the original genre. Following his argument, the *proper* detective novel is based on the assumption – drawn from the Enlightenment – that ‘everything should be explainable by the power of reason’.⁴³ Hence, in order to *betray* the affective expectations of the reader – thus causing genre trouble – the text has to be identifiable as a true detective novel at the beginning, but then show its true colors and display the shortcomings of human reason. Indeed, the techniques identified by Tani contribute to create a non-resolution of the plotline. In the last chapter of his book, he states that

³⁴ Ivi, p. 7.

³⁵ M. Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021, p. 7.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, p. 12.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Levine, *Forms*, cit., p.13.

⁴⁰ L. Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.

⁴¹ S. LeMenager, ‘The Humanities after the Anthropocene’, in: U.K. Heise, J. Christensen & M. Niemann (eds.), *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*, London, Routledge, 2017, p. 476.

⁴² Ivi, p. 477.

⁴³ Tani, *The Doomed Detective*, cit., p. 2.

anti-detective fiction restores and assimilates [detective-like concerns] to twentieth-century man's acceptance of the nonlogical in everyday life. Once decapitated by the nonsolution, detective rules no longer epitomize a genre but a contemporary attitude towards life as a mystery to be accepted.⁴⁴

This is the definition of anti-detective fiction that will be employed here. Its illogicity and non-solvability will be indeed rethought in the light of Levine's theory, and therefore be examined as narrative forms in the corpus texts.

'Something Always Remains Unexplained': Knots and Networks in *That Awful Mess on the Via Merulana*

Carlo Emilio Gadda's *That Awful Mess on the Via Merulana* centers on two criminal events and on the detective who tries to identify the guilty party/ies. The police commissioner Francesco 'Don Ciccio' Ingravallo investigates the theft of some jewels belonging to the 'vedova Menegazzi', living in via Merulana 219, in Rome. Slightly after this first crime, Don Ciccio is informed that a homicide has happened in the same building: Liliana Balducci, a friend of his, has been found dead in her apartment. From this point on, the narration begins to showcase the complex entanglement of plotlines that somehow seem to be all tied to these two events. We read of the maids working for Liliana and of her *nieces*, who were actually not related to her, but whom she liked to host to fight loneliness and to feed her desire for a child of her own that she could not naturally have. We read of the superintendents of the central police station and the *carabinieri* of the city of Marino investigating in the suburbs. We follow a multitude of viewpoints for the entirety of the narration until we land on a very uncertain ending, as Don Ciccio is not sure whether Assunta, one of Liliana's old servants, is the culprit or not:

'No, nun so' stata io!' Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe' llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.⁴⁵

These ending sentences are particularly significant since they symbolize and summarize the organizing principles of the writing of the novel. Every word contributes to give a precise meaning to the sentence it belongs to, but at the same time contradicts the meaning of the word it follows. Indeed, we read of a young woman who seems to be guilty and innocent at the same time, and of a detective who is both angry and calm, sure but also uncertain about the killer's identity. The clues Gadda's different inspectors picked up along the way to this final scene are ultimately fundamentally useless, generating an uncertainty that would definitely be out of place in a traditional detective novel. The clues we – readers – have gathered from reading lead to a messy and entangled reality where it is impossible to clearly identify who is guilty and who is innocent, thus even the inspectors constantly second-guess themselves and appear to act on an investigation seemingly governed by chance. The ending has no solution because there is none: the plotlines are so deeply intertwined that neither the policemen nor the readers can unravel them. This can be seen as the result of what Gadda theorizes in his *Milanese Meditation*, being – as Raffaele Donnarumma writes – that 'per capire una cosa, siamo costretti a richiamare la totalità dei rapporti che essa implica; e per narrare un fatto siamo costretti a richiamare tutta quanta la realtà, entro cui essa è e ha senso'.⁴⁶ Thus, in order to understand who killed Liliana,

⁴⁴ Ivi, p. 151.

⁴⁵ 'No, it wasn't me!' The incredible cry blocked the haunted man's fury. He didn't understand, then and there, what his spirit was on the point of understanding. That black, vertical fold above the two eyebrows of rage, in the pale white face of the girl, paralyzed him, prompted him to reflect: to repent, almost' (RR2, p. 276; C.E. Gadda, *That Awful Mess on the Via Merulana*, translated by William Weaver, New York, New York Review Books, 2007, p. 388).

⁴⁶ 'In order to understand something, we ought to recall all the relationships that this thing implies; and to narrate an episode, we ought to recall the entire reality in which this episode exists and has meaning.' See R. Donnarumma, "Riformare la categoria di causa". Gadda e la costruzione del romanzo', in: *The Edinburgh*

the Gaddian detective does not simply seek out a motive and a *modus operandi*, a killer and a victim – instead, he recognizes each as the center of thousands of shifting hidden wishes, personal and national histories, scientific laws, each of which is again the center of further associations, desires, histories without end.⁴⁷

Indeed, we do not have to simply know about her last days, but we get to know even small insignificant details that in a real detective fiction would be picked up by a Sherlock Holmes-like figure and be used to find an ultimate solution,⁴⁸ while here they are simply thrown at the reader, who is left alone to try to make sense out of them. In other words, here Levine's 'network' of relations among events and characters is presented in its entirety without following an organizing principle of clarity, but only trying to give an idea of a more complex reality.

Although many scholars have tried to find the solution to Gadda's enigma,⁴⁹ I prefer to align myself with Robert Dombroski's stance, summarizable in 'Does it really matter?'.⁵⁰ In fact, this article will be using the 1957 version of *That Awful Mess* as an autonomous and independent piece, since the average reader of this novel will most likely rely on the cues given in the single text without considering those given in the first version (published in 1946 in the journal *Letteratura*). Therefore, this study accepts and embraces the non-logicity of an ending which is typical of the so-called anti-detective novel or 'metaphysical detective story',⁵¹ where we encounter the 'detective's failure to identify individuals, interpret texts, or, even more to the point, solve mysteries'.⁵² However, I argue that in *TAM* the ending acquires a broader meaning since this text – and its author – seem to juxtapose reality and narration (especially its formal structures and techniques), in a way that strongly tries to encapsulate the complexity that the messiness of life entails to the point that the mystery becomes reality itself. Gadda has openly stated in one of his short essays, 'Un romanzo giallo nella geologia'⁵³ (*A Detective Novel in Geology*), that 'le ipotesi e le congetture fanno, della scienza geologica, il più interessante romanzo giallo',⁵⁴ hence implying that nature is in itself a mystery to be discovered and solved. Yet, reading *TAM*, we gather that this case will never have its resolution since only stories characterized by causality can have a proper traditional ending, while this novel does not seem to follow a principle of causality, following Gadda's attempt at transposing reality in text form. The events are not laid out as a chain of causes and effects but are distributed as belonging to an intricate 'net[work]',⁵⁵ possessing many concauses:

Journal of Gadda Studies, 4 (2004), online edition
<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/donnaconf1.php> (26 July 2022), n. p.

⁴⁷ R.A. Rushing, "La sua tragica incompiutezza". Anxiety, Mis-Recognition and Ending in Gadda's *Pasticciaccio*, in: *MLN*, CXVI, 1 (2001), p. 133.

⁴⁸ Cf. H. Haycraft, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*, Mineola-New York, Dover Publications Inc., 2019; S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

⁴⁹ Some critics – like Pedriali (F.G. Pedriali, 'Il Pasticciaccio e il suo doppio', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (2000), <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/pedrialidoppio.php>, online edition (26 July 2022)) and Pinotti (G. Pinotti, 'Liliana Balducci e il suo boja?', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (2008), <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/pasticciaccio/pinottililiana.php>, online edition (26 July 2022)) – have taken into consideration the editorial history of *TAM* and identified the culprit in Virginia (one of Liliana's *nieces*), who in these previous versions was more clearly presented as a (potential) murderer. Other scholars – like Amigoni (F. Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del Pasticciaccio*, Bologna, il Mulino, 1995) and De Lucca (R. De Lucca, 'Virginia', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2 (2002), <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/virginiadeluc.php>, online edition (26 July 2022)) – see Assunta as the murderer since they believe that in the final (1957) version of the novel her character is merged with Virginia's, who in turn disappears almost completely.

⁵⁰ R.S. Dombroski, *Creative Entanglements. Gadda and the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

⁵¹ Merivale & Sweeney, *Detecting Texts*, cit., pp. 2-4.

⁵² Tani, *The Doomed Detective*, cit., p.10.

⁵³ Henceforth referred to as *Romanzo giallo*.

⁵⁴ 'Hypotheses and conjectures make of geology the most interesting detective story' (*SGF1*, p. 149).

⁵⁵ Savettieri, *La trama continua*, cit. p.49.

[Don Ciccio] sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti.⁵⁶

In a way, *TAM* rejects linearity in favor of the portrayal of the tangles and muddles (or *gnommeri*) which life is made of. As a consequence, this novel takes the shape of a polymorphic story driven by principles of complication and accumulation: as JoAnn Cannon writes, the narrative is 'replete with digressions which have no bearing on the solution of the mystery'.⁵⁷ In this way, the digressions make the reading more complicated while also inducing doubts on the importance of any information given at any point in the book. Savettieri points out that the narrative organism of Gadda's novel is conceptualized as a system of intertwined relationships where nothing can ever be really considered secondary. This idea of entangled relations clearly recalls Ingold's theory, mentioned in the introduction, about participants as threads, moving and *knotting* with each other continuously; to this, I want to juxtapose – as Gabriele Frasca reminds us in his 2011 book –⁵⁸ that Gadda admittedly wanted to present individuals as 'nucle[i] deformant[i]',⁵⁹ inserted into the 'perenne deformazione che si chiama vita',⁶⁰ which – according to Pierpaolo Antonello – can take the shape of a 'spinta evolutiva che si applica al mondo naturale, al dominio tecnico e al dominio espressivo'.⁶¹ Such a decision explains the complexity of the novel, especially the refusal of causality and the adoption of the concept of 'coesistenza logica'⁶² instead. The techniques present in the novel can be identified as either belonging to a conceptual sphere or a more narratological one, meaning that they either broadly belong to philosophical theory or to narrative methods. Conceptually, the type of writing used in the novel follows the image of the 'chiazza d'olio allargantesi',⁶³ meaning that the narration starts from a center point/event and then spreads around retaining its impurity but also encapsulating everything that belongs to that system indistinctly. Practically, as we experience when reading the novel, this intention translates into a narration conducted through analogies, allegories and digressions which seem to be out of place. Caracciolo explains that these processes – and especially analogies – establish similarities across precise semantic domains, and 'can push narrative beyond its home field of human interaction by bringing out [...] the ways in which nonhuman-scale realities resemble human-scale ones'.⁶⁴ In fact, the mentioning of the knot/tangle/muddle reminds us of both the intricate structure of the novel and of a nonlinear and noncausal conceptualization of life – namely, the system where the cause-effect relationship is replaced by a network of concauses – and gives us a hint of a bigger reality that goes beyond the actions and thoughts of a single human being. Indeed, the text certainly succeeds in conveying the multiplicity of viewpoints belonging to all the participants even slightly involved in the event under examination; but what it also achieves is giving the reader a strong feeling of uncertainty. The multiplicity and multiplying of causes is an incredibly strong element of the story, especially since it is the predominant structure of the narration.

⁵⁶ '[Don Ciccio] sustained, among other things, that unforeseen catastrophes are never the consequence or the effect, if you prefer, of a single motive, of a cause singular; but they are rather like a whirlpool, a cyclonic point of depression in the consciousness of the world, towards which a whole multitude of converging causes have contributed' (*RR2*, p. 16; *TAM*, p. 5, emphasis in the original).

⁵⁷ J. Cannon, 'The Reader as Detective. Notes on Gadda's *Pasticciaccio*, in: *Modern Language Studies*, X, 3 (1980), p. 47.

⁵⁸ G. Frasca, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, D'if, 2011.

⁵⁹ 'Deforming nucleus[es]' (*SVP*, p. 650).

⁶⁰ 'Constant deformation that is called life' (*ibidem*).

⁶¹ 'An evolutionary force which impose itself on the natural world, the technical domain, and the expressive domain' (P. Antonello, 'Darwin', in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 4 (2004), <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/darwinantonel.php>, online edition (9 March 2023)).

⁶² 'Logical coexistence' (*SVP*, p. 664).

⁶³ 'Spreading oil stain' (*ivi*, p. 742).

⁶⁴ Caracciolo, *Narrating the Mesh*, cit., p. 43.

And the constant multiplication in this text translates into a juxtaposition of heterogeneous relationships that constantly deform themselves and each other: as Gadda writes, ‘conoscere [...] è, quindi deformare il reale’.⁶⁵ Following this idea, while investigating on their cases, both Don Ciccio and Pestalozzi (one of the superintendents) deform what they are inspecting, while being simultaneously deformed by ‘una molteplicità di causali convergenti’.⁶⁶ Furthermore, Frasca compares the world described in *TAM* to a system affected by quantum entanglement – which is a physical phenomenon occurring when a group of particles act in such a way that their single quantum state cannot be described separately from the state of the other particles, comprising when the particles are very distant from each other. Similarly, every action performed in *TAM* modifies the entirety of the plot; for instance, Frasca sees the entanglement of the two main plotlines (the theft and the murder) when the word “murderer” is pointlessly used in regard to the thief of the widow Menegazzi’s jewels, which then calls for the following murder of Liliana.

As it might be easy to understand, the intricate narrative structure of this case study seems to fight the traditional idea of the story as a *whole*; on the contrary, it calls for openness and fragmentation. On this matter, Levine agrees that plotted suspense – in detective fiction, in particular – is ‘the narrative form best suited to conveying [...] resistance to totality’.⁶⁷ This could seem odd considering that traditional readings of detective fiction argue that endings are postponed to give a sense of satisfaction and order, but such readings tend to focus exclusively on the closure and miss the value of the narrative middle. ‘The suspense of the middle occurs when a narrative clearly signals that it is holding something back. Such moments might indicate that we are missing a crucial piece of information [...] or they might deliberately prolong an uncertain process, holding off the outcome’.⁶⁸ This plotted suspense and the sense of incompleteness that follows are even more fitting in our case, since the suspense never really ends, and the story lacks a real denouement.

Now, I shall move on to my second case study; while analyzing VanderMeer’s novel, I will compare both cases with regard to the formal elements used to convey the narrative structure I am investigating, as well as the latter’s philosophical implications.

‘Before You Are Nowhere. Before You Are Everywhere’: Genre Trouble and Human “Unexceptionability” in the *Southern Reach Trilogy*

Jeff VanderMeer’s *Southern Reach Trilogy* (SRT) is composed of the books *Annihilation*, *Authority* and *Acceptance*,⁶⁹ and narrates the events surrounding the discovery and evolution of a humanly inexplicable ecosystem known as Area X. Throughout the three books, a polyphony of narrators give their accounts of what happened in Area X and in the military and scientific base of the institution appointed to study it, the so-called ‘Southern Reach’, set in front of the *main entrance* to Area X. In *Annihilation*, we follow a group of five women who are sent inside the area to explore and gather information about it. In *Authority*, we follow John Rodriguez, also known as Control, an agent sent by the Central organization to discover the mysteries hidden within the Southern Reach. Lastly, in *Acceptance*, we follow the timeline of Area X, from its appearance (or, rather, its discovery) to the narrative’s present time, via the viewpoints of the lighthouse keeper, the director of the Southern Reach, and Ghost Bird – presumably a clone made by Area X. None of the installments offer a satisfactory and conclusive solution to the mystery of Area X.

⁶⁵ ‘Knowing [...] means, then, deforming reality’ (SVP, p. 863).

⁶⁶ ‘A whole multitude of converging causes (RR2, p. 16; TAM, p. 5).

⁶⁷ Levine, *Forms*, cit., p. 129.

⁶⁸ Ivi, p. 129.

⁶⁹ J. VanderMeer, *Annihilation*, London, Fourth Estate, 2015; J. VanderMeer, *Acceptance*, London, Fourth Estate, 2015; and J. VanderMeer, *Authority*, London, Fourth Estate, 2015. The novels were initially published as stand-alone instalments and then collected in the volume *Area X. The Southern Reach Trilogy*, New York, FSG Originals, 2014.

Gry Ulstein easily classifies this trilogy as belonging to the New Weird,⁷⁰ being the “child” of the “old” Weird, primarily represented by H.P Lovecraft’s work. VanderMeer himself claims to belong to such a *genre* and defines it as

a type of urban, secondary-world fiction that [...] [chooses] realistic, complex real-world models as the jumping off point for creation of settings that may combine elements of both science fiction and fantasy [...]. [It] often uses elements of surreal or transgressive horror for its tone, style, and effects.⁷¹

And indeed, it is really challenging to find a categorization for these books that is not the one VanderMeer suggests. Often, the horror elements of the trilogy have been highlighted in order to broadly position it within such a genre. Matthew Masucci, for instance, reads *SRT* as eco-colonial horror,⁷² meaning that his interpretation of it implies the understanding of Area X as a colonizing force that in attempting to create its own new order has to commit horrific actions against humanity. Tom Idema ties the categorization of the novel to the mentioned idea of genre trouble.⁷³ Indeed, as LeMenager says, ‘genres intend to call publics into being’;⁷⁴ thus it is understandable that VanderMeer, who writes a text that willfully baffles the reader, aims to fit it within a new genre. He aims at catering to an audience which might be interested in sci-fi and horror but not necessarily engages with the current events concerning the environment and well-being of all species, thus creating a new public. In these case studies, we hence see what Levine discusses in her book: genres may change and evolve, and with them their denominations and categorization; however, the formal structures and patterns bridge between genres, untouched by cultural and historical factors.

As in Gadda’s work – where life ‘giunge talora ad apparenze così difformi dalle consuete che noi ne facciamo nome speciale e diciamo morte’⁷⁵ –, in the trilogy we experience a depiction of humanity and of the environment ‘in a state of uncertainty and transition, without exclusively labeling this moment as one of tragic loss’;⁷⁶ in fact, in these books, death becomes just one episode of the never-ending story of life. According to the idea of life as a continuous flux – where ‘[l]a realtà si presenta come il fiume eracleo pieno di gorgi e di forze aggrovigliate e intersecantesi’⁷⁷ – the role of humanity is diminished; and in *SRT* as well as in *TAM*, human exceptionality is undermined to the point of making the characters nonlogical. The undermining of the notion of the human is achieved both through the trilogy’s plot and through its narrative fragmentation. I will focus here on two formal arrangements: first, the employment of various viewpoints to narrate the trilogy’s story as a way to showcase the shortcomings and biases of human reason; and second, the growing number of theories about the existence of Area X representing the impossibility of finding a univocal explanation or solution.

The books composing *SRT* have different narrative structures. *Annihilation* is a fictional journal in which the Biologist acts as the first person narrator who tells the reader her experience inside Area X; *Authority* has an external narrator who is focalized on Control; and *Acceptance* is a choral novel containing many focalizers. We read in the first person when the narration focuses on the Biologist, we read in the second person when it focuses

⁷⁰ G. Ulstein, ‘Brave New Weird. Anthropocene Monsters in Jeff VanderMeer’s *The Southern Reach*’, in: *Concentric*, XLIII, 1, pp. 71-96.

⁷¹ J. VanderMeer, ‘Introduction’, in: A. VanderMeer & J. VanderMeer (eds.), *The New Weird*, San Francisco, Tachyon Publications, 2008, p. xvi.

⁷² M. Masucci, ‘Angry Eden. Hyperobjects, Plant Entelechy, and the Horror of Eco-Colonization in Jeff VanderMeer’s *Southern Reach Trilogy*’, in: R.J. Schneider (ed.), *Dark Nature. Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*, Washington D.C., Lexington Books, 2016, pp. 171-184.

⁷³ T. Idema, *Stages of Transmutation. Science Fiction, Biology, and Environmental Posthumanism*, New York, Routledge, 2020.

⁷⁴ LeMenager, ‘The Humanities after the Anthropocene’, cit., p. 476.

⁷⁵ ‘Sometimes takes shapes so different from the ones we are used to that we create a special name and we call it death’ (*SVP*, p. 650).

⁷⁶ Idema, *Stages of Transmutation*, cit., p.3

⁷⁷ ‘Reality reveals itself like the Heraclitean river, full of whirlpools and entangled intersecting forces’ (*SVP*, p. 777).

on the Director of the Southern Reach, and we read in the third person when it focuses on Control, Ghost Bird or the Lighthouse Keeper. The story is organized in such a fragmented and inconsistent manner that it makes readers wonder about the truthfulness of what they are reading, since the viewpoints presented are always uncertain and partial. To further emphasize this uncertainty, the Biologist, towards the end of *Annihilation*, admits to having omitted some information – for instance, that she felt a *brightness* coming from her body – hence pushing the reader to reconsider the entire story she had told up to that point. Structurally, we could say that the trilogy is shaped like a puzzle, having many pieces to put together, but it is also in some regards a detective story because we are faced with a mystery that needs to be solved. We know that both structures are essentially incomplete: although we have a puzzle, we lack a reference picture; and although we have mystery, we lack the right clues to properly solve it. What precisely makes the mystery impossible to solve, is that all these viewpoints and pieces of information we are offered are fundamentally *corrupted* by either one of the following couple of reasons.

First of all, all characters – and especially the focalizers – have their own convictions, which are mostly tied to their experiences as humans. For instance, Control, the main character and focalizer of the second installment, always tries to rationalize things and believes that ‘grand unified theories could backfire’,⁷⁸ but then, in the third installment, he moves on to *feeling* that everything is connected towards a greater pattern.⁷⁹ The experiences lived in *Authority* and partially in *Acceptance* made John Rodriguez lose his “control” and rational behavior in favor of the acceptance of the existence of more standpoints: he is indeed the one wondering if ‘someday the fish and the falcon, the fox and the owl, will tell tales, in their way’.⁸⁰ This latter evolution can be attributed to Area X and constitutes the second type of *corruption*. Caracciolo writes that ‘through the actantial mediation of [Area X], the nonhuman infiltrates both the storyworld and the characters’ psychology. Far from being straightforwardly personified, the landscape of Area X ends up taking over and nonhumanizing the human’.⁸¹ Conversely, Idema has argued that Area X’s influence and actions can be interpreted as the character’s projection, hence not the outcome of a supernatural encounter but the very human reaction to events that are difficult to comprehend and/or accept. The vast difference in scholars’ positions towards the novel showcases how these books lend themselves to many interpretations; for example, talking to Control, Grace – the vice-director of the Southern Reach – admits: ‘Have we been compromised by our own data? The answer is: Of course [...] In a few weeks [...] You will be just like us’.⁸² These statements represent *corruption* in all its aspects; how they are perceived and interpreted really depends on the reader. This contributes to the uncertainty of the trilogy: by offering many voices to the readers, the narrator gives many perspectives but at the same time conveys the message that all these viewpoints are not entirely truthful, just as in life no one really is. Furthermore, since the focalizers of the story are humans (or human-like beings), the story they tell is the result of experiences subject to blind spots caused by the characters’ own belonging to the human species. However, just like in *TAM*, all characters here are also deeply influenced and conditioned by a multitude of elements which makes them who they are, meaning human, meaning fallible. The quest towards the acceptance that gives the title to the last installment also passes through the acceptance of human reason as partial and falsifiable, and at the same time as the result of a deeply intertwined network of characters and events.

As for the second strategy, we will briefly go through the theories explaining the existence of Area X that are mentioned throughout the trilogy, and we shall see how this narrative strategy, consisting in adding more and more theories, pushes the critique of human reason further and thus contributes to the decentralization of the human figure. The

⁷⁸ *SRT* II, p. 132.

⁷⁹ *SRT* III, p. 310.

⁸⁰ *SRT* III, p. 156.

⁸¹ Caracciolo, *Narrating the Mesh*, cit., p. 110.

⁸² *SRT* II, pp. 39-41.

first theory implies the occurrence of two different *events* that created Area X and its border. Another group of theories we encounter is the one categorizable as *slow death by* (aliens, a parallel universe, a malign unknown time-traveling force, an invasion from an alternate earth, wildly divergent technology, the shadow biosphere, symbiosis, etc.). One of the most discussed theories is the one circling around the notion of *terroir* – a wine term translatable as a “sense of place”, which refers to the sum of the effects of a localized environment which affect a specific product. This implies that Area X has to be studied from different scientific perspectives, including history, geography, geology or the climate. Interestingly, this same all-encompassing approach is used by the narrator of *Romanzo giallo* to describe a particular landscape. Linked to the concept of *terroir* is the theory about local Area Xs, foregrounding the existence of more areas than the one we are aware of. We also encounter a theory about parallel universes and about how what is behind Area X might have come from one of them. Then, we find a theory involving the ‘water-feature crew’, an agency that studies radio waves to intercept signals from extraterrestrial life; hence implying that aliens are behind the appearance of Area X. The last theory regards the Séance and Science Brigade and its ties with Central, especially with Control’s family. It is not presented as a proper theory, but this obscure and mysterious link is often highlighted.

All these theories can ultimately be reduced to simple assumptions of the characters trying to wrap their heads around such an incredible phenomenon. What is more striking from a narrative perspective is that none of these paths is taken and walked by the characters until the end of the trilogy. As in Gadda’s *TAM*, in *SRT* we experience an accumulation of hypotheses that will not be proven (neither true nor false) and that will serve the sole purpose of conveying the message that it is impossible to find the indisputable cause of the birth of Area X. Such an impossibility can be justified by humans’ own condition, meaning that we are limited in both our perceptions and actions, hence the human characters of these novels might be missing pieces of the puzzle. It is quite telling that only Ghost Bird – whom we might call a more-than-human being – is truly receptive, sympathetic, and understanding of Area X. In fact, she is the only one to perceive that the Southern Reach building has become a living organism at the end of the trilogy. Differently from *TAM*’s, the ending of this last installment, despite leaving the plotline open and *untied*, manages to still create a sense of closure in regard to what the trilogy might aim to convey. The last page contains a letter written by the Director to the Lighthouse Keeper, where she seems to reflect about humans as a species and she writes: ‘The world we are a part of now is difficult to accept, unimaginably difficult. I don’t know if I accept everything even now. I don’t know how I can. But acceptance moves past denial’.⁸³ Area X has put humans – the Director, in this case – in a corner: willingly or not, it forced all the characters to realize that their species was not the only one on Earth, and that it was not the strongest nor the most intelligent one. Area X showed human weakness, and the formal choices made for its representation in the trilogy enhance the decentralization of the human figure in favor of a more liminal position among all the beings on the planet.

As outlined above, the narrative structure of these three books resembles in some ways the one Gadda employed in his anti-detective novel. We saw investigators and scientists unable to complete their tasks and being governed by chance; we went through a seemingly never-ending number of hypotheses, ideas and theories on how to solve the *case*; and we endured the characters’ doubtfulness that even made us wonder if anything in the story could be conceived as stable. All of this led to the sense of vagueness and instability that only an unsolved business can transmit. However, the novels’ narrative fragmentation and their open endings send a message that in both case studies regards humans as a species. Accompanying readers through stories that showcase in which ways humanity is fallible, these stories undermine humankind’s presumed exceptionality and prompt the understanding of human life as part of a bigger network of relationships with both humans and nonhumans.

⁸³ *SRT* III, p. 338.

Conclusion

As we have seen, the forms and (sometimes) the meanings of some works are capable to travel through genres, times, languages and places; indeed, in this article I have argued that similar structural arrangements can be recognized in texts written almost 60 years apart in opposite hemispheres and in different languages, even though they do not share any direct or clear connections. Both *That Awful Mess* and the *Southern Reach Trilogy* are structured as systems of intertwined relationships where nothing can be considered as secondary; their storytelling takes the shape of an unorganized network which is filled with digressions and ramifications that purposefully complicate the narration. Utilizing the form of the network as the fundament of storytelling can only have one logical outcome, which is an inconclusive ending. This particular form tends to always expand, so avoiding closure and – in combination with the shortcomings inherent to human abilities – it becomes impossible for humans to understand it in its entirety. In fact, in this article I have drawn attention to what this inextricable bundle affords, being a confusion that implies humans' inability to comprehend all that exists. Although in different ways, in both stories, humanity is presented as partial and so is their perspective on all the events that may occur. For instance, in *TAM* human perceptual limits are implicitly showcased through a(n often ironic) narration of exclusively human characters; while, on the contrary, *SRT* presents both human and nonhuman characters and has a more explicit approach in showing humans' limits – indeed the trilogy ends with a confession/reflection on the human species by one of the main characters. Notwithstanding these differences, both works under examination present only partial viewpoints that – consequently – do not afford certainty. Hence, it becomes impossible for humans to solve any kind of mystery. As mentioned, this impossibility is a key feature of the anti-detective novel, which has been here reframed and juxtaposed with Levine's New Formalism in order to analyze the organizing principles and arrangements of the novels under examination from a perspective that tries to go beyond the plot without undermining its value, so demonstrating that 'fiction doesn't have to speak to the Anthropocene directly, at the level of themes and plot, to deploy pertinent formal resources'.⁸⁴

Two outcomes can be drawn from this study. The first one is that – differently from theme- or content-oriented approaches – New Formalism can shed new light on modernism as a repertoire of narrative strategies that can be fruitfully reprised in contemporary fiction. The second outcome regards the specific form analyzed in this article, which has been shown to be capable of representing a system where humans are not at the center although still being important characters of the plotline. Fighting against the human tendency to categorize things and pushing for the acceptance of human shortcomings, such a form might afford a way to *expose* a post-anthropocentric environment while avoiding the issues of nonhuman representation. In a time when nonhuman representation becomes increasingly important, forms able to prompt narratives 'beyond the human'⁸⁵ are highly needed, and the present article might pave the way for future investigations in a similar direction.

Keywords

Gadda, VanderMeer, New Formalism, anti-detective novel, Posthumanism, nonhuman

Santi Luca Famà is a PhD candidate at Stockholm University (under the supervision of Cecilia Schwartz and Alberto Godioli) and lecturer at the University of Groningen. His current project aims at investigating the link between narrative innovation and Posthumanism in Italian modernist fiction. His most recent publication is a chapter for *Italian Studies across Disciplines. Interdisciplinarity, New Approaches and Future Directions* (M. Ceravolo & A. Finozzi (eds.), Rome, Aracne Editrice, 2022).

⁸⁴ Caracciolo, *Narrating the Mesh*, cit., p. 47.

⁸⁵ D. Herman, *Narratology Beyond the Human. Storytelling and Animal Life*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Department of Romance Studies and Classics
Stockholm University
Södra huset B 462
SE-106 91 Stockholm (Sweden)
santiluca.fama@su.se

RIASSUNTO

Decentrare l'umano tramite forme narrative

La 'chiusura impossibile' del *Pasticciaccio* di Gadda e della *Trilogia dell'Area X* di VanderMeer

Il presente articolo si pone l'obiettivo di individuare ed esaminare le caratteristiche narrative formali capaci di suggerire una concezione di vita come intricata matassa di incontri e relazioni fra esseri umani e non umani. Partendo dal presupposto che le innovazioni formali moderniste abbiano anticipato le narrative postumane contemporanee, l'articolo offre una comparazione neo-formalista fra *Quer pasticciaccio brutto della via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda e *La trilogia dell'Area X* (*Annientamento, Autorità, Accettazione*, 2015) di Jeff VanderMeer. In entrambe le opere sono identificabili due caratteristiche peculiari: la prima consiste in una comune impronta autoriale che segue un principio di accumulamento e complicazione manifestantesi in un accavallarsi di teorie non soddisfacenti e spesso incomplete, ma che comunque cercano di dare una soluzione o spiegazione ai misteri al centro dei rispettivi testi. La seconda corrisponde all'affidamento della narrazione ad una moltitudine di personaggi che si rivelano sempre parziali in quanto inabili a comprendere i fenomeni accaduti nella loro interezza. Infatti, i testi analizzati riescono a ridimensionare l'eccezionalità umana dimostrando che la realtà è sempre più complessa ed intrecciata di quanto sia umanamente comprensibile. Da questo ridimensionamento consegue l'impossibilità ad avere una conclusione che si possa definire finale.

La diffusione del mesmerismo nell'ambiente culturale napoletano

I Racconti inverisimili (1886) di Federigo Verdinois

Gennaro Ambrosino

Introduzione

Nell'opuscolo *Lo spiritismo a Napoli nel 1886*, pubblicato nel 1907, Roberto Bracco, scrittore e giornalista napoletano, così descriveva il maestro e amico Federigo Verdinois, rappresentante illustre della cultura napoletana di secondo Ottocento:

Federigo Verdinois, oltre a essere scrittore, è un uomo di spirito: da non confondersi, a scampo d'equivoci, con l'uomo spiritista. È ben vero però che in lui, in Federigo Verdinois, l'uomo di spirito e l'uomo spiritista si sono combinati, si sono fusi insieme, e questa fusione ha prodotto, per dir così, lo spiritismo di spirito. Togliete lo spiritismo, rimane lo spirito. Togliete lo spirito rimane lo spiritismo. Togliete lo spiritismo e lo spirito, rimane lo scrittore chiarissimo.¹

Lo spiritismo, dottrina che afferma la possibilità di comunicazione tra spiriti incorporei ed esseri umani, aveva conquistato l'attenzione dell'opinione pubblica italiana negli anni settanta e ottanta dell'Ottocento grazie alla crescita di un pubblico borghese di recente acculturazione interessato a fenomeni paranormali. A Napoli, in particolare, lo spiritismo aveva trovato condizioni culturali adatte per la sua diffusione: un insieme di antiche credenze e pratiche magiche locali con cui si fuse e la presenza di un circolo di intellettuali che lo praticava e ne dava testimonianza su periodici locali. In questo articolo ricostruisco le dinamiche della diffusione dello spiritismo a Napoli, concentrandomi sul mesmerismo, un fenomeno specifico all'interno della vasta gamma di pratiche connesse allo spiritismo, che ebbe un ruolo centrale nella creazione dell'immaginario spiritico di secondo Ottocento. In particolare, prenderò in esame il caso di Verdinois, che trattò questa tematica sui periodici locali e nazionali con cui collaborò e nei suoi *Racconti inverisimili* del 1886. Lo scrittore trovò nel racconto breve fantastico la formula adatta per combinare elementi di tradizione locale, suggestioni derivanti dal mesmerismo e dallo spiritismo e riflessioni sullo stato della scienza nell'Italia postunitaria.

Il mesmerismo nella cultura italiana e napoletana: dalle origini alla fine dell'Ottocento

Prima di entrare nel vivo della questione, è doveroso accennare alle teorie del mesmerismo e alla loro diffusione nell'ambiente italiano e napoletano. Il mesmerismo,² anche noto come magnetismo animale, è una pratica terapeutica,

¹ R. Bracco, *Lo spiritismo a Napoli nel 1886*, Napoli, Francesco Perrella Editore, 1907, p. 47.

² I principali studi riguardo le teorie del mesmerismo sono: R. Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge, Harvard University Press, 1968; tr. it. Milano: Medusa, 2005; H.F.

teorizzata sul finire del Settecento dal medico viennese Franz Anton Mesmer (1734-1815), che si basa sulla presunta esistenza, all'interno dell'organismo umano, di un fluido fisico di origine magnetica. L'equilibrio del fluido nel corpo garantisce il corretto funzionamento degli organi e la salute dell'individuo. In caso di malattia, il compito del terapeuta, detto anche magnetizzatore, è quello di regolare la quantità del fluido attraverso tecniche che prevedono uso di calamite, di musiche o semplicemente di contatto visivo o fisico.³ Mesmer e il magnetismo animale riscossero dapprima un notevole successo a Vienna, città da cui il fisico fu costretto ad allontanarsi a causa del fallimento del lungo trattamento terapeutico dedicato a Maria Teresa Paradies.⁴ Successivamente si trasferì a Parigi, dove, grazie alla pubblicazione dei *Mémoires sur la découverte du magnétisme animal* nel 1779, il fenomeno assunse dimensioni internazionali. Queste teorie furono dichiarate infondate nel 1784 da parte di due commissioni nominate da Luigi XVI in seno all'Accademia reale delle Scienze e all'Accademia di Medicina. Nonostante ciò, il mesmerismo conobbe un considerevole sviluppo e trovò nuovo impulso grazie agli esperimenti del Marchese di Puységur (1751-1825) che scoprì quello che passerà alla storia come "sonnambulismo magnetico" o ipnosi.⁵ Nella sua forma più compiuta, il magnetismo animale convogliava in sé tre filoni che fino ad allora erano trattati separatamente: sonnambulismo, magnetismo ed elettricismo. La pratica, alla luce degli scritti di Puységur, prevedeva l'ipnotizzazione del paziente (di solito di sesso femminile) e la possibilità di raggiungere lo stato di "chiaroveggenza" che portava all'autodiagnosi della malattia e di conseguenza alla guarigione.⁶ L'influenza dell'immaginario magnetico si esercitò anche in letteratura: tra i principali motivi mesmerici ricordo il tema dello sguardo magnetico e dell'attrazione amorosa, dell'automa e della "suggestione" fisica e mentale.⁷

In Italia l'influenza della Chiesa romana e la frammentazione politica resero più difficoltosa la diffusione delle teorie mesmeriche che avvenne attraverso tre canali principali: traduzioni di trattati dal francese, rapporti con la Massoneria europea e il lavoro d'informazione svolto dai periodici.⁸ La critica storica e letteraria si è concentrata sulla diffusione del mesmerismo nel Nord Italia: lo studio antropologico di Gallini⁹ si focalizza sulla città di Torino, ritenuta la capitale del mesmerismo italiano, mentre Corradi descrive il panorama culturale magnetico nella Milano postunitaria.¹⁰ I centri del Nord, a contatto con la cultura europea, recepivano con più velocità gli impulsi che provenivano dalla Francia e, di conseguenza, videro fiorire dibattiti intorno alla pratica magnetica sin dai primi anni. Al Sud, la mancanza di informazione diretta portò alla formazione di un mesmerismo "meridionale" declinato in maniera

Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, London, Penguin, 1970; tr. it. Torino, Boringhieri, 1976; F. Rausky, *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Paris, Payot, 1977; tr. it. Milano, Feltrinelli, 1980; A. Crabtree, *From Mesmer to Freud. Magnetic sleep and the roots of psychological healing*, New Haven, Yale University Press, 1993.

³ Si veda C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.

⁴ Si veda Rausky, *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, cit.

⁵ Si veda Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, cit.

⁶ Crabtree, *From Mesmer to Freud*, cit.; Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious*, cit.

⁷ L'immaginario mesmerico in letteratura è stato analizzato da: A. Winter, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 1998; M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1978. In area italiana si veda: P. Cori, *Forms of Thinking in Leopardi's Zibaldone*, Cambridge, Legenda, 2019; A. Aloisi e F. Camilletti, *Archaeology of the Unconscious. Italian Perspectives*, New York, Routledge, 2019; F. Montesperelli, *Flussi e scintille. L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002.

⁸ D. Armando, 'Il magnetismo animale tra scienza, politica e religione. Nuove fonti e ipotesi di ricerca', in: *Laboratorio dell'ISPF*, 2 (2005), pp. 10-30.

⁹ Gallini, *La sonnambula meravigliosa*, cit.

¹⁰ M. Corradi, *Spettri d'Italia. Scenari del fantastico nella pubblicistica postunitaria milanese*, Ravenna, Longo Angelo, 2016.

differenti, intriso di saperi e colori locali. A Napoli, infatti, le idee di Mesmer vennero menzionate all'interno della polemica sulla *jettatura*. Il termine *jettatura* deriva dal napoletano *jettare*, ovvero "gettare" e consisterebbe nella capacità di procurare, volontariamente o involontariamente, danni a cose o persone attraverso una misteriosa "energia negativa" che verrebbe emanata attraverso lo sguardo. Le caratteristiche fisiche attribuite allo *jettatore* sono particolarmente simili a quelle del magnetizzatore del fluido mesmerico: sguardo malvagio, viso magro, colorito cupo e naso adunco.¹¹ Il termine *jettatura* fu introdotto nel 1787 da Nicola Valletta, giurista e storico del diritto, in uno scritto intitolato *Cicalata sul fascino volgarmente detto Jettatura*.¹² L'autore, nell'analizzare il fenomeno, giunge a conclusioni che si intrecciano con le teorie del magnetismo animale e che richiamano la presenza del fluido magnetico: 's'insinua però maggiormente per il viso o per la voce, che non per tatto che oppone maggior resistenza, ed i corpi più duri son più atti a produrla, siccome i delicati, che hanno i meati molto grandi, son più atti a riceverla'.¹³ In risposta al trattato di Valletta, il medico e filosofo Gian Leonardo Marugi pubblica l'anno successivo *Capricci sulla jettatura*,¹⁴ in cui viene messa in evidenza l'enorme diffusione del tema della *jettatura* nel Sud Italia e ancora una volta la sua stretta connessione al mesmerismo: 'ecco perché ci sono più jettatori uomini che donne: perché gli uomini hanno più peli, e i peli sono portatori del fluido elettrico'.¹⁵ Il dibattito proseguirà nel corso dell'Ottocento: in particolare, ricordo *L'Antidoto al fascino detto volgarmente jettatura* (1830) di Antonio Schioppa. La diffusione del mesmerismo a Napoli in connessione con la *jettatura* ci aiuta a capire la particolarità e l'originale intreccio che il mesmerismo ebbe con la cultura popolare e con le antiche tradizioni esoteriche napoletane.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il dibattito sul magnetismo animale in Italia si riaccende dopo che tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo si era attenuato. Questa ripresa è dovuta a due motivi: il primo, connesso alle pratiche occultistiche stesse, è la diffusione dello spiritismo, che, dagli Stati Uniti, si accingeva a monopolizzare la cosiddetta "Occultura" nei decenni successivi.¹⁶ Lo spiritismo riprendeva molti elementi dal sistema teorico e dall'immaginario del mesmerismo e, in particolare, condivideva con esso l'idea della inter-comunicabilità tra entità visibili e invisibili. Spiritismo e mesmerismo negli ultimi decenni del secolo si intrecciarono al punto che risulta difficile scindere i due filoni. Dal punto di vista terminologico la differenza, invece, diventa netta: mesmerismo, sul finire del secolo, indica l'originaria dottrina mesmerica meccanicistica, basata sul fluido magnetico, che era stata ripetutamente attaccata e condannata dalle accademie scientifiche. Il termine "mesmerista" assume dunque una connotazione negativa e cade in disuso. D'altro canto, lo spiritismo ingloba quello che è considerato il "secondo mesmerismo", che prese avvio con le teorie di Puységur e che si diffonderà maggiormente nel corso del secolo: il mesmerismo ipnotista. Questo spostamento di interesse sul lato psicologico dell'ipnotismo evidenzia la crescita dell'interesse per il soprannaturale e

¹¹ Sulla *jettatura* nel Regno di Napoli si veda lo studio di E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.

¹² N. Valletta, *Cicalata sul fascino volgarmente detto Jettatura*, Napoli, Michele Morelli, 1787, p. 45: 'a' giorni nostri non solo la bassa plebe, le persone malaugurose fugge, ma credono alla *jettatura* pur anche gravi togati, cavalieri di rango, avvocati, giurisperiti, medici valenti, avvocati sublimi'.

¹³ Ivi, p. 88.

¹⁴ G.L. Marugi, *Capricci sulla jettatura*, Napoli, Luigi Nobile, 1788.

¹⁵ Ivi, p. 52.

¹⁶ Nato negli Stati Uniti il movimento spiritistico si è esteso nei decenni successivi in Inghilterra e di qui in gran parte del continente europeo, poi nell'America Meridionale. La dottrina fu formulata intorno al 1860 dal francese Allan Kardec. Si veda C. Partridge, *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*, London, A&C Black, 2006.

l'occulto (fantasmi, spettri, medium ecc.) e l'attenzione per il soggetto "scisso" e per lo spazio liminale tra conscio ed inconscio, corpo e anima.

Il secondo motivo è invece di ordine più generale e riguarda un cambiamento nella fruizione della cultura in Italia nel periodo postunitario. La divulgazione scientifica e la cosiddetta "scienza per tutti" raggiunse il livello più alto negli anni settanta e ottanta del secolo, per poi esaurirsi all'alba del Novecento.¹⁷ Questo fenomeno, che fu di portata europea e fu reso possibile anche da novità nelle tecniche di stampa, rese la lettura accessibile a una porzione più ampia di popolazione ed ebbe un forte riscontro nelle maggiori città italiane del Nord. Sebbene l'editoria napoletana non avesse l'impatto delle grandi case editrici del Nord, nel periodo postunitario Napoli aveva conosciuto un notevole fervore di iniziative e l'importante incremento della produzione culturale rispecchiava la volontà di rinnovamento della colta borghesia liberale.¹⁸ Il tasso di analfabetismo era molto alto, soprattutto al Sud, ma i lettori di riviste letterarie e scientifiche, di almanacchi popolari e romanzi crebbero notevolmente in questi decenni. Si iniziò a diffondere l'idea, che era stata concepita nel mondo anglosassone, che il compito degli scienziati non fosse solo quello di far circolare le proprie ricerche negli ambienti scientifici e specialistici ma anche quello di divulgare le proprie conoscenze tra la popolazione, con linguaggio e forme accessibili a tutti:¹⁹ questa idea si accompagna al processo di professionalizzazione e specializzazione delle scienze che accelerò dal 1850 in avanti. In generale, i periodici diventavano il luogo prediletto di divulgazione.²⁰ L'introduzione del materiale scientifico sul mercato editoriale e l'approcciarsi alla materia scientifica di un pubblico non esperto causò anche il proliferare di innesti di idee e teorie considerate pseudo-scientifiche e paranormali, che si diffondevano molto rapidamente grazie agli stessi canali della divulgazione.²¹ Il confine tra scienza e pseudo-scienza era comunque molto fluido e non delineato. Scienziati, come Lombroso e Morselli, che ebbero un peso importante sugli sviluppi futuri della psicologia criminale, dedicarono anche scritti ai fenomeni dell'ipnotismo e del magnetismo.

La divulgazione scientifica e la diffusione dello spiritismo riaccessero, dunque, il dibattito intorno al mesmerismo. In questo contesto, emerse la figura di Federigo Verdinois che, per la sua importante posizione intellettuale, diede rilievo nazionale allo spiritismo napoletano ed ebbe la possibilità di trattare la tematica sia nei suoi scritti narrativi che sulle pagine dei periodici locali e nazionali.

Federigo Verdinois e il dibattito sullo spiritismo napoletano

Federigo Verdinois (1844-1927) è stato uno scrittore, giornalista e traduttore italiano, un influente esponente della cultura napoletana del secondo Ottocento. Il ritratto più fedele della sua figura ci è restituito da Roberto Bracco in uno scritto intitolato *Ma chi era cotesto Verdinois?*, in cui vengono messi in evidenza i valori di onestà intellettuale del maestro.²² Tra il '71 e il '73 Verdinois fece i suoi esordi giornalistici scrivendo racconti e recensioni teatrali sulle pagine de *L'Unità nazionale* e il *Giornale di Napoli*, per poi passare a un quotidiano nazionale come il *Fanfulla*, sul quale pubblicava sotto lo pseudonimo di *Picche*. Per il *Fanfulla* Verdinois curò la rubrica intitolata 'Cose di

¹⁷ P. Govoni, 'Dalla scienza popolare alla divulgazione', in: *Storia d'Italia. Annali 26. Scienza e cultura dell'Italia unita*, a cura di F. Cassata e C. Pogliano, Torino, Einaudi, 2011, pp. 65-82.

¹⁸ C. De Caprio, 'Federigo Verdinois, scrittore moderato', in: *Esperienze letterarie*, V, 3 (1980), pp. 76-77.

¹⁹ Si veda P. Govoni, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci, 2002.

²⁰ Ivi, pp. 30-70.

²¹ L. Clerici, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al secolo nuovo*, Bari, Laterza, 2018, pp. 32 e ss.

²² De Caprio, 'Federigo Verdinois, scrittore moderato', cit., p. 75.

Napoli', nella quale divulgava argomenti di cultura e di attualità cittadina. La crescita di interesse per il teatro era dovuta alla sua volontà di inserirsi nel dibattito artistico-letterario e di contribuire alla crescita morale e culturale del pubblico.²³ Egli riteneva, infatti, che il teatro fosse la forma letteraria più adatta a suscitare l'interesse del pubblico popolare e piccolo borghese e promosse lo sviluppo del teatro dialettale. Nel '73 realizzò la prima traduzione di Dickens (*Little Dorrit*) e da allora in poi si dedicherà sempre più all'attività di traduttore che lo renderà noto al pubblico nazionale. Pubblicherà negli anni settanta traduzioni di Poe, Gogol, Puskin, Sacher Masoch. Si deve a lui inoltre la prima traduzione italiana del *Quo vadis?* di Sienkiewicz, subito accolta con molto entusiasmo da far crescere sensibilmente le tirature del *Corriere di Napoli*, dove fu pubblicata tra il 1898 e il 1899. Nel '77 fondò a Napoli il *Corriere del mattino letterario* e assunse la direzione della 'Parte letteraria' del medesimo, proponendo un'anticipazione della terza pagina.²⁴ Il giornale si assicurò così una fascia di mercato prima esclusa, composta dai ceti medi desiderosi di aggiornarsi e uscire dal provincialismo dei fogli locali. Verdinois si fece vero e proprio promotore del salto di qualità della stampa meridionale, assicurando al *Corriere* prestigiose collaborazioni esterne, e assunse il ruolo di mediatore della cultura napoletana, lanciando i talenti locali nell'ambiente culturale nazionale.²⁵ Nel 1886 fondò un giornale esclusivamente letterario, il *Picche*, a cui si dedicò da solo per circa un anno, prima di essere costretto ad abbandonare l'esperimento per mancanza di fondi. Negli ultimi anni di vita svolse l'attività di professore di lingua e letteratura russa all'Università "L'Orientale" di Napoli.

Sebbene il suo nome sia legato maggiormente all'attività giornalistica e alle traduzioni, in questa sede mi occuperò di Federigo Verdinois scrittore di racconti brevi. I suoi esordi narrativi risalgono ai primi anni settanta con *Amore sbendato* (1871) e *Nebbie germaniche* (1872). Si dedicherà, inoltre, con scarso successo alla scrittura di due romanzi, *Angeli di legno* (1879) e *Silenzio* (1891). I risultati migliori li ebbe nella forma del racconto breve durante gli anni ottanta quando pubblicò *Racconti inverisimili* (1886), *La visione di Picche* (1887), *Nuove novelle* (1887) e *Quello che accadde a Nannina* (1887). Verdinois ebbe come modelli i racconti di genere fantastico di Poe, Dickens e Hoffmann; dei primi due aveva anche curato le traduzioni. Egli vedeva nella forma breve la possibilità, da un lato, di isolare e mettere a fuoco gli aspetti più caratteristici della realtà regionale, dall'altro di 'riflettere sulle inquietudini "metafisiche" e sull'interesse verso i fenomeni metapsichici e paranormali, che erano divenuti di moda col diffondersi dello spiritismo'.²⁶

Il 1886 fu un anno particolare per lo spiritismo nell'ambiente napoletano: Federigo Verdinois pubblicò i *Racconti inverisimili*; diversi dibattiti, che videro protagonisti Verdinois stesso e il giornalista Eugenio Checchi, ebbero luogo sulle pagine del *Fanfulla della domenica*; Bracco scrisse *Lo spiritismo a Napoli nel 1886*, ripubblicato nel 1907. Ritengo interessante ricostruire brevemente il dibattito tra Checchi e Verdinois sul *Fanfulla* perché dà l'idea dell'interesse nazionale intorno al motivo dello spiritismo e la rilevanza dell'ambiente napoletano.²⁷

Il 2 ottobre 1886 viene pubblicato sulla prima pagina del settimanale nazionale *Fanfulla della domenica* un articolo dello scrittore e giornalista Eugenio Checchi (1838-1932), intitolato 'Il grande fantasma (a F. Verdinois)'. Checchi, che alcuni anni dopo

²³ Ivi, p. 78.

²⁴ Ivi, p. 80.

²⁵ Di Giacomo, Bracco, Della Sala e Mezzanotte furono avviati da lui alla carriera letteraria.

²⁶ E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Napoli, Guida, 2017, p. 88.

²⁷ Del dibattito tra Verdinois e Checchi sul *Fanfulla della domenica* si è occupata Corradi nel saggio M. Corradi, 'Magnetic Culture and the Self in Post-Unification Italy', in *Archaeology of the Unconscious*, cit. pp. 140-150.

diventerà direttore dello stesso giornale (1888-1890), si mostra aperto alla conoscenza dei fenomeni dello spiritismo e consapevole che, dal punto di vista culturale, l'approccio a questa tematica aveva subito dei cambiamenti:

Vedete intanto, che lo spirito umano un notevole progresso lo ha fatto. Né voi, né i compagni vostri, perché osate studiare il grande problema spirituale della vita, perché cercate trepidando di sollevare un lembo del velo che nasconde ai nostri occhi il mondo ultrasensibile, non siete colpiti dalla condanna del ridicolo, né vi minacciano di chiudervi in un manicomio.²⁸

Dietro la sottile ironia di Checchi, il quale si prende gioco delle tavole giranti e delle 'matite che scrivono da sé', traspare però un certo interesse e una speranza di conoscenza futura, oltre che un invito rivolto agli scienziati a studiare questi fenomeni.²⁹ La posizione di Checchi è molto interessante perché condivisa da molti intellettuali del tempo: tra coloro che credevano ciecamente all'esistenza degli spiriti e coloro che, invece, ritenevano queste teorie assolutamente infondate, vi era una vasta fascia dell'opinione pubblica italiana che non rifiutava aprioristicamente i fenomeni, era curiosa di assistere agli eventi e chiedeva che la scienza positivista li analizzasse e li studiasse. Le numerose scoperte scientifiche fatte nel corso del secolo, gli avanzamenti delle ricerche sull'elettricità e sul magnetismo, l'invenzione del telegrafo, la divulgazione scientifica, che rendeva queste novità accessibili a un numero più alto di persone, facevano sembrare verosimili, agli occhi dei più, le teorie relative all'ipnotismo e allo spiritismo. L'elettricità che permetteva la comunicazione tramite telegrafo avrebbe potuto anche essere veicolo di scambi telepatici; il magnetismo avrebbe potuto provocare stati ipnotici e mettere in comunicazione il mondo dei vivi con l'aldilà.

L'articolo ci dà anche un'indicazione importante dal punto di vista terminologico. Checchi, infatti, spiega che lo "spiritismo" non è altro che un modo diverso di chiamare il "mesmerismo", termine troppo abusato negli anni precedenti e caduto in discredito:

Ogni disputa di parole è inutile quando il fenomeno è incontrovertito. Vedete un po' cosa ha fatto la scienza. Per paura di essere tacciata di ciarlatana, cassa dal suo vocabolario la parola magnetismo, screditata perfino dai romanzieri, e vi sostituisce l'ipnotismo. I più fociosi suoi partigiani sono figliuoli legittimi di quella scuola, che sessanta anni fa derideva il fenomeno: il quale oggi non è più magnetismo, ma stato ipnotico.³⁰

Lo spiritismo sarebbe una continuazione, adattata ai nuovi tempi, del mesmerismo di inizio Ottocento. La pratica prevede che la medium, di genere femminile, così come la sonnambula delle *trances* mesmeriche, venga ipnotizzata dal magnetizzatore, in modo da farla entrare in uno stato di chiaroveggenza. In questo stato le facoltà psichiche e mentali sono potenziate e riesce a compiere azioni straordinarie, tra cui guardare attraverso le pareti, leggere nelle menti altrui ed evocare spiriti di persone morte. Checchi descrive la medianità come 'una forza che in certe date condizioni s'impadronisce dell'individuo, gl'ispira azioni a cui non avrebbe mai pensato di suo, gli suggerisce idee, sentimenti, concetti, che escono intieramente dalla sua mente circoscritta'.³¹ La trattazione di Checchi ci restituisce un'idea complessa e per certi

²⁸ *Fanfulla della domenica*, 2 ottobre 1886.

²⁹ *Ibidem*: 'Quante migliaia di secoli ci sono volute, perché la mente umana scoprisse le miracolose forze della natura, conquista del nostro secolo? E pretendete che il fatto più clamoroso dell'umanità, l'annientamento di una legge reputata finora intangibile [...], rimanga provato e non più discusso dall'oggi al domani?'

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

versi ambigua dello spiritismo e della sua ricezione, e si concentra sullo spazio liminale tra la dimensione fisica e spirituale. Il grande fantasma del titolo si rivela essere una forza misteriosa della mente, dell'intelligenza umana, definita 'fantasia misteriosa'.³²

Federigo Verdinois risponde a Checchi nell'edizione successiva del *Fanfulla della domenica* (10 ottobre 1886) con l'articolo 'Il grande fantasma (a E. Checchi)'. Il linguaggio usato, che fa riferimento al "combattere" per la verità e all'impegno costante nella diffusione di questa "fede", giustifica l'appellativo di "apostolo dello spiritismo" che Roberto Bracco aveva attribuito all'autore.³³ Le sedute spiritiche a cui Verdinois fa riferimento sono quelle che si compiono in casa di Ercole Chiaia, medico napoletano appassionato di spiritismo, nonché protettore della famosa medium Eusapia Palladino. Il circolo, che passerà alla storia come "circolo dello spiritismo napoletano", è descritto nel dettaglio da Bracco nel suo *Spiritismo a Napoli nel 1886*, in cui si precisa che 'il cavaliere Ercole Chiaia era pressoché il Mesmer di Napoli'.³⁴ Sappiamo che il nucleo centrale del circolo era composto da Ercole Chiaia, Eusapia Palladino, Federigo Verdinois, il professor Capuano e il professor Avena. Oltre al nucleo centrale, Chiaia invitava numerosi intellettuali e gentiluomini, tra cui Bracco, che grazie alla sua presenza ha lasciato questo documento testimoniale. È interessante notare che Bracco, pur rifiutando le idee espresse nel circolo e ritenendo Palladino una ciarlatana, non può non ammettere la popolarità del gruppo nella città di Napoli e l'attenzione che ebbe sul piano nazionale: 'Chi sono gli spiritisti di Napoli? Ce ne sono parecchi suppongo, sparsi qua e là, nei dodici quartieri della metropoli',³⁵ 'proprio da Napoli, la fede spiritistica si diffuse per tutto il resto d'Italia, raccogliendo dovunque proseliti e scettici'.³⁶ Nell'articolo del *Fanfulla*, in risposta a Checchi, Verdinois racconta di due medici napoletani che dopo aver assistito agli eventi di casa Chiaia avrebbero ammesso l'esistenza di fenomeni soprannaturali, ma avrebbero dichiarato di non poter approfondire la tematica dal punto di vista scientifico per non essere discrediti come medici. L'autore, dunque, si dilunga in un'accusa alla comunità scientifica che, a differenza di quello che aveva detto Checchi, ostacolava ancora la ricerca sui fenomeni ipnotici e spiritici e non mirava alla verità dei fatti.

Per completare il quadro dell'ipnotismo e dello spiritismo napoletano degli anni ottanta, mi soffermo su un trattato scientifico pubblicato a Napoli, presso l'editore Pierro, da Giulio Belfiore nel 1887. Due aspetti del trattato sono interessanti per il nostro discorso. Il primo ci dà testimonianza della volontà degli scienziati di rendere le proprie ricerche conosciute a un vasto pubblico, in linea con il fenomeno della divulgazione scientifica: 'Aggiungiamo soltanto che lo scopo del nostro lavoro è stato di diffondere le notizie più esatte che si hanno sull'ipnotismo, onde ci siamo adoperati di essere, per quanto era possibile, *chiari ed alla portata di tutti*, tenendo presenti tutte le pubblicazioni italiane e straniere che in questi ultimi anni sono'.³⁷ Il secondo aspetto che intendo sottolineare ci riporta all'ambiente napoletano. Belfiore, nel ricostruire la storia del mesmerismo e dell'ipnotismo dalle civiltà antiche, crea una genealogia napoletana dello spiritismo (che non era mai stata avanzata negli studi sul mesmerismo in precedenza):

Ma se a Delfo era celebre la pitonessa, i Romani avevano a Cuma Campania la non meno celebre sibilla, di cui parla Virgilio, la quale profetizzava senza fallire; e dobbiamo crederlo perché uomini eminenti di quei tempi e degni di tutta fede lo attestano. Varrone dice che non soffrirebbe che altri contestasse alla sibilla di aver predette cose utili agli uomini, le quali si

³² Corradi, 'Magnetic Culture and the Self in Post-Unification Italy', cit., p. 149.

³³ *Fanfulla della domenica*, 10 ottobre 1886.

³⁴ Bracco, *Lo spiritismo a Napoli nel 1886*, cit., pp. 44-45.

³⁵ Ivi, p. 41.

³⁶ Ivi, p. 4.

³⁷ G. Belfiore, *L'ipnotismo e gli stati affini*, Napoli, Pierro, 1887, p. 7.

sono avverate sia durante il tempo che essa viveva, sia dopo la morte. A Roma come in Grecia, i re consultavano le sibille e queste in molti casi decisero della pace e della guerra. Le loro rivelazioni sonnamboliche sbalordirono i filosofi, e Plutarco medesimo dice, che nessuno le poté dichiarare menzognere.³⁸

Questo riferimento alla sibilla cumana, che, secondo la mitologia, svolgeva la sua attività oracolare nei pressi del lago d'Averno, indica l'interesse dello studioso nel voler costruire una genealogia e dare dignità al circolo napoletano di Ercole Chiaia. Il dibattito su un periodico nazionale come il *Fanfulla della domenica*, la pubblicazione dello scritto di Bracco e del trattato di Belfiore accesero i riflettori su quello che fu denominato "spiritismo napoletano", che ebbe rilevanza oltre i confini nazionali. Eusapia Palladino, figura centrale delle sedute spiritiche napoletane, divenne la medium più famosa al mondo e le sue *performances* furono osservate e studiate anche negli Stati Uniti, da dove l'ondata spiritista era partita alla metà del secolo.³⁹ Napoli e la sua medium costituirono l'elemento di connessione tra lo spiritismo italiano e la Society for Psychical Research inglese attraverso la figura di Giovanni Damiani, animatore della Dialectic Society di Londra e protettore di Palladino.⁴⁰ In Francia, la medium fu studiata dai coniugi Curie, i quali ammisero l'esistenza di fenomeni paranormali.

I Racconti inverisimili di Verdinois

Nel contesto culturale e scientifico descritto nel paragrafo precedente, Federigo Verdinois pubblica nel 1886 i *Racconti inverisimili di Picche*, una raccolta di dieci racconti che affrontano temi molto diversi, accomunati dalla presenza di eventi e fenomeni paranormali, riconducibili allo spiritismo. Alcuni di questi racconti, tra cui il più studiato 'Ida',⁴¹ erano stati già pubblicati su quotidiani locali, altri invece furono composti specificamente per la raccolta. In un numero del giornale letterario da lui stesso fondato, il *Picche*, Verdinois commenta così l'uscita del suo lavoro: 'L'effetto è precisamente lo stesso e il senso non ne soffre. Dico il senso, non già il buon senso. Nel mondo dell'inverosimile, del buon senso si può fare a meno. E qualche volta anche nel mondo nostro, dato e non concesso che le cose del nostro mondo appartengano all'ordine delle cose verosimili'.⁴² Nell'articolo Verdinois ricorre a giochi di parole, a battute spiritose e autoironizza quando invita il lettore a 'leggere il libro alla orientale', dall'ultima alla prima pagina. Non manca l'obiezione colloquiale del lettore immaginario: 'Il vostro libro tratta di spiriti e voi col vostro spiritismo ci avete felicitato anche troppo'; e la risposta dell'autore che chiude l'articolo: 'libero io di essere un allucinato o uno sciocco'.⁴³

Il titolo della raccolta mette in primo piano l'elemento inverosimile che, come afferma Melani, 'è solitamente un elemento o un evento che manca di un rapporto di causalità con l'elemento o con l'evento che lo ha appena preceduto'.⁴⁴ L'elemento inverosimile mette in moto un processo che rende impossibile per il lettore seguire il filo logico degli eventi tramite nessi casuali e crea una zona di sospensione che

³⁸ Ivi, pp. 11-12.

³⁹ M. Biondi, *Tavoli e medium. Storia dello spiritismo in Italia*, Roma, Gremese, 1998.

⁴⁰ A. De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019.

⁴¹ Col titolo di 'Tempesta' sul *Corriere del mattino* del 8 giugno 1882 ed in una anteriore versione in *Rivista minima*, gennaio 1880. Per un'analisi dell'evoluzione del racconto nelle varie versioni si veda A. Nigro, 'Tempesta e Ida: il fantastico rimeditato di Federigo Verdinois', in: A. D'Elia (et al.) (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Pellegrini, 2007.

⁴² *Picche*, 23 ottobre 1886.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ C. Melani, *Fantastico italiano*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 238.

Todorov, nel suo studio capitale sulla letteratura fantastica, ha indicato come “esitazione”.⁴⁵ L’esitazione consiste nel ‘momento preciso in cui il lettore non sa risolversi tra due soluzioni, non sa spiegarsi se il fatto inconsueto, di cui sta leggendo, ha luogo nella mente o nel mondo del protagonista’.⁴⁶ Nella raccolta di Verdinois, l’elemento inverisimile e il momento dell’esitazione vengono prodotti tramite l’utilizzo dell’immaginario mesmerico e, principalmente, del ramo riguardante il sonnambulismo e gli stati alterati di coscienza.

Verdinois aveva compreso che il ruolo dello scrittore e del giornalista era radicalmente cambiato nella società postunitaria: l’imporsi dell’ottica imprenditoriale nel mondo letterario aveva trasformato il vecchio lettore in un consumatore; l’obiettivo dello scrittore era quello di evitare la noia e farsi leggere da un vasto pubblico. L’adozione della forma breve garantì al racconto o alla novella la sua circolazione su giornali letterari e non, ‘permettendo al genere di configurarsi quasi come “articolo di massa”’,⁴⁷ e anche di mettere a fuoco gli aspetti regionali più caratteristici. La cultura medico-scientifica forniva spunti di grande suggestione agli autori di racconti fantastici che, tra curiosità e ansia, propongono casi di telepatia o di sonnambulismo, sogni o visioni misteriose accanto a fenomeni paranormali. Questi elementi fantastici, che dovevano creare effetti di *suspense* e tensione nel lettore, presupponevano l’unità del tempo di lettura. Il lettore, cioè, doveva essere in grado di leggere il racconto in una sola sessione di lettura affinché l’*unità di tempo* provocasse un’*unità di impressione*, che avrebbe dovuto lasciare un’emozione profonda e duratura.⁴⁸ Usando le parole di Verdinois, la novella era in quel momento ‘la forma breve letteraria più viva e moderna e che piglierà forse tra non molto il posto che con tanto onore ha tenuto fino ad oggi il romanzo’.⁴⁹

Il racconto che apre la raccolta, ‘Le due mogli’, ispirato a una vicenda di telepatia, presenta un interessante caso di “racconto nel racconto”: il narratore della “cornice”, un giovane marito, che assiste una moglie malata, di cui non conosciamo il nome, diventa narratore del racconto “interno”, raccontato dal medico Antonio Cardarelli durante una visita di controllo. Il racconto personale del medico ai due coniugi riguarda la morte della sorella e della nipote in circostanze e avvenimenti (come sogni premonitori, casi di telepatia e preveggenza) al limite del paranormale. L’intera vicenda rappresenta lo scontro inconciliabile tra due piani di percezione del reale, uno dei quali, quello materialista, si sforza invano di sopprimere l’altro. Il dottore, uomo di scienza, abituato alla freddezza del metodo positivista, rivive attraverso il racconto un’esperienza che i suoi strumenti concettuali non permettono di spiegare, ovvero l’avverarsi dei presagi (visioni telepatiche, comparse di fantasmi) che indicavano l’imminente morte della sorella e della nipote. Le cure prestate alle inferme (che si scopriranno malate di colera) non funzionarono; ne deriva così una sfiducia per le capacità umane.

È interessante che Verdinois sveli, alla fine del racconto, l’identità del medico, Cardarelli, molto conosciuto nell’ambiente napoletano e famoso per il suo “occhio clinico”. I personaggi medici della narrativa italiana, come analizzato da De Seta,⁵⁰ ispirano fiducia e presentano caratteristiche codificate tra cui uno sguardo scientifico

⁴⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; tr. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

⁴⁶ Melani, *Fantastico italiano*, cit., p. 10.

⁴⁷ De Caprio, ‘Introduzione’, in F. Verdinois, *Racconti inverisimili*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Colonnese, 1990 [Napoli, Casa editrice artistico-letteraria, 1886], p. 13. Farò sempre riferimento a questa edizione.

⁴⁸ Melani, *Fantastico italiano*, cit., p. 27.

⁴⁹ *Giornale di Napoli*, 18 agosto 1881.

⁵⁰ I. De Seta, *Un intellettuale corretto dalla scienza? Il personaggio-medico in Carlo Levi e Axel Munthe*, *letteraturaenoi.it*, 4 dicembre 2019.

e distaccato. In questo caso, invece, Verdinois sembra sovvertire questa immagine dal momento che Cardarelli, pur non volendo ammettere l'azione di forze paranormali, mette in dubbio gli assunti scientifici:

Io non vi dirò se l'anima esiste o non esiste. Dirò un fatto. La scienza non lo ammetterà mai e manco io lo ammetto. La cosa più difficile a giudicare, dice Tocqueville, mi pare, è il fatto. Ma si tratta della scienza. Il fatto è accaduto a me.⁵¹

Nel raccontare il risveglio di soprassalto alla notizia della morte della nipote il medico afferma: 'Non rispondo subito. Ho incatenato la lingua da una forza misteriosa'.⁵² Il racconto è costellato di immagini mesmeriche, come quella di Emilia, sorella del dottore, che 'balza in piedi come una molla', parla in stato di *trance* 'come se stesse sognando' per poi 'cadere convulsa'. La figura femminile è associata alla malattia e all'irrazionalità, alla volontà di evadere dagli stretti confini della scienza positiva: di genere femminile sono Emilia e la figlia nel racconto "interno", così come la moglie malata della "cornice" che insiste affinché il dottore vada avanti nel racconto della storia paranormale. La letteratura relativa al mesmerismo ha da sempre previsto la paziente-sonnambula di genere femminile ed il mesmerista-magnetizzatore di genere maschile; di genere femminile sono anche le medium che riescono a mettersi in contatto con gli spiriti incorporei.

Le figure della donna-malata e della donna-medium sono presenti nell'intera raccolta di Verdinois. A questo proposito è interessante soffermarsi su due racconti, 'La signora bianca' e 'Delitto di sangue', in cui le donne svolgono un ruolo medianico diametralmente opposto, connesso alla fortuna e al gioco d'azzardo. Nel primo caso, il protagonista, che deve soldi al suo stampatore per la pubblicazione di un giornale locale, spende i suoi ultimi risparmi per comprare un biglietto della lotteria (che risulterà vincente) con i numeri suggeritigli da una misteriosa dama apparsagli nei pressi di piazza Plebiscito:

Una carrozza chiusa, a tutta corsa, viene da destra rumoreggiando, mi è sopra, fo appena in tempo a ritrarmi d'un passo. Una figura di donna si sporge dallo sportello, il viso quasi mi tocca, mi abbaglia. Con una voce strana, che mi pare venir di lontano e che pure mi suona dentro e mi fa fremere per tutte le fibre, dice: 'Gioca 3, primo'. Sparisce.⁵³

La voce che fa 'fremere le fibre' è un'immagine prettamente mesmerica e richiama quell'immaginario dei nervi e delle fibre nervose che si era diffuso nel corso dell'Ottocento.⁵⁴ È interessante notare come il narratore in prima persona cerchi di razionalizzare l'elemento inverosimile, tentando di riportarlo nei termini della sfera del reale: si focalizza sui particolari paesaggistici, descrive la sua esatta posizione nella piazza, parla della presenza di testimoni. Nonostante ciò, l'impossibilità di spiegare in termini razionali l'evento costringe a mettere in dubbio ogni certezza:

Così pure, in quell'attimo, era stata chiara e spiccata e tangibile la mia visione. A Napoli, nessuno mi conosceva. La donna mi pare di vederla anche adesso. Era vestita di bianco. Gli occhi e i capelli le nereggiavano. Quella voce lontana io la conosceva: somigliava un lieve e prolungato tremito di corde mosse da un'aura di vento. Era stata un'illusione? No, non era

⁵¹ Verdinois, *Racconti inverisimili*, cit., p. 30.

⁵² Ivi, p. 40.

⁵³ Ivi, p. 54.

⁵⁴ D. Orecchia, 'Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco', in: *Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, 1 (2013), pp. 110-123.

stata. Lo giuravo a me stesso; l'ho giurato dopo; lo giuro adesso che lo scrivo, trascorsi tanti anni.⁵⁵

Il narratore, negli attimi precedenti all'apparizione, sembra entrare in uno stato di sonnambulismo, tra la veglia ed il sonno, tra la dimensione conscia ed inconscia, in cui si sente trasportato e magneticamente attratto nel punto esatto in cui l'apparizione avrà luogo. La percezione e la capacità di giudizio del soggetto risultano dunque alterati: 'E' stata un'allucinazione?', si chiede ancora a distanza di anni. Come ricorda Melani, una delle caratteristiche principali del racconto fantastico è proprio il fatto che 'il testimone dell'evento fantastico non è quasi mai sicuro di ciò che ha visto o di ciò che ha sentito [...]. L'incertezza sensoriale è il peggior nemico del paradigma positivistico – come lo è, d'altro canto, l'ipertrofia sensoriale che porta al sesto senso, alla telepatia e al magnetismo'.⁵⁶

Il secondo caso fa riferimento a 'Delitto di sangue', in cui la sorte del protagonista è diversa: una fanciulla misteriosa illude un giovane facendogli vincere laute somme di danaro per poi ridurlo in miseria. La vicenda si conclude con l'omicidio della fanciulla da parte del giovane disperato, salvo poi scoprire che tutto era un sogno ed era avvenuto nella mente del protagonista. Il racconto, che, come quello precedente, introduce il tema della fortuna, mostra come lo spiritismo si connetta alla *jettatura*, che aveva caratterizzato il primo mesmerismo napoletano. La fanciulla trasmette la propria influenza attraverso gli occhi, secondo le teorie della *jettatura*: 'con due occhi verdigni e penetranti',⁵⁷ 'e mi figge negli occhi gli occhi verdigni';⁵⁸ "Tenta ancora! tenta!", mi dicevano dal fondo buio della sala gli occhi verdigni della mia Ondina'.⁵⁹ Lo sguardo magnetico della fanciulla ipnotizza il soggetto che si sente "macchinalmente" costretto a giocare fino a perdere tutto ciò che aveva guadagnato. Anche in questo caso il soggetto si trova in uno stato allucinatorio tra conscio e inconscio, dovuto agli effetti dell'alcol. Il finale del racconto presenta un colpo di scena che lascia il lettore turbato: a distanza di anni dall'incubo, il protagonista legge per caso su un quotidiano la notizia dell'uccisione di una fanciulla nelle esatte circostanze da lui sognate. Il sogno, dunque, si rivela premonitore. Il quotidiano assume la funzione di "oggetto mediatore", ovvero, usando le parole di Ceserani, di un 'oggetto che, con la sua presenza nel testo, rende testimonianza della verità dei fatti fantastici narrati'.⁶⁰ In entrambi i racconti l'immaginario mesmerico diventa un elemento centrale per i meccanismi narrativi delle trame fantastiche e crea i presupposti per il verificarsi del principio dell'"esitazione".⁶¹

Un altro caso interessante a questo proposito è costituito da 'Ida', che narra (sul modello della 'Vénus d'Ille' di Mérimée) la morte della giovane protagonista preannunciata da una innocua statua da giardino, un puttino, che si anima e assume le sembianze della giovane. Il racconto si apre con l'angoscia dell'io narrante che percepisce un cambiamento nella personalità della sua amata Ida, con cui aveva da sempre vissuto in rapporto di simbiosi. Ida viene descritta come una donna sensibile e di buon senso, dotata di tutte le virtù borghesi: il suo comportamento schivo risulta dunque inspiegabile e crea *suspense*. Il narratore-protagonista, in una scena notturna e dall'atmosfera gotica, viene attratto magneticamente in giardino e assiste alla trasformazione: 'mi fisavo con la mente in queste immagini', 'mi chiudeva gli occhi

⁵⁵ Verdinois, *Racconti inverisimili*, cit., p. 54.

⁵⁶ Melani, *Fantastico italiano*, cit., p. 240-241.

⁵⁷ Verdinois, *Racconti inverisimili*, cit., p. 150.

⁵⁸ Ivi, p. 151.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 28.

⁶¹ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit.

dal sonno', 'macchinalmente mi sentii trascinato'.⁶² La scena si conclude con il bacio tra l'uomo e le labbra 'fredde di morte', che preannunciano la malattia e la morte di Ida.⁶³ Il soggetto-sonnambulo cerca di spiegarsi ciò che ha vissuto:

Era tornato in camera mia e sulla mia poltrona. Come?... non so. Avrei pensato volentieri di aver fatto un brutto sogno, se ancora non mi avesse gelato le ossa il freddo dell'aperto, e più terribile, più penetrante, il freddo di quel marmo. Sì, era stato un sogno. [...] col capo piegato da una parte stetti a guardare nella brace con gli occhi fisi e sorridendo. Sorridevo di me stesso, dello strano mio caso, del sogno, del piacere che avrei provato nel contarlo a lei il giorno appresso. Purché non mi serbasse più il broncio... L'avrei condotta in fondo al giardino, presso la ringhiera, per rinnovar la scena tale e quale... Anche il bacio ci doveva essere... Che avrebbe detto il suo figliuolletto di marmo?⁶⁴

Il motivo dello sguardo fisso nel fuoco è tipico dell'immaginario mesmerico e solitamente precede l'evento magnetico; in questo caso, invece, è posticipato. Ancora una volta il narratore è costretto a giustificare l'evento fantastico riferendosi a uno stato alterato di coscienza, non potendo descrivere con leggi naturali il fenomeno. Il giorno successivo il putтино è al suolo e Ida, malata, morirà di lì a poco. Il personaggio femminile è nuovamente sinonimo di malattia e morte.

La dinamica che lega la donna allo stato di malattia o alla proprietà medianica si capovolge in 'L'anello di Pepe', in cui il protagonista è un uomo che cade vittima di un sortilegio dovuto a un anello regalatogli dalla madre sul letto di morte. L'anello, che avrebbe indicato al protagonista la donna da sposare, assume la funzione dello *jettatore* e provoca la malattia e la conseguente morte dell'uomo. Anche in questo caso, il richiamo alla 'Vénus d'Ille' di Merimée è evidente nella scelta dell'anello come oggetto mediatore e fantastico. 'L'anello di Pepe' presenta interessanti richiami alla metafora dello sguardo magnetico ('lo guardai fiso, ficcando i suoi occhi nei miei';⁶⁵ 'mi levai di scatto; guardai fiso il mio interlocutore, quasi attratto da un potere sovrumano')⁶⁶ e all'immaginario elettrico connesso ai nervi ('quella contrazione spasmodica della bocca';⁶⁷ 'per un moto nervoso che gli scuoteva tutta la persona e lo afferrava al collo, egli abbassava e rialzava il capo come un fantoccio').⁶⁸ Le scene di delirio e pazzia, come il vagare in solitaria nel giardino di notte, che precedono la morte di Pepe, richiamano ancora quello stato di sonnambulismo-ipnotico tipico del mesmerismo.

Concludo con *Il caso del capitano Candiolo*, che è l'unico testo che racconta in modo esplicito una seduta spiritica, avvenuta alla presenza del capitano, due amici scettici e Manina, giovane che si scoprirà medium durante la seduta. L'autore, attingendo dall'esperienza diretta delle sedute di casa Chiaia, descrive nel dettaglio i vari riti che portano all'evocazione dello spirito, che si rivelerà essere la madre deceduta di uno dei presenti. Nell'incipit, Verdinois, tramite il narratore in prima persona, testimone degli eventi, associa il processo di scrittura, che implica l'evocazione di persone defunte, a un evento medianico: 'Anche tu, dal regno delle ombre verrai qui, evocata dalla memoria del mio cuore. Prego la morte che ti dovrà tenere così lungamente che un solo istante ti ceda a me, che ti renda alla vita del mio pensiero stanco, del mio cuore assopito';⁶⁹ 'Solo, chiuso dentro me stesso,

⁶² Verdinois, *Racconti inverisimili*, cit., p. 64.

⁶³ Nigro, 'Tempesta e Ida: il fantastico rimeditato di Verdinois', cit., p. 230.

⁶⁴ Verdinois, *Racconti inverisimili*, cit., p. 66.

⁶⁵ Ivi, p. 73.

⁶⁶ Ivi, p. 85.

⁶⁷ Ivi, p. 72.

⁶⁸ Ivi, p. 77.

⁶⁹ Ivi, p. 93.

interrogando il mio passato, figgendo con ostinata impazienza gli occhi della mente nelle tenebre degli anni, io ti rivedo adombrata in una forma eterea e fuggevole'.⁷⁰ Prima di entrare nel vivo della seduta il narratore si prolunga in un monologo interiore che riflette la posizione dell'autore espressa nell'articolo per il *Fanfulla della domenica*:

Quel che seguì è così fuori dei limiti del naturale, che non troverà fede presso i lettori. Ma chi di noi può dire con sicurezza quali siano i limiti del naturale? Io narro, non discuto: non difendo l'ipnotismo o lo spiritismo: lascio i miracoli agli uomini della scienza. Certo, se potessi tornare indietro con gli anni, se mi fosse dato far rivivere i morti, se mi si proponesse di ripetere il terribile esperimento di quella notte, darei piuttosto dieci anni di vita.⁷¹

Il dibattito sui limiti del naturale, su ciò che rientra nella sfera del reale, sui limiti della scienza e sui confini tra la scienza stessa e il paranormale è presente in tutti i racconti della raccolta ma è reso esplicito nel passo citato. L'autore sembra interrogare se stesso e il pubblico: il testo si potrebbe interpretare come un dialogo interno alla coscienza, a cui il lettore è invitato a partecipare. I quattro personaggi rappresenterebbero i diversi atteggiamenti di fronte alla medesima crisi, in cui l'inquietudine maggiore è vissuta ancora una volta dal personaggio femminile, Manina, che morirà qualche giorno dopo la seduta. Il racconto è ricco di immagini mesmeriche che spaziano dagli occhi del magnetizzatore all'immaginario connesso all'elettricità: 'Egli non rispose e ci guardò uno dopo l'altro con l'occhio del magnetizzatore che cerchi un soggetto: un occhio acuto e sfavillante'.⁷² La medium, caduta in stato ipnotico, 'ebbe un sussulto come se scossa da una pila [...]. Le si contrassero tutti i muscoli della faccia [...]. Tutta la persona tremò'.⁷³

Conclusione

L'analisi dei *Racconti inverisimili* di Verdinois, sullo sfondo del complesso panorama culturale scientifico e letterario degli anni ottanta dell'Ottocento, ci restituisce uno spaccato della cultura napoletana fino ad ora poco studiato. Il fenomeno della divulgazione scientifica, l'esistenza di pratiche magiche locali e la diffusione dello spiritismo diedero spazio alla formazione di una letteratura fantastica nell'area napoletana che trovò nel racconto breve la sua forma più adatta. Verdinois combinò elementi locali, sia ambientali (tutti i racconti sono ambientati a Napoli e dintorni, in luoghi individuabili e descritti in dettaglio dall'autore) che culturali (l'uso della *jettatura* e di battute dialettali), con le credenze e le pratiche sullo spiritismo. Nei *Racconti*, l'immaginario mesmerico svolge un ruolo determinante: da un lato, il mesmerismo forniva immagini e motivi relativi al corpo "nervoso", all'elettricismo e allo sguardo magnetico; dall'altro, tramite gli stati alterati di coscienza (ipnotismo, sonnambulismo ecc.), fu usato come meccanismo narrativo che rendeva possibile l'"esitazione" e, dunque, il passaggio dalla narrazione realistica all'evento fantastico.

Inoltre, ciò che emerge dall'analisi dell'ambiente napoletano del periodo, è che il mesmerismo napoletano ebbe una risonanza nazionale e fu capace di produrre una letteratura che la rese centrale in Italia, in un periodo storico in cui, dal punto di vista politico, Napoli era ancora periferia della nazione. Verdinois tracciò la strada che verrà seguita dal Di Giacomo di *Pipa e boccale* (1893), dal Lauria di 'Lo spettro del dottore' (in *Figurine ingenue*, 1900), dal Bracco de 'Il braccio troncato' (in *Ombre cinesi*, 1920) e perfino dalla Serao del *Paese di Cuccagna* (1891). La casa editrice Partenope proporrà

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ivi, p. 101.

⁷² Ivi, p. 96.

⁷³ Ivi, p. 108.

titoli quali *Poteri occulti* (50.000 copie) di Oliva e Morelli, *L'ipnomagnetismo alla portata di tutti* di Rosacroce (1914) e lo stesso Verdinois curerà le edizioni de *I miracoli del moderno spiritismo* e di *Esiste un'altra vita?* di Wallace (1913). La grande diffusione di questi temi, tra le polemiche e le divergenze d'opinione, testimonia il desiderio di conoscenza dell'ultima generazione positivista e l'emergere nel pubblico di interesse per gli stati liminali di coscienza e per riflessioni sul binomio corpo/spirito.

Parole chiave

Spiritismo, mesmerismo, fantastico, racconto breve, divulgazione scientifica

Gennaro Ambrosino si occupa della diffusione e della ricezione del mesmerismo nella cultura e nella letteratura italiana dell'Ottocento. Ha completato la laurea triennale in Lettere moderne presso l'Università di Napoli "Federico II", la laurea magistrale in Filologia moderna presso l'Università di Roma "La Sapienza" e il master in Western Literature presso la KU Leuven. Dal 2022 è dottorando in Italian Studies alla University of Warwick. La tesi magistrale verte sull'immaginario mesmerico in letteratura italiana di fine Settecento e inizio Ottocento; ne sono stati tratti contributi per la rivista *Enthymema* e per il Convegno *Mesmerismo nell'8-900* organizzato dal Laboratorio Leopardi Sapienza.

Faculty of Arts
Katholieke Universiteit Leuven
Blijde-Inkomststraat 21
3000 Leuven (Belgio)
gennaro.ambrosino@kuleuven.be

SUMMARY

The spread of mesmerism in the Neapolitan cultural milieu Federigo Verdinois' *Racconti inverisimili* (1886)

Federigo Verdinois (1844-1927) was an Italian journalist, translator and writer, one of the most influent intellectuals of the Neapolitan milieu in the post-unification years. In 1886 he published a collection of short stories entitled *Racconti inverisimili di Picche*, which express his interest in spiritism and, particularly, mesmerism. Mesmerism, a therapeutic practice based on magnetism and theorized at the end of the 18th century by the German physician Franz Anton Mesmer (1734-1815), enjoyed considerable success in Italy in the 1870s and 1880s. In this paper, I analyse the particular forms that Mesmerism took in the Neapolitan milieu, focusing on Verdinois' *Racconti inverisimili*.

‘Una Monaca, opera di Leonardo da Vinci’

Maria Forcellino

In un recente studio di documenti relativi ad una copia della *Gioconda* di Leonardo esistente fra Sei e Settecento nella collezione Dal Pozzo a Roma e da identificarsi probabilmente con quella pervenuta in Palazzo Barberini attraverso la collezione Torlonia (Bottega di Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola (trasportata su tela), 70x50,5 cm, Roma Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 864, in deposito presso la Camera dei Deputati) (Fig. 1), si ritrova la seguente descrizione del dipinto: ‘Quadro da quattro e due rappresentante una Monaca, opera di Leonardo da Vinci stimato scudi Cinquecento’.¹ L’opera veniva così descritta infatti in un inventario della collezione di Maria Laura dal Pozzo Boccapaduli stilato poco dopo la sua morte alla metà del Settecento, voluto dai suoi eredi, i marchesi Giuseppe e Luigi Boccapaduli. A stilare l’inventario dei dipinti per ‘discrivere e seguente stimare’ le opere era stato chiamato dal 16 aprile del 1771 un pittore toscano che, come si evince dalla sua firma, corrisponde al nome di Giovanni Sorbi (1695-?).² Si tratta di un pittore poco documentato.³ Essendo, per una serie di ragioni discusse in un precedente saggio, indubbio che il dipinto in questione fosse proprio la copia della *Gioconda* documentata nella collezione Dal Pozzo ininterrottamente dalla fine del Seicento fino all’inventario in questione, restava da spiegare come mai l’opera fosse indicata qui per la prima volta in questo modo.⁴ Mentre infatti in tutti gli inventari questa copia era indicata come ‘ritratto Donna copia di Ravinici’ (1689), ‘ritratto da donna copia di Leonardo da

¹ ASR, 30 Not. Cap. Ufficio 21, volume 486, (seconda parte), 8 Aprile 1771, notaio Francesco Olivieri, cc. 80r-204r, *Inventario fatto alla morte della marchesa Maria Laura del Pozzo Boccapaduli*. L’inventario dei quadri comincia il giorno 16 aprile e va da carta 170v a 193v; la citazione è a c. 175v; una copia ridotta del documento è in ASC, Fondo Boccapaduli, mazzo IV, n. 2, *Estratto de Quadri descritti nell’Inventario formato dopo la morte della marchesa Maria Laura del Pozzo Boccapaduli*. Ringrazio l’architetto Marina Cristiani per avermi facilitato il reperimento dell’inventario. Sul dipinto, copia della *Gioconda*, si rimanda a A. Cosma, ‘La Gioconda’, in: R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino & M. Forcellino (a cura di), *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità. Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020)*, Roma, Bardi Edizioni, 2019, pp. 295-297 e A. Forcellino & M. Forcellino, ‘La Gioconda Torlonia delle Gallerie Nazionali d’Arte Antica’, in *Leonardo a Roma*, cit., pp. 203-211.

² La sua firma è a c. 204r dell’*Inventario*, la citazione è a c. 137r.

³ Sul pittore si vedano le poche notizie in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall’XI al XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi, 1975, volume 10, p. 368 e la voce in E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs. Nouvelle édition entièrement refondue*, 4 éd. sous la direction de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999, volume 13, p. 33; per il suo autoritratto agli Uffizi (Inv. 1890 n. 2058) cfr. invece S. Meloni Trkulja, ‘Scheda A897’ in: L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze, Centro DI, 1979, p. 1008. Suo è anche un altro dipinto pervenuto agli Uffizi, un ritratto del pittore Giuseppe Maria Crespi (Castello n. 873), suo maestro, su cui cfr. S. Meloni Trkulja, ‘Scheda A898’ in: *Gli Uffizi*, cit., p. 1009.

⁴ M. Forcellino, ‘La Gioconda Torlonia della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. Una provenienza Dal Pozzo?’, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti*, CDXVIII, 1-2 (2021), pp. 91-120; per una visione d’insieme delle fonti documentarie sul quadro si rimanda all’Appendice 1 del saggio.

Vinci' (1735) o in modo puntuale 'Ritratto di Gioconda Nobile fiorentina Copia di Leonardo da Vinci' (1740; 1741) il dipinto era diventato invece improvvisamente 'una Monaca opera di Leonardo da Vinci'. Era stata avanzata un'ipotesi, ma una spiegazione ben più complessa si è presentata una volta conclusa la ricerca.⁵ Ricostruendo infatti la storia critica di un altro dipinto considerato nel Settecento un'opera di Leonardo, si è offerta anche la soluzione per l'enigma della 'Monaca di Leonardo' dell'inventario del 1771. Non solo, ma questa vicenda conferma e rafforza quanto già noto negli studi e ribadito anche dal presente contributo: e cioè che la fortuna critica dell'opera più famosa al mondo, *La Gioconda*, nel Settecento conobbe uno dei suoi punti più bassi, al punto da poter essere confusa con altre opere di Leonardo e non solo con opere rivelatesi ancora oggi autografe ma anche con quelle di altri autori. Fu solo a partire dall'Ottocento, infatti, che con il moltiplicarsi delle riproduzioni dei dipinti nei volumi a stampa si diffuse l'iconografia della *Gioconda* e crebbe la fama di quella che sarebbe diventata, a torto o a ragione, l'icona planetaria della bellezza femminile e il quadro più famoso del mondo.

Alla metà del Settecento esisteva a Firenze un dipinto, noto a collezionisti e amatori come *La Monaca di Leonardo*.⁶ Si tratta di un dipinto, oggi alla Galleria degli Uffizi, ma proveniente dalla Galleria Palatina di Palazzo Pitti (*Ritratto di sconosciuta (La Monaca)*, olio su tavola, 65x48 cm, Inv. 8380) (Fig. 2).⁷ La sua attribuzione, attualmente non più ricondotta a Leonardo, è stata a lungo contesa fra vari artisti fiorentini, da Giuliano Bugiardini a Mariotto Albertinelli tanto per citarne alcuni, ma la maggior parte degli studiosi sembra adesso abbastanza concorde nell'assegnarne la paternità a Ridolfo Bigordi, meglio noto come Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561).⁸

L'opera rappresenta un ritratto a mezzo busto di donna stante contro un loggiato con una doppia finestra ad arcate oltre il quale si apre un grande scorcio su un panorama urbano, da alcuni identificato con precisi edifici fiorentini.⁹ L'attitudine e la posa, un ritratto di tre quarti con lo sguardo rivolto allo spettatore, riproducono molto da vicino quelle della *Gioconda*. *La Monaca* è orientata verso la sua destra, ed

⁵ Forcellino, 'La Gioconda Torlonia', cit., p. 110 e nota 72.

⁶ Si rimanda al testo più avanti e alla nota 15.

⁷ Le Gallerie degli Uffizi, 'Scheda catalogo 00287184', *La monaca*, <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1180208/> (22 ottobre 2021), con attribuzione a Bigordi Ridolfo detto Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561). Nel catalogo degli Uffizi (E. Spalletti, 'Scheda P329', in: *Gli Uffizi*, cit., p. 196) l'opera porta l'attribuzione a Giuliano Bugiardini (1476-1555) su cui cfr. S. Meloni Trkulja, 'Bugiardini, Giuliano', in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1972, volume 15 edizione online https://www.treccani.it/enciclopedia/giuliano-bugiardini_%28Dizionario-Biografico%29/ (accesso 10 novembre 2021). Si omette deliberatamente qui di considerare la coperta di ritratto con grottesche ritenuta da alcuni la copertura originaria del ritratto (Polo museale fiorentino. Centro di documentazione, 'N. Cat. 00160779', www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp (22 ottobre 2021).

⁸ Per la storia critica del dipinto con bibliografia si rimanda a C. Falciani, 'Cat. n. 3', in: M. Ciatti & A. Natali (a cura di), *L'amore, l'arte e la grazia: Raffaello, la Madonna del Cardellino restaurata*, Firenze, Mandragora, 2008, pp. 81-84, ill. p. 82. La scheda del catalogo degli Uffizi online aggiornata al 2015 ('Scheda catalogo 00287184', cit.) riporta l'informazione che l'opera fu acquistata nel 1819 dal Granduca Ferdinando III dal mercante romano Felice Cartoni, al quale si attribuisce anche, sia pure in maniera dubitativa, la responsabilità dell'attribuzione a Leonardo. Da tale supposizione emerge che l'estensore delle notizie storiche critiche della scheda non sia a conoscenza dell'attribuzione già settecentesca del dipinto a Leonardo.

⁹ Si veda più avanti la scheda di padre Tanzini delle Scuole Pie citata in nota 26 per l'Ottocento. In tempi più recenti hanno sostenuto l'individuazione di precisi edifici del panorama urbano fiorentino (il porticato dell'Ospedale di San Paolo con dietro l'abside di Santo Spirito a sinistra e a destra i campi e le case verso Porta al Prato) A. Natali, 'La coperta della Monaca', in: idem, *La piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Firenze-Siena, Maschietto & Musolino, 1995, pp. 117-137, a pp. 134-135; A. Natali, 'Cat. n. 31-31' in: A. Cecchi & A. Natali (a cura di), *L'officina della maniera. Varietà e finezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche, 1494-1530. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1996-1997)*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 134-135; Falciani, 'Cat. n. 3', cit., p. 84.

inquadrata in un *close-up* che mette in primo piano il suo lato e la spalla destra con l'ampia manica dell'abito mentre con la sua mano sinistra regge un prezioso libro di preghiere. *La Gioconda* invece siede in una loggia su un'ampia sedia di cui vediamo chiaramente i braccioli su cui poggia il suo avambraccio destro e le mani incrociate, ed è rivolta nella direzione opposta a quella della *Monaca*, ossia alla sua sinistra. Il diverso orientamento delle due donne, che hanno in comune la posa di tre quarti del busto e del volto – benché *La Gioconda* sia più frontale – e lo sguardo fisso verso lo spettatore, non riduce l'impressione di forte prossimità dei due ritratti. Non a caso 'si è sempre parlato di questo dipinto [*Ritratto di sconosciuta (La Monaca)*] come di una delle opere centrali dell'influsso leonardiano e raffaellesco sul Bugiardini'.¹⁰ E infatti, molti degli studiosi che in passato si sono occupati della vita e delle opere di Leonardo hanno riservato alla *Monaca* un posto non secondario nella produzione dell'artista, arrivando talvolta a identificarlo con la *Ginevra Benci* (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. 2326), come si dirà più avanti.

Se il ritratto paga un grande tributo alle opere leonardesche – oltre che alla *Gioconda* è accostabile per lo sfondo con la doppia finestra a dipinti come la *Madonna Dreyfus* (Washington D.C., National Gallery of Art), la *Madonna del Garofano* (Monaco, Alte Pinakothek) e la *Madonna Litta* (San Pietroburgo, Hermitage) –, non meno evidente è anche il suo debito con l'interpretazione che di Leonardo avevano fornito i modelli raffaelleschi fino al 1507 circa.¹¹ Particolarmente significativo è per esempio quello con il ritratto della cosiddetta *Gravida* di Raffaello (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, olio su tavola, 66,8x52,7 cm., Inv. 1912, n. 239) con cui condivide in modo puntuale la disposizione e soprattutto l'abbigliamento.¹² Entrambe le donne indossano lo stesso abito sobrio, con scollo rettangolare e le maniche ampie fermate in alto da un nastro da cui si dipartono con un'apertura che lascia affiorare la veste bianca sottostante. Rosso è quello della *Gravida*, scuro quello della *Monaca*. Entrambe poi hanno i capelli raccolti in una rete ma *La Monaca* indossa anche un velo leggerissimo che le ricade sulle spalle. A riprova di un'incredibile somiglianza fra i due ritratti è anche il particolare dell'anello indossato da entrambe al mignolo della mano destra: un anello a fascia in oro giallo con al centro un piccolo rubino di colore rosso. Proprio tenendo presente la grande vicinanza della *Monaca* alla pittura di Raffaello Bellosi ne propose la paternità alla coppia Raffaello-Albertinelli.¹³ La vicinanza di Ridolfo del Ghirlandaio e Raffaello a Firenze è testimoniata con parole inequivocabili da Vasari che ne ricorda la familiarità fino alla partenza dell'Urbinate per Roma. L'ariosità del ritratto del Ghirlandaio e i toni chiari e trasparenti della sua pittura lo allontanano però dalle scelte di Raffaello dopo il 1508 che da questo momento in poi seguirà infatti altre strade.

Al di là dei problemi di attribuzione che pone quest'opera è chiaro che essa raccoglie e restituisce la situazione culturale a Firenze intorno al primo decennio del Cinquecento, gravitante intorno alle figure maggiori di Leonardo e Raffaello, senza escludere nemmeno la lezione di Michelangelo per quel che concerne la grande plasticità della figura. Tuttavia è la fortuna critica dell'opera che qui interessa ripercorrere per le informazioni che fornisce anche su un altro ritratto di donna, la più famosa *Gioconda* del Louvre di Leonardo.

La prima informazione scritta sull'esistenza della *Monaca* che si rinviene sembrerebbe quella dei commentatori alla quinta edizione delle *Vite* di Vasari, Livorno-Firenze (1767-1772), ossia Ignazio Hugford, Tommaso Gentili e l'erudito

¹⁰ Spalletti, 'Scheda P329', cit., p. 196.

¹¹ Questo veniva rilevato anche da Falciani, 'Cat. n. 3', cit., p. 83.

¹² Sull'opera cfr. C. Falciani, 'Cat. n. 2', in: Ciatti & Natali (a cura di), *Raffaello*, cit., pp. 78-80.

¹³ L. Bellosi, 'Il ritratto fiorentino del Cinquecento', in: *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, pp. 39-46, a p. 40.

aretino Giovan Francesco de' Giudici. Nelle loro note a questa edizione, una ristampa dell'edizione romana (1759-60), in 3 volumi (appresso Niccolò e Marco Pagliarini) di Giovanni Bottari, tessono infatti l'elogio del dipinto con parole inequivocabili. Essi informano che a quella data il dipinto si trovava nella collezione del marchese abate Niccolini:

Il sig. Marchese Abate Antonio Niccolini, tra le altre cose singolarissime di cui vien adorno il suo palazzo in Firenze, di sculture antiche, e pitture, possiede uno stupendo ritratto dipinto in tavola di mano di Lionardo, rappresentante una monaca in mezza figura al naturale, che non gli manca altro che la parola.¹⁴

Del dipinto però non faceva ancora cenno il Bottari nelle sue note alle *Vite* del Vasari.¹⁵ L'Hugford, dal 1751 console dell'Accademia del Disegno e successivamente (1762) provveditore della stessa, all'apice della sua carriera di pittore, mercante e conoscitore, fu un apprezzato storiografo nonché punto di riferimento con la sua casa e collezione a Firenze nel Settecento, per conoscitori e amatori provenienti da tutta Europa.¹⁶ Con questa nota egli testimonia che a Firenze quest'opera era conosciuta fra gli addetti ai lavori come un dipinto, e fra i migliori, di Leonardo. Quando sia entrata nella collezione dell'abate Niccolini non sappiamo, è certo che la guida della città di Francesco Bocchi della fine del Cinquecento, pur descrivendo abbastanza minutamente la collezione Niccolini, all'epoca già famosa soprattutto per la raccolta di marmi e statue, non fa menzione dell'opera.¹⁷

Lo spoglio dei documenti dell'archivio Niccolini di Camugliano di Firenze del palazzo di famiglia di Via de' Fossi non ha fornito informazioni sull'opera.¹⁸ Essa non

¹⁴ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Edizione arricchita di Note oltre quelle dell'Edizione Illustrata di Roma*, in 7 volumi, Livorno-Firenze, Gio. Batista Stecchi & Anton Giuseppe Pagani, 1767-1772, tomo 3 (1771), p. 34.

¹⁵ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note*, in 3 volumi, Roma, Niccolò e Marco Paglierini stampatori e mercanti di libri, 1759-1760, tomo 2, parte 3 (1760), pp. 1-23.

¹⁶ Sul pittore, conoscitore e mercante Ignazio Enrico Hugford (1703-1778) e il suo ruolo nell'edizione vasariana Livorno-Firenze cfr. A. Serafini, 'Hugford, Ignazio Enrico', in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2004, volume 61 (https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-enrico-hugford_%28Dizionario-Biografico%29/) (9 novembre 2021).

¹⁷ F. Bocchi & G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli Ampliate, ed accresciute*, Firenze, Gio. Gugliantini, 1677; la casa dei Niccolini è descritta alle pp. 404-409, ma in essa non si riconosce il dipinto in questione. Due dipinti di Leonardo sono ricordati da Bocchi e Cinelli a Firenze in quest'opera: una *Madonna con Bambino* in casa di Matteo e Giovan Battista Botti (p. 173) e un dipinto su lavagna in San Jacopo dei Fossi (p. 306). Oltre al palazzo di famiglia la guida descrive anche la cappella Niccolini in Santa Croce (p. 333) e quella di Badia (p. 389).

¹⁸ Allo studio dei documenti dell'archivio Niccolini ha dedicato contributi importanti Spinelli: R. Spinelli, 'Documenti artistici dell'archivio Niccolini di Camugliano - I - Marmi antichi e "Moderne pitture" di Giovanni di Agnolo (Firenze, 1544-1611)', in: *Paragone*, LXI (2005), pp. 88-103; R. Spinelli, 'Ricerche di archivio. Precisazioni su alcune opere della collezione di Giovanni di Agnolo Niccolini (1544-1611)', in: *Paragone*, LXXXVI (2009), pp. 76-83; R. Spinelli, 'Mecenatismo Mediceo e mecenatismo privato. Il caso Niccolini', in: E. Fumagalli, A. Nova & M. Rossi (a cura di), *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 263-279; R. Spinelli, 'Documenti artistici dell'archivio Niccolini di Camugliano - II - Pittura del Seicento e grandi decorazioni nel collezionismo e nel mecenatismo di Filippo di Giovanni (Firenze, 1586-1666)', in: *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, LXXVIII (2011), pp. 71-101; sul collezionismo artistico della famiglia Niccolini cfr. adesso anche E. Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks. Structures Behind the Cultural Success and the Political Representations of the Medici Court (1600-1660)*, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 45-60, 96-106 e 151-161.

risulta infatti documentata negli inventari seicenteschi della collezione dei dipinti.¹⁹ Benché la cosa non sorprenda perché anche altre opere importanti delle collezioni Niccolini ugualmente non risultano documentate.²⁰ L'opera è data per acquisita dalla famiglia Niccolini dalle Gallerie Fiorentine nel 1819 da tutta la critica.²¹

L'informazione dell'Hugford è ripresa a fine secolo dall'abate Lanzi, che la riporta nella sua *Storia pittorica* riferendola impropriamente al Bottari: 'Tal è in Firenze [...] quella mezza figura di giovane Monaca tanto celebrata dal Bottari, che nel palazzo ornatissimo del sig. marchese Niccolini si addita per una delle più rare cose'.²²

Giustamente in una nota il Capucci segnalava che la prima parte della nota alla fine della *Vita* di Leonardo dell'edizione Livorno-Firenze del 1771, quella contenente l'apprezzamento per il dipinto di *Monaca* della Galleria Niccolini, non era del Bottari ma dei curatori fiorentini.²³

Le tre edizioni della *Storia Pittorica* del Lanzi, due alla fine del Settecento e una all'inizio dell'Ottocento, trasmisero attraverso il rinvio alle note del Bottari alla *Vita* di Leonardo la memoria di questo dipinto esistente nella collezione Niccolini al secolo successivo.²⁴ Come tale lo ritroviamo infatti nei repertori di inizio Ottocento quando, acquistato da Ferdinando III di Lorena nel 1819 (per l'ingente somma di 1.100 zecchini d'argento), andò ad arricchire la Galleria Palatina.²⁵ Tale informazione è riportata dal catalogo a stampa della raccolta di Palazzo Pitti che conteneva anche un'illustrazione dell'opera, significativamente dal titolo *Ignota detta la Monaca di Leonardo da Vinci*.²⁶ A questa data, il dipinto era dunque ancora considerato un'opera autografa di Leonardo ma discussa è la sua identificazione come *Monaca*, come testimonia la sua scheda redatta da padre Tanzini delle Scuole Pie:

Senza che si badasse alla forma dell'abito seducente anche troppo, a cagione io credo del colore di esso e di que' veli che le adornano la poco spaziosa fronte, questa figura fu chiamata la *Monaca di Leonardo*. Oh! se fosse una monaca, parrebbe che il celebre Manzoni avesse tolta in gran parte dal presente ritratto l'inarrivabile descrizione della *Signora di Monza*.

Del resto i meriti d'esecuzione di questa mezza figura, a cui *non manca altro che la parola* (15), son tali da sorprendere. La mano sinistra è un portento, la finitezza... ma basti dire

¹⁹ (A.N.C.Fi.), [*Inventario dei beni conservati*] *Nella casa di V. dei servi del Signor Filippo Niccolini del Sen. Gio. Niccolini*, pubblicato da Spinelli in: 'Documenti artistici dell'archivio Niccolini di Camugliano - II', cit., Appendice, pp. 95-101.

²⁰ Ivi, p. 92. Non si è potuto valutare la proposta dell'autore di identificare *La Monaca* con un altro dipinto, un ritratto di Tiziano, menzionato nella collezione, perché non è stato possibile reperire il contributo annunciato come in corso di pubblicazione: 'Ricordato da Cinelli (in F. Bocchi - G. Cinelli, op. cit., p. 408) è probabile che il dipinto [un ritratto di Tiziano] sia da identificare con la celebre tela degli Uffizi, la cosiddetta "Monaca" attribuita a Ridolfo del Ghirlandaio e acquistata presso i Niccolini dalle Gallerie nel 1819, vantando al tempo un'attribuzione a Leonardo da Vinci (...) R. Spinelli, *La Monaca degli Uffizi: una vedova di Casa Rinieri*, in corso di pubblicazione', Ivi, nota 173.

²¹ Spalletti, 'Scheda P329', cit., p. 196; Falciani, 'Cat. n. 3', cit., p. 84. Nella scheda online del catalogo degli Uffizi si fornisce l'informazione che fu acquistata dal mercante romano Felice Cartoni (cfr. quanto riportato in nota 8).

²² L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, M. Capucci (a cura di), in 3 volumi, Firenze, Sansoni, 1968-1974, volume 1(1968), pp. 99-100.

²³ Ivi, p. 538.

²⁴ Per le tre edizioni della *Storia Pittorica* del Lanzi (il primo tomo nel 1792, la prima edizione completa del 1795-1796 e la stampa del 1809) si rimanda alla trattazione specifica del Capucci: ivi, rispettivamente alle pp. 466, 468 e 473.

²⁵ Cfr. nota 21.

²⁶ *L'imperiale e reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi regio calcografo dedicata a S.A.I. e R. Leopoldo Secondo Granduca di Toscana*, in 4 volumi, Firenze, Galileiana, 1837-1842, illustrazione in bianco e nero e scheda in volume 2 (1839) [senza numerazione di scheda e di pagina].

che secondo il Lanzi è tra i lavori più pregiati di colui che effigiò il *Cenacolo delle Grazie*, i quali si scambiano con quelli del Sanzio.²⁷

Alla metà del secolo, l'edizione vasariana Le Monnier con il commento di Carlo Milanese, Carlo Pini e Gaetano Milanese, segnala ancora *La Monaca* di Palazzo Pitti come un'opera di Leonardo ma dà anche la misura della confusione all'epoca esistente intorno a un altro dipinto di Leonardo, la *Ginevra Benci* (Washington D.C., National Gallery of Art, olio su tavola, 38,1x37 cm, Inv. 1967 6. I. A).²⁸ I commentatori dell'edizione, pur non discutendo l'autografia leonardesca della *Monaca*, contestano però la sua identificazione con la *Ginevra Benci* di Leonardo, che aveva all'epoca già lasciato Firenze.

E' la stessa Ginevra de' Benci ritratta di profilo dal Ghirlandajo nel coro di Santa Maria Novella. *Dove oggi si trovi questo ritratto dipinto da Leonardo, è quistione*. Gli annotatori del Vasari tradotto in tedesco vorrebbero riconoscerlo in quello d'ignota donna, veduta quasi di faccia (detta *la monaca* di Leonardo), che sotto Ferdinando III dalla casa Niccolini passò per compera nella R. Galleria dei Pitti; e del quale si vede un intaglio nel Vol. II della detta Galleria illustrata e incisa [...]. Ma se il bellissimo dipinto de' Pitti non cade dubbio che sia di Leonardo, non sapremmo peraltro così facilmente persuaderci che e' sia la Ginevra.²⁹

In effetti la *Ginevra Benci* si trovava già a questa data - di sicuro almeno dal 1733, ma forse anche da prima - nella collezione del principe Wenzel del Liechtenstein a Vienna dove era però attribuito a Lucas Cranach, come dimostra il catalogo della collezione del 1780.³⁰ Non è dato sapere allo stato attuale delle ricerche quando l'opera lasciò Firenze, le fonti più antiche (*Il libro di Antonio Billi*,³¹ *L'Anonimo Magliabechiano*,³² *Le vite* del Vasari del 1550)³³ lo menzionano ma non ne danno la collocazione. Il dipinto sarebbe approdato nel Novecento da quella collezione alla National Gallery di Washington D.C., dove tuttora si trova.

A questa data (metà Ottocento) *La Gioconda* si presenta ormai con la sua iconografia e sono gli stessi Milanese, Pini e Milanese a confermarcelo con la segnalazione delle sue molte copie ormai ben individuate e sparse nelle collezioni italiane ed europee. Fra esse è anche la copia di Roma, da cui siamo partiti, pervenuta frattanto forse nella collezione Torlonia:

²⁷ Tanzini in *L'imperiale e reale Galleria Pitti*, cit. (n.n.); la nota 15 a piè pagina recita: 'Così il Bottari - Appartenne a' Marchesi Niccolini da' quali l'acquistò il Granduca Ferdinando III'.

²⁸ National Gallery of Art, 'Leonardo da Vinci. Ginevra de' Benci [obverse], c. 1474/1478', <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50724.html> (15 novembre 2021).

²⁹ G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, di Giorgio Vasari pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle, in 14 volumi, Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1870, volume 7 (1851), p. 29, nota 2.

³⁰ Per le vicende collezionistiche della *Ginevra Benci*, oltre la scheda della National Gallery of Art, 'Leonardo da Vinci. Ginevra de' Benci [obverse], cit., cfr. anche F. Zöllner, 'Scheda VIIa' in: idem, *Leonardo da Vinci (1452-1519). Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln, Taschen, 2003, pp. 218-219; e C. Bambach, *Leonardo da Vinci rediscovered*, in 4 volumi, New Haven-London, Yale University Press, 2019, volume 1, p. 113.

³¹ 'Ritrasse la *Ginevra* di Amerigho Benci, tanto bene finita, che ella propria non era altrimenti' (C. Frey (a cura di), *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlin, Grote, 1892, p. 51).

³² 'Ritrasse in Firenze dal naturale la *Ginevra* d'Amerigo Benci, la quale tanto bene finì, che non il ritratto, ma la propria *Ginevra* pareva' (A. Ficarra (a cura di), *L'Anonimo Magliabechiano*, Napoli, Fiorentino, 1968, p. 121).

³³ 'Ritrasse la *Ginevra* d'Amerigo Benci, cosa bellissima' (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*, Luciano Bellosi & Aldo Rossi (a cura di), Torino, Einaudi, 1986, p. 551).

Oggi questo ritratto [*Monna Lisa*] si conserva nel Museo del Louvre, ma sfiorato grandemente da un cattivo restauro. È una giovane donna in mezza figura, veduta di faccia, con capelli sciolti, un velo in testa, e col seno alquanto scoperto. Siede su una seggiola a braccioli, in uno dei quali posa il braccio e la mano destra, e ad essa sovrappone la sinistra. Dietro a lei è una spagliera di muro, dalla quale si vede una campagna spogliata e montuosa. Francesco I pagò questa tavola 4000 scudi d'oro, che equivalgono a 45,000 franchi. Di questo ritratto si conoscono molte copie; ed alcune eccellenti: come in Firenze in casa Mozzi; nel Museo di Madrid; nella Villa Sommariva sul Lago di Como; presso il **Torlonia a Roma**; a Londra presso Abramo Hume, e presso Woodburn; e nell'Ermitage di Pietroburgo venutovi da Houghtonhall; e finalmente havvene un'altra copia nella Pinacoteca di Monaco, della quale si vede una litografia nel Vol. II dell'opera: *La Galleria di Monaco Illustrata*, 1817-1821 (in tedesco).³⁴

Sull'autorità delle note dell'Hugford al Bottari e la menzione fattane dal Lanzi, da tutti gli studiosi ed eruditi del secolo successivo *La Monaca* fu considerata opera di Leonardo e solo alla fine dell'Ottocento se ne mise in dubbio l'autografia, passando per diverse attribuzioni.³⁵ Infine, negli anni Settanta del Novecento, l'opera fu trasferita da Palazzo Pitti agli Uffizi, dove tuttora si trova.³⁶

La storia della *Monaca* di Leonardo si rivela fondamentale per comprendere quell'indicazione della copia della *Gioconda* nell'inventario settecentesco di Maria Laura dal Pozzo come 'una Monaca'. Solo un pittore toscano poteva identificare infatti a quella data, 1771, una copia della *Gioconda* di Leonardo come *La Monaca*, riferendosi evidentemente ad uno dei pochi dipinti del maestro di Vinci, o almeno ritenuto tale, ancora a Firenze. Tale scambio di identità per l'epoca non presupponeva una sua minore valutazione, anzi. Della *Gioconda* a Firenze, oltre la testimonianza del Vasari, non era rimasto più nulla, né era del tutto chiara ai più la sua iconografia. La stessa descrizione di Vasari dell'opera, per quanto importante perché basata su fonti di prima mano che poté interrogare, forse gli stessi protagonisti (Francesco del Giocondo morì nel 1538 e Lisa, la protagonista del ritratto, ancora più tardi) o contemporanei a loro vicini che avevano visto il dipinto a Firenze o in Francia, è assolutamente generica riguardo alla sua posizione e allo sfondo perché non conobbe Leonardo né fu mai in Francia:³⁷

Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto, la quale opera oggi è appresso il Re Francesco di Francia in Fontanableo; nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi / erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si posson fare. Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si

³⁴ Vasari, *Le vite [...] pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, cit., p. 31, nota 1; l'illustrazione della *Gioconda* della *Galleria di Monaco illustrata* (in tedesco) è in *Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim*, in *Steindruck von Piloty, Selb & Co*, 2 volumi, München, [s.e.], 1817-1821, vol. II, (n.n). Il grassetto è mio.

³⁵ Per la sua storia attributiva dalla fine Ottocento cfr. Spalletti, 'Scheda P329', cit., p. 196; Falciani, 'Cat. n. 3', cit., pp. 81-84 e nota 7.

³⁶ Sulla storia della Galleria Palatina è ancora molto valido M. Chiarini & M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983)*, Firenze, Centro Di, 1982.

³⁷ Sulla 'Monna Lisa' come personaggio storico si veda adesso l'attento lavoro di ricostruzione storico fatto da G. Pallanti, *Monna Lisa. Mulier ingenua. Con documenti originali sul matrimonio, i figli, il testamento del marito*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; e M. Kemp & G. Pallanti, *Mona Lisa. The People and the Painting*, Oxford, Oxford University Press, 2017. Sulla genericità della descrizione della *Gioconda* di Vasari che non si sofferma sulla sua disposizione e sullo sfondo cfr. invece F. Zöllner, *Leonardos Monna Lisa. Vom Porträt zum Ikone der freien Welt*, Berlin, Wagenbachs, 2006, p. 15.

vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente. Nella fontanella della gola, chi intentissimamente la guardava, vedeva battere i polsi: e nel vero si può dire che questa fussi dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice e sia qual si vuole. Usòvi ancora questa arte, che essendo Mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a i ritratti che si fanno. Et in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti.³⁸

Solo nel terzo decennio del Seicento Cassiano dal Pozzo darà una descrizione accurata dell'iconografia della *Gioconda* che vide dal vivo ma il suo resoconto, come è noto, rimase manoscritto.³⁹ Poco dopo doveva apparire una delle prime restituzioni iconografiche del dipinto, in un progetto ancora legato al Dal Pozzo.

La sua prima restituzione iconografica (se si eccettuano le copie cinquecentesche già esistenti e quelle realizzate nella prima metà del Seicento) si deve infatti all'incisione di Charles Errard che accompagnò alla metà del XVII secolo la traduzione francese di Roland Fréart Sieur de Chambray del *Libro di Pittura* di Leonardo in Francia.⁴⁰ L'incisione era però priva di ogni accenno allo sfondo e stampata in reverso!⁴¹ Essa non accompagnava l'edizione italiana del trattato per cui tutte le ristampe successive derivate da questa ugualmente non la contemplavano. Si ritrovano, tuttavia, in quelle originate dalla traduzione francese.⁴² Infine, un primo accenno al paesaggio dietro al ritratto si deve al Richardson (figlio) nel 1722.⁴³

Sebbene celebrata e descritta dal Cinquecento in poi, della *Gioconda* sembra essersi persa la memoria iconografica reale a Firenze nel Settecento dove esperti e conoscitori celebravano anche altri dipinti ritenuti all'epoca di Leonardo come appunto *La Monaca*. Proprio tenendo negli occhi *La Monaca* fiorentina il pittore

³⁸ Vasari, *Le vite*, (1550) 1986, cit., p. 552.

³⁹ BAV, Barb. lat. 5688, ff. 193v-194r, *Legatione del Sig.r Cardinale Barberino in Francia Descritto dal Commend.re Cassiano del Pozzo*, consultabile online su https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.5688 (25 novembre 2021).

⁴⁰ L. da Vinci, *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en François par R.F.S.D.C.*, Paris, Jacques Langlois, 1651, p. 94 il capitolo CCLXXXVII tratta significativamente di 'Ce qu'il faut faire pour que les visages ayent du relief avec de la grace' ('De' visi che si debbono fare, che habbino rilievo con gratia').

⁴¹ Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, cit., p. 120. Sulle incisioni che accompagnarono la prima edizione a stampa del *Trattato della pittura* di Leonardo nel 1651 in Francia cfr. adesso: J. Bell, 'Part Two. Charles Errard and the Illustrations', in: C. Farago, J. Bell & C. Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. With a Scholarly Edition of the Italian Editio Princeps (1651) and an Annotated English Translation*, Leiden-Boston, Brill, 2018, volume 1, pp. 332-369.

⁴² Si veda a mo' di esempio la ristampa napoletana dell'opera all'inizio del Settecento, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce, colla vita dell'istesso autore scritta da Raffaele du Fresne e di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior perfezione condotto*, Parigi-Napoli, Giacomo Lanclois-Francesco Ricciardo, 1651/1733; il capitolo MCCLXXXVII, senza l'incisione della *Gioconda*, è a p. 76. L'incisione della *Gioconda* accompagnò invece la prima traduzione tedesca del trattato (Leonardo da Vinci, *Tractat von der Mahlerey*, Nürnberg, Johann Christoph Weigel, 1724) ed è riproposta in Farago, Bell & Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, cit., volume 1, p. 386, Fig. A.13. Per la discussione circa la possibilità di riconoscere l'iconografia della *Gioconda* anche in un'illustrazione a corredo della *Vita di Leonardo da Vinci* di Trichet du Fresne nella stessa edizione (Paris, Jaques Langlois, 1651) cfr. invece volume 1, p. 544, nota 196.

⁴³ 'The *Jocunda* spoken of at large by Vasari in the *Life* of this Master. I consider'd it with the utmost Attention, Landskip, and every Part, and find it the same as my Father's in every respect; the same Particularity in the Colouring of the Hands, as distinguish'd from that of the Face: so that at that distance I could remember no difference, nor can I tell which I should chuse.' (J. Richardson & J. Richardson, *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc., with Remarks, by Mr. Richardson Sen. and Jun.*, London, J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church Yard, 1722, p. 16); Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, cit., p. 121.

Giovanni Sorbi identifica come tale, senza ombra di dubbio, la copia della *Gioconda* dal Pozzo (Fig. 1), restituendoci con la sua stima del quadro il contesto storico critico dell'epoca senza il quale non saremmo più in grado di leggere il documento. E non è sorprendente la sovrapposibilità cronologica dei documenti: il 1771, oltre che l'anno dell'*Inventario* dei dipinti di Maria Laura, è anche l'anno dell'edizione delle *Vite* del Vasari Livorno-Firenze con le note dell'Hugford. Le note, come si è detto, fotografano a questa data fatti e circostanze noti in quegli anni a Firenze. Offuscata la memoria dell'iconografia esatta della *Gioconda* essa può essere ormai confusa con *La Monaca*. Il fatto non stupisce dato che il Settecento è il secolo in cui la fama della *Gioconda* conosce uno dei suoi punti più bassi anche in Francia. Trasferita da Fontainebleau a Versailles e lì collocata in una onorata posizione nel palazzo privato del re - ma pur sempre appartata - non sarebbe tornata al Louvre prima della fine del Settecento con la risistemazione del Museo che fu completato soltanto nel 1797.⁴⁴

Ma chi è Giovanni Sorbi, il pittore incaricato di fare una stima della collezione dei dipinti dal Pozzo Boccapaduli nel 1771 e che identifica la copia della *Gioconda* come *La Monaca*? Su di lui sono poche le testimonianze, si conosce la sua data di nascita a Siena nel 1695 ma non quella di morte. Fu allievo a Siena del pittore Giuseppe Nicolo Nasini (1657-1736) e successivamente a Bologna di Giuseppe Maria Crespi detto 'lo Spagnolo' o 'lo Spagnoletto' (1665-1747). Una delle imprese del Nasini⁴⁵ suo maestro fu quella di partecipare a Firenze alla decorazione di Palazzo Pitti con Ciro Ferri (1634-1689), un pittore che conosceva dunque molto bene la città e il suo ambiente artistico. Sorbi, suo allievo, fu attivo oltre che a Siena, anche a Bologna e a Roma. Diverse opere sono ricondotte al suo nome in varie chiese in queste ed altre città dalle fonti più antiche.⁴⁶ In particolare poi, partecipò con due dipinti, il suo autoritratto e quello del suo maestro, Giuseppe Crespi, alla collezione del medico pistoiese Tommaso Puccini (1669-1727) che aveva raccolto fra la fine del Seicento e i primi tre decenni del Settecento gli autoritratti dei principali pittori viventi, toscani e non.⁴⁷ Il Puccini, dopo la sua formazione a Pisa si trasferì ed operò a Firenze, dove, come il padre (Giuseppe Puccini, medico alla corte del granduca Ferdinando II), fu egli stesso medico di corte in rapporto con la corte medicea del granduca Cosimo III e del principe Ferdinando a contatto con la quale sviluppò un interesse per l'arte divenendo mecenate e collezionista. L'elenco della sua collezione, contenuto in una nota conservata alla Biblioteca Laurenziana dell'anno 1725, annoverava al numero 74 l'autoritratto del Sorbi.⁴⁸ La collezione, acquistata poi dall'abate Antonio Pazzi, fu da questi venduta alla Galleria degli Uffizi nel 1768 circa e vi pervenne in questo modo dove si trovano ancora i dipinti.⁴⁹ Proprio la presenza dei due dipinti nella collezione Puccini rappresenta anche il più sicuro punto di contatto fra il Sorbi e Firenze. Il ritratto del

⁴⁴ Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, cit., p. 122; per la storia dell'esposizione della *Gioconda* nelle collezioni reali francesi si veda la ricostruzione sugli antichi inventari di C. Scallièrez, *Leonard de Vinci*. La Joconde, Paris, Musée du Louvre. Département des Peintures, 2003.

⁴⁵ Sul pittore cfr. 'Nicolò Nasini', in Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs*, cit., 1999, volume 10, p. 99.

⁴⁶ Per un elenco delle sue opere cfr. 'Giovanni Sorbi', in: U. Thieme & F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, in 37 volumi, Leipzig, 1907-1950, volume 31 (1937), p. 289.

⁴⁷ Su questo personaggio storico e la formazione della sua collezione fondamentale è il contributo di G. Leoncini, 'Antefatti della collezione Pazzi', in: *Paragone*, XXIX, 345 (1978), pp. 103-118, da non confondere con l'omonimo Tommaso Puccini (1749-1911), direttore delle Gallerie fiorentine.

⁴⁸ 'Nota di ritratti di Pittori fatti di lor propria mano, che si ritrova aver messo assieme Tommaso di Giuseppe Puccini di Pistoia abitante in Firenze, e dietro a ciascuno di essi ritratti sta posto un numero per poter venire in cognizione del nome e cognome di esso pittore; cominciata la raccolta nel 1695' (Leoncini, *Antefatti della collezione Pazzi*, cit., p. 103).

⁴⁹ Per la storia di questa collezione si veda invece S. Meloni Trkulja, 'La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo', in: *Paragone*, XXIX, 343 (1978), pp. 79-123.

suo maestro reca ancora sul retro il cartellino originale 'F. 1733 / Giovanni Sorbi Senese'.⁵⁰ Le modalità di acquisizione da parte del collezionista per la maggior parte dei dipinti, secondo la testimonianza malevole di Giuseppe Bianchi, direttore della galleria Granducale fra il 1752 e il 1769, alla data del 1767 circa, lasciano infatti pochi dubbi. Secondo il suo racconto, ai pittori stranieri di passaggio per Firenze che trovavano ospitalità in casa del Puccini veniva richiesto di lasciare il proprio autoritratto all'ospite, un modo per incrementare la sua collezione di ritratti di pittori viventi del Settecento:

Il Puccini mercante, e Pittore si approfittò di tali pittori, che abitazione tenevano in Sua casa, con farsi fare il loro proprio ritratto, e come erano mani incognite in Firenze, facevali copiare altri ritratti per farli credere di quei tali, ed alcuni ne fece da per se con darli patina antica.⁵¹

Benché questo resoconto è forse frutto di un equivoco dovuto ad un caso di omonimia con un restauratore di dipinti, Tommaso Puccini, attivo a Firenze negli stessi anni,⁵² la presenza dell'autoritratto del Sorbi nella collezione Puccini rende abbastanza credibile un soggiorno fiorentino dell'artista e presuppone in ogni caso contatti con l'ambiente artistico della città. Un soggiorno alla fine degli anni Venti sembrerebbe supportato anche dalla datazione stilistica dei due dipinti. Il Puccini morì nel 1727 come si è ricordato; a quella data l'autoritratto del Sorbi vi era già entrato, anzi, stando alla datazione della nota, vi era già dal 1725. Se ci furono altri soggiorni a Firenze possiamo solo ipotizzarlo. Certo l'attività svolta a Roma (anche come 'perito pittore') suggerisce una sua produttività abbastanza continua nella città eterna.⁵³ Il Giovanni Sorbi, se come indicano gli attuali documenti noti su di lui era nato alla fine del Seicento, aveva al momento della stima della collezione Dal Pozzo Boccapaduli la veneranda età di circa 76 anni e una formazione decisamente toscana, tale da fargli riconoscere nella copia della *Gioconda La Monaca* di Leonardo.

Questa vicenda proietta un'ombra sulla fama del ritratto di donna più celebrato al mondo sia pure solo per pochi decenni ancora.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde „Mona Lisa“ zur Verkörperung einer dämonisch gedeuteten Weiblichkeit. [...] Gautier und Paters Vorstellungen entstanden mehr als drei Jahrhunderte nach der Vollendungen von Leonardos „Mona Lisa“. Sie können als Produkt romantischer Phantasien gelten und prägen zum Teil auch heute noch unsere Auseinandersetzung mit dem wohl berühmtesten Bild der westlichen Kultur.⁵⁴

Parole chiave

Rinascimento, Leonardo, Gioconda, fortuna critica, copia

⁵⁰ Ivi, p. 119; la stessa autrice nella scheda del catalogo degli Uffizi data invece l'opera al 1720 ca. e riporta un'altra segnatura: 'Gius. Crespi / Copia fatta dal S.r Sorbi' (Meloni Trkulja *Gli Uffizi*, cit., p. 1009).

⁵¹ Meloni Trkulja, 'La collezione Pazzi', cit., pp. 81-82.

⁵² Leoncini, 'Antefatti della collezione Pazzi', cit., pp. 109-110.

⁵³ Si veda l'elenco delle opere realizzate a Roma dal Sorbi riportate nella voce del Thieme e Becker sulla base delle fonti antiche (cfr. nota 46).

⁵⁴ Zöllner, *Leonardos Monna Lisa*, cit., pp. 7-8. Per un excursus sul ruolo della *Gioconda* nel Novecento durante la Guerra fredda e il suo status di 'icona del mondo libero', ivi, pp. 77-89.



Fig. 1: Bottega di Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola (trasportata su tela), 70x50,5 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, in deposito presso la Camera dei Deputati (riproduzione da: *Leonardo a Roma Influenze ed eredità*, 2019, p. 296).



Fig. 2: Ridolfo del Ghirlandaio (attr.), *Ritratto di sconosciuta (La monaca)*, olio su tavola, 65x48 cm., Firenze, Galleria degli Uffizi, (riproduzione da: *L'amore, l'arte e la grazia: Raffaello, la Madonna del Cardellino restaurata*, 2008, p. 82).

Maria Forcellino è affiliata all'Università di Utrecht, prima ancora è stata fellow al KNIR, Professore aggregato e ricercatore incardinato di *Storia dell'arte moderna* all'Università degli Studi di Salerno. Suoi campi di ricerca sono il Rinascimento e il Settecento, su cui ha pubblicato ampiamente in Italia e all'estero in volumi e riviste peer reviewed. È autrice, fra gli altri, di *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009; con C.L. Frommel di *Michelangelo's Tomb for Julius II. Genesis and Genius*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016 (pubblicato anche in italiano, francese e tedesco nel 2014); è co-autrice di *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità. Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020)*, Roma, Bardi Edizioni, 2019. Nel 2021 ha pubblicato *'La Gioconda Torlonia della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini: una provenienza Dal Pozzo?'*, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti CDXVIII*, 1-2 (2021), pp. 91-120.

Universiteit Utrecht
Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON)
Trans 10
3512 JK Utrecht
Utrecht University (Netherlands)
m.forcellino@uu.nl

SUMMARY

'A Nun, a Work of Leonardo da Vinci'

This essay, starting from a fragment of information concerning a copy of the *Gioconda* (*Mona Lisa*) from the unpublished 1771 Roman inventory of the collection of paintings by Maria Laura Dal Pozzo Boccapaduli, reconstructs the critical fortune in the eighteenth century of an important sixteenth-century painting nowadays exhibited in the Uffizi (Ridolfo del Ghirlandaio, *Portrait of a Woman (The Nun)*, oil on panel, 65x48 cm, Inv. 1890, no. 7380).

The work is a portrait of a woman whose author is discussed but was in the eighteenth and nineteenth century believed to be a Leonardo autograph. The portrait was well known to fellow artists and connoisseurs in eighteenth-century Florence. This research makes clear that the work is also documented in the art literature field as belonging to the Niccolini collection. For the austere shape of her clothes, the woman on the panel was considered to be 'a nun' for a long time and therefore known as 'Leonardo's Nun'. Its fame also reached Rome when a Tuscan artist, Giovanni Sorbi, who had been called to draw up the inventory of the Dal Pozzo Boccapaduli paintings, identified the copy of the *Gioconda* from the collection (Leonardo da Vinci's workshop, *La Gioconda*, oil on panel transferred to canvas, 70x50,5 cm, Rome, National Galleries of Ancient Art, Palazzo Barberini, Inv. 864) as 'Leonardo's Nun', attributing to her a very high price (500 scudi). The confusion between the *Nun* and the *Mona Lisa* in the eighteenth century testifies the little knowledge that the public had until that date of the iconography of the *Gioconda*, even among connoisseurs, in Florence and abroad.

From Xáos to *Kaos*. Pirandello and the Tavianis revisited¹

Nourit Melcer-Padon

In the Taviani brothers' acclaimed 1984 film *Kaos*, six short stories by Luigi Pirandello, Italy's 1936 Nobel Prize winner, find a fascinating cinematic interpretation.² The Tavianis chose such stories that fit their socio-political agenda for the film, that gives voice to the underprivileged and to the adversities resulting from an often insensitive and corrupt system that they must endure. They have nonetheless given these stories an adaptation that is very faithful to Pirandello's concerns, his artistic philosophy as well as his depiction of Sicily and its people.

The reassessment of both film and short stories made it evident that the cinematic medium provides an ideal scene for the promotion of Pirandello's artistic concepts. In what follows, I would like to consider possible points of comparison between the Tavianis' and Pirandello's productions, and the insights that such a comparison provides.

Pirandello and cinema - a short overview

Luigi Pirandello's love-hate relationship with the cinema took many turns over several decades.³ Although the relatively new cinematographic medium threatened to empty the theatre in favour of cinema halls, as time passed Pirandello revealed 'a fertile and sensitive mind willing to consider film as an art form and to evaluate its potential, and shortcomings, in that light'.⁴ Filmmaking relied on machinery, and Pirandello feared filmmaking would incur a dehumanisation of its practitioners.⁵ In his caustic criticism of the mechanized art, Pirandello depicted an amalgamation between a camera operator and his camera, to the point that the cameraman mechanically and immorally

¹ I presented a much shorter version of this essay at the NeMla 50th anniversary convention, Washington DC, 21-24 March 2019.

² Some critics considered the film was only loosely based on Pirandello's stories (J. Maslin, 'Pirandello Tales in the Taviani Brothers' *Kaos*', in: *The New York Times* (13 October 1985)). Others found the Tavianis' adaptation admirable, such as R. Brody, 'A Masterly Movie Adaptation of Short Stories by Luigi Pirandello', in: *The New Yorker* (16 January 2017). See also Umberto Mariani, who considers Pirandello's works 'alive and present', when listing writers and playwrights influenced by them, in: *Living Masks. The Achievement of Pirandello*, Toronto, Toronto University Press, 2008, p. 104.

³ N. Genovese, 'Quel ragno nero sul treppiedi: analisi dei rapporti tra Pirandello e il cinema', in: N. Genovese & S. Gesù (eds.), *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, Roma, Bonanno Editore, 1990, pp. 14, 30.

⁴ F. Nulf, 'Luigi Pirandello and the Cinema', in: *Film Quarterly*, XXIV, 2 (1970-1971), p. 46.

⁵ S. Micheli, *Pirandello in cinema. Da 'Acciaio' a 'Kaos'*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 19-21. See also Genovese, 'Quel ragno nero sul treppiedi', cit., p. 12.

continues to turn the handle while a tiger devours an actor in front of him, in his prototypical film-novel⁶ *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916).⁷

Pirandello nonetheless embraced the new medium and personally contributed to scripts and adaptations of his works for the cinema. Yet, in 1929, more than a decade after the first publication of *Serafino Gubbio*, and after over a dozen films were made based on his works, he still maintained that 'the theatre's illusion of reality' is greater than that of the cinema. Films could only aspire to become a 'photographical and mechanical'⁸ copy of the theatre, where live actors spoke with natural voices, since the theatre is the arena in which literary protagonists, conceived in writers' imagination, can talk. After the introduction of synchronised recorded dialogues in the late 1920s, to Pirandello's opinion, talking films also produced an irreversible disillusionment in their viewers by breaking the silence. In an effort to find distinctive attributes proper to the cinema, Pirandello conceded that while moving images need not use words, they should rely on music. Films would thereby become truly revolutionary, providing a visible language for music,⁹ and music in turn would be used to express 'the abstract mental energy that generated images', a notion he referred to as "cinemelography" [...] or cinematic pictures literally expressing sound that only relies on melody and music'.¹⁰ Pirandello tried to materialize his ideas regarding the centrality of sound to films in *Acciaio* (1933), based on his text *Gioca Pietro!* Although he was not satisfied with the outcome, the film is nevertheless impressive in its use of sound that amplifies the images of monstrous machinery.¹¹

Pirandello understandably focused on the shortcomings of the new art. These were still the early years of the "talkies", and films were technically wanting. In his effort to demystify the lure of the cinema further, Pirandello claimed talking films would lose their international appeal, since they could only present actors speaking in one language.¹² He could fathom the future use neither of subtitles nor of dubbing, yet it seems that his attack of the cinema, as well as the meagre artistic expression he was willing to relegate to it at this point, was above all a manifestation of his anxiety regarding the future of the theatre.

The ready money the film industry provided was only one reason Pirandello gradually became more engrossed by the cinema. Above all else, it seems Pirandello was attracted to 'the possibility of a "cinema of ideas" that intrigued him, just as he worked toward a theatre of ideas'.¹³ Despite his vehement defence of the theatre, Pirandello soon realised that 'the future of dramatic art and also of the playwrights is now there [...] we must direct ourselves towards a new expression of art: the talking

⁶ See G. Moses, 'Film Theory as Literary Genre in Pirandello and the Film-Novel', in: *Annali d'italianistica*, VI (1988), p. 38.

⁷ Alessandro Vettori reads in this novel the suggestion that while human beings are 'fed' to the machine, which becomes more dangerous than the tiger, they are not annihilated but rather born anew. See A. Vettori, 'Serafino Gubbio's Candid Camera', in: *MLN*, CXIII, 1 (1998), pp. 103, 106.

⁸ L. Pirandello, 'Se il film parlante abolirà il teatro', in: L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, M. Lo Vecchio-Musti (a cura di), Roma, Mondadori, 1960, pp. 998-999 (first printed on *Corriere della Sera* (16 June 1929)). In a letter to Marta Abba of 25 April 1929, Pirandello claimed spoken film cannot hope to supersede the theatre since it 'wants to be a mechanical and photographic copy of theatre'. See B. Ortolani (ed. and trans.), *Pirandello's Love Letters to Marta Abba*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 73.

⁹ Pirandello, 'Se il film parlante abolirà il teatro', cit., pp. 1001-1002.

¹⁰ N. Davinci Nichols & J. O'Keefe Bazzoni, *Pirandello and Film*, Lincoln-London, Nebraska University Press, 1995, p. 80.

¹¹ E. Comuzio, 'Cinema, linguaggio visibile della musica: Pirandello nel dibattito sul sonoro (1930-1936)', in: Genovese & Gesù, *La musa inquietante di Pirandello*, cit., pp. 135-155. Specifically, see Comuzio's discussion of the film *Acciaio*, ibi, pp. 150-152.

¹² Pirandello, 'Se il film parlante abolirà il teatro', cit., p. 1000.

¹³ Nulf, 'Luigi Pirandello and the Cinema', cit., p. 47.

film. I was against it: I changed my mind'.¹⁴ Pirandello closely followed the innovations and transformations that were taking place in the film industry during his lifetime. As he had written to his muse Marta Abba earlier, 'the devil of an invention of the speaking machine is, after all, very amusing. It all depends on knowing how to use it'.¹⁵

An ideal artistic medium for a relative reality

Undoubtedly, films have since become a most adequate medium for the artistic expression of Pirandello's philosophy. One of the basic tenets of Pirandello's philosophy is that reality is multifaceted and relative, defined by the perception of each consciousness that is exposed to it. He managed to shake his readers' and audience's conviction that the reality they believed themselves to be part of is inherently different from fictional reality. Among many other tactics, he achieved this effect by famously using metaleptic leaps that seemingly allowed fictional characters to interact with live people. Not only did he destabilise his readers' and audience's grasp of the real¹⁶ by letting his characters penetrate their lives in unexpected ways, but he provided the characters with convincing arguments to the superiority of fictional reality over the historical reality we live by. One recalls the Father character in *Sei personaggi in cerca d'autore*, who claimed that the characters' reality is more real than that of the actors, based on the ontological difference between them. While all mortals are subjected to change from one moment to the next, and are eventually doomed to die, an artistic creation is immortal.¹⁷ The shape, that defines and contains the essence of a work of art, entraps the artistic creation, yet at the same time safeguards its vibrant, constant life for all time.¹⁸ This is why the plight of the Mother character is most poignant when she insists her agony can never be alleviated since it is performed repeatedly, every time the play is acted out: 'it's happening now. It happens all the time! My anguish is not over, sir! I am alive and present all the time and in every moment of my anguish which renews itself, alive and always present'.¹⁹

Pirandello attempted to endow theatrical art with attributes proper to plastic arts, whose essence is evidently contained in forms such as statues, by endeavouring to make each theatrical performance identical to the previous or following ones. This is one of the reasons he relied on stock characters such as those of the *Commedia dell'Arte*. In *Questa sera si recita a soggetto*, the director praises actors who could enter their character in the manner of *Commedia* artists and improvise their role according to the blueprint of its fixed characteristics, thereby actualising their parts. Yet even *Commedia* roles must be performed by live actors, who necessarily change

¹⁴ Pirandello's letter to Marta Abba of 27 May 1930, in: Ortolani, *Pirandello's Love Letters to Marta Abba*, cit., pp. 145-146.

¹⁵ *Ivi*, p. 74.

¹⁶ Jorge Borges examines the reason for the readers' 'disquiet' when confronted with a Don Quixote who is himself a reader, or a Hamlet who is a spectator of the play-within-the-play he stages, and concludes that 'such inversions suggest that if the characters in a story can be readers or spectators, then we, their readers or spectators, can be fictitious'. See J.L. Borges, *Other Inquisitions, 1937-1952*, R.L. Simms (trans.), Austin, University of Texas Press, 1964, p. 46.

¹⁷ The Father character tells the *capocomico* that the characters' fictive reality is more real than that of the actors, thereby validating fictive reality while at the same time undermining historical reality: 'if we (*again he indicates himself and the other characters*) have no other reality beyond the illusion, it would be also a good idea for you [the director] not to trust in your own reality, the one you breathe and feel today within yourself, because – like that of yesterday – it is destined to reveal itself as an illusion tomorrow' (L. Pirandello, *Six Characters in Search of an Author and Other Plays*, M. Musa (trans.), London, Penguin, 1995, pp. 55-56).

¹⁸ Millicent Marcus considers *Kaos* 'as the raw material of the artist who must endow [...] with form', and views the journey of the character of Pirandello to his childhood home in Sicily as a journey into his own psychic chaos. See M. Marcus, *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 184.

¹⁹ Pirandello, *Six Characters*, cit., p. 51.

from one performance to the next. That is why the cinema seems the most suitable medium in providing an adequate artistic shape to Pirandello's principles. Films can expose many points of view in multifaceted ways particular to this medium, such as providing visual expression to protagonists' thoughts. Additionally, and as opposed to theatre actors, film actors, captured on celluloid, produce the same exact performance every time the film is projected. Like photographs, films freeze time, despite their illusive motion, creating a space within which their contents seem to unravel. Unlike photographs, that freeze a small fraction of time, films can capture a series of frames over a longer period, thus sustaining the illusion that they are life-like, so long they are projected. Films can further allow the actors to see themselves live, in a way that photographs or mirrors cannot, a shortcoming Moscarda explains to Anna Rosa in Pirandello's novel *Uno, nessuno e centomila*.²⁰ Yet films do not resolve the existential schism between the image one has of oneself and the image others have of one. In its operation, a screened film presumably provides the image Moscarda bemoaned he could not access, namely the image "outside of himself", that others had of him. Nonetheless, a film, like a photograph, only enables one to look at the eternally identical fragment of artistic life contained in its form from the outside. It does not enable one to enter it, nor does it allow one to experience life as it is being lived, since human life's perpetual flow, contained in its perishable receptacle of flesh, only stops at death. Even if one were willing to live in front of a circle of mirrors as one is being filmed, such a film would consist of both a freezing mechanism (mirror and celluloid) and a time issue: it would still not happen exactly at the same time as every lived moment does.

Thus, although films actually emphasize the dichotomy between life and art, precisely due to their convincingly lifelike quality, they do present the viewer with an immutable form that mirrors life best, according to Pirandellian philosophy, since they mimic a continuous movement and evolvment over a specific period of time, circumnavigating 'the inherent tragic conflict between life (which is always moving and changing) and form (which fixes it, immutable)'.²¹ The time of the performance of a film is also similar to that of a theatrical performance, and thus closer to the medium Pirandello originally considered most effective for the staging of real feelings that could stir the audience. Indeed, films constitute the ideal medium for the performance of artistic content trapped in a form while at the same time resembling life to an uncanny degree that gives the viewers a most convincing illusion of real life evolving before their eyes. Films create a continuous flow of experiences that only exists in our consciousness. In this sense, films are the closest in allowing viewers to see the life of an artwork in motion.

Chaos and structure

Turning to *Kaos*, the name of the Tavianis' film is already indicative of their profound understanding not only of Pirandello's artistic notions, but also of his view of Sicily. Immediately after the initial credits, the Tavianis include a quote taken from Pirandello's youth recollections, in which he claims to be 'the son of Caos, not

²⁰ Moscarda tells Anna Rosa her pretty photographs are as dead as her reflection in the mirror, since in order to see oneself live, one must stop living, even if for a moment. Life is in constant motion, and thus one can never really see oneself live, but only be seen by others. See L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Roma, Rusconi, 2009, pp. 129-130.

²¹ L. Pirandello, 'Preface to the 1925 *Six Characters in Search of an Author*', in: idem, *Naked Masks. Five Plays*, E. Bentley (ed.) & E. Storer (trans.), New York, E.P. Dutton, 1952, appendix I, p. 367.

allegorically but in reality'.²² Born in 1867 in the village of Cávusu, as its inhabitants called it, Pirandello specifies this name is a dialectical derivation of the ancient Greek word Xáos.

The film's name, spelled with a "K", hence alludes to the Greek origin of the name. In addition, the quote appears on screen against the background of the Greek temple of Segesta, visually underlining the identity of the early settlers of Sicily.²³ The film will continue in this vein, and in the chosen stories, other "conquerors" of the island, the Bourbons and the post 1861 "Unitarian" Italians, will play their part. Pirandello's irony regarding the name of his native village and the chaotic life its people have been forced to lead because of Sicily's many foreign conquerors thus reverberates not only in his stories but also in the Tavianis' adaptation and visual choices. Indeed, chaos moulds people's character and tinges all their interactions: between a mother and her children, a man and his wife, a master and his workers, between individuals and their community, and with the animals that surround them.

True to the structure of a Greek tragedy, the film uses one story for the prologue and another for the epilogue, providing a unifying structure to four other stories used as episodes in between. The elements contained in the prologue are exemplified and developed in the episodes, and the epilogue provides an additional, philosophical insight, amalgamating the components that led to it. The raven, based on the story 'Il corvo di Mizzaro', that appears in the prologue and again between one episode and the next, allows for a bird's eye-view of the island, and provides a unity of space. The bell the villagers tied to the crows' neck is reminiscent of the chorus that performed between scenes in Greek tragedies. Despite Pirandello's systematic and pointed criticism of the Church, he often introduced the sound of a bell to indicate the presence and role of the community in his works.²⁴ Thus, the raven's bell is an adequate substitute for the chorus, as the representative of the community on stage and a reminder to essential moral values often lacking in the islanders' conduct. Finally, a Greek play would typically be performed in an outdoor amphitheatre, such as the ruins of the ancient theatre the Tavianis invite the character of Pirandello to look at towards the end of the film. In other episodes, the Tavianis adequately toy between the indoor and outdoor settings with a clever bracketing of frame, achieved by the use of a series of open doors or open windows that erases differences between actions, whether these take place inside or outside, thereby creating one spatial sphere that encompasses everyone.

This visual strategy allows foregrounding another important Pirandellian issue the Tavianis investigate, namely the lack of distinction between private and collective life. Everyone knows everything about everybody, and even the seemingly empty

²² Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 1281 ('Di che tempi, di che lontananze', a fragment dictated by Pirandello to his friend Pio Spezi first published in: *Nuova Antologia*, Firenze, Fondazione Spadolini, volume CCLXXXIX (serie VII), fasc.1470 (16 June 1933).

²³ Andrea Baldi considers this shot of the temple from above to be devoid of temporal coordinates and thus to suggest a mythical key to the understanding of the movie. See A. Baldi, 'Letteratura e mito in *Kaos*', in: *MLN*, CXIV, 1 (1999), p. 172.

²⁴ For example, Moscarda manages to rid himself of any social attribute, such as his name, his possessions, his social standing, and his ties to other people. Yet in his remote retreat, he can still hear the bells of the nearby town that stress the incapacity of man to detach himself completely from society. See Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 143. Another example is Mattia Pascal, who finds himself outside of normative society, having "killed" both his original identity and his fake identity. In a ludicrous state of estrangement from his selves, he takes both of them for a walk on the street, where he evokes the leaning bell-tower of Pisa. Unlike it, Mattia cannot lean to any of his sides, finally becoming the "late" Mattia Pascal while still alive. This is the only state of being society allows him to keep, and the bell-tower is called to witness his new condition of dead in life. See L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 253-254. Regarding the zombie-like punishment of Mattia, see Nourit Melcer-Padon, 'Mattia Pascal's Punitive Mask', in: *Italica*, XCII, 2 (2015), pp. 358-374.

village square in which a protagonist performs on his own, is not empty. As in the climactic scene in their *Fiorile* later on, so already in *Kaos*, the Tavianis use an empty village square where the protagonist agonizes to stage scathing criticism against the entire community, irresponsibly inactive yet present behind closed shutters.

Moreover, the use of a prologue and an epilogue allows to stress the inescapable, circular motion that underlies both the stories' and the film's plot lines. In the prologue, the villagers brandish the eggs discovered in a nest, on which a male raven is sitting, a discovery that provokes not only their laughter and ridicule of the "unmanly" raven, but also the first act of violence shown in the film. The epilogue depicts a dialogue Pirandello conducts with the ghost of his deceased mother. Between these two episodes, from the botched birth of the raven's eggs smashed by the villagers, to the posthumous appearance of the mother's ghost, the life of the various protagonists unfolds. Yet none of them displays anticipation of change as every birth is merely another expected trajectory towards the same kind of life until inevitable death. This circular motion accentuates the protagonists' plight and the sensation of a stifling, inescapable reality.²⁵ Sergio Micheli links the circular motions he detects in *Kaos* to Heidegger's concept of time, stressing that in this movie, the future can only "wish" to be what has already happened. Each phase is part of a succession of events that are in turn part of a present with no foundation for future possibilities.²⁶ In this sense, humans are as much in the grip of their destiny as fictive characters, as incapable of altering their lives, their "form", which is all the more rigid when they are hopeless southerners, without any prospect of bettering their lot. Even the slim, pathetic victory villagers manage to gain against the authorities at the burial of the patriarch in the last episode cannot be upheld as a turning point in the kind of life the islanders must continue to endure.

The inevitable, circular motion is reverberated by the appearances of the moon, especially (but not exclusively) in the second episode of *Kaos*, entitled 'Mal di luna'. The moon, connected to ancient pagan rituals and myths, regulates farming practices, and is part of the numerous superstitions upheld by all the inhabitants of the island, resulting from having to cope with its never-ending ills, and subjected, as they are, to the forces of nature. Superstitions rule, more powerfully than established religion, even though crossing oneself is often used as an antidote to a superstitious fear. One example of empty violence sanctioned by superstition is introduced in the first episode, when the raven and its bell appear above those who are about to leave the island and immigrate to America. In their anxiety to protect themselves from the evil eye, represented by the raven, on such an ominous occasion as the beginning of a long, uncertain voyage, all those present immediately start throwing stones at the black bird. The crowd of people, all dressed in dark clothes, ridiculously gesticulating as they throw stones into the air in the middle of an empty road of a desolate countryside is one of the most grotesque and powerful scenes of the movie. They are repeating the same kind of needless violence the farmers used in the prologue, when they threw the eggs found in the nest at the raven, helplessly held upside-down by its feet. The islanders' superstitious nature sanctions violence, consensually perpetrated by all, and these scenes highlight a facet of their collective responsibility for what occurs in their community. Thus, the ensuing chaos cannot be blamed only on the invading powers nor on misfortunes of geographical or climate conditions. The islanders themselves must take responsibility for the mores they uphold and the actions they perpetrate if any change is to take place.

²⁵ Sergio Micheli considers Pirandellian characters to be devoid of hope and fatally enclosed in cyclical, isolated conditions (Micheli, *Pirandello in cinema*, cit., p. 17).

²⁶ Ivi, p. 41.

The results of chaos

Taking a brief look at the film's episodes, one notices the first one forcefully exposes the results of chaos. This episode, entitled 'The Other Son,' sheds light on repressed memories of untreated trauma, caused by events following Italy's legendary unification in 1861, which, for Sicilians, was clearly an imposition of forces from outside the island. Yet it takes a foreigner, meaningfully a doctor, to get Maria Grazia (or Maragrazia in Pirandello's story) to divulge the horrors she endured during this unstable period. The people of her village either know – and prefer to forget what happened – or they never bothered to find out why she behaves as she does, conveniently labelling her 'crazy' instead.

The doctor manages to wrench Maria Grazia's recollection. One cannot forget the ensuing horrific scene in which a gang of bandits uses its victims' severed heads to get points for rolling them furthest in a morbid game they all partake in, before violating the wife of one of those murdered, and engendering her "other", despised son. This scene is echoed at the end of the episode, when two pumpkins materialize on a stone wall, bright orange against the uniform grey scenery. Maria Grazia takes one pumpkin in her hand, and rolls it behind the back of her "other" son, who is walking away from her, resigned to her constant rejection, to the sound the pumpkin makes on the ground, which is identical to that of the rolling head of his mother's husband. The round heads turned round pumpkins, delineate yet another inescapable vicious circle. Clearly, it is not just Maria Grazia, but the whole community that has not undergone healing, and its injuries are exacerbated by the depletion of the island's inhabitants, on a quest for a better life in America, leaving behind only the women, the young children and the old. Millicent Marcus reads Maria Grazia as emblematic of Sicily, an unnatural motherland 'that cannot hold onto her sons,'²⁷ a land of tears, that loses its sons to the land of gold. Yet Maria Grazia does not give up on her sons in America. The episode ends as it started, as she dictates the same letter she did at its beginning, empowered by the thought that her sons never answered because they never received her letters, and might finally do so now the doctor will write them for her.

Under the Sicilian moon, relationships are as harsh as the landscape. The second episode depicts the cynical use of a husband's temporary licanthropic derangement by his young bride Sidora; a state she discovers recurs every time the moon is full. Once again, the village square is where the couple's future is decided with the tacit support of the entire village. In her fright, Sidora runs away from the remote farm, back to her mother's house in the village. Her husband Batà follows her there, and patiently awaits her on the square. Finally, a hand provides him with a chair: the villagers support his reunification with his lawfully wedded wife. Yet they also silently support the scheme to make him a cuckold. Prompted by her mother's encouragement, Sidora hopes to turn her husband's infirmity to her favour at his expense. She concludes that the next time the moon is full, Saro, whom she wished to wed before she was forced to marry Batà, will come to the remote farm with her mother to keep her company when she must barricade herself in the house, while Batà howls at the moon outside. According to Pirandello's story, on the fateful night, Saro becomes frightened by Batà's howling and appalled by Sidora's open advances. The story ends with an amused allusion to the moon that gives so much trouble to the husband on one side of the door, while it seems to be laughing at the wife's failed revenge of her unwelcome marriage on the other. The Tavianis accentuate the wife's defeat: on the night in question, while Sidora and Saro are already embracing, it begins to rain and the moon is covered by clouds. Batà, happy to be rid of his monthly trouble, approaches the house where the others took

²⁷ Marcus, *Filmmaking by the Book*, cit., pp. 200-202.

refuge, and looks through the window. Whether the ensuing howling that escapes Batà's throat is a reaction to his discovery of his wife's betrayal or to the movement of the clouds that uncovers the moon again, Saro detaches himself from Sidora, incapable of deceiving a man with such a predicament. Having received no assistance from the Virgin to whom she prayed nor from the elements that rule the island, Sidora ultimately exhibits some compassion towards Batà, but only after she resigns herself to being his wife without so much as the coveted reprieve of one night.²⁸ The Tavianis thus seems more lenient towards their protagonists, providing the meagre closure which Pirandello had denied them.

Commoners and masters

In the third episode of *Kaos*, the moon is also held responsible for the mysterious fracture of the enormous clay jar Don Lolo, a wealthy rural proprietor, fancies he can fill with olive oil after a successful harvest. The jar is proportionate in size not only to Don Lolo's vanity and greed, but also to his disregard of his workers' feelings and well-being. In the fashion of *Commedia dell'Arte*, a theatrical source Pirandello admired and used in many of his works, the maltreated, grotesque servant manages to outwit his master, to the sound of opera buffa-like music. The servant in this case is a "jar-doctor", who performs a surgical procedure, complete with stitches, on the huge, fertile, broken belly of the jar. Unlike the foreign doctor in the first episode, Zi Dima's expertise relies on secret, local traditions. Nonetheless, Don Lolo demands that Zi Dima make "punti", or holes along the fissure through which to sew a string, and reinforce the glue he will apply to the jar. One will never know whether the glue or the "punti" are actually successful enough for the jar to fulfil its purpose, since Zi Dima performs the operation by rebuilding the jar around himself only to discover he is trapped in the jar once it is mended.²⁹ After a heartless juridical deliberation, Don Lolo realizes he must pay Zi Dima for his useless work, but that he can also demand compensation for his goods once Zi Dima breaks the jar to recover his freedom. Unexpectedly, Zi Dima refuses to come out, and stays in the jar as night falls, shortly accompanied by the same music as in the 'Mal di luna' episode, hinting to the upheavals the moon is about to witness once again in people's affairs, as well as to people's folly. Zi Dima gives his salary for mending the jar to the farmhands, who use it to organize a banquet, celebrating their triumph over Don Lolo's frustrated ambitions, while Zi Dima orchestrates everything from his post inside the jar. Popular carnivals allow reversing society's power structure for a limited, predetermined time, thereby releasing subversive feelings that can endanger the social order.³⁰ Similarly, the revelry instigated by Zi Dima only lasts one night of song, dance, food and drink, under the supervision of a full moon. As soon as the night is over, each member of society goes back to her or his accepted place in the social order. Accordingly, the next morning Don Lolo knows he can exert his anger by violently kicking the jar and

²⁸ Sergio Micheli stresses the synchronicity of sound and music achieved in this film, and the use of silence as a sound in the film. He concludes that 'Mal di luna' is the most resolved episode from a cinematographic point of view in its transposition to the screen. See Micheli, *Pirandello in cinema*, cit., pp. 52-54.

²⁹ Alberto Godioli pointed out similarities between Zi Dima's captivity in the "belly" of the jar to Ivan Matveitch's captivity in the belly of a crocodile in Dostoevsky's story by the same name, published in 1865. See A. Godioli, "A new case, one that my lawyer will have to handle!" Dostoevskian Echoes in Pirandello's "La Giara", in: *Incontri*, XXXII, 2 (2017), pp. 59-68.

³⁰ Mikhail Bakhtin discusses the 'temporary suspension [...] of hierarchical rank' during Carnival time, 'liberating from norms'. See M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, H. Iswolsky (trans.), Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 1984, p. 10. Roger Caillois notes carnivals are conducted like a game, 'conforming to pre-established conventions, in an atmosphere and within limits that separate [carnival] from and do not entail any consequences for ordinary life'. See R. Caillois, *Man, Play and Games*, M. Barash (trans.), Urbana, Illinois University Press, 2001, p. 131.

sending it rolling down the hill, disregarding its occupant, until it hits a tree and breaks again.

Don Lolo's sins are manifold. His pragmatic thinking is simplistic and uncompromising. The jar could perhaps have been mended, had he been willing to trust Zi Dima and his secret glue, and had the latter been wise enough to mend it from outside, rather than become trapped inside it. Yet both Pirandello and the Tavianis relish in stressing absurd situations, which in this case display the paradox whose resolution can only be reached through the breaking of the jar and temporarily disrupting the social order it was made to uphold. The punishment Don Lolo is served is humorous, yet also points to potential chaos in the established stratification due to the masses' grievance and disquiet. The hint of a possible popular uprising remains checked by the general bon vivant-atmosphere and the violence Zi Dima is subjected to. No major social change is birthed when a wobbly Zi Dima emerges from the breakage, yet the rebellion, small and short as it was, will provide many more moments of laughter at Don Lolo's expense, and may lay the ground for a more effective upheaval. Importantly, for any change to occur, the old order must indeed be broken. The episode of the jar, which sounded like a bell when whole, hinting at the impact of its destiny on the entire community, thus enfolds a tangible, potential threat.³¹

The masters of the land are detached from their dependents, whether they live amongst them, as Don Lolo, or far from them, in a fancy town house, as the Baron of Màrgari, the owner of the village by the same name in the fourth episode. The masters are belligerent, enforcing the law and setting its soldiers, who are at their immediate disposal, against the villagers whose only weapon is their tenacity. The villagers' demand for a consecrated cemetery up in their mountain hamlet is met by the Baron's "landlord" kind of superstition: since he has to suffer their existence on his lands so long as they are alive, he refuses to allow them to take root as corpses buried in them. While Pirandello ends this story with an outlandish scene, in which the carabinieri guard the empty tomb already dug up on the mountain to prevent it from being filled with the dying patriarch, the Tavianis aptly utilize the absurdity of the situation but choose to allow the villagers' victory. The soldiers disregard their orders and leave the premises. Their reluctance to interfere with matters related to superstition, religion and sheer humanity is coupled with their sympathy towards the villagers and assisted by the distance from town. One may thus conclude that the evolution that can take place on this island is a stubbornly persistent one, achieved over a very long period by de facto actions on the ground, regardless of the ruling authorities.

The power of fiction

Pirandello often uses intratextual cross-references between his works, and the Tavianis follow suit, introducing elements from one episode in another. Such are the reappearances of the raven mentioned earlier, or the scene when a boy walks his dog holding its two hind legs like a wheel-barrel, a clear reference to 'La carriola', another Pirandellian story that is only alluded to in this way in the film. A more meaningful instance of cross-referencing involves Saro, the failed lover from the second episode, who participates in the epilogue, this time as the coachman who takes Pirandello from the train station and brings him back to his childhood home in Chaos. His reappearance helps complete yet another circular motion in the overall plotline, yet conveys a deeper meaning. Saro recognizes Pirandello, but Pirandello only realizes who the coachman was as he drives away. This part of the story, added by the Tavianis,

³¹ Marcus considers the jar as an egg that allows gestation; once hatched, it provides a rebirth into a life of freedom for the workers. See Marcus, *Filmmaking by the Book*, cit., pp. 189-190. The image is indeed very apt, yet any freedom events depicted in this episode might grant will evidently occur in the distant future, if at all.

indicates their deep understanding not only of Pirandello's artistry and underlying concerns, but also of his philosophy, and his consideration of the relevance and impact of fiction and its superior standing compared to historical reality.

Saro's appearance successfully translates the first half of the story on which the epilogue is based into cinematic language, since he is given the upper hand over his own writer, in similar fashion to Pirandello's story. In this story, entitled 'Colloqui con i personaggi', Pirandello hung a notice on his door, which warned that no audience would be given that day to any fictional character, and any character who considers disturbing him had better direct himself to another writer. Disregarding the warning, a nameless fictional character bursts into the study. Pirandello protests loudly: he is worried about the onset of war, and the fate of his son who has been drafted, and is not free to deal with fiction. Yet the character merely points to beautiful flowers that are blooming on that spring morning and to the soft sounds of a bird's song. Whatever wars men will wage and however horrific the woes they will endure, what will remain, eternally immutable, is what real life is actually made of: those feelings that one was able to give expression to and bring to life in fiction, outside the reach of historical time. The way to do so is by artistic creation, since the life of an artwork is everlasting while that of mortal men is not. Pirandello relents: with whom but with his fictional characters could he possibly conduct any dialogue at such a stressful time?

The second part of the story, as well as the film's epilogue, continues with another dialogue with a fictional character, this time with Pirandello's dead mother. Pirandello claims that the reason he is sad is not because his mother is dead, since he can still imagine her sitting in her chair, as he used to do from afar while she was still alive. What makes him sad is that *she* can no longer think of *him*, or more precisely, as Pirandello writes in the story, she cannot give him a reality, think of him in such a way that he would feel himself alive in her even from afar.³² It is this possibility that has really become impossible with her death. Yet as the story ends, Pirandello looks out of his window at the acacias, and hears his mother's voice whispering to look at things with the eyes of those who can no longer see them. It will give you a memory that will make them more sacred and more beautiful, she adds. Repeating the essence of the argument Pirandello's character voiced, the mother sends Pirandello back to his creative activity, which can reach the most meaningful of realities and is therefore to be found in fiction. The mother has become part of Pirandello's imagination and as such is now on the same ontological plane as his other characters. She now holds a privileged position vis-à-vis the writer, who conducts his creative life guided by his characters.

Artistic devices

Pirandello's multifarious use of cynicism and irony is not lost in *Kaos*. The ironic panoply is indeed quite wide: from a kind of Socratic irony, such as Maria Grazia's supposed madness which covers up a terrible truth, to many instances of verbal irony in 'La giara', or the dramatic irony of Batà's trust in his wife, to the sarcastic bantering Pirandello subjects his characters to. Pirandello uses the resulting gap between overt and covert messages in a way that allows the disclosure of both sides of each argument, as well as a degree of identification and compassion with his many protagonists, however "good" or "bad" they are. The same kind of human understanding is portrayed by the Tavianis' visual juxtapositions. Such for example, is the scene of the father painstakingly descending the mountain with the pitiful corpse of his son, for lack of a burial plot in his village, inversely repeated at the end of the scene of the mock burial

³² See L. Pirandello, 'Colloqui coi personaggi', in L. Lugnani (ed.), *Luigi Pirandello. Tutte le novelle*, volume 3: 1914-1936, Milano, BUR, 2007, p. 191.

of the patriarch. The vivid contrast between the two scenes not only underlines the villagers' justified plight, but also ridicules their stubborn behaviour.

Pirandello's uses of irony and theatricality impregnate his entire œuvre, whether originally written for the theatre or written in a different genre, as a short story or a novel. These aspects are reverberated throughout the various episodes of the film, perhaps most noticeably in the episode of 'La giara', which Pirandello first published as a short story (1909) and later as a one-act play in Sicilian (1916) and in Italian (1925). The Tavianis masterfully exploited the grotesque characteristics written into the plot by Pirandello, whose works display highly suggestive scenes, replete with psychological insights and symbolism that make them particularly interesting for a visual adaptation. They effectively render Pirandello's noteworthy 'sentimento del contrario'-tenet, presented in his *Umorismo*. This sentiment is experienced when one realizes that the underlying motives that made one laugh are quite different from what one initially understood – and are far from comical.³³ This kind of reversal is apparent in their addition of the last scenes of 'Mal di luna', when the audience is more inclined to pity both Batà and Sidora than to laugh at their lot. Similarly, the scenes depicting the paltry victory of the villagers over the Baron of Màngari and over Don Lolo are seen with apprehension rather than jubilation. Undoubtedly, various theatrical ingredients the Tavianis found in Pirandello's stories served them well, in their noteworthy production of many cinematic moments that display their exceptional choices of shooting angles and the configuration of key frames, as well as their use of dialogues, of sound and music.³⁴

One particular Pirandellian feature the Tavianis often use are metaleptic leaps, mentioned earlier, as Pirandello famously does in his trilogy *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* and *Questa notte si recita a soggetto*, among many other texts, which rely on the tension between different kinds of realities in their composition. Gérard Genette defined metalepses as 'the intrusion by the extradiegetic narrator or narrative into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...] [which] produces an effect of estrangement that is either comical [...] or fantastic'.³⁵ Regarding the 'Pirandello manner' of *Sei personaggi* or *Questa notte*, Genette found it to be 'nothing but a vast expansion of metalepsis'.³⁶ As Liviu Lutas points out, Genette's definition 'is still valid' when contemplating this phenomenon in films, and although in films the two worlds transgressed by the metaleptic leaps 'do not necessarily have to be created by a narrator's voice', such leaps are 'all the more effective when the visual mode is used too'.³⁷ The Tavianis already used this device in *Padre padrone* (1977), and do so in

³³ Pirandello famously gave the example of one's laughter at the ridiculous sight of an old woman who puts on exaggerated makeup to look younger, yet this feeling is reversed once one realizes that she is doing so to keep a younger husband interested in her. See L. Pirandello, *L'Umorismo*, Milano, Garzanti, 2017, p. 173.

³⁴ Regarding the theatricality of *Kaos* and its adherence to Pirandellian concepts, see Micheli, *Pirandello in cinema*, cit., pp. 46-49; specifically, he claims the theatrical staging is particularly noticeable in scenes in which the camera assumes the position of the spectator (ivi, p. 49). Chadwick Jenkins reminds us that 'the literal meaning of "persona" is "sounding through" insofar as the actor speaks through', and argues that 'Pirandello also has a developed feeling for the aural, and its logic of reflection: the echo. This is brought out rather well in the short films that compose *Kaos*, a brilliant film by Paolo and Vittorio Taviani'. See C. Jenkins, 'Luigi Pirandello on Film: L'Umorismo and Confronting the Other of the Self', *Pop Matters*, www.popmatters.com/luigi-pirandello-on-film-lumorismo-and-confronting-the-other-of-the-self-2495404199.html (5 June 2023).

³⁵ See G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, J.E. Lewin (trans.), New York, Cornell University Press, [1972] 1980, pp. 234-235.

³⁶ Ivi, p. 235.

³⁷ See L. Lutas, 'Metalepsis in Different Media', in: L. Elleström (ed.), *Beyond Media Borders*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, volume 2, pp. 169, 171 (https://doi.org/10.1007/978-3-030-49683-8_6). In this

other ways later on, as in *Cesare deve morire* (2012). One of the effects achieved by the introduction of metaleptic leaps is an enhanced participation of the audience, whose own reality suddenly seems to be questioned, invaded as it is by fictional characters that are no longer restrained to their fictional reality. Like Pirandello, the Tavianis use *Kaos* to reach out to their viewers, since the only possible future healing of the society depicted in the movie lies in their hands, in the degree of engagement of the audience and in its receptiveness to the necessity of change. This notion is visually clear in many circular images that pepper the film (the raven's eggs, the heads, the pumpkins) that must be broken, as is the egg-like jar, to make room for a possible alteration of the present social reality – except of course, for the eternal moon.

The Tavianis certainly manage to reconstruct the era and local colour of Pirandello's Sicily, yet they also convey the universal aspect of these tales, ensuring that any audience of any period would feel implicated. Referring to the acceptance of their films abroad, Paolo Taviani said: 'To us, the more provincial a film is, the more international it can become'.³⁸ Pirandello would doubtlessly have identified with this aspect of the Tavianis' films, judging by the international acclaim his own works received, sometimes preceding their reception in Italy. One likes to think Pirandello would have been satisfied with their rendering of his stories, and perhaps he would have found the unbridgeable gap between his vision and the technical possibilities³⁹ available in his days to be less disturbing had he been able to see *Kaos*.

Pirandello's modernity and ground-breaking innovations went hand in hand with his belief that 'only film could go beyond his startling dramatizations of consciousness to convey the act of creation', as Nina Davinci Nichols and Jana O'Keefe Bazzoni point out. They add: 'had Pirandello found a cinematographer equal to the aims he sketched out [...] he would have set films on a course called "experimental" even now'.⁴⁰ Exploring the constantly growing possibilities of modern-day films would probably have been particularly attractive to Pirandello as an exciting development of the film medium, allowing the further expansion of his particular vision of the reality of art.⁴¹ Until such a director accepts the challenge, one can continue to appreciate the filmographic achievements of the Tavianis' *Kaos*, and their particularly faithful interpretation of Pirandello's artistic designs.⁴²

Keywords

Luigi Pirandello, Taviani Brothers, *Kaos*, literature and films, reality and fiction

Nourit Melcer-Padon obtained a PhD in English Literature at the Hebrew University of Jerusalem in 2009, and is currently a senior lecturer at Hadassah Academic College in Jerusalem. Her research interests include comparative literature, art, and culture, focusing on the interrelationship of history and fiction. She is the author of *Creating*

respect, a particularly notable instance is Woody Allen's take on *Six Characters* in his *Purple Rose of Cairo* (1985).

³⁸ See D. Ehrenstein, 'Your Own Reality. An interview with Paolo and Vittorio Taviani', in: *Film Quarterly*, XLVII, 4 (1994), p. 5.

³⁹ See Davinci Nichols & O'Keefe Bazzoni, *Pirandello and Film*, cit., p. 82.

⁴⁰ Ivi, p. 5.

⁴¹ Umberto Mariani points out that Pirandello's originality 'had developed gradually from within a tradition', and adds that he 'made use of traditional theatre (and the world it reflected) to discredit it, just as he used it to demonstrate the validity of the new, experimental, open forms' (Mariani, *Living Masks*, cit., p. 94).

⁴² As Tullio Kesich wrote, *Kaos* is 'a film that achieves the miracle of revealing itself extremely faithful to its roots alongside a faithfulness to the poetic language chosen for the narration. More Pirandello than this one cannot hope for, nor more Taviani than this' [my translation]. See T. Kesich, 'Bizzarra è l'umanità. Maledetta la sua "roba"', in: *La Repubblica* (1 December 1984).

Communities. Towards a Description of the Mask-function in Literature, as well as of many articles on various literary and historical subjects. She is currently writing about the concepts of home and immigration in twentieth-century Italian literature, and is engaged in a continuing research of social aspects of the Jewish community in seventeenth-century Livorno.

Hadassah Academic College
46, Hehalutz St. Jerusalem
9622248 Jerusalem (Israel)
nouritme@hac.ac.il

RIASSUNTO

Da Xáos a *Kaos*: Pirandello e i Taviani riesaminati

Il saggio discute diversi aspetti relativi alla trasposizione cinematografica di sei novelle di Luigi Pirandello nel film *Kaos* dei fratelli Taviani. La rilevanza dell'argomento emerge dalle posizioni di Pirandello nei confronti del mezzo cinematografico, da costui considerato particolarmente adatto a conferire una forma alla propria filosofia artistica. L'arte, racchiusa in una forma permanente e immutabile, è l'unico modo eterno di esistenza, al contrario di quello temporaneo in cui devono vivere i soli mortali. Di conseguenza, Pirandello sostiene che i personaggi immaginari sono più vivi dei loro modelli in carne ed ossa. Il cinema, e in particolare la produzione dei Taviani, è quindi un mezzo particolarmente pertinente da considerare.

Si esaminano nel presente saggio alcune modalità, dispositivi e Leitmotiv con cui le trasposizioni cinematografiche rappresentano elementi essenziali dei racconti pirandelliani, tra cui la storia stratificata della Sicilia, dall'antica conquista greca all'attuazione dell'unificazione italiana, e il senso lunare del tempo, il cui andamento ciclico sembra poter essere sovvertito soltanto da una rivoluzione che sconvolga l'ordine sociale. Pur rifiutando di dare una raffigurazione manichea della società, nella rappresentazione delle problematiche sociali siciliane sia Pirandello che i fratelli Taviani chiamano il pubblico ad accorgersi della necessità di un cambiamento.

Questioni di traduzione. Da Johan Huizinga a Rachida Lamrabet

Intervista con Franco Paris e Annaclaudia Giordano

Emma Bologna

La presente intervista ha avuto luogo in seguito al sedicesimo convegno di *MediterraNed*, l'associazione che riunisce i docenti di neerlandese dell'area del Mediterraneo.¹ Quest'ultimo si è tenuto dal 19 al 21 maggio 2022 presso la sede della Sezione di Studi di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT) del Dipartimento IUSLIT (Università di Trieste). Nel convegno si sono affrontate diverse tematiche legate alla traduzione e alla didattica del neerlandese. Questa intervista intende offrire un approfondimento delle tematiche discusse da Franco Paris e Annaclaudia Giordano nei loro interventi sulla scrittrice Rachida Lamrabet. Dalla presente intervista emergono diverse problematiche riscontrate da traduttori alle prese con un testo, nonché alcune delle strategie che vengono adoperate per superare ostacoli di tipo linguistico-culturale. Più in generale, si metterà in rilievo il ruolo del traduttore all'interno del panorama letterario italo-olandese.

Franco Paris è professore associato di lingua e letteratura neerlandese presso l'Università 'L'Orientale' di Napoli. Oltre a tenere diversi corsi di lingua, letteratura e traduzione, coordina seminari di traduzione in diverse università europee.² Nel corso della sua carriera si è inoltre occupato assiduamente di traduzione letteraria. Paris ha tradotto diversi generi letterari, tra cui poesia, saggistica, narrativa, opere di mistica, *graphic novels*, critica d'arte e libri per ragazzi. Ha tradotto grandi nomi del panorama letterario neerlandofono, come Jan van Ruusbroec, Gerbrand Adriaenszoon Bredero, Jeroen Krabbé, Hugo Claus, Hella Haasse, Cees Nooteboom e David Van Reybrouck.³ Nel 2004 è il primo a ricevere il Premio per la Traduzione Letteraria del *Letterenfonds* di Amsterdam. Dal 2008 è membro onorario straniero della Reale Accademia delle Lettere Neerlandesi di Gand. Dal 2016 è il presidente di *MediterraNed* e dal 2018 è membro del comitato direttivo dell'*Internationale Vereniging voor Neerlandistiek*, la più importante associazione dei docenti di neerlandese a livello mondiale.⁴ Attualmente sta lavorando, in collaborazione con altri colleghi traduttori, alla traduzione del libro *Revolusi* di David Van Reybrouck per la casa Editrice Feltrinelli.

Annaclaudia Giordano è assegnista di ricerca presso l'Università 'L'Orientale' di Napoli. Nel 2018 ha conseguito il dottorato di ricerca presso lo stesso ateneo con una tesi sulle opere di Naima El Bazaz, Rachida Lamrabet e il dibattito intorno alla cosiddetta

¹ *Mediterraned.org*, 'Wie Zijn We', *MediterraNed*, mediterraned.org/index.php/mediterraned/wie-zijn-we (10 giugno 2022).

² F. Paris, 'Curriculum vitae', *Università di Napoli 'L'Orientale'*. Cerca docente, docenti.unior.it/index2.php?content_id=20240&content_id_start=1 (10 giugno 2022).

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

letteratura di migrazione.⁵ Oltre a tenere corsi di lingua per studenti della triennale, Giordano lavora a un progetto di ricerca sulle lettere di Vincent van Gogh come opera letteraria in cui prende forma l'autorappresentazione del pittore.⁶ Di recente ha tradotto alcuni racconti della raccolta *Een kind van God* di Rachida Lamrabet⁷ nell'ambito di un progetto per aspiranti traduttori dell'Expertisecentrum Literair Vertalen di Utrecht.

Professor Paris, cosa ha tradotto all'inizio della sua carriera? Qual era il suo focus e come è cambiato nel corso degli anni?

È chiaro che all'inizio ho tradotto quello che mi proponevano di tradurre. Poi con il passare del tempo crescono l'esperienza, l'autostima, la capacità di poter proporre. La prima vera traduzione che mi hanno proposto era *Herfsttij der Middeleeuwen* di Johan Huizinga.⁸ Poi gradualmente ho cominciato a proporre io delle cose agli editori. E se all'inizio mi proponevano soprattutto saggistica e narrativa, un po' alla volta sono riuscito a far pubblicare anche opere di poesia. Quindi si è spostato il focus dalla narrativa e saggistica alla poesia. Io credo, infatti, che la cosa più difficile e più bella per me sia tradurre la poesia. È una sfida impossibile, ma va fatta, altrimenti non potremo leggere poesie di autori olandesi, fiamminghi, russi, eccetera.

Riguardo al resto, ci sono stati romanzi e opere che mi hanno dato tantissimo, appartenenti a generi diversi. Ad esempio, tradurre *Congo*⁹ è stata una delle esperienze più belle, così come tradurre le poesie di Claus.¹⁰ La traduzione di Claus si è rivelata una sfida nel contempo difficilissima e affascinante. Se da un punto di vista linguistico gli aspetti di cui tener conto sono in particolare l'alternanza dei registri e alcuni effetti fonici, da quello del contenuto il compito del traduttore è davvero arduo. Vi sono continui riferimenti intertestuali a secoli di cultura, artistica e letteraria, oltre che allo stesso Claus, in forma talora palese talora nascosta. Nel libro di Van Reybrouck la drammaticità degli eventi narrati si accompagna a uno stile fluido che mi è particolarmente congeniale. Un'ultima 'collaborazione' che mi ha arricchito tantissimo e che vorrei citare riguarda la mia traduzione di *Sleuteloog* di Hella S. Haasse, scrittrice che mi fece innamorare, da studente, della letteratura in lingua nederlandese e alla quale ero legato anche da una profonda amicizia, nata appunto durante la traduzione del suddetto libro.

In generale tradurre testi letterari vuol dire che devi svolgere un'opera di mediazione culturale a livelli molto alti. Quindi è difficile, ma anche molto gratificante. Ovviamente la mia esperienza come studioso di letteratura mi aiuta a comprendere meglio i testi. Per fare un esempio: mi hanno chiesto anni fa di ritradurre il testo di Huizinga e io l'ho rivisto in base a quello che avevo imparato come studioso.¹¹ Quindi diciamo che le due attività si intersecano.

Ormai il suo è un nome affermato nell'ambito della traduzione italo-neerlandese. Immagino che questo le dia la possibilità di proporre nuovi autori alle case editrici italiane. Quali sono i suoi criteri di selezione in questo caso? Cosa rende un autore interessante da tradurre secondo lei?

Per fortuna ci sono molti autori olandesi e fiamminghi interessanti da tradurre, sia classici che contemporanei, non ancora scoperti da un pubblico italiano. Ad esempio, è assurdo che *De stille kracht* di Couperus non sia mai stato tradotto. Il criterio di selezione per me rimane

⁵ A. Giordano, 'Nieuwe Krachten in Napels. Annaclaudia Giordano', *MediterraNed*, mediterraned.org/index.php/mediterraned-online/myblog/item/39-nieuwe-krachten-in-napels (10 giugno 2022).

⁶ *Ibidem*.

⁷ R. Lamrabet, *Un figlio di Dio*, trad. di A. Giordano, Milano, Criterion, 2022.

⁸ J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, trad. di F. Paris, Milano, Feltrinelli, 1992.

⁹ D. Van Reybrouck, *Congo*, trad. di F. Paris, Milano, Feltrinelli, 2016.

¹⁰ H. Claus, *Le Tracce*, trad. di F. Paris, Milano, Crocetti Editore, 2007.

¹¹ J. Huizinga, *L'Autunno del Medioevo*, trad. di F. Paris, Milano, Feltrinelli, 2020.

sempre quello della qualità, ma il problema è un altro. Sia editori italiani che olandesi fanno sempre le stesse domande, a cui è difficilissimo rispondere. Ad esempio: quale libro di una scrittrice o di uno scrittore potrebbe funzionare in Italia? Diamo la precedenza ad autori che parlano di temi universali, come Hella Haasse, o proponiamo giovani autori esordienti? O dobbiamo cercare di proporre autori che siano specificamente olandesi o fiamminghi, in modo che abbiano qualcosa di 'esotico' o 'specifico', che può interessare il lettore? Sfortunatamente la strategia può essere vincente o perdente in entrambi i casi. Io ad esempio una volta sconsigliai la pubblicazione di *Nel giardino del padre* di Jan Siebelink.¹² Parlava di una setta protestante olandese negli anni '30. È un bellissimo libro, ma per un lettore italiano non c'è niente di più culturalmente lontano di una setta olandese, in quel periodo, in un paesaggio che non conosce. L'editore ha detto: 'Ma magari interessa'. Non ha funzionato, mi dispiace aver avuto ragione.

Durante le sue attività di traduzione ha notato soprattutto differenze fra la letteratura italiana e quella olandese o fiamminga? O ha riscontrato anche analogie?

Ci sono sia analogie che differenze fra le due letterature. Per esempio, la 'littéraire non-fiction', la saggistica d'autore, è un genere che conoscono anche gli italiani grazie ad autori come Claudio Magris, Dacia Maraini e Roberto Saviano. Però ci sono certi campi che gli olandesi e i fiamminghi esplorano molto di più. Loro pubblicano molti più 'ego-documenten' ad esempio, documenti di carattere autobiografico, che parlano del loro vissuto. E poi c'è questa letteratura detta 'della migrazione', con scrittori come Abdelkader Benali, Hafid Bouazza, Lamrabet, eccetera. Quest'ultima è una letteratura che si sta formando solo di recente in Italia, con autori come Igiaba Scego, nata a Roma da genitori somali espatriati e Gabriella Ghermandi, italo-eritrea nata ad Addis Abeba e trasferitasi poi a Bologna. Quindi ci sono delle tendenze che io vedo presenti in entrambe le letterature, come la saggistica, e altri fenomeni che invece trovo più presenti in autori olandesi e fiamminghi che in quelli italiani.

Per quanto riguarda poi gli olandesi e i fiamminghi, è interessante perché sono europei, come noi italiani, ma hanno comunque un modo diverso di vedere le cose. E a loro volta gli olandesi hanno un modo diverso di vedere le cose rispetto ai fiamminghi. Quindi è doppiamente interessante: uno sguardo diverso sul mondo, dal versante fiammingo e dal versante olandese.

In che cosa consiste questa diversità secondo lei? Può dare un esempio?

Il modo diverso di 'vedere le cose', frutto evidentemente di vicende storiche, politiche e religiose differenti, si manifesta in molteplici modi. In generale la sensazione mia e degli studenti è che la mentalità fiamminga sia più 'vicina' all'italiana rispetto all'olandese. Mi vengono in mente due esempi. Il senso della gerarchia è molto più forte tra i fiamminghi e gli italiani rispetto agli olandesi, così come per i primi lo spirito della legge è talvolta più importante che per i secondi, più fedeli in genere alla lettera della legge.

Come approccia la traduzione di un testo in generale? Ha dei metodi specifici e in cosa si distingue da altri traduttori in questo senso?

Io sono un po' in una situazione di dissociazione, perché ai docenti si chiede sempre un metodo. Quando tengo un corso di traduzione letteraria, mi si chiede una metodologia, come in questa domanda. Io però so benissimo come traduttore, non solo come teorico, che non c'è sempre una spiegazione razionale. Possiamo avere delle metodologie, parlare all'infinito della traduzione più fedele al testo, della traduzione che viene più incontro alla lingua di arrivo, dell'adattamento, dei *realia*, di tutto quello che vogliamo. Però so

¹² J. Siebelink. *Nel giardino del padre*, trad. di L. Pignatti, Venezia, Marsilio, 2013.

benissimo che molto spesso, così come tutti i miei colleghi che traducono, una spiegazione scientifica a tutto quello che facciamo non c'è. Spesso quello che facciamo ci viene suggerito dalla nostra sensibilità linguistica. Ci sono ovviamente una serie di regole empiriche che uso. Quando affronto un testo, ovviamente approfondisco il contesto, approfondisco la lingua, stabilisco delle strategie. Però poi sono molto più flessibile, perché penso che il testo deva funzionare nella lingua di arrivo. Quindi anche all'interno di una traduzione, mi lascio un margine di azione per far sì che il testo funzioni, dal punto di vista del significato, del messaggio, nella lingua di arrivo. Parto con delle idee, però se non funziona, 'cambio in corsa'.

Lei ha menzionato i realia. In genere come approccia gli elementi culturospecifici? Tende a mantenerli o a modificarli? Ad esempio, durante il congresso è nato un vivace dibattito sulla traduzione più adatta del termine 'bruin café', che si può considerare un elemento abbastanza tipico dei Paesi Bassi e delle Fiandre. Qualcuno ha suggerito 'caffè decadente' come possibile traduzione. Ho notato che lei non era per niente d'accordo. Lei come lo tradurrebbe e perché?

Io in generale cerco di conservare gli elementi dell'atmosfera originale, perché credo che sia giusto. Naturalmente poi c'è il problema di far sì che il lettore capisca, però negli ultimi anni mi sto evolvendo verso un atteggiamento più netto. Se il testo presenta elementi che contano molto perché legati alla cultura olandese e fiamminga, io li terrei. Se invece non sono così fondamentali e possono essere 'sacrificati' in funzione di una maggiore leggibilità o comprensione, allora si possono cambiare.

Io trovo 'bruin café' assolutamente intraducibile perché evoca tutto un mondo per gli olandesi, così come 'pub' in inglese. Noi non traduciamo 'pub', così come non credo che potremo tradurre 'trattoria' all'estero. Penso che un turista straniero sappia bene qual è la differenza fra 'trattoria' e 'ristorante'. Sa che il ristorante è più chic e la trattoria più rustica. Mi rendo conto che 'bruin café' non ha la stessa risonanza di 'trattoria' o 'pub', però si possono accomunare sulla stessa linea. Cioè, sono dei locali molto tipici in cui si bevono certe cose e si fanno certe cose. Allora come spieghiamo tutto questo in una parola? Non si può. Così come non possiamo tradurre 'pub', 'osteria', 'bistrot'. Quindi io sono fautore di questo nuovo approccio e se mi capita un libro con 'bruin café' non lo traduco. Lo inserirei in glossario.

Dottorressa Giordano, durante il congresso ha parlato di come il testo di Rachida Lamrabet a volte richiedeva delle soluzioni creative in termini di traduzione. Può dare un esempio? Che genere di difficoltà ha riscontrato?

Non ho una lunga esperienza di traduzione letteraria alle spalle, però credo che in generale bisogna sempre essere creativi quando si fa un'opera di traduzione. Pensando a degli esempi, mi è venuto in mente un termine che riguardava la scelta del colore. In uno dei racconti che ho tradotto, uno dei protagonisti lavora in una fabbrica di vernici. Durante un litigio cade in una tinozza e quando ne esce, è ricoperto di vernice rosa. Lamrabet per descrivere il colore utilizza 'babyroze'. In italiano abbiamo 'rosa shocking', ma non era il caso. Allora ho pensato a cosa potesse avvicinarsi e all'improvviso ho avuto questa illuminazione, 'rosa maialino'. Questo termine non solo funzionava in italiano, ma mi aiutava a rendere il nomignolo che poi viene affibbiato al personaggio, cioè 'Roger, le grand cochon rose'.

Anche lei si è occupata di autrici fiamminghe e olandesi le cui opere vengono spesso associate alla cosiddetta 'letteratura di migrazione'. In particolare, si è interessata per l'appunto alla scrittrice Rachida Lamrabet. Da dove proviene questa sua ammirazione? Cosa apprezza di particolare nella sua scrittura? E come percepisce il suo ruolo di traduttrice delle sue opere?

Il professor Paris mi ha suggerito il libro *Vrouwland*¹³ come possibile argomento per la tesi di laurea magistrale. Questa autrice mi ha appassionato subito, perché si sposava con un interesse che ho sempre avuto, ossia quello per le tematiche un po' 'in between', contaminazioni fra diversi aspetti, e soprattutto questioni relative a identità, migrazione e differenze culturali, in questo caso la cultura marocchina e quella belga.

Ho sempre trovato interessante come culture così diverse fra loro si trovino spesso a convivere sotto lo stesso tetto. *Vrouwland* è un romanzo che affronta queste tematiche, un po' come tutta l'opera di Lamrabet, che esplora le linee d'ombra tra le culture. L'elemento che mi ha sempre colpito è l'alternanza di prospettive all'interno delle sue opere. Poi so che Lamrabet rifiuterebbe ogni tipo di etichetta, ma io la definisco una scrittrice 'geëngageerd', impegnata, che per me è un elemento a favore perché io ho sempre creduto che la letteratura avesse, come l'arte, il potere e la forza di poter agire sulla mentalità delle persone.

Per tornare alla sua domanda relativa a come io percepisca il mio ruolo di traduttrice: lo credo che chiunque lavori con la scrittura abbia una grande responsabilità, perché nel momento in cui si sta lavorando con delle parole scritte si ha la possibilità, ma anche e soprattutto la responsabilità, di trasferire un messaggio a un pubblico. Questo messaggio di per sé lascia sempre delle tracce in chi lo riceverà. Nel caso del traduttore, la responsabilità è doppia, perché, indipendentemente dalla strategia che adotta, il traduttore è sempre il primo filtro tra un autore e un lettore, tra una lingua di partenza e una lingua di arrivo, tra una cultura di partenza e una cultura di arrivo.

Può dare un esempio in cui questa alternanza di prospettive è particolarmente presente?

Un primo esempio è dato dal romanzo d'esordio *Vrouwland*, in cui si intrecciano tre vissuti, tre punti di vista molto diversi. Quello di Mariam, arrivata ad Anversa a soli due anni, che prova a spogliarsi di ogni traccia che rimandi alle proprie origini marocchine, nell'illusione di realizzarsi e di poter essere identificata, a tutti gli effetti, come europea. Quello di Younes, che lasciandosi il Marocco alle spalle perde la vita cercando di raggiungere l'agognata terra delle mille opportunità, e infine Marwan, fratello di Mariam, che incarna il dramma di una seconda generazione di migranti lasciati ai margini della società belga.

Nell'antologia di racconti *Een kind van God* le prospettive si moltiplicano. Alternando la narrazione in prima ed in terza persona, Lamrabet lascia emergere le storie di personaggi provenienti dai contesti più disparati: un giovane algerino alla disperata ricerca di un lavoro, un ragazzo marocchino che sogna di sposare una coetanea belga, un bambino rom che fatica a comprendere le ragioni della propria diversità, un 'gastarbeider' marocchino che guarda con nostalgia alla propria terra d'origine, una docente belga che si scontra con l'ostinazione di una giovane musulmana che difende il proprio diritto di indossare il velo. Per il progetto attuale abbiamo deciso di selezionare cinque racconti che ci sembrassero rappresentativi dell'intera raccolta, ma che allo stesso tempo facessero emergere questa alternanza di prospettive e toni.

Secondo lei, vi sono autrici/autori italiani paragonabili a Lamrabet, che affrontano tematiche simili nelle loro opere? Se sì, può fare un breve paragone e dare qualche esempio?

Se penso al contesto italiano la mia mente vola subito a *El Ghibli*, la prima rivista online di letteratura ideata e gestita da scrittori migranti. A fondarla, nel 2003, è la scrittrice italo-etiope Gabriella Ghermandi, insieme allo scrittore e giornalista Pap Khouma, di origini senegalesi. Come si legge nel manifesto della rivista, *El Ghibli* è 'il vento dei nomadi', quello 'che accompagna la parola errante', e ciò che anima la composita redazione sin dagli esordi

¹³ R. Lamrabet. *Vrouwland*, Amsterdam, Meulenhoff/Manteau, 2008.

è la volontà di creare uno spazio aperto e condiviso, espressione di 'un'identità multipla'.¹⁴ Per dirla con le parole di un altro fondatore della rivista, lo scrittore Kossi Komla-Ebri, originario del Togo, questi autori danno voce a identità dinamiche, che si formano e trasformano nel continuo incontro e rapporto con l'Altro. Un concetto che rispecchia molto la visione di Lamrabet, la quale nelle sue opere fa costantemente leva sull'ironia come espediente per scardinare pregiudizi e stereotipi.

Durante la sua intervista con Lamrabet ha affermato che la raccolta Een kind van God presenta una panoramica di tutte le tematiche che l'autrice affronta nei suoi libri. Alcune di queste tematiche includono il pregiudizio, la discriminazione e l'identità. Crede che queste questioni siano egualmente rilevanti per l'Italia, e in che misura?

Penso che siano temi rilevanti e attuali per l'Italia, come per tutti quei paesi in cui c'è una forte presenza migratoria. L'Italia in particolare si è trasformata da paese di emigrazione a paese di immigrazione quindi, come i Paesi Bassi e il Belgio, fa un po' i conti con una società che deve confrontarsi da vicino con la migrazione. E purtroppo credo che la migrazione e la diversità non siano ancora viste come valori positivi, di arricchimento per la nostra società. Penso che in Italia, come probabilmente in altri paesi, la gente abbia ancora paura di rapportarsi con tradizioni diverse dalla propria. C'è ancora diffidenza nei confronti della diversità e quindi si tende spesso a prendere le distanze, come in effetti la stessa Lamrabet vuole dimostrarci con le sue opere, cercando di abbattere attraverso la letteratura quel muro che viene spesso innalzato dal pregiudizio. Quindi in questo senso credo che l'Italia possa arricchirsi di opere che spingano a riflettere su questi temi.

Professor Paris, desidera aggiungere qualcosa a queste osservazioni sulla missione sociale del traduttore?

Sono assolutamente d'accordo con Annaclaudia. Se posso chiudere con un esempio importante: *Max Havelaar* nel corso degli anni è stato tradotto cinque volte. Uno di questi traduttori era W. Siebenhaar, un anarchico. Lui ha fatto una traduzione interessante perché ha scelto di porre l'accento sullo sfruttamento dei lavoratori e sulla reazione al sistema del capitalismo. Quindi si è posto non solo come mediatore, ma come colui che usa la traduzione per portare avanti sia il messaggio dell'autore che un messaggio personale. Questo esempio dimostra come il traduttore non solo ha una responsabilità nei confronti del testo, ma se l'assume decidendo di dare un suo taglio particolare all'opera. In questo senso influisce anche sulla ricezione. Sono d'accordo con Annaclaudia: assumiamoci questa responsabilità e facciamo bene il nostro lavoro, visto che è di grande rilevanza.

Emma Bologna ha conseguito la laurea triennale in Literatuurwetenschap all'Università di Utrecht e la laurea magistrale in Literary Studies all'Università di Leida. Durante i suoi studi si è specializzata in ecocritica, letteratura postcoloniale e di genere. Ha pubblicato un contributo sulla rivista *Acta Neerlandica* nell'ambito dell'imagologia e della circolazione di immagini culturali neerlandesi in Italia (2022). Ha svolto un tirocinio didattico come assistente linguistica presso la Sezione di Neerlandese del Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione (SSLMIT) dell'Università di Trieste. Durante il suo periodo come tirocinante ha partecipato all'intervista tenutasi con l'autrice fiamminga Rachida Lamrabet.

Università di Leiden
Rapenburg 70
2311 EZ Leiden (Paesi Bassi)

¹⁴ 'Il Manifesto', *El-Ghibli.org*, <http://www.el-ghibli.org/il-manifesto/> (10 giugno 2022).

s3363708@vuw.leidenuniv.nl / emmabologna5@gmail.com

Franco Paris

Università 'L'Orientale' di Napoli
Dipartimento di Studi Letterati, linguistici e Comparati
Via Duomo 219
80138 Napoli
fparis@unior.it

Annaclaudia Giordano

Università 'L'Orientale' di Napoli
Dipartimento di Studi Letterati, linguistici e Comparati
Via Duomo 219
80138 Napoli
agiordano@unior.it

Dante Versione 2.0. Variante trash

Recensione di: Stefano Lazzarin (a cura di), *Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2021, 148 p., ISBN: 9788882474638, € 30.

Inge Lanslots

Nel 2018 Stefano Lazzarin e Jérôme Dutel curarono *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, un volume con tredici analisi di thriller, fumetti e altre opere creative prodotte nell’(iper)contemporaneità pop ispirate al sommo poeta. In *Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea*, un volume con sei saggi pubblicato l’anno scorso in occasione del settecentenario della morte di Dante, lo stesso Lazzarin continua a interrogarsi sul ‘fenomeno della proliferazione e disseminazione dell’icona dantesca’ (p. 8), fenomeno già descritto da Giuseppe Sangirardi.¹ Secondo Lazzarin, che è anche curatore del presente volume, ‘l’aspetto più impressionante della presenza di Dante è la sua immensa diffusione: a tutti i piani e a tutti i livelli, in tutte le aree e nelle più svariate forme, della cultura’ (p. 8).

Nel suo saggio introduttivo, ‘Da Dante pop a Dante trash. Prime linee d’interpretazione per un approccio ancora inedito’ (pp. 7-33), Lazzarin (ri)parte da tale onnipresenza ricordando il vasto immaginario e il ricco linguaggio pop che si rifanno a Dante. Risulta invece molto più difficile ‘accostare il nome di Dante alla categoria che figura nel titolo del presente libro’ (p. 15). Lazzarin evidenzia quanto la ‘polisemanticità’ (p. 17) della nozione di trash sia tuttora confusionaria, motivo per cui propone quattro gruppi di esempi eterogenei che ‘possono fungere da “campo base” per esplorazioni future’ (p. 25). Il primo lo offre la “twitteratura”, in cui si manifesta una ricerca deliberata del cattivo gusto, abbinata a una ‘attesa spazientita e iperbolica, prosaica contabilità del rapporto sessuale’ (p. 27); il secondo gruppo riguarda invece aspetti minori, tra cui le citazioni sbagliate, come il caso in cui la citazione tratta dall’adattamento della rivista *Topolino* viene attribuita a Dante stesso; il terzo, a sua volta, tratta della voce nonciclopedia su Wikipedia, con ‘spiritosaggini di bassa lega’ (p. 30); con l’ultimo gruppo lo studioso passa poi al mondo delle barzellette.

Nel secondo contributo, ‘Dante classico, Dante al cioccolato. Vicende di un’icona mondiale’ (pp. 35-60), il già citato Sangirardi si interroga sullo statuto di classicità di Dante che nel corso del tempo assume dimensioni diverse. Il culto dantesco si

¹ G. Sangirardi, ‘La “mondializzazione” di Dante: line guida per un’esplorazione, in: *Italianistica*, XLIX, 2 (2020).

situerebbe tra sacralizzazione, idolatria, parodia e banalizzazione. Le varie (re-) interpretazioni dell'opera dantesca hanno portato a destoricizzazioni e a contemporaneizzazioni. Sangirardi conclude la sua rassegna dettagliata sottolineando che la forza e l'unicità di Dante risiedono nel fatto che un classico sia 'un'opera capace di morire e risorgere continuamente, continuamente altra' (p. 60).

Il terzo contributo, 'La *Divina splatter Commedia*: Dante, l'anima dannata il morto vivente' di Filippo Fonio (pp. 61-80), approfondisce ulteriormente la distinzione tra la cultura pop e quella trash. Riferendosi a prodotti letterari e cinematografici Fonio si chiede 'se il prodotto dantesco di matrice trash non sia contraddistinto da una certa costanza nell'eccesso' (p. 69), ovvero da un cosiddetto 'pantagruelismo' (p. 79). Per illustrare tale ipotesi passa in rassegna più opere, come *Se7en* di David Fincher (1995), studiando in dettagli due esempi molto recenti. Nel romanzo *Valley of the Dead. The Truth behind Dante's 'Inferno'* di Kim Paffenroth (2010)² si avverte la presenza di un Dante ammazzazombie e nel film argentino *Francesca* di Luciano Onetti (2015), il secondo della *Trilogia del giallo*, si riconosce un omaggio al filone italiano del thriller-horror degli anni Settanta.

A prima vista il quarto contributo, quello di Fabio Camilletti intitolato "'La misteriosa fiamma della regina Loana" di Umberto Eco, da Dante a Flash Gordon' (pp. 80-94), può 'sembrare irrituale' (p. 81), ma lo studioso dimostra quanto il tema amoroso del romanzo di Eco sia 'costruito attraverso precisi riferimenti – testuali, strutturali o più astrattamente tematici – a Dante' (p. 83): nella descrizione della perdita dell'oggetto d'amore Eco, infatti, non solo inserisce riferimenti al testo dantesco ma alle tante 'riscritture all'interno del canone occidentale' (p. 87). Camilletti conclude la sua analisi sostenendo che con *La misteriosa fiamma della regina Loana* Eco abbia superato sia il pastiche che il (post-)postmoderno.

Nel penultimo saggio, "'Cattivik" e la "Commedia". Lingua e racconto dantesco tra parodia e critica sociale' (pp. 95-113), Alberto Sebastiani parte dal presupposto che l'istituzione dell'icona di Dante abbia comportato una sua brandizzazione. Lo illustrano i tanti fumetti ispirati all'icona, che vanno da Topolino attraverso Nathan Never e Dampyr a *Her Infernal Descent* di Lonnie Nadler, Zac Thompson e Kyle Charles (2018).³ Sebastiani privilegia il caso poco studiato della trilogia dantesca di Cattivik, perché il protagonista vi instaura un 'dialogo parodico che rifunzionalizza criticamente il poema' (p. 99) dantesco. Nella '*Commedia* parodiata, abbassata e rovesciata' riscontriamo un 'Dante vecchio e smarrito, un inferno, un purgatorio e un paradiso che non corrispondono più ad alcuna funzione in relazione a un ordine morale, cosmologico e teologico' (p. 113), una trilogia devota al divertimento del lettore.

L'ultimo saggio, 'Dante + Fantozzi = Dantozzi? The presence of Dante's *Divine Comedy* in the world of Fantozzi' (pp. 115-133) di Brandon Essary, si concentra su *Fantozzi*, *rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia* di Paolo Villaggio.⁴ Dopo un'analisi lessicale e qualitativa dei film di Fantozzi Essary studia il personaggio di Dantozzi nella sua discesa agli inferi. In quella parte della trilogia romanzesca Essary scopre tanti riferimenti impliciti ed espliciti al pellegrinaggio dantesco, ma essi, diretti o meno, non rientrano più nell'immaginario concepito da Dante rifacendosi invece all'Italia contemporanea. 'And, thus, we witness how serious matters can be treated even in non-serious ways, and we attest to the manifold ways "profane" popular culture interacts with "sacred" high culture, often in a symbiotic (and entertaining) way.' (p. 133)

² K. Paffenroth, *Valley of the Dead. The Truth behind Dante's 'Inferno'*, Brentwood, Permuted Press, 2010.

³ L. Nadler, Z. Thompson & K. Charles, *Her Infernal Descent*, Sherman Oaks, CA, AfterShockComics, 2018 (5 albi).

⁴ P. Villaggio, *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*, Milano, Rizzoli, 2019.

In conclusione alla mia lettura di *Dante trash. Sulla desacralizzazione della Commedia nella cultura contemporanea* vorrei sottolineare che il volume offre interpretazioni inaspettate di opere canoniche o meno. L'indice e il fitto apparato delle note aiuteranno a guidare il lettore nel campo della cultura trash, meno vasto di quello della cultura pop, ma altrettanto intrigante. Per gli appassionati di approcci sorprendenti il volume di Lazzarin e *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea* si presentano come un dittico da guardare da più vicino.

Inge Lanslots
KU Leuven
Campus Antwerpen
Sint-Jacobsmarkt 49-51
2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@kuleuven.be

Calvino bio-logo

Raccontare la vita animale ai tempi dell'Antropocene

Recensione di: Serenella Iovino, *Italo Calvino's Animals. Anthropocene Stories*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 80, ISBN 9781009063586, 15.00 £.

Enrica Leydi

Serenella Iovino è oggi una delle più celebri e prolifiche studiose di ecocritica italiana. L'ultimo suo libro, dedicato agli animali nelle opere narrative di Italo Calvino, si aggiunge al sempre crescente numero di studi sulla letteratura contemporanea condotti da questa prospettiva critica.

Nella fattispecie, *Italo Calvino's Animals. Anthropocene Stories* costituisce un accessibile e ricchissimo esempio di *material ecocriticism*.¹ Quest'ultimo è un approccio debitore del post-modernismo ecologico, che si prefiggeva di “re-enchant” reality, claiming that all material entities [...] have some degree of sentient experience and that all living things have agency of their own’,² ma che include molteplici altre prospettive scientifiche e umanistiche (‘Greek atomism, Renaissance philosophy, Spinoza, Bergson, Merleau-Ponty. [...] Bruno Latour, Donna Haraway, Ulrich Beck, and Manuel De Lands, as quantum physics, process philosophy, [...] Actor-Network Theory, agential realism, and object-oriented ontology’).³ Il presupposto fondamentale del *material ecocriticism* è quindi che ‘matter is agentic and capable of producing its own meanings’.⁴ Ne consegue che due sono le strade di interpretazione:

The first one focuses on the way matter’s (or nature’s) nonhuman agentic capacities are described and represented in narrative texts (literary, cultural, visual); the second way focuses on matter’s “narrative” power of creating configurations of meanings and substances, which enter with human lives into a field of co-emerging interactions.⁵

Nel primo caso l’oggetto di studio rimane di produzione umana. Nel secondo caso, invece, è la materia, organica e non, ad essere intesa come testo.

¹ S. Iovino & S. Oppermann (a cura di), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014; S. Iovino & S. Oppermann, ‘Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych’, in *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, XIX, 3 (2012), pp. 448-475; S. Oppermann, ‘Material Ecocriticism’, in I. Van der Tuin (a cura di), *Gender/Nature*, New York, Macmillan, 2016, pp. 89-102.

² S. Iovino & S. Oppermann, ‘Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity’, in *Ecozon@*, III, 1 (2012), p. 78.

³ Ivi, 79.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

In questo modo si riconosce l'*agency* della materia, non più vista come passiva e inerte, e le forme di trasformazione e organizzazione del mondo materiale riacquistano la loro valenza semantica e comunicativa indipendente dal linguaggio umano.

Iovino e Oppermann parlano, quindi, di *storied matter*: la materia e il suo modo di agire indipendentemente nonché di interagire con la sfera dell'umano producono configurazioni di significato e discorsi, diventano *sites of narrativity*, insomma "testo". Considerare ogni forma e azione della materia come testo comporta una messa in discussione del concetto stesso di testo e un suo inevitabile allargamento oltre le tradizionali forme del linguaggio umano. Il risvolto ecocritico risiede dunque proprio nel fatto che, se la materia è *agentic* e *storied*, allora è superata la tradizionale ed antropocentrica pretesa dell'esclusività narrativa dell'uomo e si è costretti a ripensare il modo di intendere e relazionarci con il mondo non-umano.

Tornando a Calvino, Iovino osserva che lo scrittore opera durante la cosiddetta "Grande Accelerazione", cioè il periodo dopo la Seconda guerra mondiale quando l'azione dell'uomo inizia a impattare più significativamente sul nostro pianeta e sui suoi cicli naturali: è il vero inizio dell'Antropocene. Lo scrittore ligure si dimostra estremamente e precocemente sensibile a questioni legate a questi cambiamenti tematizzandone molte nel corso della sua carriera letteraria.

In *Italo Calvino's Animals*, Serenella Iovino si sofferma specificamente sulla questione della relazione tra l'umano e l'animale, selezionando cinque episodi ('La formica argentina'; 'La gallina di reparto'; 'Il giardino dei gatti ostinati', 'Il coniglio velenoso', da *Marcovaldo*; 'Il gorilla albino', da *Palomar*) in cui è centrale il loro incontro. Così l'autrice riconosce e analizza nel suo libro che gli animali di Calvino sono in costante dialogo con il mondo antropizzato in cui sono calati, diventando casi concreti e occasione di narrazione di come la vita nel XX secolo sia una vita altra e alterata dall'umano (p. 4). La formica argentina, i gatti del giardino, il coniglio velenoso, la gallina di reparto e il gorilla albino sono pertanto epitomi della vita ai tempi dell'Antropocene in quanto rappresentano forme di 'global displacement, alienation, alteration, and extinction that characterize nonhuman (and human) existence in our days' (p. 3).

Tuttavia, le loro storie sono narrate da un punto di vista umano, ma non antropocentrico. I protagonisti umani di Calvino, infatti, sono uomini subalterni, non una minaccia per gli animali ma piuttosto dei compagni nella lotta alla sopravvivenza e all'adattamento a spazi antropizzati, come lo zoo, l'ospedale e più in generale la città. È così reso manifesto il bisogno che anima gli scritti di Calvino di ampliare 'the gaze of literature beyond the human, focusing on life, on *bios*, and on the imagination that animates this life' (p. 5).

Le formiche argentine di Calvino raccontano, dunque, la globalizzazione e la contaminazione degli ambienti da parte di specie non autoctone (capitolo 1); una colonia di gatti è una foucaltiana eterotopia della città di Marcovaldo nel suo rappresentare il conflitto/riflesso della città degli uomini con la città delle specie selvatiche (capitolo 2). Il coniglio è avvelenato dalla sperimentazione animale condotta nei laboratori di un ospedale e, in una condizione non troppo diversa, il paziente Marcovaldo prova per la bianca creatura un'acuta forma di *entangled empathy*,⁶ nonostante desideri farlo diventare la sua cena (capitolo 3). I polli risultano, solo in apparenza paradossalmente, in via di estinzione per mano dell'industria alimentare e la storia di una gallina di reparto è una narrazione marxista e post-antropocentrica sull'animalità meccanizzata e il paesaggio industriale (capitolo 4).

⁶ L. Gruen, *Entangled Empathy: An Alternative Ethic for Our Relationships with Animals*, Brooklyn, Lantern Books, 2015.

L'incontro di Palomar con il gorilla albino, che vive nella perpetua condizione di 'otherness on display' (p. 47), ossia l'esposizione dell'animale come altro dall'uomo nelle gabbie dello zoo, è un incontro tra due ambienti, materiali e semantici, ma anche dimostrazione del fatto che la città crea giustapposizioni più che ambienti integrati (capitolo 5). Le ultime tre storie sono inoltre accumulate dal destino degli animali protagonisti comune, in fondo, a quello delle persone *disempowered* che li guardano.

L'autrice conclude ribadendo che per Calvino l'uomo non è solo su questo pianeta, né è protagonista del suo immaginario; e che la letteratura può essere un mezzo per riconoscere l'eloquenza delle cose in apparenza mute, dando voce e forma alle storie letteralmente incarnate nella materia e nei corpi. In questo senso Calvino era, per lovinò, un *bio-logo* (p. 59).

Insomma, il libro, con i suoi riferimenti a testi di ambiti diversissimi – dalla biologia all'antropologia, dalla critica letteraria alla semiotica, dagli studi coloniali alla geologia – è una lettura per chiunque lavori con e sulla letteratura, soprattutto per l'approccio e il metodo, caratteristici di uno studio ecocritico e perciò interdisciplinare.

Enrica Leydi

Università di Bologna

enricarenata.leydi@studio.unibo.it

Giorgio Vasari als overgangsfiguur?

Bespreking van: Laura Overpelt, *'By a Single Painter'. The Organization and Representation of Giorgio Vasari's Decorative Projects in the Palazzo Vecchio*. Dissertatie Open Universiteit, 2022, 2 vols, 464 en 428 p., ISBN 9789464217063

Henk Th. van Veen

In de periode 1555-1570 voerde Giorgio Vasari met teams van medewerkers in opdracht van hertog Cosimo I de' Medici (reg. 1537-1574) belangrijke decoratieprojecten uit in het Palazzo Vecchio te Florence. In het oude gedeelte van het gebouw werden de appartementen van Cosimo zelf en diens vrouw Eleonora van Toledo voorzien van fresco's, beschilderde plafondpanelen en tapijten. Hetzelfde gebeurde in de twee appartementen in de nieuwe vleugel waarmee het Palazzo in opdracht van Cosimo was uitgebreid: het Quartiere di Leone X en het Quartiere degli Elementi. Ook pakte Vasari de oude raadzaal van het Palazzo aan en veranderde deze in een rijk uitgedoste audiëntiezaal: de Sala Grande.

Over deze projecten is al zo veel geschreven, dat het onmogelijk lijkt om daar nog veel substantieels aan toe te voegen. Toch is dat Laura Overpelt ruimschoots gelukt. Dankzij haar heuristische talenten en haar onderzoekskwaliteiten heeft zij uit de Florentijnse archieven tal van tot nu toe onbekende informatie over de helpers van Vasari opgediept en belangrijke nieuwe informatie aan de gegevens over al bekende helpers toegevoegd. (Deel 2 van haar proefschrift vormt een imposante getuigenis van de archiefarbeid die zij heeft verricht.) In combinatie met de beschikbare literatuur stelt dit archiefonderzoek Overpelt in staat om voor het eerst een gedetailleerd en samenhangend beeld te geven van de organisatie en de werkwijzen van Vasari's team in het Palazzo Vecchio gedurende de periode van een aantal decennia.

Wat opvalt in Overpelts eerste hoofdstuk, 'Introito. Vasari's entrance into Cosimo I de' Medici's service', is dat Vasari in zijn *Ricordanze* en in zijn brieven een al te rooskleurig beeld geeft van zijn indiensttreding bij de hertog. Zo verzwijgt hij dat hij Cosimo moest overhalen om hem in dienst te nemen. Cosimo zat bepaald niet om hem te springen, want hij was bang dat een andere belangrijke opdrachtgever hem zou weglukken voordat hij zijn werk had voltooid.

Uit hoofdstuk 2, 'Vasari on the organization of his enterprise', wordt duidelijk dat de 'literaire' geschriften van Vasari – de *Ricordanze* en *Ricordi*, de *Ragionamenti* en de *Vite* – sterk representatief van karakter zijn. Dat maakt dat ze niet geschikt zijn als basis voor een reconstructie van de werkelijke gang van zaken bij de decoratieprojecten in het Palazzo Vecchio. In genoemde geschriften rept Vasari bijvoorbeeld alleen maar van die paar assistenten, die hij kennelijk het vermelden waard vindt. Iets dergelijks geldt voor de portretten die hij van hen maakte.

In hoofdstuk 3, 'Facts from the archive: Vasari's workshop: size, composition and activities (1555-1565)', toont Overpelt hoe de projecten daadwerkelijk tot stand zijn gekomen. Zij baseert zich hierbij op Vasari's correspondentie en op de archieven (m.n. de 'Fabbriche Medicee' in de *Scrittoio delle fortezze e fabbriche*). Het blijkt dat de samenstelling van Vasari's team sterk fluctuerend was. Vasari boorde telkens netwerken van zelfstandige meesters in Florence aan – niet alleen schilders, maar ook vergulders – die nog nauwelijks bestudeerd zijn.

Hoofdstuk 4: 'Behind the scenes. The organization of the 1565 Apparato', gaat over Vasari en de decoraties in Florence ter gelegenheid van de intocht van Johanna van Oostenrijk, de bruid van Francesco de' Medici. Vasari's aandeel hierin blijkt veel geringer te zijn geweest dan in de officiële, gedrukte bronnen wordt vermeld. Grote man was hier Vasari's vriend, de geleerde geestelijke Vincenzo Borghini. Vasari fungeerde als intermediair tussen Cosimo en Borghini; zelf was hij slechts verantwoordelijk voor het gedeelte van het *apparato* dat in het Palazzo Vecchio werd opgericht. Anders dan tot nu toe steeds is verondersteld, was de Accademia del Disegno niet betrokken bij de oprichting van het *apparato*.

In hoofdstuk 5, 'A fresh start: Vasari's final projects (1566-74)', laat de auteur opnieuw de discrepantie zien tussen beeldvorming en realiteit. Anders dan Vasari wil doen geloven, zijn de fresco's in de Sala Grande en de koepel van Santa Maria del Fiore, alsmede zijn opdrachten in Rome voor de pausen Pius V en Gregorius XIII, niet de vrucht van grote artistieke autonomie. Integendeel, zijn opdrachtgevers gaven hem nauwelijks speelruimte en stimuleerden hem niet.

In haar proefschrift typeert Overpelt Giorgio Vasari als een overgangsfiguur in een tijd waarin de status van en de waardering voor individuele kunstenaars nog onderwerp van debat waren. Van kunstenaarskant werd gehamerd op de waardigheid van het métier, terwijl *literati* vonden dat in het hele artistieke maakproces alleen het intellectuele concept echt telde. Op de belangrijke vraag wat nu precies Vasari's positie in dit debat was, had Overpelt wel wat dieper mogen ingaan. In plaats van een 'overgangsfiguur' te zijn geweest, lijkt het erop dat Vasari zich verscheurd voelde in dit debat. Duidelijk is m.i. dat hij zich liet meeslepen door het denken van zijn *literati* vrienden, die hij, zoals steeds duidelijker wordt, liet meeschrijven aan een aantal van zijn geschriften. Getuige het opschrift van de Sala Grande¹ liet Vasari het zich duidelijk aanleunen dat hij in literaire kringen werd gezien als de enige schepper van deze zaal, namelijk als degene die het concept ervoor had opgesteld. Tegelijkertijd benadrukte Vasari in diezelfde zaal, door middel van portretten van kunstenaars en ambachtslieden, dat hij zijn schepping niet had kunnen realiseren zonder de hulp en de expertise van niet alleen andere schilders, maar ook van vergulders en timmerlieden. Een vergelijkbare discrepantie komt ook uit de *Vite* naar voren: een werk geschreven als kunstenaar voor kunstenaars, maar toch minstens evenzeer als literator voor literair onderlegde kunstminnaars.

Om deze complexe positie goed te laten zien, was het wellicht raadzaam geweest om eerst de 'archivalische' en dan de 'literaire' Vasari te bespreken. Sowieso had dit retorisch beter gewerkt. Bij de gekozen opzet dreigt de literaire Vasari door de archivalische te worden 'overwoekerd', wat vooral in de eindconclusie (die eerder een samenvatting is) goed merkbaar is. Deze kritiek laat onverlet dat Overpelt een rijk proefschrift heeft afgeleverd, met tal van nieuwe en belangwekkende conclusies en inzichten die een duidelijke uitnodiging vormen voor verder onderzoek.

¹ In één van de drie kleine schilderijen aan de noordkant van het plafond: 'MDLXV. Has aedes atque aulam hanc tecto elatiori, aditu, luminibus, scalis, picturis, ornatuque augustiori in ampliorem fornā decoratam dedit, Cosmus Medices illustrissimus Florentiae et Senensis Dux, ex descriptione atque artificio Georgii Vasarii Arretini pictoris atque architecti alumni sui'.

Henk Th. van Veen
h.t.van.veen@rug.nl