

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

A. DANTE MARIANACCI
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST
COORDINATORE D'AREA

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI
PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL
DI SZOMBATHELY

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

IL PRESENTE VOLUME È STATO CURATO DA
ILONA FRIED

REDAZIONE LINGUISTICA:
ANGELA AMELLA E DANIELE BENATI

N.



NUOVA CORVINA



A. DANTE MARIANACCI

Presentazione

5

L'eredità del Novecento *Storia, letteratura, spettacolo, linguistica*

Linguistica

ANNALaura e GIULIO LEPSCHY
(University College of London)

Testo e gesto

8

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI
(Università per Stranieri di Siena)

Sul teatro di parola di Sanguineti

14

GIAMPAOLO SALVI
(Università Eötvös Loránd, Budapest)

Coordinazioni asimmetriche in italiano antico

30

Storia

MARTA PETRICIOLI
(Università di Firenze)

Le eredità del XX secolo: il rapporto
tra Occidente e Islam

38

DONATELLA CHERUBINI
(Università di Siena)

Giuseppe Emanuele Modigliani: dalla
dimensione locale e nazionale del socialismo
italiano al pacifismo europeista

54

MARINA CATTARUZZA
(Università di Bern)

La Shoah nella coscienza del XX secolo.
Considerazioni su un'opera recente

60

DÁVID FALVAY
(Università Eötvös Loránd, Budapest)

Teorie contemporanee della memoria storica
e gli studi medievali

69

ANNA MILLO
(Università di Bari)

Ferruccio Fölkel: un intellettuale triestino
tra storia e letteratura

78

GIANNA GARDENAL
(Università di Padova)

Ferruccio Fölkel: la testimonianza di un ebreo,
intellettuale triestino

93

Letteratura e filosofia

SILVIA CONTARINI
(Université Paris X – Nanterre)

Procreazione e creazione: utopie del ventesimo
secolo, biotecnologie del ventunesimo

110

ADALGISA GIORGIO
(Università di Bath)

«Allegorie» di Napoli.
Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano
tra tradizione e innovazione

121

2007

№ 19

SOMMARIO

| | | |
|---|---|-----|
| JÓZSEF TAKÁCS (<i>Università Eötvös Loránd, Budapest</i>) | Benedetto Croce nel 2002 | 140 |
| ENDRE SZKÁROSI (<i>Università Eötvös Loránd, Budapest</i>) | Riconsiderare la poesia – in base a un nuovo cd-rom delle poesie italiane del Secondo Novecento | 144 |
| <i>Musica e spettacolo</i> | | |
| EMMANUELLE BOUSQUET (<i>Université de Nantes</i>) | Opera Totale, Opera Mundi nel Novecento | 152 |
| EVELYNE DONNAREL (<i>Université Toulouse-Le Mirail</i>) | Corporeità e creazione scenica nel teatro meridionale | 159 |
| GERARDO GUCCINI (<i>Università di Bologna, DAMS</i>) | Nuova drammaturgia epica Contesto storico – dinamiche generative – antecedenti | 172 |
| ILONA FRIED (<i>Università Eötvös Loránd, Budapest</i>) | Le «armi» del palcoscenico – Il teatro per una società migliore negli anni Venti e Trenta | 183 |
| <i>Postfazione</i> | | |
| ILONA FRIED | | 208 |
| <i>Recensioni</i> | | |
| KINGA SZOKÁCS | «Prove di Drammaturgia» | 212 |
| KRISZTINA KATALIN MÁTHÉ | Udvariatlan szerelem | 218 |
| LÁSZLÓ TÓTH | Dizionario italo-ungherese della valenza dei nomi | 220 |
| CATERINA DI BELLA—EDINA SZABADOS | Esiste un Pirandello non italiano? | 224 |
| GINO RUOZZI | Due libri di Daniele Benati | 229 |
| MICHELE SITÀ | György Lukács – Filosofo autonomo | 236 |
| BEÁTA TOMBI | Vittorio immortale | 239 |
| ANTONIO DONATO SCIACOVELLI | Corsi e ricorsi dell'immortalità | 242 |
| BÉLA HOFFMANN | Testo narrativo – potenzialità drammaturgiche | 245 |
| LUIGI ALCIDE FUSANI | Esercizi di memoria per non-riconciliati | 248 |
| GÉZÁNÉ DORÓ | <i>Chi la dura la vince</i> | 251 |
| MICHELE SITÀ | De persona. L'indomabilità dell'individuo | 253 |

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Mester Nyomda

Budapest, giugno 2007

Presentazione

ARNALDO DANTE MARIANACCI

TRA TUTTI I SECOLI IL NOVECENTO È SICURAMENTE IL PIÙ COMPLESSO E ANCHE IL PIÙ DIFFICILE DA INTERPRETARE, E NON SOLO PER LA VICINANZA STORICA E DUNQUE PER IL COINVOLGIMENTO PASSIONALE NON ANCORA SOPITO. Il secolo da poco trascorso è stato un grande laboratorio, una grande fucina, dalla quale sono uscite straordinarie invenzioni, grandi conquiste in tutti i campi della conoscenza, ma è stato anche un secolo di guerre e di stermini di massa, di speranze deluse, di contraddizioni e lacerazioni che l'hanno profondamente segnato, qualche volta offuscando le conquiste, che pure ci sono state, segnatamente nel capo della scienza, della tecnologia e della medicina. E la cultura cosiddetta umanistica? Le arti figurative, la letteratura, la musica, il teatro?

Il convegno sull'eredità del Novecento, di cui pubblichiamo gli atti in questo diciannovesimo fascicolo della Nuova Corvina, organizzato nell'ambito della VI Settimana della lingua italiana nel mondo e curato da Ilona Fried, affronta aspetti particolarmente significativi della vita culturale italiana del ventesimo secolo, che vanno dalla linguistica alla storia, dalla letteratura alla filosofia, dalla musica allo spettacolo.

Certo, con la molteplicità dei temi da affrontare non si poteva pretendere di offrire un quadro esaustivo del secolo appena trascorso, ma molti spunti di riflessione che non mancheranno di suscitare l'interesse dei nostri lettori e suggerimenti per ulteriori sviluppi e anche per eventuali futuri convegni, organizzati nell'ambito delle attività del nostro Istituto. Sicuramente non trascurabile sarà quello che si terrà nel mese di ottobre per la VII Settimana della lingua italiana nel mondo che avrà per tema il mare e per titolo «Il mare nella letteratura italiana».

*L'eredità del
Novecento*

*Storia, letteratura, spettacolo,
linguistica*

Linguistica

Testo e gesto

ANNALaura e GIULIO LEPSCHY

D—1. DESIDERIAMO ACCENNARE AD ALCUNI DEI SENSI DIVERSI IN CUI VIENE USATO IL TERMINE **TEATRO** (E DESIGNAZIONI EQUIVALENTI IN ALTRE LINGUE). E IN PARTICOLARE AGLI ASPETTI CHE SEMBRANO IMPLICARE RAPPORTI FRA IL **TEATRO** E IL **LINGUAGGIO**, E A COME LO STUDIO DEI FATTI TEATRALI RICHIEDA LA CONSIDERAZIONE DI QUESTIONI LINGUISTICHE.

—2. Notiamo che nel titolo del nostro convegno non compare il termine **teatro**, ma bensì **spettacolo**. Per gli studiosi della nostra generazione (cioè nati nella prima metà del secolo scorso) il teatro apparteneva alla **letteratura**. La letteratura tradizionalmente aveva i suoi **generi**, e fra questi si trovavano, accanto a liriche, poemi, romanzi, trattati ecc, anche **commedie** e **tragedie**. Era normale che gli autori della nostra letteratura (da Ariosto a Machiavelli, ad Alfieri, a D'Annunzio, a Pirandello, fino ai contemporanei) scrivessero, insieme alle loro 'normali' opere letterarie, anche opere **teatrali**.

—3. E' nel corso degli ultimi decenni che il **teatro** è stato visto come un fenomeno distinto dalla letteratura. Questo si manifesta anche nell'uso di designazioni diverse, quali **spettacolo**. Il rapporto fra autore, attore e regista è venuto cambiando, e con esso il modo stesso in cui è concepita un'opera teatrale.

—4. Cominceremo con Marco Paolini, uno dei maggiori uomini di teatro italiani contemporanei. Il 21 giugno scorso a Londra Paolini ha tenuto un seminario (o forse dovremmo dire uno spettacolo) sotto gli auspici dell'IGRS (Institute for Germanic and Romance Studies). In questa occasione Marco Paolini, in carne ed ossa, ha presentato scene inedite (o semi-inedite) in DVD, in cui compariva lui stesso come attore che 'recita la parte' di un personaggio creato da un autore francese. Già questo spiazzava il pubblico, che si trovava a partecipare a un complesso, e semioticamente irrisolto, gioco delle parti.

Uno dei punti di partenza del seminario era la distinzione (o forse la contrapposizione) di testo scritto e parlato, e la centralità del parlato rispetto allo scritto, ovvero l'incontrastato predominio dell'attore nella sua fisicità, con il prevalere della voce, della mimica, del gesto, del movimento, rispetto al linguaggio inteso nel senso dei linguisti, parole da ascoltare (o da leggere).

Un esempio offerto da Paolini è stato il suo 'Ritratto' di Meneghello, da poco pubblicato, con Carlo Mazzacurati, per Jolefilm. Il DVD era unito a un testo scritto, che si presentava in forma di volume. Questo scritto, diceva Paolini, aveva provocato un po' di delusione da parte di Meneghello, che aveva poi invece apprezzato la versione audio-visiva. E questo esempio era usato da Paolini per confermare il valore essenziale dell'**oralità** rispetto alla scrittura, l'importanza imprescindibile della **voce** e del **corpo** nella loro fisicità, rispetto alla lingua in senso stretto (strutture fonologiche, morfo-sintattiche, semantiche).

—5. I termini stessi con cui si designano le attività che si svolgono sulla scena (o sulla piazza, sulla strada, o dovunque abbia luogo un evento di natura teatrale), non sono chiari ed univoci. Parole come **recitazione** si rivelano singolarmente ambigue e polivalenti, e non specificano i loro rapporti con nozioni come **mimica**, o **gesto**, e la dinamica dei movimenti e della voce. I problemi pertinenti toccano anche le distinzioni, particolarmente delicate e complesse, fra scritto e parlato, e le implicazioni semiotiche postulate da tali distinzioni.

Per un primo approccio, anche terminologico, rinviamo a due sintesi di un nostro amico e coetaneo, professore di storia del teatro a Firenze, Cesare Molinari. Una di queste sintesi è *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale* (scritto con Valeria Ottolenghi, Firenze, Vallecchi, 1979), in cui si chiariscono le nozioni di **teatro**, **testo**, **spettacolo**, **rappresentazione**, **interpretazione**, e si illustrano i tentativi di classificare la fenomenologia di ciò che accade a teatro: la **gestica**, la **mimica**, la **coreografia** (o **prosemica**), la **cinesica**, la **parola** (nei suoi aspetti linguistici e paralinguistici, compreso ciò che si raccoglie normalmente sotto il termine **dizione**).

L'altra sintesi è un fortunato volume della Biblioteca Universale Laterza, *L'attore e la recitazione* (Roma-Bari, Laterza, 1992, che citiamo dalla quarta edizione del 2000). Qui si accenna anche alla storia di queste nozioni e al formarsi, in ambienti ed epoche diverse, di categorie quali **attore**, **comico**, **player**, **showman**, **Schauspieler** ecc.

—6. Abbiamo la sensazione che ci sia ancora spazio per uno studio storico approfondito di queste nozioni, dal punto di vista teorico, e anche di più da quello di una analisi precisa e documentata di come esse siano state usate nelle nostre tradizioni culturali.

A noi interessa particolarmente questo **rapporto** fra, da un lato, il **linguaggio** (cioè l'uso della parola come la intendono i linguisti), che si manifesta in testi costituiti linguisticamente in senso stretto; e dall'altro la **mimica**, il **gesto**, il **movimento** nella loro fisicità corporea che si trova al centro di tanti aspetti del teatro contemporaneo. Già Cicerone del resto parla di *actio quasi corporis eloquentia*, e *quasi sermo corporis*.

Questo non è però il momento per affrontare tali questioni, e ci limiteremo a commentare qualche esempio, ricavato dalla folta lista di testi che, fin dal Rinascimento, si occupano del gesto e della mimica, della fisiognomica e delle tecniche di recitazione degli attori.

—7. Un celebre attore italiano dell'Ottocento, l'ebreo Gustavo Modena (nato a Venezia nel 1803 e morto nel 1861), fu molto noto anche come patriota, mazziniano, e perseguitato dagli austriaci. Avevano grande successo, oltre alle sue recite teatrali, anche le sue interpretazioni dantesche, popolari perfino a Londra, in cui soleva modificare il testo di Dante in chiave patriottica e anticlericale. Nel XIV dell'Inferno, vv. 115–120, Dante scrive:

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
Non la tua conversion, ma quella dote
Che da te prese il primo ricco patre!

Ma il Modena, provocando l'entusiasmo del pubblico, leggeva 'di quanto mal fu matre, / e la tua conversion, e quella dote' (Grandi, 1968, p. 173).

Gustavo Modena era uno di quegli attori che preferivano le parti 'ove è più da fare che da dire' (Bonazzi, 1844, p. 14). Nei repertori correnti (per es. Larousse, *Enciclopedia Universale Rizzoli*, 1984, s.v.) si legge che 'la sua arte, tesa alla ricerca del vero e del razionale, anticipa dottrine e teoriche teatrali del XX secolo'.

Un esempio del gestire di Modena si trova nella sua interpretazione del Diacono Martino, nell'Adelchi di Manzoni (atto II, scena III):

[...] tutto tacea; null'altro / che i miei passi io sentiva [... / ...] o, sul meriggio, / tocchi dal sole, crepitar del pino / silvestre i con. Andai così tre giorni;

Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, 1844 (1884, II ed.), p. 30 nota 1, osserva che

Qui Modena appressava agli orecchi le punte delle dita riunite insieme, e lievemente scostandole e riavvicinandone, significava lo schiudersi delle capsule del pino.

La descrizione **verbale** dei gesti fa naturalmente pensare all'**ecfrasi**, e ci ricorda quanto scarse siano le informazioni di cui disponiamo sulla mimica degli attori, e quanto sarebbe utile una raccolta sistematica delle testimonianze disponibili.

Naturalmente sarebbe desiderabile anche raccogliere gli esempi di ecfrasi della gestualità, se così si può dire, impliciti nel testo stesso, invece che riferiti alle interpretazioni imposte al testo dai suoi interpreti. Shakespeare è particolarmente sensibile a questi aspetti. Per esempio, nell'*Othello* (Atto II, scena I) Iago osserva parlando di Cassio:

it had been better you had not kissed your three fingers so oft,

E alla fine (Atto V, scena II) Otello si suicida guidando, per così dire, l'attore a compiere i gesti necessary, con la drammatica inevitabilità del deittico:

And say besides, that in Aleppo once,
Where a malignant and turban'd Turk
Beat a Venetian and traduced the state,
I took by the throat the circumcised dog
And smote him thus.

Per fortuna qui il deittico viene da me **citato**, e non usato. Quello che avviene a un convegno (come sulla scena) non è mai **realtà**, ma sempre **finzione**.

Qui vogliamo aggiungere alcune osservazioni dell'ingegner Gaetano Suzzara, 'I.R. impiegato alla contabilità centrale di Stato in Milano', autore di un trattato *Della declamazione italiana*, pubblicato nel 1844. L'opera, di straordinario interesse, è divisa in trenta **articoli**, o sezioni, fra i quali segnaliamo in particolare quelle dedicate a **voce** e **pronuncia** (art. VII), con istruttive osservazioni sulle pronunce regionali; alla **gesticolazione** (art. X), o **gesteggiare** ('non solo il gesto è favella, ma una favella più d'ogni altra energica, chiara e commovente [...] troveremo l'eloquenza del gesto gareggiare con quella della lingua, e spessissimo superarla'); al **monologo** (art. XXIII) e all'**interrotto discorso** (art. XXIV), in cui si esaminano le tecniche dello **scegnimento**, l'uso dei puntini **sospensivi** e **interrompitivi**, delle **lineette** (**interlinee** o **interlineamenti**), e si auspica (p. 236, n. 1) la pubblicazione di 'un qualche trattato di convenzioni sull'**ortografia drammatica**'. (Si veda oggi il *Drama Handbook* di J.Lennard e M.Luckhurst, OUP, 2002, in cui si accenna anche alle convenzioni ortografiche usate per segnalare l'andatura della voce nella recitazione).

Ci ha colpito una nota di Suzzara (pp. 248–9) riguardo ad un uso 'marcato', per così dire, del silenzio, che consiste non già nell'**assenza** di un segno, bensì nella presenza di un segno zero:

Produce un effetto significantissimo quel vedere l'attore in giocosa occasione partire in punta di piedi **silenzioso**, **additando siffatto** silenzio col'appressare ritto alle proprie labbra il dito indice, quasi in atto di **pronunciare** a se stesso il *zitto zitto*. [grassetti nostri]

A questo si aggiunge un'altra osservazione (p. 249, n.1):

Shakespeare, onde indicare mediante un **gesto** significantissimo e **taciturno** la dolorosa separazione fra due amici, fa ad uno di essi (*Mercante di Venezia*, alla scena I, atto III) piangere e volgere altrove il viso, porgere dietro di sé una mano all'altro, che gliela stringe colla più viva commozione, così sebandosi fra loro. Cosa può immaginarsi di più patetico ed **eloquentissimo silenzio** in consimil situazione? [grassetti nostri]

Si tratta del passo del *Mercante* (in realtà atto II, scena VIII) in cui Salerio descrive la separazione di Antonio da Bassanio:

And even there, his eye being big with tears,
Turning his face, he put his hand behind him,
And with affection wondrous sensible
He wrung Bassanio's hand, and so they parted.

—8. Per concludere, citeremo un altro esempio con cui l'amico Nicola De Blasi ha illustrato, in modo interessante e stimolante, il nesso fra linguaggio verbale e gestualità.

Come è noto la parola *ciao* deriva dalla forma veneziana per *schiaivo*. Formula di saluto dunque, col valore di 'servo suo'. Ricordiamo l'analogo uso di *servus* 'salve' in Austria e in paesi dell'Europa orientale. Quando si comincia a cercare di precisare la situazione si incontrano peraltro vari problemi.

Le espressioni della famiglia di *servo*, *servitore*, *schiaivo* ecc. compaiono spesso in formule di saluto e di cortesia. Si veda, per es., s.v. *schiaivo* in Battaglia, §8:

Tiziano, 28: Restami solo il pregare Vostra Eccellenza ad tenermi in sua bona grazia, che veramente io gli son servitore di cuore e schiaivo.

e

A. Verri (Il Caffè, 60 [1764–6]): e terminamo sciogliendo uno 'schiaivo', sprigionando un 'addio', lasciandovi un carissimo.

Si vedano informazioni pertinenti in Cortelazzo-Zolli, DELI, s.v., con nutriti rinvii. Come prima attestazione italiana della forma moderna viene citato Verga (1884), ma precedentemente si trova un esempio in un testo inglese del 1819 citato da G. Cartago.

Forme diverse, anteriori (ma non propriamente 'italiane'), si trovano nel Dizionario veneziano del Boerio (1829): *schiao* (pron. *s'ciao*); nel Dizionario milanese del Cherubini (1814; 1839–56): *ciao* e *ciavo*; nel Dizionario piemontese del Sant'Albino (1859): *ciao* e *s'ciao*. In Goldoni si trova *schiao* (da pron. *s'ciao*).

De Blasi, in un lavoro recente (negli Atti del Convegno 'La letteratura del mare', [2004], Salerno Editrice, Roma, 2006) fa anche un'altra osservazione interessante. Nel celebre testo di Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832) troviamo due gesti di cui è interessante mettere in rapporto la descrizione.

Il primo (p. 270) è il gesto del **salutare**, che ha due forme:

- (a) Palma della mano alzata verso il volto ed oscillante a direzione dell'interlocutore. Questo gesto che presso gli esteri abitanti il Nord dell'Europa dinota il chiamare [...] presso di noi dinota il saluto che si fa, tanto nel vedere una persona, quanto nel licenziarsene [...]
- (b) Dita oscillanti, come nell'atto del chiudere e dell'aprire, la palma piatta. Questo gesto frequentissimo fra di noi, non è che il diminutivo del precedente.

Il secondo (p. 272) è il gesto dello **schiaivo**:

Polsi l'uno incrociato sull'altro, con le mani rovescie, sian distese, sian in pugno. Come in questa posizione sogliono essere legati gli schiavi, così contraffaccendola, ed aggiungendovi la testa un poco china, ed il volto corrispondentemente afflitto, dinoterà uno che si trova in schiavitù.

Ora, si resta colpiti dal fatto che il gesto del **salutare** (*fare ciao*) si ottenga proprio alzando all'altezza del volto le mani che erano tenute abbassate nel gesto dello **schia-vo** (*s'ciavo, s'ciao*). La parola (*s'ciao, ciao*) pare derivare proprio dal **gesto** (ancora più che dal nome) dello schiavo. E De Blasi acutamente sottolinea che l'espressione corrente (soprattutto nel linguaggio infantile, chiedendo ai bambini di salutare) è proprio **fare ciao**, piuttosto che **dire ciao**.

Un bell'esempio di *How to do things with words*, per usare il titolo di Austin: 'quando dire è fare', o, se preferite, 'quando fare è dire'. Il saluto può essere un gesto, o una parola, o entrambi insieme, nel caso di *ciao* in maniera diacronicamente simbiotica.

Sul teatro di parola di Sanguineti

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI

NELLA LETTERATURA DEL NOVECENTO MOLTI, NATI POETI O NARRATORI, HANNO SENTITO IL FASCINO DELLA COMUNICAZIONE TEATRALE, NELLA FORMA PRIMARIA DI INVENZIONE E ANCHE IN QUELLA, MEDIATA, DI TRADUZIONE DI TESTI CLASSICI PER LA SCENA. Chiedersene la ragione vuol dire toccare le riflessioni sul linguaggio, un oggetto tematizzato ossessivamente nel secolo che si è concluso, non solo presso i filosofi, gli specialisti e i semiologi, da Saussure a Benveniste, dallo strutturalismo alla *textlinguistik* e alla linguistica pragmatica, ma anche nelle cucine artigianali e idiosincratiche degli autori. Da una parte il linguaggio è assurdo a prerogativa eccellente, la più strutturata e tipica dell'umano, sopra un mondo non afferrabile o caotico; dall'altra, invece, è caduto in sospetto, come icona di una perenne approssimazione equivoca e fallace all'aspetto non dicibile di quella sfinge che è la realtà. All'interno delle riflessioni teoriche, si è sviluppata l'attenzione per i fenomeni dell'oralità, magari all'incrocio con suggestioni della psicanalisi, che valorizzano la forza oscura e pre-semanticca della voce, sottolineandone le componenti pulsionali, incontrollate, e dunque non logocentriche, e introducendo un ulteriore termine degno di attenzione: la *vocalità*, che è suono materiale, fisiologico e individuo, cosa diversa dall'*oralità*, categoria della comunicazione articolata che non ubbidisca ai codici dello scritto. Va da sé che entrambi gli aspetti, nel lavoro di scrittura, assumono un colore riflesso e intenzionale, rispettivamente come 'simulazioni' di vocalità e di oralità. Ma la *fabula agenda* del testo drammatico, predisposto per la recitazione, è tutta sbilanciata verso la *fabula acta* che verrà, dove la voce naturale, il gesto e i fattori paralinguistici si pigliano una bella rivincita nel corpo dell'attore; data la complessità semiotica della comunicazione teatrale¹.

A monte delle diverse declinazioni epistemologiche sul tema della *dicibilità* del mondo stanno alcuni atteggiamenti reattivi, storicamente motivati nella tradizione occidentale. L'intellettuale da decenni sa che sono decorsi i termini utili dei modelli e delle codificazioni letterarie, utensili proverbialmente rigidi e inservibili ai fini dell'energia interattiva che si vorrebbe imprimere al mezzo. Per di più accusa una sorta di isolamento, collegato con mille lacci ai dubbi della civiltà umanistica, assediata dalla tecnologia e dai codici non gutenberghiani dello sviluppo capitalistico occidentale, in un'epoca orientata a mercificare tutto, comunicazione a stampa e lettura comprese. Una risposta alla difficoltà a rapportarsi con l'universo linguistico è l'istituto del teatro: luogo di superamento di quella distanza tra autore e lettore procurata dalla caduta dell'aura e del mandato degli intellettuali; un fenomeno che ha generato nei più un senso di sottrazione del destinatario. Tanto per fare dei nomi in ambito italiano, non è un caso che scrittori come Pasolini, Luzi e Sanguineti, nel pieno della maturità, abbiano investito sul teatro di parola, partendo da impostazioni ideologiche e di poetica che più divergenti non si potrebbe, ma sentendo tutti quanti l'insufficienza della postazione puramente cartacea e dei consueti canali editoriali. Mentre il lettore implicito (quello configurato dall'opera) stenta a travasarsi in una moltitudine passabilmente idonea di lettori reali, il teatro garantisce il lavoro con regista e attori; tutto finalizzato alla compresenza e alla reazione immediata del pubblico.

In un'intervista del 1988, Sanguineti l'ha detto chiaro: «Il teatro mi interessa proprio come uscita, fra l'altro, dalla solitudine della scrittura. La cosa che più mi appassiona è questa idea di collaborazione lavorativa e, quindi, come si dice del cucire un abito, scrivere un testo addosso a uno spazio, a un corpo di attore, a una voce». E ha aggiunto notazioni più personali sulla fascinazione dello spettacolo di piazza «come grande rumore, mettendo tutto l'accento sopra la gestualità, lo spazio, la presenza fisica», certo nel ricordo dell'*Orlando furioso* 'travestito' vent'anni prima per la messa in scena di Luca Ronconi, memorabile infrazione alla sintassi drammaturgica usuale, con i paladini che descrivevano se stessi e le proprie azioni, mentre il pubblico si spostava tra le varie 'stazioni'².

Postura (neo)avanguardistica mai rinnegata, in conflitto con la linea lirica autoreferenziale del 'poetese' nostrano; fedeltà al materialismo storico e più precisamente alla costellazione Marx, Gramsci, Freud (e Jung); nesso posto sul binomio linguaggio-ideologia, che conduce a un esercizio critico destabilizzante in quanto ripugna a qualsiasi indulgenza compiaciuta sulla religione del soggetto e sulla parola avulsa dal contesto. Tutto questo ha spinto Sanguineti a sperimentare nuovi percorsi e un inedito trattamento del linguaggio non solo in poesia, ma pure nelle varie manifestazioni prosastiche. «Noi che riceviamo la qualità dai tempi», ha ripetuto con il Foscolo nei versi di *Laborintus* e nell'attività critica per alludere a un uso mai neutro dello strumento verbale, in perenne ascolto e colluttazione con l'ambiente linguistico, talora atrocemente conformista e eterodiretto, con cui si trova a lottare lo scrittore, se vuole farne saltare gli stereotipi e gli ideologemi. Fatta salva la speranza dei poeti 'santi anarchici' nell'impulso costruttivo per un futuro mondo diverso, il momento distruttivo, della negazione e dell'antitesi, per lui è l'unica forma sana e criticamente motivata di realismo³. Non solo *bisogna* assolutamente

essere moderni, in un rapporto serrato con l'oggi, che ovviamente non esclude coscienza e conoscenza della tradizione, ma *si è* inevitabilmente moderni, per esempio quando si traduce, essendo ogni traduzione una attualizzazione; ogni atto di trasmissione culturale un 'travestimento': sì, proprio nel senso antinaturalistico di un teatro straniato e crudele in cui corpo, gesto e parole siano consapevoli - e rendono il pubblico consapevole - della 'falsificazione' o maschera di un soggetto, di un luogo, di un tempo che rinviano ad altro soggetto, ad altro luogo, ad altro tempo. Chiaro il riferimento al binomio Brecht-Artaud, senza i quali nessun grimaldello puramente 'grammaticale' potrebbe dar ragione delle manipolazioni linguistiche e stilistiche del teatro (e non solo del teatro) dell'autore 'novissimo'⁴.

Con le premesse sveltamente richiamate, si capisce subito il fallimento cui la pura nozione di mimesi dello standard dell'oralità porterebbe, qualora applicata all'esperienza sanguinetiana come scelta a senso unico e a un solo valore: la categoria di parlato o di oralità o di colloquialità, ammesso che dia contributi decisivi quando si applichi a casi individui di oggi, ha per Sanguineti semmai un valore contrastivo, in quanto è energicamente estranea all'appiattimento seduttivo sopra una pacifica enciclopedia linguistica del destinatario medio; e semmai rimanda alla messa in scena di locutori non letterati e comunque scoronati di ogni bellurie derivante dal registro linguistico dell'intellettualità. È un po' come la nozione di stile semplice, che non ha in sé valore ermeneutico, ma funziona nella tradizione italiana del Novecento solo in quanto contrapposta a quella di espressionismo linguistico, di marca gaddiana, attraverso il filo rosso configurato da Gianfranco Contini. Il ricorso al profilo stilistico medio-basso è ovvio se si pensa all'opzione antisublime dell'autore e alla destinazione teatrale; ma è ingannevole se teniamo conto che, a una letteratura esemplata su ben pettinati codici scritti, Sanguineti non sostituisce una complicità mimetica con l'esistente, bensì uno stile volutamente *semplificato* e depauperato per mobilitare le capacità critiche, nelle forme - divertite e divertenti - della falsa registrazione, del rovesciamento antigrazioso e volutamente 'povero', della citazione e del montaggio comico o crudele rispetto all'omologazione che ci sta intorno. Dalla fine degli anni Cinquanta, prima che gli studi sull'oralità si imponessero all'attenzione dei linguisti, Sanguineti ha intuito non solo che il parlato non è mai nitido e quindi sarà soltanto registro parodizzabile, ma che è menzogna sociale, degna semmai di esagerazione; e cioè di un travestimento ipercaratterizzato e paranoico, che liberi una satira dei ruoli del vissuto attraverso l'allegoria di una ipobole, da grammatica sventrata. Se oggi Sanguineti, con un autore di altra generazione come Ton-delli, sembra patrono dei giovani narratori in quel *parlato piucchepparlato* e in quella variante *ipermedia* che cannibalizza anche certi sottocodici giovanili o mediatici soggetti a degrado, bisogna tenere alta la guardia della vigilanza sulle finalità della deriva, cioè di volta in volta accertare se sotto analoghe patine linguistiche stia una strategia straniante, un atto illocutorio finalizzato alla demistificazione, come è nel nostro autore; o non invece un puro rifiuto dell'italiano per bene e una mimesi 'realistica' e demagogica di contesti alienati, cioè un atto di conformismo⁵.

Cercherò qui di segnalare qualche fatto linguistico, o meglio strategia stilistica, del teatro sanguinetiano nella sua prima stagione, in blanda diacronia e con un

occhio ai romanzi coevi. Tenuto conto che certe marche della scrittura per la scena sono antiche e connaturate al genere (indicalità, tratti di oralità riflessa e programmata, enunciati sospesi e ripresa a eco da una ad altra battuta, disposizione enfatica dei componenti e frasi scisse, segnali discorsivi come le interiezioni), punterò piuttosto sull'inflazione di procedimenti 'normali', per segnalare via via l'eccedenza e l'eventuale devianza dal codice, che l'intenzione provocatoria di Sanguineti mette in atto.

Al 1959 risale *K*, breve *pièce* a due voci, in quattro scene, rappresentata a Palermo nel 1963, contrassegnata da un'unica didascalia iniziale indicante una sala di caffè a Praga nell'inverno 1922. La sigla *K* vale Kafka, come *J.* indica Gustav Janouch. A parte i molti inserti in tedesco, ad effetto straniante, le innovazioni linguistiche consistono in movimenti sintomatici per la media di scrittura teatrale di quegli anni e forieri di sviluppo, ma non ancora trasgressivi⁶. C'è una enorme frammentazione degli enunciati con lineette e punti sospensivi per indicare gli inceppamenti della confessione e la sostanziale impotenza della comunicazione verbale; proprio in Kafka che tutto aveva sublimato alla pratica compensatoria della scrittura. Compaiono già parentesi insistite e riprese a rendere la fatica e l'incertezza enunciativa, mentre il dialogo si aggira intorno a pochi termini-chiave (*pathicus, ripetizione, cominciamento, coazione*). Il Franz Kafka di Sanguineti non si esprime come un grande scrittore, ma si riduce a un figlio nevrotico, ossessionato dalla coazione a ripetere e da un padre che, «ai solidi principi di morale» impartiti al rampollo, soleva accompagnare un gesto incongruo, quello comico e coatto di 'toccarsi il culo'. Il ricorso a un dettaglio di basso corporale, che qui si affaccia nella forma di una movenza inattesa, rientra in una serie di tic inflitti dal corpo al Super-io, che in prosa e poesia sarà uno dei capisaldi del materialismo e della cultura psicanalitica sanguinetiani⁷.

E la frantumazione sintattica, già segno della rottura di coerenza melodica della forma per un'opzione atonale, riassumibile nel binomio *discontinuità / montaggio* tanto caro al Sanguineti futuro, non pesca ancora negli strati sottostandard del linguaggio, ma si limita a enfatizzare fenomeni accettati nella prassi teatrale, come la paratassi, la *conduplicatio* nel cosiddetto andamento a eco o frase foderata, la struttura nominale dell'enunciato, la ripetizione in ripresa da una battuta di dialogo all'altra e la *correctio*, a gradienti faticosi segnalati da lineette⁸:

E credevo, credevo di averla supplicata – di essere meno – meno gentile – credevo.

Gustav, è vero. Se devo concludere, se, oggi, dovessi concludere, se concludo, oggi, se oggi, Gustav concludo – io – ebbene – io ... io concludo ... come mio padre! Gustav, come mio padre!

Per disperazione. O per ironia. No, - soltanto per disperazione. Evoco, se posso, quando posso, per ironia forse, la disperazione. Per disperazione - la disperazione - la gentile disperazione del mio passato.

Pur nell'economia di mezzi retorici, è notevole il lavoro su associazioni per analogia fonica, significanti simili e significati divergenti, che preannuncia la vocazione 'comica' al bisticcio e al lapsus, l'amore per corrosioni e collusioni allitterative e paronoma-

stiche del significante, generatrici di inceppamenti nella ricezione e di una semantica supplementare: *turbare/disturbare, esternare/eternare, morbido/morboso*.

Traumdeutung (1964) per quattro voci di nuovo in sigla, che si atteggiano in scena come davanti a uno spartito di quartetto per archi, con un'impaginazione in partitura delle battute che invoca appunto la suggestione strumentale, è accompagnato da una nota molto importante, di affidamento al 'gesto linguistico', senza le consuete stampelle delle didascalie o istruzioni sceniche, criterio che nel teatro l'autore seguirà anche più tardi: «Legato all'idea di un teatro di parola, e perciò nemico di ogni didascalia (e amico di un linguaggio che suscita e decide, da solo, lo spazio teatrale, e la scena, e il gesto)». Il mito dell'esplicabilità totale dei sogni per il mezzo dei segni verbali è qui rovesciato come un guanto, perché i nastri simultanei dei quattro monologhi implodono e non conseguono dialogicità, mentre si concludono con un nulla di fatto e una piroetta comica, nell'unica sillabazione all'unisono di una cantilena infantile nel finale: «Giro, giro tondo, casca il mondo ...». I sogni, in intreccio di voci che risulta visivamente un montaggio per sequenze alternate e interrotte, non sono dunque ricondotti a unità né si ricompongono, evocando quadri incerti, punteggiati dai verbi e avverbi di dubbio (*forse, come se, non so, mi pare, credo che*), a modulare e corrodere la certezza delle ricostruzioni verbali del fatto onirico, deludendo la collaborazione ermeneutica del lettore/spettatore. Dopo la presa di parola accelerata della voce femminile, al tempo storico, i ragguagli sono dominati da una *phonè* che insegue lo sguardo mentale all'indicativo presente, rafforzato da indicatori di spazio e tempo intensi, ma non finalizzati a far confluire in un bersaglio spaziale le risorse gestuali, in modo tale che le scene oniriche e allucinatorie vengano attualizzate soltanto per virtù illusionistica di parola dagli attori, ognuno dei quali costruisce intorno al proprio centro (*origo* nel gergo dei linguisti) un convulso teatro indicale, che orienta lo spettatore verso il fantasma di una *demonstratio ad oculos* impossibile, perché la scena sanguinetiana è praticamente nuda: «ma poi la vedo che striscia per terra, che sono sempre lì in piedi, io, fermo, vicino alla porta aperta»; «ma poi lo sollevo ancora una volta, mi pare, il braccio, e poi di nuovo giù, così». La deissi, che implicherebbe una ricaduta nel contesto performativo della situazione scenica, nega il proprio statuto di ponte di passaggio dalla *fabula agenda* alla *fabula acta*, i cui unici movimenti cartacici ricadono sui locutori: battere su un tamburo, una danza improvvisa, un canto, segni di una finale risoluzione vitalistica di marca corporea⁹.

I referti si appendono al registro linguistico di un'informalità molto più spinta rispetto a *K*, con un uso caparbio dell'indicativo al posto del congiuntivo («Credo che ero appena tornato a casa», «come se io dovevo poi scenderci giù», «sembro proprio che prego»); ridondanze pronominali e possessivi superflui: («a me mi sembra piuttosto brutta», «mi sembra che posso ritrovarmi la strada», «e io tendo le mie braccia»); connessioni con il *che* polivalente, un collante debole buono a tutti gli usi («E io parlo forte, ma che lei non mi sente», «E poi basta, che arrivo in una camera da letto», «sopra quel lato che il muro non c'è»); oppure il *come che* in luogo di *come se* («Era come che fossi seduta»); il clitico *ci* attualizzante e emotivo in *averci* per *avere* («Ho in testa che ci ho un appuntamento», «ci ha il pugnale»); *mica* rafforzativo di negazione, nel tipo «Non so mica». Assume assoluta rilevanza l'uso non arti-

colato della voce, rispettivamente nell'onomatopea del quadro onirico dell'uomo numero due, di fronte alla donna «con il sedere in aria», e del grido, nella scena creata dal sogno della terza voce maschile:

E io mi curvo lì, allora, e lì sul sedere, a lei, con la mano aperta, giù qualche bel colpo, e faccio ciàk, ciàk, così.

e poi grido soltanto, perché vedo dei preti, giù nella piazzetta: "Aaaaoooh! Aaaaoooh! Uuh! Aaaaoooh! Aaaaoooh! Uuh! Uuh!"

La dominanza della vocalità come segno fisiologico del corpo, proiettato nella dimensione del desiderio e dell'onirismo, aumenta in *Protocolli* (1968), concepito come radiodramma, di nuovo per voci in sigla, parcellizzate, intersecate in montaggio e non interagenti, per di più numerose (per la precisione sei, due maschili, due femminili e due bianche, cioè infantili e asessuate). La compresenza dei pronomi atoni e dei possessivi, collocati dove l'italiano non ne prevede che uno o nessuno («mi faccio il mio gargarismo» e «mi tocco le mie scarpe»), aumenta molto, con effetti contraddittori che si aprono a forbice: uno è il movimento centripeto affettivo-intensivo, la proclamata appartenenza somatica e la convocazione del destinatario sulla parolagesto e sulla persona dei soggetti; l'altro è la direzione centrifuga di un'evanescenza e di uno statuto incerto dei locutori stessi, i quali, per paradosso, inscenano quadri oscuri, labirintici e situazioni sospese verso un altrove impossibile¹⁰. In parallelo aumentano le frecce ostensive di luogo e di tempo (questa preferenza sarà una delle 'firme' stilistiche di Sanguineti), a loro volta tanto più pertinaci quanto più si fa sfuggente il quadro referenziale comunque rappresentabile sul palcoscenico: scene erotiche, incubi di caduta nel vuoto e di morte sono ambientati in uno spazio mentale discontinuo e metamorfico, che richiede una eroica collaborazione interpretativa e di ricostruzione da parte del destinatario, privo non solo di un riferimento di tipo 'realistico', ma anche di istruzioni provenienti dal testo (didascalie assenti). Come accade nella logica illogica dei sogni ripensati e riferiti, chi ascolta è costretto a pedinare la gesticolazione astratta di chi parla, spostandosi in punti di vista e campi indicali fittivi che mutano di continuo perché baricentro non esiste, data la polarità semantica e pragmatica delle marche linguistiche: maschile - femminile (si vedano le due voci bianche), alto - basso, interno - esterno, si scambiano vorticosamente le parti¹¹:

Corre là, proprio nel punto dove la riva è più alta, che sale su a precipizio, e cioè che scende, perché io la guardo dall'alto.

Forse io salgo, e forse io scendo, invece [...] che io sono lontano dall'alto, lassù, e anche lontano dal basso, laggiù, così nell'aria come mi trovo, lì con la mia fune, con le mie mani, che mi sudano tanto, che adesso poi mi colano anche i polsi, giù, e i gomiti, su [...]

Sei tu che li guardi, questi colori, dentro di te, fuori di te, non sappiamo, non so [...]

Chi parla, nel referto del sogno, sottolinea spesso di non essere stato capito o di non avere compreso il senso della parola altrui, se non come pura sequenza lineare o rumore fisico («mi parla con la sua pipa tra i denti, e mi mormora quattro o cinque

parole, che fanno come una frase. Forse, ma che io non le riesco a capire»; «e non le capisco ancora, però, anche se le ripete tante volte, le sue parole»), mentre continuano le modulazioni dell'incertezza ricordate sopra per *Traumdeutung* (io credo, mi sembra, è come se, come per, non so), rafforzate da forme di deissi in funzione metatestuale, cioè con riferimento alle difficoltà di adeguare il discorso alle 'visioni': *diciamo così, per modo di dire, ecc.*

Si infittiscono le esagerazioni di un parlato basso, segmentato da una punteggiatura intensa, con connessioni sintattiche rette dal solito *che* 'floscio' e pervasivo; con dominanza assoluta dell'indicativo sul congiuntivo nelle subordinate. Il presente attualizzante, che insieme alla paratassi subentra ben presto ai tempi narrativi iniziali, genera anche qui una illusione di avvicinamento, comunque priva di asse prospettico, a sottolineare un teatro della mente dominato da un corpo fantasmatico in esilio, cui si riconduce l'emissione vocale, quasi a certificarne una astanza più forte del corpo vivo (si ricordi che la *pièce* è stata concepita per un mezzo di ascolto, e non per un mezzo visivo):

Ma è come se uno se l'è chiamata, quella, che lei, infatti, cioè la ragazza, è lì che aspetta, che è una cosa che può succedere, magari, e che lei è un po' incerta.

[...] facendomi soltanto come un mio verso, invece, che quell'altra non se lo sente nemmeno, perché è un verso muto [...] Canto come una mia canzone, dunque, così, alla mia bambola, lì con la mia saliva, dentro la mia bocca, e con la mia lingua.

Saliva, bocca, lingua sono matrici di una voce, eventualmente introflessa, che punteggia i quadri del sogno, diffidando comunque nella comunicabilità del linguaggio articolato. In un'epoca interdetta al tragico, quale è quella novecentesca, recuperare i 'rumori' significa attivare strati arcaici e non logocentrici, sapendo bene che nel contesto culturale nostro assumeranno una sfumatura comica, un po' come nelle strisce e nelle nuvolette dei fumetti scatta il *raccourci* tra pulsioni istintuali dell'espressione pre-verbale, sintetiche e visive, e parole. Torna alla mente *La messa in scena della parola* [1982], sulla musica di Luciano Berio, con cui Sanguineti ha collaborato a lungo, pagine molto acute per l'importanza del grado zero o puro gesto sonoro, della «emissione vocale preverbale, dal gemito al colpo di tosse», un rumore vocalico dove si incrociano e compattano base somatica e carica emotiva¹². Così vanno intese, direi, le onomatopée di *Protocolli*, suoni elementari di strumenti, effetti di luci intermittenti, gargarismi, sputi, con un'irriverenza verso l'arbitrarietà articolata del segno linguistico che ricorda i divertimenti di Palazzeschi :

E non me le toccavo mica più, le mie corde, lì del violino, niente, e facevo solo pàk, pàk, ma con la mia bocca [...] Allora io facevo quel plòk, forte, che si fa con una guancia, invece, con un dito infilato dentro, e che poi lo toglì di colpo, fuori, via, plòk, ma molto forte, plòk, plòk. [...] le luci che corrono per tutta la sala, che si accendono e che si spengono tutte di corsa, e che fanno flàsçh, flàsçh, che sono come i lampi dentro la tempesta [...]

E allora io prendo un bicchiere che c'è lì, da una parte, e ci metto l'acqua fresca dentro, e mi faccio il mio gargarismo, tanto per incominciare, e faccio così, allora: grgrgrgrgr ... E poi sputo, splàk, dentro il gabinetto, lì, appunto.

Contro qualsiasi allusione / illusione di naturalismo, le voci configurano scenari fantomatici, più veri del cosiddetto reale, prensili per via degli agganci indicali a sensi altri dall'occhio che guarda la scena – una vista dell'oltre, il tatto, l'udito, l'olfatto –, presentificati dai dimostrativi (*questo, quello*): una delle voci bianche è tutta sbilanciata verso il tattile («E mi viene da dire, quasi: ma è questa, la vita [...] Perché la vita è proprio questo, vedi, che noi ci tocchiamo, così, con le mani»), mentre la prima delle voci femminili invita il partner a chiudere gli occhi e a schiacciarsi le palpebre per vedere non già i dettagli del mondo fenomenico, ma l'esplosione astratta a caleidoscopio del puro colore, in una sintassi punteggiata di dimostrativi e di riprese (miei i corsivi):

Ma *questo*, io ti dico che è un cielo che è più cielo del cielo, *questo* che tu vedi dentro gli occhi, e anche il fuoco, poi, *quello* è un altro fuoco, che è come *quello* che tu potrai vederti soltanto quando sarai morto, e che forse è *quello* che tu ti vedevi prima di nascere, *quel* fuoco, quando tu non eri ancora niente, appunto, e non c'erano che *queste* immagini, allora, ma come un po' vaghe, così, delle cose, ma anche più vere, però, tanto, e più inquiete, e io voglio dire, insomma, più vive [...] *questi* colori sono te, *ecco*, perché tu sei *questi* colori, allora, e poi non c'è altro, non sei altro, tu, niente¹³.

Suoni inquietanti, percezioni indotte, configurazioni astratte senza oggetto sfociano verso una conclusione *new dada*, in ciò che propone la prima voce bianca, un desiderio di accasamento nella forma, straniata e geometrica, del disegno e dell'icona del nome C-A-S-A, con corredo di indicatori spaziali e temporali che più illusionistici non si potrebbe (*così, adesso, lì, di fuori, di dentro*):

Io voglio una casa così, allora, come io te la disegno adesso, tutta bassa nella campagna, vicino a un lago, fatta con tanti grandi dadi di legno, con le lettere dell'alfabeto sopra tutti i lati, che io poi me li incollo, i dadi, tutti insieme. Ci faccio due finestre, che così, di fuori, si può vedere la luce, quando arriva di dentro, lì dalla casa, lì nel buio dell'inverno, nella campagna, e anche sopra il lago, se ci vai in barca, una volta, lì nella notte. [...] così io, con i miei dadi, me la scrivo poi tutta, la facciata della mia casa, e ci metto sempre la stessa parola, tante volte, così: ci, a, esse, a. Che vuole dire CASA, appunto. E poi la parola ricomincia, così: ci, a, esse, a, CASA.

Capriccio italiano (1963) e *Il giuoco dell'Oca* (1967), antiromanzi coevi alle *pièces* raccolte in *Teatro*, hanno caratteri formali per molti aspetti non dissimili dai fatti notati nella scrittura teatrale, a riprova di una parentela strategica e stilistica molto stretta tra il teatro di parola e la restante prosa di Sanguineti, che volta a volta prefigura o risente dell'esperienza teatrale. Sono accomunati, infatti, da personaggi senza nome o indicati in sigla, che prendono la parola in forme accelerate ma non fluenti; dalla mancanza di una *fabula* coerente e conclusa; da scelte discorsive che stanno tra il sogno e la descrizione di un cartone. In ordine alle conseguenze sul registro

linguistico è l'autore stesso a confessare l'importanza dell'approccio psicanalitico, quando nel 1964 dice per *Capriccio italiano* e, a distanza di molti anni, ribadisce per le poesie e la stagione di *Laborintus*:

[...] abbiamo ora il desiderabile «campione» di un inferiore stile comico [...] a rappresentare, ahimè, quello stile del reale, che, per perfezione di paradosso, fa il palombaro nel mare dei sogni¹⁴.

Voglio dire che accanto ad altri elementi che influenzano le modalità di rottura del discorso poetico tradizionale, l'esperienza onirica con le sue polivalenze, i salti, la frantumazione, per lo meno di quello che noi riusciamo a memorizzare di solito nel sogno attraverso, non solo il recupero frammentario, ma il carattere assurdo, visionario, l'incoerenza, la contraddittorietà dell'elemento onirico, bene, tutto questo induce anche a modificare profondamente le forme della scrittura e non solo l'orizzonte tematico¹⁵.

Appunto. La regressione onirica del versante tematico genera (o rafforza) una coassiale rottura dei codici formali, cioè una regressione linguistica. Domina infatti un'allegoria dello sguardo su una dimensione esterna astratta e parcellizzata, in una sorta di estraneità e rincorsa del soggetto al proprio corpo e alle immagini proiettate sulla pagina, corpo e immagini descritte come allucinazione o sogno, in dettagli concreti ma in situazioni irrelate e cangianti. Di qui una narrativa dal lessico volutamente semplificato e ripetitivo, dal fraseggio sincopato, con continue correzioni, una «lingua che è un conato di lingua, una lingua non soltanto paratattica e semplificata, ma soprattutto inespressiva», le cui immagini in frantumi compaiono nel cinematografato privato della mente, in «un preziosismo e un manierismo della povertà» che è l'esatto opposto del realismo bassomimetico¹⁶.

Entrambi suddivisi in 111 capitoletti, i due libri adottano un *io* narrante che si riduce a pura voce, privo com'è di descrizione identificante e di presentazione biografica; nel primo caso confessore stralunato di un magazzino di situazioni psicodrammatiche, come 'resto' in frantumi del mito (esercizio d'autore: «vitrea fracta et somniorum interpretamenta»), nel secondo manovratore *pop* o *new dada*, dall'interno di una bara, di una galleria di immagini cioè di figurazioni, dedotte da fonti visive e icone di vario statuto e epoca, illustri e no, dall'Olympia di Manet, a Marilyn Monroe (esercizio: «ce n'est que superpositions d'images de catalogue»). È questo morto-che-vede a menare il *Giuoco dell'Oca*, concedendosi anche dilazioni e promesse narrative, tipo questa dei giocatori di dadi, immediatamente abbandonati (cap. XXIV):

Di quelli che giocano lì con i dadi, lì intorno a un tavolo pieno di numeri e di figure, io non dico niente, per adesso. Dico soltanto che occupano l'ultima stanza, a destra. Dico anche che sono cinque. In tre stanno seduti, in due stanno in piedi.

In entrambi i libri, il lavoro ipertrofico sui possessivi eccedenti l'uso italiano e sui pronomi personali, questi ultimi spesso a sfumatura di 'dativo etico', è, al contrario della norma, un sabotaggio alla consistenza unitaria dell'*io* psicologico, perché il soggetto narrante che attrae su di sé i riferimenti può moltiplicarsi nel quadro descritto e perfino sciogliersi, in una sintassi coordinativa e alquanto sfigurata, con

progettazione frantumata dalla punteggiatura, con zeppe e spezzoni di frase tenuti insieme dai soli collanti deboli della congiunzione e del *che* polivalente. In questo senso Sanguineti replica, e traveste secondo una sua idea antipsicologica, il motto: *Je est un autre* di Nerval e Rimbaud. Per converso, una copiosa e aspra concretezza delle singole raffigurazioni è la strategia per cui «il visibile sostituisce interamente il sensibile»¹⁷. La funzione stilistica degli indicatori di luogo e di tempo (*lì, qui, quei, quelle, giù, laggiù; adesso, poi*), attira il lettore entro una forzosa trappola di ostensioni, in uno spazio e in un tempo simultanei il cui centro, di nuovo, è il fantasma del proiettare tramite il 'dire', senza le consuete garanzie identificative spazio-temporali nel mondo fittivo organizzato dal testo (miei i corsivi):

E noi le guardiamo, e c'è la barchetta *mia* che si dondola appena, *lì* sull'acqua, e poi *io* che mi alzo, e me ne vado per *quei* laghetti e *quei* sassi, che sembra proprio che ci ballo tutto, dal male che mi fanno i piedi, quei sassi tremendi, e *quelle* sono tanto più *in là*, tanto nell'acqua *laggiù*, e *io* rimango *lì*, soltanto, solo nel vento, con l'acqua alle *mie* ginocchia, con le mani sopra la *mia* barchetta, che mi tengo alla *mia* barchetta, e che quando vedo C. e mia moglie che mi vengono incontro, poi, che mi arrivano di *laggiù*, in fondo in fondo, che anche *quelle* ci passeggiano così, *adesso*, sopra la riva, un po' nell'acqua e un po' no, *me* le alzo alte le *mie* mani nell'aria, come per farci il *mio* saluto a *quelle*, le mani tutte rosse di *quel* rosso delle unghie, le mani che mi grondano tutto *quel* rosso *lì*, che tutto mi inondo, che sembra *adesso*, davvero, tutto il sangue. (*Capriccio*, cap. XXXVII)

«Oh, se tornasse», dicevo forte, che sembrava che *me lo* dicevo a *quel* paesaggio così grande, da *quella* *mia* finestra, che tante volte *me lo ero* detto oramai, che già non *me lo* sapevo se *me lo* dicevo per *quell'*ultracorpo, oramai, o forse per *quella* *mia* moglie [...] (*Capriccio*, cap. XXXVII)

Ci sono *io*, per intanto. Sto dentro la *mia* grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano *qui*, che parlano di me, a me, sono le voci dei visitatori. [...] Ci sono i personaggi, tutti, *qui* nella bara. [...] Ci sono dei personaggi che ci sono soltanto con la testa, che è appesa *lì*, al soffitto, che pende. (*Giuoco*, cap. I, incipit).

Questa, dove noi siamo arrivati *adesso*, è già la casa del ponte. Stiamo guardandoci i morti, dal ponte che guarda il fiume. Li riconosciamo tutti, noi due, *questi* morti che sono *qui, lì* nel fiume. [...] Stanno come stanno i pesci in un vivaio, d'inverno, quando gli gettano da mangiare, *lì* ai pesci, *giù*, dalla riva (*Giuoco*, cap. VI)

Ma *io* sono *lì*, dunque, un'altra volta, davanti a quella sagoma *di lui* che è la sagoma *mia*, io nudo, io in piedi, di profilo. (*Giuoco*, cap. IX).

Non c'è dubbio che l'indicalità sia tanto più programmata quanto più al centro enunciativo è sottratto un referente fermo, svariante invece per passaggi abrupti, di capitolo in capitolo; che l'intensificazione di certe abitudini della familiarità espressiva sia costruita astutamente in controcanto, mentre il registro di una colloquialità anchilosata, incurante di ripetizioni e smagliature, sia il risultato non di

un'adesione allo stile trasparente, ma di una strategia della semplificazione, cioè di un manierismo della povertà:

Dalla rotella della gru, sopra, ci pende un cordino giù, e dal cordino giù ci pende un gancio, *che* il gancio è poi un chiodo per tenerci su i quadri, e intorno al chiodo c'è una specie di palla in una specie come di mastice, che è poi quello *che* le carte ci restano appiccicate, prima o poi. (*Capriccio*, XXXIV)

L'autodiagnosi, approntata a caldo nel 1964 per *Capriccio*, ma valida per l'altro romanzo, dice chiaro l'imperativo categorico di far precipitare il livello espressivo del parlato per «trasfigurarli in parodia», usando i personaggi non come se fossero veri, ma in quanto falsi come lo siamo noi quando parliamo. Ne discende, a detta dell'autore stesso, «un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»¹⁸. Il flusso di parola dissolto nelle descrizioni e nei ghirigori visivi non bada né a nessi cronologici né a raccordi causali, mentre l'icasticità rappresentativa ricorre sovente all'onomatopea iconica da fumetto, proprio come si è notato nel teatro:

Si deve pensare che si vede quello che non si deve vedere, adesso, dai colori che si vedono. Si deve vedere così, adesso, perché è notte, perché la scena è buia. Ma escono, lì dalla mia bocca, intanto, le cose come “BZ, BZZ, BZZZ”, oppure le cose come “BLA, BLA, BLA”, non importa, dipende dai momenti. Queste sono le cose che si vedono bene, ad ogni modo, perché sono scritte tutte in maiuscole, in una specie di nuvola (*Giucco*, cap. III)

Il divorzio tra parole e cose, che all'inizio si citava quale tema ossessivo del Novecento, nei testi che stiamo interrogando ha una declinazione inconfondibile. La rincorsa della parola nei confronti di ciò che parola non è, storia di corpi descritti o rievocati, tocca l'apice in una *pièce*, impegnativa e lunga, che è una somma crudelmente radicalizzata del teatro del primo Sanguineti e delle sue mosse stilistiche e tematiche: sciattezza espositiva, riscattata dal trattamento 'comico' del significante, nessun interesse per i vari registri della pluridiscorsività sociale e storie che si avvitano su se stesse. Da un mondo claustrofobico del sottosuolo, tendente al buio più completo, arrivano le voci di *Storie naturali*, «quattro serie di materiali per un allestimento teatrale, ognuna di una durata concepita per uno spettacolo completo di serata, assolutamente complementari l'una all'altra, da rappresentarsi quindi simultaneamente», nota d'autore all'edizione Feltrinelli del 1971 della *pièce*, nata per la collaborazione con Luca Ronconi e Luciano Berio, ma realizzata interamente in Italia solo nel 2005 per la regia di Claudio Longhi e ristampata nello stesso anno. Diciamo subito che in questo caso i monologhi stralunati delle opere precedenti cedono al dialogato (stralunatissimo, peraltro!) e perciò non mancano i consueti fenomeni di ripresa da una battuta all'altra, cui qualsiasi lavoro teatrale ubbidisce: botte e risposte a eco, dislocazioni enfatiche e frasi scisse, concordanze a senso, formule asseverative e ripetizioni spesso finalizzate al puro contatto, interiezioni: «È la luna che me la porta, l'idropisia», «Te, non ti mette incinto nessuno, scommetto», «E che di minorate non ce ne stanno nessuna, va bene?», «Ma sì, pensa», «Va bene, va bene», «Ehil!», «Eh, lo so, lo so», ecc.

Entro lo specifico dei tratti segnalati, in che cosa consiste il radicalismo, la gara con la sollecitazione corporea dell'infernale magma di parole di *Storie naturali*, che da Plinio deducono il titolo o poco più? Consiste nel fatto che i quattro dialoghi simultanei si svolgono in un buio crescente, di modo che lo spettatore non solo debba muoversi per rincorrere l'uno e l'altro, ma veda ben poco. Tutte le situazioni stanno infatti in uno spazio minimo e claustrofobico, una camera con un letto e, di volta in volta, un pozzo, un camino, mentre le tenebre man mano avvolgono nella stanza della tortura i semivivi; che possono fare solo movimenti minimi, rievocando una vita defunta e commentando corpi notomizzati o patologici. Il pubblico, itinerante o brancolante tra i dialoghi, verrà colpito dai suoni fisiologici e dalla vicinanza dei corpi recitanti (respirazione, risate, urli, pianto), con l'intento autoriale non già di «ridurre a vocalità il testo» come si ci potrebbe aspettare, bensì al contrario di «dare la massima efficacia di presenza fisica attraverso l'immaginazione, innanzi tutto la presenza fisica della voce che è la prima realtà del teatro»¹⁹.

I tipi in scena, più altri fantasmi vocali da loro trauditi, si toccano fisicamente o parlano del toccarsi, o rievocano il mondo dell'esterno come in certe *pièces* di Beckett, risucchiando lo spettatore nel gran teatro di una affabulazione dal basso, produttrice di quadri tattili, in un percorso che è una sorta di periplo intorno al tema della morte e al guscio vuoto della comunicazione²⁰. Per esempio nel quarto pezzo due posizioni simmetriche si affrontano: quella del tatto come corrente erotica o energetica silenziosa e quella di un corpo atrofizzato e infestato di formiche, il cui detentore si ostina a parlare per sconfiggere la premorte, il buio, il silenzio e la consumazione del desiderio²¹. Come ha postillato Umberto Artioli, «con un paradosso inaudito nella storia delle sperimentazioni novecentesche, Sanguineti riscopre gli stessi indici per un fine rovesciato: cancella il corpo fisico per renderne più presente l'emergenza a livello fruitivo, de-materializza per ri-materializzare»²².

Queste «leçons de ténèbres» (così la dedica a Ronconi) sono illustrate a distanza di un decennio dal primo pezzo di *Fanerografie*, titolo *La philosophie dans le théâtre* [1982], dedicato al regista Benno Besson e intertestualmente connesso a *La philosophie dans le boudoir* di Sade, dove scrivere in prima persona, vivere in terza alla Brecht è garanzia della possibilità di «liquidare emozioni in sensate sensazioni», al fine di estrarre crudelmente alla Artaud «l'osceno della scena», deriva didattica di ogni filosofia, in quanto «ogni teatro è un teatro anatomico», dove lo spettatore è un *voyeur* dell'aspetto somatico, autoptico e mortalmente provvisorio di ogni rappresentazione scenica²³. Giustamente il regista Claudio Longhi riconduce *Storie naturali* a modelli danteschi e barocchi, con suggestioni dal canto dei seminatori di discordie (gole forate, mani mozze, corpi che si portano in mano la testa) e dall'allegoria barocca, come smembramento dell'organico nell'interpretazione di Walter Benjamin, di modo che «la spietata notomia 'storica' del corpo-personaggio [...] si oggettiva fatalmente in un'exasperata dissociazione grammaticale nell'eloquio messo in scena»²⁴.

Vicende cupe di devianze e di alienazioni fisiche sopportate per il semplice fatto di avere un corpo, con il calvario di degradi e modificazioni, le *Storie naturali* descrivono parti anatomiche, scene raggelate e raggelanti, facendo leva su parole-chiave ripetute fino all'exasperazione, in una *fin de partie* palleggiata tra i locutori,

che nella scelta lessicale e nella ripetizione tratta il tragico secondo le regole avanguardistiche e novecentesche del comico e del grottesco. Gli strumenti linguistici di questo comico freddo riscattano l'inerzia nella parodia di parlato, che è sempre una scrittura 'travestita' di secondo grado; e reificano i 'resti' psicologici con verbi, metafore e analogie concrete:

[...] la vita, io dico che ci ritorna - ma come una minestra che ce la siamo digerita male, non so - che c'è lo stomaco come in tempesta, con i crampi - Insomma, quella è la vita che uno si vomita, questa, piuttosto. (I, p. 36)

E non parliamo d'estate, poi - che ti viene da togliertelo, il corpo, quando fa tanto caldo (I, p. 68)

Ma non so - io, sono come uno che non è lì completo, invece, capisci. Mettiamo uno che ci ha un braccio, che ci ha una coscia - un occhio - e tutto il resto, no, gli manca. Sono dei pezzi che non ti fanno niente - nemmeno se ti metti lì a cucirli, uno con l'altro, lì insieme. (I, p. 57)

È che ognuno ci ha i suoi vecchi sogni - e che se li sbatte qui in testa, in fondo - che sono i suoi incubi - che se li sbatte come i rossi d'uova. (II, p. 95)

Ma insomma! - Parli come che devi metterti i pezzi lì insieme, tu! (II, p. 104)

(È che mi sbadiglia tutta addosso, adesso) (III, p. 158)

Tu te li sei portati tranquillo, i tuoi peli, per tutta una vita. [...] - Perché sei tu, poi, un po' - i peli che ti porti addosso. Ma se una te li guarda, allora, una ragazza lì a caso, che non sai nemmeno da dove ti spunta fuori [...] ebbene, tu - ma devi giustificarteli, ormai, tutti i peli che ti porti. [...] Devi giustificarti il corpo che ti tieni, ecco. (IV, pp. 203-204)

La superficie di un mondo pietrificato riduce gli interlocutori a tipi: *la nuda e la muta* della prima storia, già abbastanza depersonalizzate nella categoria che toglie individualità, diventano *quella* oppure *questa*, oggetti di un toccare alla cieca in una declinazione stravolta della libido, in cui il comico del significante (allitterazioni, paronomasie) gioca a rimpiazzare con il tragico del mondo ctonio e di un esterno lunare inarrivabile, mentre indicatori grammaticali ondivaghi aumentano l'effetto di *gag* in scambi di ruoli: «la nuda lì della luna [...] quella - lì, la nuda [...] Quella, la nuda, ci sta ancora là, [...] mi piace che tu ci hai la nuda - e che io ci ho la muta [...] Però, adesso che è muta anche la nuda - adesso che mi guardo le cose così, dal basso, non me le distinguo nemmeno più, io - queste mute nude»²⁵. I giochi di parole attingono al sordido, e la famigerata muta, bambina o vecchia nana - non si sa per via delle tenebre! -, ride esclusivamente con il tatto: «È un ridere un po' complicato, sai, quello dei muti, delle mute [...]. Be', questa, ci ride con le mani, soltanto»²⁶. Mentre la partner femminile si concede il lusso di evadere in una fantasticheria di prati verdi e mucche, essendosi trovata accanto un cane morto, il maschio la consola e l'aiuta a fare il callo alla morte con freddure, che ricordano il surrealismo ctonio del *Ladro dell'arcobaleno* di Jodorowsky: «ma è morto adesso, tutto morto» (p. 53); «Ci hai già il tuo cane, qui. - Un cane morto, pensa! - Eh, ce ne vogliono, di pra-

ti, là da andarci in giro, prima che lo trovi, tu un cane morto! [...] – E poi, così morto morto, dove credi che lo vedi, oggi? [...] – Un cadavere di cane così, che ti puzza così, pieno di vermi – ma è raro, sai, è proprio raro, oggi» (p. 53).

Nella seconda storia il corpo e la libido comicamente si riducono a un brandello vivisezionato alla Artaud, al feticcio del piede di donna intercambiabile, tra la *bianca bianca* e la *nera negra*, «berliccato» cioè leccato con voluttà dall'uomo, in un comico sostenuto dalla ripetizione tautologica e dai paragoni gustativi tra piede bianco e piede nero, che il maschio probabilmente riferisce alla compagna: «Mi sembra di berliccare il cioccolato, sai. [...] È tutto un effetto che la negra è nera, certo». «Ma allora, ma scusa – che differenza ti fa, a te, la bianca bianca e le nera negra?» «Ma che la bianca bianca è cioccolato al latte, capisci»²⁷.

Le voci, pur dominatrici in questo teatro cieco, si deformano perché spesso escono da un pozzo, da una cappa di camino o si sporcano con sbadigli, sputi intervallari, respiri rotti dal pianto, onomatopée (*ciak, zac, sbam, bum, tac*) e sfiorano in altri sensi, non per sinestesie come nelle poetiche del simbolismo, ma per l'impiego di immagini tattili. La donna del secondo pezzo, in ascolto di messaggi maschili provenienti dalla canna fumaria, dice che «Ti stanno lì, su in alto – che ti sputano come la voce, addosso, giù dal tubo della cappa, giù in testa» (p. 92), poi usa un'immagine liquida per questa voce «come bagnata – certi rumori che faceva, con certe parole, – con la elle, con la erre» (p. 96).

L'altro mondo di *Storie naturali* è una serie di formicolanti allegorie sulla società permissiva, che esibendo il culto dell'immagine giovane e il sesso come feticci, manipola e mercifica la dimensione estetica, ma censura il desiderio e il sogno. Sanguineti, da materialista, non parla dell'anima, ma della storia infelice del corpo sottoposto al tempo dei condizionamenti ideologici e la proietta sullo schermo tragicomico e freddo degli apologhi del sogno e del sottosuolo²⁸. Su questa postazione ideologica e linguistica, scrittura di secondo grado o a lato, come dice l'etimo di *parodia*, l'autore farà infinite variazioni, soprattutto nella forma del travestimento, dalla *Commedia dell'Inferno* al *Faust* e ai *Sei personaggi.com*. Ma niente pentimenti, se la *Premessa* del 1999 di *Poesie fuggitive*, ultima sezione del *Gatto lupesco*, scandisce il miglior commento all'esperienza dei sensi che le *Storie naturali* hanno raffigurato nella stilizzazione della «prosa pratica del mondo»²⁹:

in principio è il silenzio:

(poi si è fatto saliva, muco, sangue, sudore, urina):

(si è fatto sperma, merda): (e gesto): e un gesto è la parola: è voce che, tangibile, ti tasta: (si è fatto borborigmo, fischio, gemito):

ma a me,

la poesia già non mi piace (quasi quasi) più: e veramente, poi, da sempre, io ho cercato di affondarmi e affogarmi, zavorrandomi, morbido e muto, qui, dentro la prosa pratica del mondo:

adesso, per finire, torno,

annaspando stanco, verso il mio primo principio: (gesticolando): (in silenzio):

NOTE

- ¹ Per l'oralità è fondamentale P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 7 sgg.; il problema della voce è trattato in termini filosofici, da A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, cfr. pp. 7–23. Lo statuto semiotico del teatro, sistema di modellizzazione in cui dominano il presente dell'enunciazione, la dimensione ostensiva e una comunicazione obliqua tra autore e destinatario, è chiarito da C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, capp. I e II. Per un'analisi linguistica dei tratti di oralità, applicata a testi non teatrali e non contemporanei, cfr. E. TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991 e, su un ventaglio teatrale cronologicamente più esteso, P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Poligrafici Internazionali, 2000.
- ² *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, a c. di F. VAZZOLER, in «L'immagine riflessa», XI, 1988, n. 2, pp. 349–379, poi in E. SANGUINETI, *Per musica*, Modena, Mucchi – Milano, Ricordi, 1993, pp. 187–211 e in *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, a c. di G. GUGLIELMINO, Verona, Anterem Edizioni 1993, pp. 121–127, da cui cito, p. 121. Per le innovazioni del linguaggio drammaturgico si veda anche L. RONCONI, *A Edoardo Sanguineti, queste «gloses crépusculaires d'amitié et d'estime»*, in *Album Sanguineti*, a c. di N. LORENZINI e E. RISSO, Lecce, Manni, 2002, pp. 174–177, dove si sottolinea l'incessante «ricerca di un serrato rapporto con l'oggi, disilluso ed appassionato, ostile ad ogni facile e scontata concessione al gusto per l'attualità tanto di moda e mai disgiunto da una meditata coscienza e conoscenza della tradizione» (p. 177).
- ³ *I santi anarchici* [1991], riportato in *E. S. Opere e introduzione critica*, cit., pp. 49–51 e in *Cose*, Napoli, Pironti, 1999, pp. 13–16. Si veda anche il cap. VII di *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a c. di G. GALLETTA, Genova, Il melangolo, 2005.
- ⁴ *Il traduttore, nostro contemporaneo* [1979], in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987. Per il nesso tra straniamento e teatro della crudeltà, accorpato da Sanguineti nell'idea di 'travestimento', è fondamentale E. RISSO, *Edoardo Sanguineti, per un travestimento crudele e irriverente*, in *Album Sanguineti*, cit., pp. 168–173.
- ⁵ Per l'etichetta di 'parlato piucchepparlato' e osservazioni acute sul parlato in letteratura si veda G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.
- ⁶ In realtà le battute in tedesco citano, occultandole nel registro povero dell'insieme, espressioni provenienti dal *Faust* di Goethe, cfr. l'introduzione di N. LORENZINI e il saggio di P. DE MEIJER a E. SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci 2003.
- ⁷ Cfr. U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in *E. S. Opere e introduzione critica*, cit., pp. 81–93, secondo cui «l'autentico nucleo drammaturgico sta nel faticoso tentativo operato dalla parola per aprirsi alla verità, quella verità che l'immediatezza del gesto aveva enunciato in maniera epifanica» (p. 82).
- ⁸ Il montaggio come tecnica delle avanguardie, ripreso dalle teorie sul cinema di Ejzenstein, è studiato da F. CURI, *Del montaggio*, in *Attenzione a Sanguineti*, in «Il verri», n. 29, ottobre 2005, pp. 12–22. Le citazioni a seguire da *K, Traumdeutung* e *Protocolli* sono da *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- ⁹ All'ostensione come ponte tra scrittura e elementi reperibili nel palcoscenico fa riferimento P. Trifone, *Italiano a teatro*, cit., pp. 12–14; resta fondamentale G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126–179, alle pp. 145–147 e 175–179.
- ¹⁰ L'uso anomalo del possessivo è stato segnalato per *Capriccio italiano* da T. WLASSICS, *Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 272–306: «tale è il senso delle dozzine di possessivi "superflui" che paiono voler "riattaccare", con insistenza, ai rispettivi tronchi e mano e piede e orecchi e bocca, perfino la lingua. Il possessivo eccedente agisce, così sembra, al modo di un "saggiatore", di uno strumento tattile che quasi palpa le membra per ac-

- certarne la reale consistenza e l'appartenenza [...] ma stranamente l'effetto del continuo gioco dei possessivi non è, in fondo, una maggiore solidità delle figure, ma proprio il contrario» (p. 291).
- ¹¹ Per esempi meno trasgressivi, ma in linea con un'indicalità fantomatica, dedotti da prosatori contemporanei come Celati e Tabucchi, cfr. E. TESTA, *Deissi della leggerezza e segni dell'attesa*, in «Autografo», n. 19, 1990, pp. 3–18.
- ¹² *Ideologia e linguaggio* [1965], nuova edizione ampliata a c. di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 172–173. Interessante l'esempio della vocazione di Stravinskij, che sarebbe nata nell'infanzia «dall'aver ascoltato un muto che cantava e che mugolava con grande difficoltà, arrivando così a scoprire un mondo di suoni inquietanti, che gli allargarono completamente l'idea della musica» (E. SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano*, a c. di E. RISSO, fotografie di G. GIOVANNETTI, Lecce, Manni, 2001, a p. 41).
- ¹³ Il motivo degli occhi chiusi tornerà nel quarto pezzo di *Storie naturali*, in controcanto rispetto a una filosofia puramente tattile. L'uomo a letto, col corpo a pezzi e in disfacimento: «– Io, che sono qui che mi toccate, posso anche chiudermi i miei occhi, non importa – e mi penso quello che voglio, magari – e mi immagino quello che mi immagino, – io, con le mie mani qui asciutte», mentre una ragazza affermerà: «La gente, non è mica i pensieri che ha, in fondo – là le parole. – La gente, sono i corpi che si portano addosso».
- ¹⁴ *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*, cit. p. 92.
- ¹⁵ *Sanguineti / Novecento*, cit., p. 95.
- ¹⁶ G. GUGLIELMI, *Il romanzo di Sanguineti*, in Id., *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 174–180, a p. 176.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 179.
- ¹⁸ *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 92.
- ¹⁹ La nota di Sanguineti è riportata anche nella nuova edizione, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, con un'importante introduzione di N. Lorenzini e una conversazione dell'autore con il regista C. Longhi, pp. 225–226, da cui si cita.
- ²⁰ Ecco un passo significativo della terza storia, nel quale il soggetto espropriato dichiara aliene perfino le proprie parole: «Adesso, per esempio, io parlo, va bene – ma mica sono io che parlo, davvero. – Sono parole che girano così, dentro la mia testa, dentro la mia bocca, qui nell'aria, soltanto – nel buio», p. 145.
- ²¹ Una ragazza: «– E sai cosa sono, le parole? – Ma sono come delle mani, sì. – Sono le mani per le cose che non ti puoi toccare»; p. 188; l'uomo a letto: «È che ti tocchi quello che non ti puoi dire, invece – no?», p. 191.
- ²² U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 89.
- ²³ La poesia si legge in *Novissimum testamentum*, Lecce, Manni, 1986, poi in *Il gatto lupesco. Poesie (1982–2001)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 195.
- ²⁴ C. LONGHI, «Lezione d'anatomia» à la manière de Benjamin: quattro «Storie naturali» tra pompe barocche e neurosi neocapitalistiche, in «il verri», cit., pp. 111–123, a p. 117.
- ²⁵ Pp. 31–32, 38, 49, 73.
- ²⁶ Del resto l'isotopia delle tenebre e della pura tattilità permea tutte le storie: «U1 (Hai guardato bene?) U2 (Sì, ho toccato tutto); «M: Me lo vedo bene. F: Di' pure che te lo senti bene».
- ²⁷ P. 105.
- ²⁸ N. LORENZINI, introduzione a *Storie naturali*, cit., p. 11: «Fare il mondo. Ma quale? Il mondo di *Storie naturali* è sostitutivo, dislocato tra ripetizioni e variazioni. Un mondo oggettivato, ridotto a un grado zero della visione». Qui anche indicazioni utili sull'intertestualità tematica tra la *pièce*, i romanzi, la poesia e altri lavori teatrali.
- ²⁹ *Il gatto lupesco*, cit., p. 444.

Coordinazioni asimmetriche in italiano antico¹

GIAMPAOLO SALVI

I. NELLE LINGUE ROMANZE ANTICHE SONO RELATIVAMENTE FREQUENTI STRUTTURE COORDINATE IN CUI NON SUSSISTE UN PERFETTO PARALLELISMO TRA I DUE MEMBRI DELLA COORDINAZIONE. QUESTI ESEMPI POSSONO ESSERE CLASSIFICATI IN DUE TIPI PRINCIPALI:

a) nel primo tipo, a volte classificato come *zeugma* dalla tradizione filologica, un elemento che precede una struttura coordinata si riferisce solo al primo membro della coordinazione e non a tutti i singoli membri. Si confronti il seguente esempio, dove il verbo *volendo* regge due infiniti coordinati (*crucciare, ma seguitare...*), ma il pronome personale *le*, cliticizzato al verbo reggente, si riferisce solo al primo dei due infiniti:

(1) non volendole crucciare, ma seguitare la loro volontà (Bono Giamboni, *Vizi e Virtudi* 54.4)

La frase va interpretata come:

(2) non volendo [cruciar*le*, ma seguitare la loro volontà]

b) il secondo tipo nella tradizione filologica è classificato come *epifrasi*, una delle realizzazioni dell'*iperbato* (MORTARA GARAVELLI 1988, 231), e comprende sequenze con la struttura $X_1 Y e X_2$ in luogo di una struttura attesa $[X_1 e X_2] Y$; in altre parole: di due elementi coordinati X_1 e X_2 che dovrebbero precedere un elemento Y , solo X_1 precede Y , mentre X_2 è coordinato alla sequenza $X_1 Y$. Si confronti il seguente esempio:

(3) che 'nsegnare / li dovess' e mostrare / tutta la maestria / di fina cortesia (Brunetto Latini, *Tesoretto* 1579)

che andrà interpretato come:

(4) [insegnare e mostrare] li dovesse

1. ZEUGMA

Se accettiamo l'interpretazione strutturale data in (2) dell'es. (1), ci troveremmo qui di fronte a una violazione della restrizione sull'estrazione dalle strutture coordinate, formulata da Ross (1986, 4.84) nel seguente modo: *In a coordinate structure, no conjunct may be moved, nor may any element contained in a conjunct be moved out of that conjunct.* La validità della restrizione in generale è mostrata dall'es. italiano moderno (5), dove il clitico *ne* non può riferirsi solo al primo membro della struttura coordinata che funge da oggetto diretto del verbo *incontrare*:

(5) Ho incontrato [il padre *di Piero*] e [il generale Antonelli] —> **Ne* ho incontrato [il padre *t*] e [il generale Antonelli]

Anche in (1)/(2) il clitico *le*, contenuto nel primo membro della coordinazione, sarebbe stato spostato fuori dalla struttura coordinata, come mostrato in (6):²

(6) non volendo [crucciar*le*], ma [seguire la loro volontà] —> non volendo-*le* [crucciare *t*], ma [seguire la loro volontà]

Esempi del tipo di (1) sono relativamente frequenti:³ oltre che in costruzioni in cui un verbo semiausiliare regge un infinito, si trovano anche in costruzioni in cui un verbo ausiliare regge un participio:

(7) là dove lo sponitore *l'è* [messo *inn iscritto* e trattato di ciascuno sufficientemente] (Brunetto Latini, *Rettorica* 130.16)

La violazione della restrizione sulle strutture coordinate che consegue dall'analisi proposta in (2)/(5), potrebbe essere evitata se la coordinazione riguardasse non le strutture participiali e infinitivali, come nelle analisi indicate in (2)/(7), ma membri più ampi, in modo da non avere estrazione. Possiamo pensare che la struttura sia non (2), ma (8), cioè una coordinazione al livello dei verbi reggenti: qui lo spostamento del clitico avviene tutto all'interno del primo membro della coordinazione e la restrizione sulle strutture coordinate non viene quindi violata:

(8) [non *volendo*_i crucciar*le*], ma [*V*_j seguire la loro volontà]

Perché questa soluzione funzioni dobbiamo però assumere che nel secondo membro della coordinazione ci sia un verbo reggente astratto uguale a quello del primo membro: solo in questo modo possiamo assicurare il parallelismo tra i due membri della coordinazione (due frasi al gerundio nel caso di (1)).

La soluzione proposta in (8) presuppone quindi che nelle lingue romanze antiche fossero possibili coordinazioni di frasi in cui il verbo (o l'ausiliare) del secondo membro della struttura poteva rimanere non espresso se era uguale a quello del primo membro. Questa possibilità è confermata dall'esistenza di esempi come i seguenti, in cui abbiamo coordinazione di frasi (come mostra la presenza di un soggetto espresso nei singoli membri), ma in cui nel secondo membro della coordinazione non compare la forma del verbo finito:

- (9) a. poi [si *doveaj* aconcare le case] e [*V_i* dispendervisi insino in dumilia lb.] ed [*V_i* abitale noi per chapo d'uomo ed elino venti anni] (*Libro di Lapo Riccomanni* 13v.22)⁴
- b. [Un'altra partita di giovani huomini *fuoronoj* presi e menati in servaggio], e [tutto giorno *V_i* fatto loro arare la terra come buoi] (*Cronica fiorentina* 137.25)

L'analisi proposta in (8) è dunque confermata da altri tipi di strutture coordinate che richiedono comunque l'ellissi del verbo.

Un po' più complicato appare il caso del seguente esempio, dove gli infiniti coordinati reggono clitici diversi: mentre il clitico dipendente dal primo infinito si attacca al verbo reggente, quello dipendente dal secondo infinito si attacca all'infinito stesso:⁵

(10) per questa legge *ci* volle *tòrre* la gente di mano, e *rimetterla* in vostra podestà (Bono Giamboni, *Vizi e Virtudi* 58.12)

In base all'ipotesi proposta in (8), la struttura di (10) sarebbe:

(11) per questa legge [ci *vollej* *tòrre* la gente di mano], e [*V_i* *rimetterla* in vostra podestà]

Per spiegare (11) dobbiamo assumere che la salita del clitico, che in presenza di un (semi-)ausiliare è obbligatoria nelle lingue romanze antiche, come mostra il primo membro della frase in (10), non può invece avvenire se il verbo reggente non ha realizzazione fonetica: così in (11), nel secondo membro della coordinazione, *la* si cliticizza all'infinito poiché il semi-ausiliare non si realizza foneticamente.

Questa analisi presuppone che la posizione dei clitici nelle costruzioni *ausiliare + participio* e *semiausiliare + infinito* sia frutto di spostamento dal dominio del verbo non finito al dominio del verbo reggente: nel caso in cui manchi il verbo reggente, lo spostamento non avrebbe luogo.

Lo stesso avviene nelle perifrasi con il participio:

(12) fue per loro preso e *tractogli* gli occhi (*Cronica fiorentina* 99.24)

Si confrontino questi dati con quelli dell'italiano moderno. La costruzione con il participio è agrammaticale: **L'ha interpellato e parlatogli*; in it. mod. si deve ripetere l'ausiliare: *L'ha interpellato e gli ha parlato*. Le costruzioni con l'infinito danno invece risultati accettabili:⁶ *Lo voleva invitare a cena e dargli dei consigli utili*, accanto a: *Voleva invitarlo a cena e dargli dei consigli utili* (possibilità, questa, assente nelle lingue romanze antiche).

2. EPIFRASI

Anche esempi come (3) sembrano delle violazioni della restrizione sull'estrazione dalle strutture coordinate: (3) deriva infatti dalla struttura (13), e sarebbe ottenuto con lo spostamento del primo membro della coordinazione fuori dalla struttura coordinata:

(13) che li dovesse [insegnare e mostrare] tutta la maestria...

Possiamo chiederci se una soluzione simile a quella proposta nel paragrafo precedente sia applicabile anche a casi come (3). Potremmo pensare che anche questo tipo di esempi contenga coordinazioni con membri strutturalmente simmetrici, ma con alcune categorie non realizzate foneticamente. Potremmo quindi supporre che la struttura di (3) sia (14):

(14) [insegnare *lij* dovesse*j* e mostrare *cli* *V_i*] tutta la maestria...

Questa soluzione è però problematica per strutture analoghe in cui invece di verbi troviamo dei nomi. Si consideri l'es. (15) e la struttura (16) prevista da questa ipotesi:

(15) buoni torchi e orrevoli (*Capitoli della Compagnia di S. Gilio* 1.21)

(16) [buoni *torchi_i*] e [orrevoli *N_i*]

Questa struttura non è semanticamente soddisfacente per esempi come (15), perché presupporrebbe che il sintagma sia da interpretare come designante l'unione di 'candele buone' e di 'candele belle', mentre evidentemente si tratta di un insieme di candele che sono contemporaneamente buone e belle.

Dobbiamo dunque cercare una soluzione diversa, che dia risultati soddisfacenti anche nel caso di esempi come (15). Torniamo alla struttura (13) e all'idea che (3) sia ottenuto da questa struttura per mezzo di estrazione. Nelle lingue romanze

antiche l'estrazione di una parte di un costituente era senz'altro possibile nel caso di strutture non coordinate, come mostrano i seguenti esempi:

- (17) a. *asez i ot contes e rois* (Chrestien de Troyes, *Li Contes del Graal* 2750) 'vi erano conti e re in gran numero'
 b. *Neuna è maggiore forza che la pietà* (*Fiori e Vita di Filosafi* 189.1) 'Non c'è nessuna forza maggiore della pietà'

Ci possiamo chiedere se le strutture esemplificate in (17) abbiano qualcosa in comune con le strutture coordinate studiate qui.

In esempi come (17) viene spostata la parte iniziale di un SN, quella che dal punto di vista strutturale corrisponde allo Specificatore di una struttura [Spec [Testa Compl]]:

- (18) [neuna [maggiore forza]]

Ma un'analisi simile è applicabile anche agli esempi che contengono una coordinazione se la coordinazione non è una struttura simmetrica (19a), come si assume normalmente, ma una struttura asimmetrica (19b), come proposto da KAYNE (1994, 11-12):

- (19) a. [X e X]
 b. [X [e X]]

In base a questa analisi delle strutture coordinate, per un esempio come (3)/(13), avremmo la struttura (20a) e, con spostamento dello Specificatore del sintagma, si otterrebbe (20b), esattamente come per (17b)/(18):

- (20) a. che li dovesse [insegnare [e mostrare]] tutta la maestria...
 b. che insegnare li dovesse [t [e mostrare]] tutta la maestria...

La soluzione proposta in (20) è applicabile a molti altri casi in cui abbiamo una struttura di partenza del tipo $Y [X_1 e X_2]$, secondo lo schema generale:

- (21) $Y [X_1 [e X_2]] \rightarrow X_1 Y [t [e X_2]]$

Questo è per es. il caso delle strutture V2 in cui un costituente viene anteposto al verbo finito (BENINCA 1994, capp. VII-X): può trattarsi di un SA (22), di un infinito (3), di un participio (23), del SN soggetto (24), di un SP extranucleare (25):

(22) *povero mi pareo lo servizio e nudo a così distretta persona di questa gloriosa* (Dante, *Vita Nuova* 33.1)

(23) *privato fue e dispossto di ttuti honori e ufici inperiale* (*Cronica fiorentina* 128.32)

(24) *la fede de le parole li è tolta e ogne autoritade di parlare (Fiori e Vita di Filosafi 25.54)*

(25) *per semplicità v'eran caduti e per diletto delle cose del mondo (Bono Giamboni, Vizi e Virtudi 42.18)*

3. CONCLUSIONE

In questo contributo abbiamo descritto brevemente alcune strutture di coordinazione dell'italiano antico che mostrano delle asimmetrie. Queste costruzioni si possono classificare in due tipi principali. Nel primo tipo l'asimmetria è solo apparente: a queste frasi va infatti assegnata un'analisi più complessa di quella suggerita dagli elementi che compaiono nella realizzazione fonetica delle frasi stesse; in questa analisi più astratta, giustificata indipendentemente, l'asimmetria non sussiste. Nel secondo tipo, invece, l'asimmetria è reale e ci ha portato ad assumere una struttura per le costruzioni coordinate più articolata di quella normalmente accettata; alla luce di questa nuova struttura dovrà essere riconsiderata anche la restrizione sull'estrazione dalle strutture coordinate da cui eravamo partiti nell'esame di queste costruzioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENINCÀ P. (1994), *La variazione sintattica. Studi di dialettologia romanza*, Bologna, il Mulino.
- KAYNE R. S. (1994), *The Antisymmetry of Syntax*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
- MORTARA GARAVELLI B. (1988), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- RENZI L. (2000), «*Italanò*»: *come e perché una grammatica dell'italiano antico*, «Lingua e Stile», 35, 717–729.
- ROBUSTELLI C. (1996), *Fenomeni di cliticizzazione in italiano antico*, in BENINCÀ P. ET AL. (A CURA DI), *Italiano e dialetti nel tempo. Saggi di grammatica per Giulio C. Lepschy*, Roma, Bulzoni, pp. 273–290.
- ROSS J. R. (1986), *Infinite Syntax!*, Norwood (New Jersey), ALEX.
- SALMI G. (2005), *Coordinazioni asimmetriche nelle lingue romanze antiche*, in KISS S., MONDIN L., SALVI G. (a cura di), *Latin et langues romanes. Études de linguistique offertes à József Herman à l'occasion de son 80ème anniversaire*, Tübingen, Niemeyer, pp. 453–462.
- SALMI G. (2007a): *Coordinazioni asimmetriche nelle lingue romanze antiche (seconda parte)*, in: MASCHI R., PENELLO N., RIZZOLATTI P. (a cura di): *Miscellanea di studi linguistici offerti a Laura Vanelli da amici e allievi padovani*, Udine, Forum.
- SALMI G. (2007b): *Coordinazioni asimmetriche nelle lingue romanze antiche (terza parte)*, in: STARK E., SCHMIDT-RIESE R., STOLL E. (a cura di): *Festschrift Wulf Oesterreicher*, Tübingen, Narr.

N O T E

- ¹ Questo contributo riassume i punti principali di tre lavori precedenti che ho dedicato allo stesso tema (SALVI 2005, 2007ab).
- ² Analizziamo qui le strutture tradizionalmente denominate di *salita dei clitici* come dei casi di spostamento, per la ragione esposta più sotto in questo paragrafo.
- ³ Gli esempi che presentiamo qui sono tratti da una raccolta non sistematica fatta sul *corpus* di base del progetto Italan, per il quale cfr. RENZI 2000.
- ⁴ Rettifico qui l'analisi di questo esempio data in Salvi (2005, es. (7a)): l'es. significa 'poi si dovevano riattare le case e ci si doveva spendere fino a 2000 libbre e dovevamo abitarle noi e loro vent'anni a testa'.
- ⁵ Il caso è notato, per le costruzioni fattitive, anche da ROBUSTELLI (1996), che propone una soluzione parzialmente diversa.
- ⁶ Per la costruzione fattitiva cfr. ROBUSTELLI (1996, n. 24).

Storia

Le eredità del XX secolo: il rapporto tra Occidente e Islam

MARTA PETRICIOLI

UNA EREDITÀ DEL XX SECOLO CON LA QUALE CI TROVIAMO A FARE I CONTI NELLA VITA DI TUTTI I GIORNI È QUELLA DEL RAPPORTO TRA OCCIDENTE E ISLAM E IN PARTICOLARE CON LA PARTE DEL MONDO ISLAMICO PIÙ VICINO A NOI VALE A DIRE QUELLO DEL MEDIO ORIENTE. Affrontarla sta però diventando un compito sempre più difficile. Con il passare del tempo la quantità dei problemi non risolti aumenta invece di diminuire e, allo stesso tempo, crescono gli odi e i rancori che hanno le loro radici in un passato remoto ma ai quali le vicende attuali aggiungono sempre nuovi elementi.

Per i politici, e con loro per i diplomatici che ne sono gli interpreti all'estero, sarebbe buona norma azzerare il passato e partire dalla situazione attuale per costruire un dialogo e dare una prospettiva alla pace. Ma per farlo è necessario sgomberare il campo da alcune interpretazioni della realtà che sono diventate di moda e influenzano anche coloro che sono chiamati a prendere le decisioni.

Anzitutto la teoria dello scontro di civiltà, formulata per primo da Samuel Huntington¹ e ripresa in seguito da più parti, una teoria che non ha alcun fondamento nella realtà storica e serve solo a individuare possibili nemici senza dare alcuna indicazione su come risolvere i problemi e le incomprensioni. Una teoria fra l'altro che non contiene niente di nuovo ma riprende concetti di fine Ottocento con i quali all'epoca si giustificava la corsa imperialistica in nome della superiorità di una cultura, quella occidentale, su tutte le altre compresa quella islamica. Ciò non significa negare che tra le varie civiltà esistano delle differenze, anche importanti, ma ciò non implica necessariamente rinunciare al dialogo e alla ricerca della convivenza e passare allo scontro diplomatico, politico o addirittura militare.

La teoria dello scontro di civiltà come è noto sostiene che, dopo la scomparsa delle ideologie, dovuta al crollo del blocco sovietico, i nuovi scontri si verificheranno lungo le linee di faglia che separano le civiltà, che Huntington identifica in gran parte con le religioni, almeno per quanto riguarda l'islam e l'ortodossia². Una teoria che O' Tuathail, definisce «Visions and Vertigo» nel titolo di un capitolo del suo *Critical Geopolitics*, nel quale si occupa proprio degli sforzi dei politologi statunitensi Edward Luttwak e Samuel Huntington per ridisegnare la scena politica globale nella vertigine della post modernità, «una vertigine affrettata, a suo modo di vedere, dalla fine della guerra fredda, combinata con la globalizzazione e intensificata dagli strumenti di comunicazione globali che cancellano la distanza tra il vicino e il lontano, tra i soggetti e gli oggetti, tra gli spettatori e gli spettacoli, mettendo così in pericolo le condizioni stesse che renderebbero possibile una scena spaziale moderna». Tuathail conclude affermando che «la cosa più interessante di questo atto di geopolitica è come esso utilizza le premesse, gli obiettivi e i metodi della cultura strategica della guerra fredda per riterritorializzare la scena globale in un modo che perpetua una visione della sicurezza e della politica come *Kulturkampf*. La modernità e la globalizzazione diventano *Kulturkampf*, che a sua volta diventa la spiegazione di tutto»³.

Molto critica nei confronti di Huntington è anche la scuola francese di geopolitica che tenta di reinserire questi studi nel campo delle scienze umane. Secondo François Thual, ad esempio, sono gli stati e le loro tendenze geopolitiche che determinano le relazioni internazionali e queste costanti sono più importanti della maggior parte dei modelli teorici. Quanto alle civiltà, a suo parere, il mondo non è composto di aree coerenti e coese che si oppongono l'una all'altra, e ciò si può vedere, ad esempio, nel mondo ortodosso la cui unità, se esiste, non cancella i contenziosi storici e le logiche degli stati che ne fanno parte; al contrario queste ultime, nel loro insieme, hanno la meglio su una logica di civiltà globalizzante. Per quanto riguarda l'islam, il fatto che molti osservatori, e in particolare Huntington, lo considerino come il candidato più probabile di un futuro scontro con l'Occidente, una visione che viene presa molto sul serio dagli attori politici, è anch'esso contestato in quanto lo scontro tra le due civiltà che nascono dal cristianesimo e dall'islam non è religioso, ma politico, economico, psicologico e culturale⁴.

Secondo Fuller e Lesser, che si occupano della geopolitica dell'islam, le civiltà sono forze potenti e complesse ma non sono la causa degli scontri, bensì solo i veicoli attraverso i quali, nei momenti di crisi, si trasmettono le rivendicazioni e si cerca conforto. I due autori non possono accettare che ci si trovi di fronte a forze che non possono essere identificate e alle quali non si possa porre rimedio, neppure nel settore della percezione e della psicologia, e non intendono «farsi intimorire dallo spettro di uno scontro inevitabile e deterministico»⁵.

Quanto al concetto di civiltà, sarebbe opportuno distinguere, come fa Immanuel Wallerstein, tra sistemi storici e civiltà: mentre i primi si riferiscono a una realtà empirica, «la civiltà si riferisce a una rivendicazione contemporanea del passato, utilizzata nel presente per giustificare eredità, separatezza, diritti». Queste rivendicazioni non sono soggette a verifica storica ma rientrano nel campo delle scelte ideo-

logiche di un gruppo contemporaneo: chiunque può impossessarsi di una determinata eredità culturale senza tener conto di precisi elementi di continuità. Quindi coloro che utilizzano il concetto di civiltà «avanzano richieste politiche travestite da pretese culturali»⁶.

La seconda idea che è necessario confutare è quella secondo cui il mondo islamico sia un blocco unico che agisce con una sola voce come al tempo dei califfi ommayyadi. A parte il fatto che questa unità è esistita solo durante la vita del profeta Maometto e nei primi anni dopo la sua scomparsa, essa comunque è definitivamente tramontata con la dissoluzione dell'impero ottomano e con l'abolizione del califato da parte di Kemal Atatürk. Oggi le religioni influenzano in modo diverso i comportamenti dei soggetti in cui la regione è stata suddivisa alla fine della prima guerra mondiale. Islam infatti è un termine che comprende tutte le molte anime in cui si è suddivisa la umma del profeta Maometto: sunniti, sciiti, zeiditi, alawiti, drusi, per citare solo alcune delle famiglie religiose presenti nella regione mediorientale. Ed è una religione alla quale si rifanno arabi, turchi, persiani, curdi, afgani per citare solo alcune delle etnie del Medio Oriente. Questo per non parlare delle varie scuole nelle quali è divisa la scienza giuridica islamica sunnita: la hanafita, la malikita, la shafiita e la hanabalita che comportano una diversa interpretazione della sunna e le relative conseguenze.

Ci troviamo quindi di fronte a una realtà complessa in cui è necessario tener conto di stati distinti, che ormai hanno una loro storia, una propria classe dirigente, una propria bandiera, differenti inni nazionali, ma anche un esercito, una marina e un'aviazione. Stati giovani e ancora fragili ma già segnati da reciproche rivalità, abitati da popolazioni composite, con gruppi religiosi che non si sentono sufficientemente tutelati, con minoranze etniche che desiderano maggiore autonomia, se non addirittura l'indipendenza, con istituzioni a volte inadatte a soddisfare il desiderio delle classi medie emergenti di partecipare alla gestione del potere. E inoltre stati con una popolazione in rapida crescita, stati in cui la maggioranza è composta da giovani con tutto quello che ciò significa per la stabilità sociale.

Sul piano interno al mondo islamico, un altro elemento che merita adeguata considerazione è il lungo sforzo riformistico che esso ha affrontato a partire dalla fine del Settecento con le riforme di Selim III, di Mahmud II, dell'epoca del Tanzimat e dei Giovani Turchi, sforzo continuato durante tutto il Ventesimo secolo ad opera degli stati nazionali indipendenti allo scopo di adattare la società locale alle esigenze del mondo moderno. La continuità di questo processo, con le sue luci e le sue ombre, testimonia a mio parere una realtà in continuo movimento ben lontana dal mondo immobile e fermo al Medio Evo come si tende a far credere. E' comunque certo che le difficoltà sono enormi e che il processo riformistico coinvolge con il passare del tempo sempre nuovi soggetti dalle élite urbane, che furono interessate per prime, alle masse contadine urbanizzate che sono un fenomeno di questi ultimi anni.

Per affrontare una realtà così composita e in continua evoluzione noi occidentali purtroppo continuiamo a seminare equivoci come quello che ci porta a contrapporre due termini Islam e Occidente, dei quali uno si riferisce a una religione e a una cultura e l'altro è semplicemente un'espressione geografica. Ma anche utilizzare due ter-

mini analoghi e comparabili come Oriente e Occidente può suscitare altri equivoci in quanto si tratta di termini dai limiti spaziali imprecisi e dai contenuti fluidi, che continuano a cambiare anche sotto i nostri occhi, tanto che negli ultimi anni abbiamo visto popoli e territori appartenenti alla stessa Europa che sono stati ricacciati in Oriente, come è stato il caso della Bosnia, e altri, come la Turchia e il Marocco, che si trovano fuori dell'Europa e che aspirano a entrare in Occidente.

L'altro grave difetto che ci può essere imputato è quello di continuare a utilizzare stereotipi che provengono anzitutto dai libri dei tanti dilettanti che hanno percorso il Medio Oriente negli ultimi due secoli e che sono stati trasposti nelle opere teatrali e liriche, nel cinema e nella fiction televisiva: stereotipi che oggi sono amplificati dai moderni strumenti di comunicazione di massa⁷.

La produzione occidentale concernente il mondo arabo e islamico - sia che si tratti di letteratura (romanzi, novelle, poesie, diari, memorie) di opere teatrali e cinematografiche, di opere artistiche (pittura, scultura, ecc.), di manuali scolastici, di lavori d'erudizione (filologici, storici, filosofici, sociologici) o di pubblicazioni periodiche (d'informazione o d'opinione) - mette in evidenza un doppio rapporto tra estraneità e appropriazione. L'orientale appare in momenti diversi come una specie di 'altro' assoluto, sia temuto che misconosciuto, verso il quale si esercita un vago disprezzo piuttosto che un razzismo virulento. Ma l'orientale è nello stesso tempo colui che avvicinandosi nello spazio, dall'Estremo Oriente asiatico, poi indiano, diventa in seguito mediorientale, turco, levantino fino a prendere i tratti del nord africano, si lascia assimilare e poi vincere. A quel punto, arriva sul suolo parigino, londinese o romano, non più come una curiosità esotica ma come un «prodotto coloniale», un individuo che proviene da una civiltà decadente o, al meglio, stagnante.

Questo atteggiamento, come osserva Jean Calude Vatin, ci fa comprendere meno sull'oggetto descritto che sul soggetto che scrive, meno sull'islam che sulle ossessioni e le ambizioni della cristianità. E' come se gli occidentali avessero scoperto in Oriente solo quello che cercavano o quello che vi proiettavano. E poiché si trattava di un universo geografico complesso, socialmente differenziato, dal passato ricco di cultura, hanno avuto difficoltà a districarsi e sono ricorsi alla semplificazione: una storia composita, una grande ricchezza culturale, sono state passate tra le griglie della razionalità. E così né la paura del saraceno, la cui immagine è presente dalla *Chanson des gestes* fino agli *Orientales* di Victor Hugo, (o per quanto riguarda la produzione italiana dalla *Gerusalemme Liberata* all'*Aida*), né quella del turco, che aveva osato assediare Vienna, il cui profilo è stato diffuso attraverso il teatro, l'opera e i romanzi, né l'impressione di superiorità dovuta alle vittorie dei crociati, a Lepanto, alla colonizzazione e ai protettorati, hanno generato delle conoscenze vere, profonde⁸.

Come scrive Said nel suo *Orientalism* «il valore, la forza, l'efficacia, l'apparente veridicità di un'affermazione scritta sull'Oriente dipendono in realtà assai poco dall'Oriente in sé e per sé. Si può dire anzi che una testimonianza scritta sia tanto più viva per il lettore, quanto più esclude, soppianta e rende superflua qualunque entità reale che possa rispondere al nome di Oriente. Nello stesso modo l'orientalismo nel suo insieme soppianta e rende superfluo l'Oriente». A suo parere a partire

dalla spedizione napoleonica è iniziata una visione dell'Oriente strumentale alle necessità dell'Occidente, una visione basata più sui testi scritti che non sulla realtà concreta. E così «il modello dell'appropriazione scientifica di una cultura da parte di un'altra, in apparenza più forte, mise in moto un processo che ancora oggi domina le nostre prospettive politiche e culturali»⁹

Per quanto riguarda noi occidentali, e soprattutto i politologi o gli analisti politici, dovremmo in ogni caso evitare di proiettare all'indietro, nel passato, cosa assurda sul piano storico, la tendenza dei popoli musulmani a determinati comportamenti, fino a trasformarli da atti contingenti in tratti distintivi della loro cultura o della loro religione. A questo proposito fa riflettere quanto sostiene Gilles Kepel sullo spauracchio di questi ultimi anni nell'immaginario occidentale, sul nuovo nemico dopo il crollo del muro di Berlino, l'islamismo radicale. Il fenomeno sarebbe in declino in tutto il mondo arabo, e in particolare nel paese da cui aveva preso le mosse, l'Iran. Oggi, a suo dire, la grande scommessa dell'islam – e di molti militanti islamici delusi – è quella di riuscire a costruire una forma di democrazia capace di integrare alcuni aspetti endogeni della cultura musulmana¹⁰. Aveva quindi ragione John Esposito quando affermava, nel 1992, che gli analisti occidentali non avevano tratto alcuna lezione dagli errori commessi nel giudicare il precedente nemico, l'impero sovietico, del quale non avevano previsto la rapidità e l'entità del crollo. Essi infatti negli anni Novanta hanno trasformato l'islam in un nuovo monolite minaccioso, senza tener conto delle differenze tra le varie organizzazioni islamiche e degli specifici contesti sociali. Lo stereotipo di un movimento fondamentalista mondiale che minaccia la stabilità del mondo arabo e gli interessi dell'occidente sono spesso amplificati così come in passato accadeva con la minaccia del comunismo. Inoltre, l'equazione tra islam e estremismo è aggravata dagli scritti di studiosi di statura internazionale, i quali forniscono una analisi 'selettiva' dell'islam e degli eventi, non danno il quadro completo dei fatti e degli atteggiamenti, e non tengono conto delle diverse realtà del mondo musulmano. L'approccio monolitico fornito dai media rafforza gli stereotipi e non permette di capire il chi e il perché della storia, le cause e le ragioni che si nascondono dietro i titoli di testa. Forse sarebbe opportuno seguire con più attenzione gli sforzi dei pensatori musulmani i quali hanno cercato e cercano, di «ripensare l'islam» e tentano di «reinserire la frammentata tradizione islamica nel più ampio contesto mondiale del quale ha sempre fatto parte».¹¹

* * *

Dopo queste considerazioni di carattere generale vorrei ora passare ad esaminare quando nasce e come si sviluppa il rapporto tra Islam e Occidente nel corso del XX secolo¹². A tale proposito si può notare anzitutto come la forte interdipendenza e la persistente conflittualità che lo caratterizzano varino con il progredire del secolo in conseguenza della decrescente importanza sullo scacchiere mondiale delle singole potenze europee e dell'Europa nel suo insieme, che all'inizio ne sono i protagonisti assoluti. Ciò a causa dell'aumentato peso degli attori regionali e, soprattutto, dell'emergere di nuovi protagonisti sulla scena internazionale.

All'inizio, tra la fine dell'Ottocento e fino a dopo la metà del Novecento, si tratta di un rapporto esclusivo tra l'Europa da un lato e il Makresh-Maghreb dall'altro, un rapporto in cui la regione mediorientale costituisce il terreno di sfogo e l'area di compensazione delle rivalità intraeuropee. Ciò vale sia per il periodo in cui la maggior parte della regione è ancora sottoposta all'impero ottomano sia per gli anni in cui i nuovi stati indipendenti, nati dal suo dissolvimento, subiscono in varie forme la dominazione delle potenze europee. Fino alla prima guerra mondiale tutto il sistema internazionale, all'epoca essenzialmente europeo, è basato sul concetto di equilibrio, per cui a un vantaggio ottenuto da una delle grandi potenze devono corrispondere vantaggi analoghi per le altre. Valga per tutti l'esempio del congresso di Berlino del 1878, convocato per porre rimedio agli eccessivi ingrandimenti della sfera d'influenza russa, ottenuti con la pace di Santo Stefano. Sotto la guida di Bismarck, la Gran Bretagna si prende Cipro, l'Austria Ungheria ottiene la Bosnia-Erzegovina, e la Francia riceve il permesso di andare in Tunisia, mentre la Grande Bulgaria viene ridotta drasticamente.

In questo periodo, lo schema dei rapporti tra Europa e Medio Oriente è segnato da una profonda disparità tra dominatore e dominato ma anche da una forte conflittualità tra i dominatori. Accanto alle potenze più forti e che possono contare su una presenza da tempo consolidata si affacciano le potenze più giovani, o più deboli, che cercano di farsi largo per scalzare le altre. Da un lato quindi la Gran Bretagna, la Francia e la Russia, dall'altro la Germania, l'Italia e l'Austria-Ungheria. Agli attori locali non resta, in questa fase, che giocare su tali rivalità per ottenere una speranza di sopravvivenza o per emergere rispetto ai loro rivali regionali. Significativa a questo proposito è, a livello del governo centrale, la politica di Abdul Hamid II che cerca di riequilibrare i rapporti con gli stati europei introducendo nuovi protagonisti, prima fra tutti la Germania, e nello stesso tempo è generoso di concessioni economiche che servono per modernizzare il paese ma anche per creare interessi che tutti i beneficiari abbiano desiderio di salvaguardare. A muoversi, tuttavia, non è soltanto il governo centrale ottomano ma anche i leader delle comunità locali cercano in Europa e altrove protettori che appoggino la loro futura autonomia non solo nei confronti del governo di Istanbul ma anche dei loro vicini più immediati. E' in questo periodo infatti che nascono o si rafforzano i legami tra francesi e maroniti, tra inglesi e drusi, tra armeni e cretesi con questi e altri popoli europei. Il sistema hamidiano resiste fino allo scoppio de conflitto mondiale ed è solo in seguito alla entrata in guerra dell'impero ottomano a fianco delle potenze centrali che gli stati dell'Intesa procedono alla sua spartizione.

Poco cambia dopo la prima guerra mondiale: la Russia, divenuta URSS, scompare momentaneamente dalla scena, o meglio si limita a pacificare i suoi confini meridionali attraverso una serie di trattati con i paesi confinanti. Francia e Gran Bretagna dominano la regione attraverso il sistema dei mandati, ma presto riappare la Germania che ottiene notevoli successi, soprattutto negli stati indipendenti (Turchia, Iran, Afganistan), e anche l'Italia si muove freneticamente se non altro per infastidire le rivali europee, e in particolare la Francia e la Gran Bretagna, negli stati sotto mandato. I successi della Germania rientrano in un quadro politico interna-

zionale, che aveva fatto la sua comparsa fin dal periodo napoleonico e che consiste nel cercare da parte degli stati mediorientali un terzo interlocutore che alleggerisca la duplice pressione della Russia a nord e della Gran Bretagna a sud.

Qualcosa di nuovo emerge comunque, e con forza sempre maggiore, ed è il desiderio di indipendenza dei popoli arabi sempre più insofferenti di fronte al dominio militar-coloniale della Francia e alle contraddittorie promesse della Gran Bretagna. L'esempio di Mustafa Kemal, da una parte, e l'arrivo in Palestina degli ebrei, dall'altra, danno esca al nazionalismo arabo e rafforzano quello egiziano. La crisi del 1936-39, conseguenza del mutato clima internazionale dovuto fra l'altro alla guerra italo-etiopeica, mette allo scoperto le debolezze dei dominatori. Il nazionalismo arabo, tuttavia, deluso dall'insuccesso della rivolta guidata dallo sceriffo della Mecca, si delinea sempre di più all'interno dei confini degli stati 'nazionali', creati alla conferenza della pace di Parigi, pur non perdendo del tutto le sue caratteristiche panarabe.

Il copione non muta neppure durante seconda la guerra mondiale. La maggior parte degli attori regionali attendono senza schierarsi gli sviluppi del conflitto, salvo l'Iran e l'Iraq, ma la politica del «nemico del mio nemico è mio amico» non paga e infatti Reza Scià e Rashid Ali al-Ghailani vengono 'puniti' con prontezza e relativa facilità. Alla fine della guerra le posizioni restano immutate ma niente è più lo stesso. L'Europa, che non ha saputo da sola sconfiggere i propri mostri, non ha più né la forza né il prestigio per controllare la situazione. La Francia è la prima a dover compiere dolorose rinunce in Siria e Libano, ma la Gran Bretagna la segue abbandonando nel 1947 il mandato sulla Palestina, e cedendo nel 1954 il controllo militare sull'Egitto. Entrambe sono definitivamente squalificate come potenze regionali in seguito al fatale errore del 1956 che porta la Francia a perdere tutto il Nord Africa, prima la Tunisia e il Marocco e successivamente, e ancora più dolorosamente, l'Algeria.

Con questa data si apre un nuovo periodo che dura fino alla scomparsa dell'Unione Sovietica. Una fase preannunciata dal ruolo che Mosca e Washington avevano svolto nella nascita dello stato di Israele e sancito dalla loro speculare reazione di fronte allo sbarco di Suez. Tutto il Medio Oriente, e non più soltanto il *Northern Tier*, viene coinvolto nella guerra fredda e gli stati europei vi recitano un ruolo legato a quello dello schieramento cui appartengono – pur cercando, con scarso successo, di ritagliarsi una parte maggiore. La sconfitta di Suez viene da molti ritenuta una delle le cause che portarono all'accelerazione del processo di unificazione europea, ma anche i nuovi organismi comunitari che nascono negli anni Cinquanta, non sembrano in grado di creare legami autonomi con gli stati mediorientali o di avere una politica comune diversa da quella del blocco occidentale.

Al contrario, gli unici tentativi che vengono fatti, per uscire dal coro, avvengono nell'ambito di schemi di comportamento nazionalisti e non europeisti. Basti pensare alla politica araba di de Gaulle, intrapresa in coincidenza con l'uscita della Francia dalla organizzazione militare dell'Alleanza Atlantica, oppure, ma in tono minore, alle iniziative dell'Eni di Mattei che sfida il dominio delle compagnie petrolifere americane in Medio Oriente. Lo stesso vale per la linea filoaraba della Gre-

cia, dovuta al desiderio di mostrare indipendenza nei confronti della politica di Washington, ritenuta troppo favorevole alla Turchia. Come scrive Ghassan Salamé, lo sviluppo di una linea europea indipendente verso il Medio Oriente era perciò il risultato di una visione con la quale alcuni governi europei volevano esprimere la loro indipendenza dagli Stati Uniti e il loro disagio nei confronti delle costrizioni e degli allineamenti obbligati della guerra fredda¹³.

Dopo il conflitto arabo-israeliano del 1967, tuttavia, la posizione dell'Europa comincia a differenziarsi da quella degli Stati Uniti, la cui posizione è considerata troppo allineata con quella di Israele. Si giunge così alla Dichiarazione di Venezia del 1980 e poi alla 'Formula di Dublino' secondo la quale i palestinesi possono essere rappresentati all'interno di una delegazione araba nel Dialogo euro-arabo. Frattanto, mentre Yasir Arafat viene ricevuto nelle capitali europee, incluse Roma e Parigi, l'Unione europea comincia a trattare i territori occupati come una entità distinta almeno dal punto di vista del commercio. Gli Stati Uniti però gestiscono da soli il processo di pace tra Israele e l'Egitto di Sadat e anche la prosecuzione delle trattative è condotta dagli Stati Uniti con il contributo determinante della diplomazia norvegese, della disperazione di Arafat e della buona volontà di Simon Peres. L'Europa, che dopo la scomparsa dell'URSS ha perso il ruolo di terza forza, segue con più o meno entusiasmo le trattative di Madrid per non rimanere isolata¹⁴.

La fine del mondo bipolare e la scomparsa dell'Unione Sovietica non hanno semplificato il quadro. Il Medio Oriente si è enormemente allargato e sono sorti nuovi problemi nel Caucaso, nell'Asia centrale musulmana e nei Balcani. Al contempo i rapporti all'interno dell'Alleanza Atlantica sono soggetti a ripetute tensioni; gli europei hanno appoggiato gli Stati Uniti nella guerra del Kuwait, ma sono stati riluttanti a seguirli nella lotta senza quartiere al terrorismo internazionale e nella politica delle sanzioni all'Iran. Il desiderio statunitense di ottenere il contenimento dell'Iran e la rifondazione dell'Iraq suscita crescente dissenso in Europa, dove si preferisce una politica di accordi costruttivi sostenuta da una limitata deterrenza. E come se non bastasse, alla tensione tra Stati Uniti e Europa, si aggiunge anche quella tra Stati Uniti, Russia e Cina¹⁵.

* * *

Al termine di questa breve introduzione sulle relazioni tra l'Europa e il Medio Oriente è forse opportuno chiederci le ragioni di un legame così intenso e conflittuale. Per semplificare il nostro compito possiamo esaminare la questione da tre diversi punti di vista: quello strategico, quello economico – che sono anche i più studiati – e quello culturale, tutti ugualmente importanti nel determinare i rapporti reciproci.

Dal punto di vista strategico, il ruolo dell'area mediorientale cambia nel corso del Ventesimo secolo ma resta fondamentale per l'Europa. All'inizio il suo controllo serve alle grandi potenze coloniali, e in particolare alla Gran Bretagna, per difendere le rotte imperiali e/o per acquisire punti di appoggio in vista di future espansioni. L'obiettivo è quello di mantenere quanto si possiede e prepararsi, in caso di sconvolgimenti profondi, a conservare l'equilibrio con le potenze concorrenti o nel migliore dei casi a sostituirle. Ciò resta vero fino alla metà del secolo, basti pensare

all'insistenza britannica per conservare le basi lungo il canale di Suez. Con l'inizio della guerra fredda, Medio Oriente e Nord Africa diventano per l'Occidente l'unica zona in cui, secondo lo schema della seconda guerra mondiale, le forze superstiti di un conflitto contro il nemico sovietico si sarebbero ritirate e dalla quale potevano sferrare il contrattacco per la riconquista dell'Europa¹⁶.

Di qui i ripetuti e infruttuosi tentativi dell'Occidente di convincere i riluttanti stati arabi, ormai indipendenti, a schierarsi al suo fianco e a mettere a sua disposizione basi militari e risorse economiche. Di qui le incomprensioni e le rotture dovute all'incapacità dei leader arabi di adattarsi al copione della guerra fredda con la relativa necessità di una scelta di campo¹⁷. Le stesse frustrazioni sono patite anche dall'Unione Sovietica che riesce a ottenere ben poco in cambio dei grandi sforzi compiuti per accattivarsi le simpatie degli arabi; a questo proposito si possono ricordare gli alti e bassi nei suoi rapporti con l'Egitto e il lungo corteggiamento della Siria, la quale dopo aver accettato per anni finanziamenti e armi da Mosca, non ha mai preso una definitiva posizione filo-sovietica e in alcune occasioni ha anzi riscoperto l'utilità di mantenere buone relazioni con l'Occidente¹⁸.

L'obiettivo dei maggiori paesi mediorientali è quello di conquistare la leadership del mondo arabo. I leader arabi non si preoccupano se le loro scelte favoriscono il blocco capitalista piuttosto che quello socialista, o viceversa, ma valutano solo se quelle scelte servono a accrescere il loro prestigio e la loro popolarità a danno dei paesi e dei leader arabi concorrenti¹⁹. Per i due blocchi contrapposti, e quindi per le due parti dell'Europa, l'unico risultato è costituito dal potere di interdizione, evitare cioè che uno dei due ottenga un vantaggio a spese dell'altro. Tuttavia, la concessione di armi sempre più sofisticate, da parte di entrambi i blocchi ai loro clienti, alza il livello della conflittualità tra i paesi della regione. La scelta occidentale di trasferire tecnologia militare all'Iraq, nel corso dei primi anni Ottanta, per contrastare l'affermarsi e l'espandersi della rivoluzione islamica in Iran, permette, ad esempio, il rafforzamento di Saddam Hussein e, dieci anni più tardi, favorisce l'invasione del Kuwait.

La fine della guerra fredda ha diminuito notevolmente il valore strategico della regione. Nessuno può più utilizzarla come base di partenza di un attacco all'Europa e, nel breve-medio periodo, non esistono minacce che possono spingere a considerarla l'ultimo rifugio in caso di guerra. D'altra parte non è ragionevolmente prevedibile che uno degli stati locali diventi così potente da minacciare il vecchio continente. Neppure il cosiddetto pericolo islamico²⁰ costituisce una vera minaccia visto che l'islam non ha una organizzazione centralizzata, che gli stati moderni si sono ormai radicati nella regione e che fra di loro sono più i motivi di rivalità che quelli di unione. Come sottolineano molti osservatori, è bene evitare i facili stereotipi e distinguere tra le credenze e le attività della maggioranza e quelle della minoranza estremista, che giustifica la propria violenza nel nome della religione. Ciò vale non solo per i musulmani, ma anche per i cristiani e gli ebrei, per gli indù, per i sikh e per i tamil²¹. L'Europa, tuttavia, non può disinteressarsi della sicurezza della regione perché i conflitti interni e interstatali che la investono, anche se restano circoscritti, hanno comunque delle ripercussioni su di essa. Si tratta però

di minacce che hanno carattere più sociale che militare e sono legate ai flussi di emigrazione che accompagnano i conflitti di un Medio Oriente allargato all'Europa sud orientale²².

L'importanza dei fattori economici nei rapporti tra Europa e Medio Oriente è chiara fin dall'Ottocento, quando l'Impero ottomano, l'Egitto e la Persia diventano sbocchi privilegiati della produzione industriale, terreno favorito per investimenti rischiosi ma ad alto profitto, fonte per il rifornimento di materie prime agricole e minerarie. Quando però inizia lo sfruttamento delle risorse petrolifere l'importanza economica del Medio Oriente aumenta a dismisura e si lega strettamente alla sua importanza strategica²³. Ciò vale soprattutto per l'Europa Occidentale, che dipende sempre di più da questa fonte energetica. Il legame economico, tuttavia, è importante anche in senso inverso perché la strada verso lo sviluppo passa attraverso la disponibilità di capitali, che molti paesi della regione non possiedono, e attraverso l'acquisizione di prodotti tecnologicamente avanzati. Inoltre, sia per i paesi poveri ma anche per quelli che possiedono forzieri pieni di petrodollari, la via verso l'affermazione regionale richiede la disponibilità di armi sofisticate e del denaro per acquistarle.

A questo proposito, dal punto di vista dei paesi del Medio Oriente, è esemplare il caso dell'Egitto. Nel 1955 ha una estrema necessità di capitali, sia per avviare lo sviluppo economico, attraverso l'innalzamento della diga di Assuan, sia per acquistare le armi che gli servono per affermarsi a livello regionale e per difendersi da Israele. Tutto ciò spinge Nasser a legarsi all'Unione Sovietica che non solo è disposta a fornirglieli, ma è anche il nemico di coloro che sostengono i suoi nemici: Israele e gli stati del patto di Baghdad²⁴. Nel 1974, dopo la «vittoria» nella guerra del Kippur, l'Egitto ha di nuovo bisogno di capitali per risanare la propria economia e ciò induce Sadat a introdurre una nuova politica economica, la cosiddetta 'infitah', a legarsi agli Stati Uniti, per attrarre gli investimenti occidentali, e a fare la pace con Israele²⁵.

Dal punto di vista dell'Europa, la maggior parte delle crisi con i paesi del Medio Oriente sono dovute a motivazioni economiche, legate in particolare all'approvvigionamento energetico. L'esempio più significativo è il lungo braccio di ferro tra Gran Bretagna e Iran nei primi anni Cinquanta, in seguito alla nazionalizzazione della Anglo Iranian Oil Company da parte del governo di Mossadiq. Il colpo di stato che lo conclude, nel 1953, viene organizzato in collaborazione con i servizi segreti americani, ma è enormemente facilitato dalla perdita di consenso al governo per le difficoltà economiche causate dal boicottaggio della produzione petrolifera iraniana e quindi dalla mancanza di acquirenti. Da allora il rapporto tra i paesi occidentali e il Medio Oriente è stato spesso condizionato dalla volontà di garantirsi un flusso costante di petrolio e di gas. Un problema al quale l'Europa è più sensibile degli Stati Uniti e sul quale non mancano motivi di contrasto tra le due sponde dell'Atlantico. In molte occasioni gli europei hanno assunto un atteggiamento meno intransigente e tentato di scavalcare le sanzioni imposte da Washington: è il caso ad esempio dei rapporti tra l'Italia e la Libia²⁶.

Dopo la fine della guerra fredda, il potenziale economico dell'Europa potrebbe permetterle di aumentare, almeno in questo campo, la propria influenza nella

regione. Al termine della seconda guerra del Golfo, la prospettiva della fine del conflitto arabo-israeliano ha fatto emergere la possibilità di realizzare riforme economiche per inserire il Medio Oriente nel processo di globalizzazione. In questa ottica a lei più congeniale, l'Unione europea, partecipando ai negoziati multilaterali e appoggiando l'Autorità palestinese, ha cercato di promuovere il suo ruolo in Medio Oriente con l'ambizioso obiettivo di creare una sfera d'azione che comprenda Europa, Eurasia e Medio Oriente, una zona economica che include quaranta stati e ottocento milioni di persone²⁷. In altre parole, l'Europa per far fronte alle minacce della stabilità nel Medio Oriente allargato, sia che provengano dall'islam politico o dalle carenze della democrazia e dei diritti umani, sia dalla inadeguatezza della gestione economica o dai pericoli delle organizzazioni criminali, sia infine dai processi migratori, tenta di realizzare una zona di libero scambio nella quale si diffondano i valori che gli europei associano al proprio progresso economico. Lo scopo è quello di trasferire al Medio Oriente la stabilità politica e il benessere che l'Europa ha ottenuto attraverso la cooperazione economica.

Il punto di vista più complesso è però quello dei rapporti culturali sotto il quale si possono analizzare il nazionalismo arabo, la rinascita islamica, i problemi delle minoranze, la storia delle comunità europee in Medio Oriente e in Nord Africa e di quelle islamiche in Europa. Grande è la responsabilità dell'Europa nella attuale situazione culturale, politica e sociale del mondo arabo islamico. Il modello europeo, così come si era evoluto a partire dall'età moderna, viene giudicato vantaggioso a Istanbul e al Cairo già alla fine del XVIII secolo, soprattutto per i risultati che produce in campo militare. Con l'obiettivo di consolidare il proprio potere e di riconquistare il terreno perduto il Sultano e il suo pascià si avviano, timidamente il primo più decisamente il secondo, sulla via delle riforme. Ma questa scelta, che non è dovuta solo all'impatto con la cultura occidentale portata in Oriente dalle truppe di Napoleone ma si inserisce in un processo di modernizzazione già in atto, se all'inizio è autonoma viene poi imposta con vari mezzi di pressione ai dirigenti ottomani ed egiziani dalle potenze europee lanciate sulla strada dell'imperialismo. L'accelerazione delle riforme, il cui costo cresce esponenzialmente, accompagnata da uno sfruttamento sempre più pesante, che utilizza in modo perverso il sistema delle capitolazioni, ha le sue prime conseguenze in Egitto nel 1882 con la rivolta nazionalista e xenofoba di Orabi pascià.

All'inizio del XX secolo i giochi sono ormai fatti. Dopo il fallimento dell'ottomanesimo, nel 1908 la rivoluzione dei Giovani Turchi impianta anche a Istanbul il seme del nazionalismo che, dopo aver investito le minoranze cristiane dell'impero, coinvolge ora anche i turchi e gli arabi. Gli stati che nascono dopo la prima guerra mondiale, spesso con frontiere tracciate senza tener conto delle realtà locali, adottano l'ideologia nazionalista a scapito delle minoranze etniche, ma anche religiose, contenute entro i loro confini. Clamoroso è il caso dell'Iraq che, poco dopo essere diventato indipendente, stermina la minoranza assira, ma anche il nazionalismo turco non è da meno nei confronti dei curdi. La prima guerra mondiale, inoltre, porta in Medio Oriente un altro nazionalismo puramente europeo, il sionismo ebraico, con conseguenze che appaiono subito dirimpenti.

Gli stati che si organizzano come stati nazione, prima sotto tutela europea e poi, nel secondo dopoguerra, autonomamente, lacerano il tessuto unitario della umma e quello della nazione araba creando gravi problemi di identità ai loro sudditi ancora legati a altre forme di identificazione: tribale, religiosa, ecc. Di qui i tentativi di ricercare nel mondo pre-islamico e pre-arabo le ragioni della propria diversità, ma anche, all'opposto, gli sforzi di riunificare la regione attraverso parole d'ordine panarabe, lanciate in primis dal partito Ba'th, che non a caso è un partito transtatale, e poi fatte proprie da Nasser e dal suo movimento. Accolto favorevolmente dalle masse, il panarabismo è però visto con sospetto dalle classi dirigenti che temono di perdere il potere a vantaggio dei leader più carismatici e degli stati più forti.

Se quella del nazionalismo è l'eredità più pesante che l'Europa del XX secolo lascia al Medio Oriente, ma anche a se stessa, le altre componenti del modello europeo: il governo parlamentare, la divisione dei poteri, il suffragio universale, ecc., sono accolte nella regione dalle élite occidentalizzate che però, quasi sempre, le usano strumentalmente per conquistare o riprendere il potere, e quasi mai le applicano in modo continuativo. Lo stesso vale per le ideologie, dal liberalismo al socialismo, che vengono adottate ma non recepite nel loro significato più profondo di libertà, democrazia, laicismo, giustizia sociale. Gli strati più deboli della popolazione, coloro che vivono più lontani dalle città, le masse che affollano le grandi periferie urbane, restano legati alla cultura e ai modi di vita tradizionali. Del modello europeo conoscono solo gli aspetti negativi e non partecipano o non possono partecipare al normale gioco democratico.

L'exasperazione delle masse diseredate, di fronte alla miseria materiale e morale, diventa il punto di partenza di due fenomeni che ben conosciamo. Da un lato l'emigrazione in cerca di una qualsiasi forma di sopravvivenza, dall'altro il rifugio in un islam mitizzato. Scarsi e comunque ininfluenti appaiono gli sforzi esterni e interni alla regione mediorientale per porre rimedio a questi problemi. Quanto all'Europa se essa può intervenire sul primo fenomeno, che la investe direttamente, accogliendo gli emigrati e soprattutto aiutando i loro paesi di origine a risanare la propria economia, ben poco può fare sul secondo. Sono le stesse popolazioni locali e anzitutto i loro dirigenti che, finalmente e da soli, devono trovare una propria strada per conciliare la loro cultura con la realtà del XXI secolo. Questo anche se il percorso deve essere lungo e doloroso.

La visione di un movimento fondamentalista mondiale che minaccia la stabilità del mondo arabo e gli interessi dell'occidente è spesso amplificato come in passato accadeva con la minaccia del comunismo. In realtà, come sostiene Richard Bullitt, è una pratica tradizionale della cultura politica islamica rivolgersi ai leader religiosi quando una comunità si sente minacciata dall'autoritarismo straniero o interno. In situazioni difficili – a suo parere – i musulmani accettano di essere guidati da uomini di religione, e ciò perché secondo la teoria politica islamica i governanti svincolati dalla *shari'a* avrebbero cercato di instaurare il potere assoluto²⁸.

Ma l'equazione tra islam ed estremismo è aggravata dagli scritti di studiosi di statura internazionale, i quali forniscono una analisi 'selettiva' dell'islam e degli eventi, non danno il quadro completo dei fatti e degli atteggiamenti, e non tengono con-

to delle diverse realtà del mondo musulmano. Come osserva giustamente Franco Cardini, uno dei tanti paradossi che costellano la storia dei rapporti fra la cultura islamica e l'Europa cristiana è costituito dal fatto che una ingente massa di pubblicazioni, spesso di alta qualità, non sia riuscita a spostare granché gli equivoci o tout court il muro d'ignoranza che circonda l'islam agli occhi del mondo cristiano occidentale tanto più che «una volta che un fraintendimento o una distorsione si sono fortemente radicati nell'opinione comune di un intero organismo culturale, è difficile sradicarli»²⁹. Al contrario, è facile osservare che alcuni pregiudizi sul mondo arabo musulmano sono oggi amplificati dai mezzi di comunicazione moderni che contribuiscono a rafforzare gli stereotipi a proposito dell'Oriente costringendo l'informazione entro schemi sempre più standardizzati. Tutto ciò, secondo Edward Said, aumenterebbe «l'efficacia della demonologia accademica e artistica ottocentesca dell'oriente misterioso»³⁰, ed è difficile non essere d'accordo con lui se si pensa alle fortune che hanno avuto le tesi Huntington nell'indicare ai *decision makers* del mondo occidentale che uno degli scontri più probabili nel prossimo futuro sarà proprio quello con la civiltà islamica. Fawaz Gerges dimostra con efficacia come ciò sia vero almeno per quanto riguarda l'opinione pubblica e i dirigenti della potenza leader mondiale³¹.

Anche nel campo degli studi storici molti autori, e in primis Bernard Lewis, per citare un autore le cui opere sono state in gran parte tradotte in italiano, continuano a vedere nella storia moderna del mondo islamico una storia che dipende dall'influenza esercitata su di esso dall'Occidente. Resta tuttavia il fatto che qualsiasi siano le metodologie e le fonti utilizzate, la storia dell'Oriente scritta a partire dall'Occidente continua ad essere rifiutata soprattutto dai diretti interessati. Ciò, secondo Tahar Labib, presidente della società araba di sociologia, è dovuto al rifiuto dell'immagine che essa trasmette sull'arabo o il musulmano e dal fatto che la cultura arabo islamica «sopporta male lo sguardo dell'altro e in questo essa rassomiglia alla donna descritta da Montesquieu la quale, pur non essendo zoppa, comincia a zoppicare quando si sente osservata»³².

Questo rifiuto, però, non si accompagna a una riflessione sull'immagine dell'Occidente prodotta dagli arabi né sulla corrispondenza di tale rappresentazione con la realtà. In questo modo l'intellettuale arabo si lamenta dell'immagine 'deformata che l'occidentale dà di lui senza preoccuparsi della deformazione che lui opera sull'immagine dell'occidentale. Ciò sembra voler dire che nel momento nel quale egli aspira a diventare soggetto, in particolare attraverso quello che si chiama occidentalismo, egli continua a prendere la parola come se fosse oggetto o bersaglio costantemente preso di mira. Nella sua essenza la critica dell'orientalismo resta così una ricerca di se stesso al di fuori del proprio spazio abituale e assomiglia sempre al racconto di un viaggiatore in un paese dove si è recato alla ricerca di se stesso. Si tratta della ripetizione del viaggio di al Tahatawi «che un secolo e mezzo più tardi non è ancora finito: alcuni continuano a citarlo allo scopo di fargli affermare la propria identità più di quanto non lo avesse fatto durante il suo soggiorno parigino».

Il fatto che «quello che è veicolato dall'altro è sempre sospetto e ciò che svela in positivo o in negativo viene sempre esagerato», rende impossibile, nell'opinione

di Labib, uno sguardo incrociato tra le due culture e un discorso autocritico. Anche il lavoro del filosofo egiziano Hassan Hanafi, *Introduzione alla scienza dell'occidentalismo*, non esce dalla perpetua ricerca dell'affermazione di sé nello spazio dell'alterità, il cui soggetto è paradossalmente l'altro. Chi rifiuta lo sguardo occidentale sull'Oriente non può comunque trascurarlo: è in questo sguardo che trova la sua visione e la sua ispirazione. Il paradosso risiede nel fatto che l'atteggiamento verso l'Occidente è stato caricato di un doppio sentimento di animosità e di ammirazione a partire dal momento in cui l'orientale ha cominciato a interrogarsi sulle cause del suo ritardo in rapporto al progresso dell'Occidente. L'altro nel discorso arabo musulmano contemporaneo è precisamente l'Occidente, e Labib si chiede come è stato possibile che il campo dell'alterità si sia ridotto al singolare, come è che l'altro è diventato l'Occidente. Dato che nell'epoca della massima espansione della cultura araba l'altro era plurale, Labib ne deduce che «la rappresentazione dell'altro nella cultura araba non è tanto un dato della 'struttura dello spirito arabo' quanto una produzione sociale: quando la società araba era all'apogeo della sua potenza e la sua cultura era solida e in espansione, l'altro non era percepito né come un problema né come un inferno». A suo parere quindi una società al riparo dalle minacce, che vive una pluralità reale ed esprimibile, potrà liberare il suo immaginario ed estendere nella propria cultura lo spazio dell'alterità ad altri che non siano solo l'Occidente, ad altri che non siano solo il nemico»³³. Dello stesso parere è anche Mohammed Arkoun, il quale pensa che la capacità delle scienze sociali di produrre una verità liberata sull'islam dipende da una atmosfera politica che renda possibile la libertà accademica e dalla libertà di pensiero³⁴.

Per quanto riguarda gli storici occidentali, e soprattutto i politologi o gli analisti politici, vorrei concludere con una esortazione: dovrebbero in ogni caso evitare di proiettare all'indietro, nel passato, cosa assurda sul piano storico, la tendenza dei popoli musulmani a determinati comportamenti, fino a trasformarli da atti contingenti in tratti distintivi della cultura o della religione alla quale appartengono i loro artefici. Ma l'equazione tra islam e estremismo è aggravata dagli scritti di studiosi di statura internazionale, i quali forniscono una analisi 'selettiva' dell'islam e degli eventi, non danno il quadro completo dei fatti e degli atteggiamenti, e non tengono conto delle diverse realtà del mondo musulmano. L'approccio monolitico fornito dai media rafforza gli stereotipi e non permette di capire il chi e il perché della storia, le cause e le ragioni che si nascondono dietro i titoli di testa³⁵. Forse sarebbe opportuno seguire con più attenzione gli sforzi dei pensatori musulmani i quali da al Gabarti ad al Tahtawi, passando per al Afgani e Muhammad Abdu, fino a Ali Shariati, hanno cercato e cercano, come fa Mohammed Arkoun, di «ripensare l'islam» e tentano di «reinserire la frammentata tradizione islamica nel più ampio contesto mondiale del quale ha sempre fatto parte».

NOTE

- ¹ S. HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*, New York, Simon & Schuster 1996. (Trad. it. *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti 1999)
- ² *ibidem*, pp. 178 ss.
- ³ G. O' TUATHAIL, *Critical Geopolitics. The Politics of Writing Global Space*, London, Routledge, 1996, cap. 7.
- ⁴ F. THUAL, *Geopolitique de l'ortodoxie*, Paris 1994.
- ⁵ G. E. FULLER and I. O. LESSER, *A sense of Siege. The Geopolitics of Islam and the West*, Boulder, Westview Press, 1955, pp. 3-7.
- ⁶ I. WALLERSTEIN, *Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World-System*, Cambridge, Cambridge University Press 1991, pp. 231-237; id., *After Liberalism*, New York, The New Press, 1995, pp. 162 e ss.
- ⁷ Sulla sterminata letteratura di viaggio cfr. l'antologia di J. C. BERCHEM, *Le Voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont 1985; G. GUADALUPI, *Orienti. Viaggiatori e scrittori dell'Ottocento*, Milano, Feltrinelli 1989; D. MANLEY, *The Nile: A traveller's Anthology*, London, Cassel 1991; P. and J. STARKEY (eds), *Travellers in Egypt*, London, I.B. Tauris 1998.
- ⁸ J. C. VATIN, *D'un Orient l'autre*, 2 voll., Paris, Editions du CNR 1991, vol. I, pp. 11-16.
- ⁹ E. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978. Trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 25. Per il dibattito sulle tesi di Said, vedi la interessante rassegna in *M.A.R.S.*, n.4, Hiver/Winter 1994; Gaby Piterberg, «Albert Hourani and Orientalism» in M. MA'OZ and I. PAPPÉ (eds), *Middle Eastern Politics and Ideas*, London, Tauris Academic, 1997, pp. 75-88.
- ¹⁰ G. KEPEL, *Jihad. Ascesa e declino. Storia del fondamentalismo islamico*, Roma, Carocci 2001, pp. 411 ss; ID, *Fitna. Guerra nel cuore dell'Islam*, Bari, Laterza 2004.
- ¹¹ J. ESPOSITO, *The Islamic Threat. Myth or Reality?*, Oxford, OUP 1993, pp. 168-174.
- ¹² Per queste considerazioni cfr. in generale il manuale di W. L. CLEVELAND, *A History of Modern Middle East*, Boulder Westview Press 2000; cfr. inoltre M. S. ANDERSON, *The Eastern Question, 1774-1923*, London, Macmillan 1966; R. MANTRAN, *Histoire de l'Empire Ottoman*, Paris, Fayard 1989; A. HOURANI, *Storia dei popoli arabi: da Maometto ai nostri giorni*, Milano, Mondadori 2003; D. FROMKIN, *A Peace to End All Peace. Creating the Modern Middle East 1914-1922*, London, André Deutsch, 1989; H. SACHAR, *Europe Leaves the Middle East, 1936-1954*, London 1972.
- ¹³ G. SALAMÉ, «Thorn between the Atlantic and the Mediterranean: Europe and the Middle East in the post-Cold War Era», in B. A. ROBERSON (ed.), *The Middle East and Europe. The Power Deficit*, London, Routledge 1999, pp. 20 ss.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 25; P. CLAIRET, «EC-Middle East Relations: The Peace Process and Revisions to the Community Mediterranean Policy», in P. LUDLOW (ed.) *Europe and the Mediterranean*, London, Brassey's, 1994, p. 149.
- ¹⁵ P. MARR, «The United States, Europe and the Middle East», in B. A. Roberson, *op cit.*, pp. 82-91. Il punto di vista degli Stati Uniti è esaminato anche in P. MARR and W. LEWIS (eds.) *Riding the Tiger. The Middle East Challenge after the Cold War*, Boulder, Westview Press, 1993; Laurent Cohen, *An Alliance at Risk: the United States and Europe since September 11*, John Hopkins Un. Press, London, 2003; A. T.J. LENNON and C. EISSL (eds), *Reshaping Rogue States: Preemption, Regime Change, and U.S. Policy toward Iran, Iraq, and North Korea*; Cambridge, MIT Press, 2004; G. LINDSTROM (ed), *Shift or rift: assessing US-EU Relations after Iraq*, Paris, Institute for Security Studies, 2003.

- ¹⁶ M. J. COHEN, *Fighting World War Three from the Middle East. Allied Contingency Plans 1945–54*, London, Frank Cass 1996. Secondo Cohen le crisi che investono il Medio Oriente dopo la seconda guerra mondiale devono essere interpretate alla luce della percezione della minaccia sovietica da parte degli Alleati.
- ¹⁷ H. LAURENS, *Le Grand Jeu*, Paris, Armand Colin 1991, pp. 131–134.
- ¹⁸ A. VASSILIEV, *Russian Policy in the Middle East*, Reading, Ithaca 1993.
- ¹⁹ R. OWEN, *State, Power and Politics in the Making of the Modern Middle East*, London, Routledge 1992, pp. 81–107 (Trad. it. *Stato potere e politica nella formazione del Medio Oriente Moderno*, Bologna, Il Ponte 2005).
- ²⁰ Jacques Waardenburg sottolinea l'importanza della «mythical view of Islam as an evil entity» non solo dal punto di vista religioso ma anche laico, cfr. J.W., «Encounters between European Civilization and Islam in History» in J. S. NIELSEN, *The Christian-Muslim Frontier. Chaos, Clash or Dialogue?*, London, I.B. Tauris 1998, pp. 5–22.
- ²¹ B. A. ROBERSON, «Islam and Europe. An Enigma or a Myth» in B. A. ROBERSON, *op. cit.*, p. 124. J. LESPOSITO, *The Islamic Threat. Myth or Reality*, Oxford, OUP 1995; B. SAYYID, *A Fundamental Fear. Eurocentrism and the Emergence of Islamism*, London, Zed Books 1998.
- ²² P. LUDLOW, *op. cit.*, p. iv.
- ²³ R. OWEN, S. PAMUK, *A History of the Middle East Economies in the Twentieth Century*, London, I.B. Tauris 1998.
- ²⁴ D. B. KUNZ, *The Economic Diplomacy of the Suez Crisis*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991; M. M. WAHABA, *The Role of the State in Egyptian Economy*, Reading, Ithaca Press 1994, pp. 44 ss.
- ²⁵ OWEN and PAMUK, *op. cit.*, pp. 135–137; Wahaba, *op. cit.*, pp. 127 ss.
- ²⁶ MARR, *op. cit.*, pp. 94.
- ²⁷ A. GALAL, B. HOEKMAN eds., *Regional Partners in Global Markets: Limits and Possibilities of the EU-Med Agreements*, London, CEPR/ECES, 1997.
- ²⁸ R. W. BULLIET, *La civiltà islamico-cristiana. Una proposta*, Bari, Laterza 2005, pp. 84–85.
- ²⁹ F. CARDINI, *Noi e l'Islam. Un incontro possibile?*, Bari, Laterza 1994, p. 85.
- ³⁰ E. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books 1978 (trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991) p. 3.
- ³¹ F. GERGES, *America and Political Islam: Clash of Cultures or Clash of Interests*, Cambridge, CUP 1999.
- ³² T. LABIB, «Comment l'Autre devient Occident ...», in M.A.R.S., *Le monde arabe dans la recherche scientifique*, nn. 10–11/1999.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ M. ARKOUN, *Rethinking Islam. Common Questions, Uncommon Answers*, Boulder, Westview Press, 1994, Foreword, pp. X–XI.
- ³⁵ ESPOSITO, *op. cit.*, pp. 168–174.

Giuseppe Emanuele Modigliani: dalla dimensione locale e nazionale del socialismo italiano al pacifismo europeista*

DONATELLA CHERUBINI

GIUSEPPE EMANUELE MODIGLIANI – MENÈ PER I FAMILIARI, GLI AMICI, I COMPAGNI DELLA POLITICA – VIENE SPESSO CONSIDERATO L'ALTRO MODIGLIANI RISPETTO AL FRATELLO MINORE AMEDEO, UNO DEI PIÙ GRANDI PITTORI DEL '900.

Nato a Livorno nel 1872, appartenne alla borghesia israelita, numerosa e vivace in una realtà urbana per tradizione aperta alle comunità di varia origine. Dalla famiglia materna assorbì stimoli culturali, linguistici, artistici, ricevendo una formazione laica e non provinciale. Ad influenzarlo fu anche l'esempio di quella emancipazione femminile diffusa in tante famiglie ebraiche, che restò un riferimento nel suo impegno politico.

Meno conosciuto di Amedeo, Giuseppe Emanuele ci ha lasciato una biografia di alto respiro morale e politico, ispirata a valori e principi che seppe esprimere anche attraverso un cosmopolitismo originale. Operò a lungo nella dimensione provinciale e nazionale, ma seppe levarsi al di sopra di essa affrontando e comprendendo i problemi sociali, economici, politici del suo tempo. La sua eredità si fonda sulla tradizione europea di civiltà e democrazia, che egli testimoniò in tutta la sua vicenda personale e politica.

L'esperienza universitaria nella Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pisa lo immerse in un clima culturale di stampo positivista. Aderì quindi al socialismo con un approccio evolucionistico, guardando sempre alla realtà economica, al suo andamento, alle sue regole interne, senza mai diventare un vero e proprio teorico del socialismo e tanto meno un dottrinario. Su tali basi impostò il rifiuto di ogni soluzione rivoluzionaria per la lotta di classe, a cui contrappose l'azione graduale nell'organizzazione economica del proletariato e nel Partito socialista. Fu estraneo

ad ogni impostazione volontaristica, con il suo ottimismo riguardo allo sviluppo sociale e all'avvento del socialismo. Mantenne sempre un «irriducibile» attaccamento ad alcune parole d'ordine: l'incondizionata militanza socialista, la negazione di ogni deroga alle istanze pacifiste. Un tale attaccamento gli venne poi pesantemente imputato, soprattutto dopo il fallimento della politica socialista nell'opposizione al fascismo. Anche chi allora lo collocò con ironia tra le illustri «barbe» del socialismo italiano, gli riconobbe però la coerenza di sentimenti, idee, ideali, che ebbe appunto i cardini principali sul piano politico nella fedeltà ai principi del socialismo da un lato e del pacifismo europeista dall'altro.

La sua prima esperienza politica e sindacale trovò un significativo riscontro nel quadro economico e sociale della sua città, in cui si immerse con un ampio impegno, proiettandosi in un'orbita regionale e nazionale. Livorno viveva un profondo cambiamento verso la trasformazione in centro industriale, siderurgico e navale. Modigliani individuò i limiti dello sviluppo scaturito dal protezionismo di stato, che frenava il decollo in altri ambiti industriali e causava corruzione e clientelismo nella vita pubblica. Grazie a questa esperienza, seppe poi cogliere in anticipo la degenerazione del disegno politico di Giovanni Giolitti, dopo averne apprezzato i presupposti di democrazia liberale, insieme a Filippo Turati e agli altri socialisti riformisti. L'accelerato sviluppo capitalistico ben presto si estese a tutta l'Italia: le esigenze militariste dell'industria pesante si intrecciarono con le tendenze politiche antiliberali e nazionaliste, portando alla guerra coloniale per la conquista della Libia e infine all'intervento nel conflitto mondiale. Modigliani fu tempestivo nel cogliere questo processo, denunciando il «nazionalismo megalomane» che alimentava il militarismo, in stretto rapporto con una opinione pubblica antiliberal e antidemocratica.

Una forte tensione si registrava anche nel PSI, con la sinistra rivoluzionaria di Benito Mussolini insediata nella Direzione; Modigliani tentava inutilmente di ritrovare l'unità interna in funzione antiborghese e antimilitarista. D'altra parte, il suo anticolonialismo si accendeva di fronte ai nuclei riformisti di Leonida Bissolati e Ivanoe Bonomi, favorevoli alla Guerra di Libia e per questo espulsi dal partito. Proprio allora veniva eletto alla Camera dei deputati: in essa individuò un baluardo contro quel sentimento antidemocratico che prima e dopo il conflitto mondiale investì e finì per travolgere la politica, la cultura, il clima complessivo del paese.

Lo scoppio del conflitto mondiale ebbe una profonda influenza sulla vicenda personale e politica di Modigliani. La sua biografia può così dividersi fondamentalmente in due periodi di cui la guerra costituisce lo spartiacque decisivo. Fino al 1914 il suo percorso in seno al Partito socialista si era svolto secondo una serie di tappe progressive sul piano locale e nazionale. Con la guerra e *dalla* guerra, per lui emerse poi quella dimensione internazionale che segnò decisamente il resto della sua vita.

A differenza dei maggiori partiti della Internazionale socialista, il Psi fu pacifista di fronte alla Prima guerra mondiale. Modigliani si distinse come un protagonista anche di questa stagione, in nome di quella più antica vocazione antimilitarista che già lo aveva visto apertamente schierato contro la Guerra di Libia. Il suo

pacifismo mostrava la propria matrice strettamente etica, che si univa alla competenza tecnica nella denuncia delle forze economiche e politiche interventiste.

Come tutti i maggiori esponenti del Gruppo parlamentare socialista, fu sempre in prima fila dapprima contro l'entrata in guerra dell'Italia e poi nello sforzo per una pace «senza vincitori né vinti». Costanti furono anche le sferzanti critiche degli interventisti nei suoi confronti – in Parlamento, sulla stampa nazionale, nei manifesti sui muri di Livorno –, con le accuse di «disfattismo» antipatriottico.

Le «radiose giornate» del maggio 1915 e gli infiammati articoli dell'ex socialista Mussolini anticipavano quel clima di violenza e intolleranza che nel dopoguerra favorì la nascita del fascismo. Modigliani lo avversò subito, sottolineando i tanti modi con cui la borghesia italiana ne approfittava per consolidare il proprio potere sulle masse popolari, dopo aver alimentato il nazionalismo. Denunciò i metodi repressivi e brutali usati dagli ufficiali contro i soldati al fronte, ma anche la manipolazione dell'opinione pubblica da parte degli industriali interventisti, presenti nella proprietà dei giornali schierati a favore della guerra.

Ma soprattutto Modigliani diventava allora un protagonista del pacifismo europeo distinguendosi nel movimento di Zimmerwald, con la richiesta di tornare ad un ordine internazionale pacificato fosse pure attraverso *una pace qualunque*. Parallelamente, sul piano parlamentare si faceva promotore di una idea di Stati Uniti d'Europa che avrebbe richiamato negli anni successivi, di fronte alla crisi del dopoguerra e al consolidarsi del fascismo in tutto il continente.

Dalla fine della guerra all'avvento del fascismo, Modigliani visse intensamente uno dei periodi più tormentati nella storia del socialismo italiano e di tutto il paese. Egli vedeva allora la rapida accentuazione di fenomeni che andava denunciando fin dalla vigilia del conflitto mondiale. Il malcontento per il deludente trattamento dell'Italia al tavolo della pace esasperava le istanze nazionaliste e rendeva sempre meno praticabile ed incisiva la dialettica parlamentare. Gli interessi della borghesia che aveva voluto l'intervento (i «pescecani di guerra») portavano ad una riconversione industriale che nulla concedeva alle vere esigenze economiche e sociali del paese. A ciò si affiancava l'agitazione rivoluzionaria della componente *massimalista* del Partito socialista, profondamente influenzata dalla rivoluzione bolscevica in Russia, e anch'essa sempre più antiparlamentare e antilegataria.

Modigliani contrappose a tutto questo la richiesta di riforme istituzionali e il costante impegno nelle sedi della rappresentanza e della partecipazione politica, dal Parlamento al suo stesso partito. Inoltre confermava la necessità di stringere rapporti con le componenti politiche più «eque e liberali», rispetto a quelle che esprimevano «la più decisa reazione politica, fiscale, nazionalista e militarista» – ben più pericolose rispetto all'anteguerra, come poi dimostrarono con il sostegno al fascismo. La crisi socialista portava ormai alle scissioni interne, con la nascita del Partito comunista d'Italia, con l'uscita del nucleo riformista dal PSI massimalista; Modigliani aderì allora al Partito socialista unitario, guidato dal giovane Giacomo Matteotti.

Era intanto emerso e consolidato il fenomeno fascista, che in sé riassumeva le istanze più destabilizzanti e antidemocratiche del dopoguerra, e che proprio di

Matteotti fece una delle sue più significative vittime. Modigliani lo interpretò come una conseguenza della guerra, con la degenerazione dei settori più retrivi della borghesia, sottolineando anche le responsabilità dei massimalisti. Fu quindi in prima fila nel tentativo di contrastarlo: denunciò le connivenze che con esso avevano gli industriali e i grandi proprietari terrieri, ne indicò la pericolosità per le istituzioni, avvertì la vecchia classe liberale sui rischi di sottovalutare un fenomeno estraneo alla tradizione parlamentare italiana. Fu lui a rispondere al discorso del *bivacco* di Mussolini – che irrideva le istituzioni liberali – con il grido *Viva il Parlamento!* Prima e dopo il delitto Matteotti si distinse in tutte le iniziative politiche, parlamentari, legali contro il fascismo, trovandosi in una situazione sempre più pericolosa fino a lasciare l'Italia.

Si apriva allora un ventennio di esilio che Modigliani trascorse per lo più in Francia, vera e propria «patria degli esuli» per gli antifascisti. Inoltre i numerosi nuclei di lavoratori italiani offrirono la base per i ricostituiti partiti politici sciolti dal fascismo, e quindi anche per l'organizzazione socialista.

In tale ambito Modigliani ebbe un ruolo rilevante operando in seno alla ricostituita Internazionale Operaia Socialista (IOS), oltre a svolgere la consueta attività politica e sindacale, collaborando con numerosi giornali e partecipando alle iniziative degli esuli antifascisti. Tale intensa attività aveva una dimensione internazionale, travalicava i confini europei e negli anni '30 lo portò fin negli Stati Uniti d'America in un viaggio propagandistico. A tutto ciò sottostava una linea di coerente, ferma e articolata difesa della tradizione del socialismo riformista italiano e del suo pacifismo.

Questo è dunque il contributo che gli è stato principalmente riconosciuto e attribuito in sede politica e storiografica. Un contributo che si concretizzava nella sua tempestiva denuncia del fascismo come fenomeno europeo, nello sforzo per favorire un nuovo ordine internazionale pacificato, nelle analisi politiche ed economiche per cogliere le debolezze del fascismo e poterlo contrastare efficacemente. La Prima guerra mondiale e poi la pace imposta alla Germania avevano causato la crisi del dopoguerra; andavano perciò evitati ulteriori conflitti che ne avrebbero aggravato gli effetti, mobilitandosi in nome della democrazia contro tutti i regimi totalitari. Su questa linea nel corso degli anni si fondò per esempio il suo confronto con il giovane Carlo Rosselli in seno alla Concentrazione antifascista – trovando punti di intesa nell'apertura verso i ceti medi ma scontrandosi sulle modalità di lotta al fascismo. Vi rientrava inoltre l'impegno per la riunificazione del Partito socialista, che Modigliani sostenne attivamente e che avvenne poi nel 1930. Vi si inserivano infine le sue posizioni antibolsceviche, mantenute nel corso degli anni '30 di fronte al «patto d'unità d'azione» tra socialisti e comunisti italiani.

Nella sua forte opposizione al terroristico e ambiguo regime staliniano trovò del resto ragione quando nell'agosto 1939 venne siglato il patto Ribbentrop-Molotov tra l'Unione Sovietica e la Germania nazista.

Fu sempre convinto della necessità di mantenere e rivitalizzare l'organizzazione politica socialista, fin dal serrato confronto con il gruppo rosselliano di Giustizia e Libertà, il quale invece ne considerava esaurito il ruolo e intanto invocava la guerra preventiva delle democrazie occidentali contro i fascismi europei.

Modigliani divenne così una sorta di baluardo del socialismo riformista. Ma il suo contributo acquista una più articolata fisionomia e modernità alla luce della sua capacità di collocare il proprio socialismo in un più ampio ambito politico e culturale, di stampo marcatamente europeista.

Un tale aspetto del contributo di Modigliani è ancora tutto da riscoprire e analizzare: il Modigliani che fin dall'immediato dopoguerra aveva individuato i limiti per l'Europa nel pur lodevole programma del Presidente americano Woodrow Wilson; che si era a lungo soffermato sulle caratteristiche della Società delle Nazioni, organismo per lui incapace di gestire il complesso nuovo ordine internazionale; che si era impegnato per la revisione dei Trattati di pace in nome di una vera fratellanza tra i popoli europei; che aveva cercato di coordinare l'azione dell'IOS con la Società delle Nazioni, in nome della comune aspirazione al disarmo, all'applicazione dell'arbitrato internazionale, alla soluzione *giuridica* delle controversie internazionali.

Modigliani era da tempo schierato a favore di un assetto integrato per gli Stati Uniti d'Europa, che muovesse dal piano economico e che egli indicava come una vera e propria *Federazione*. Negli anni '20 aveva poi auspicato un *ruolo europeo* per la Società delle Nazioni, come testimoniò con il suo impegno nella Commissione per la Società delle Nazioni attivata in seno all'IOS.

Più tardi avrebbe poi sollecitato l'alleanza di tutta la sinistra europea in una *Costituente della pace*, per isolare il regime di Mussolini e dare un nuovo equilibrio all'ordine internazionale. In un tale contesto di proposte vanno quindi inserite le polemiche che negli anni '30 – quando Hitler era ormai al potere in Germania –, lo contrapposero ad altri fuorusciti italiani contro la guerra «democratica» da molti di loro sostenuta fin dalla Guerra di Spagna.

Convinto che tutte le guerre avessero una matrice imperialistica e che l'unione degli Stati europei avrebbe potuto sconfiggere i regimi fascisti, allo scoppio della Seconda guerra mondiale ribadì la necessità di un pacifismo europeista. Ma intanto la vicenda dell'esilio giungeva alla conclusione. Dopo una rocambolesca fuga dalla Francia all'indomani dell'armistizio, riparò in Svizzera per poi tornare in patria nell'ottobre 1944: del lungo esilio gli restavano i diari in cui aveva annotato con costante attenzione tutti gli avvenimenti italiani, le vicende politiche interne e internazionali, i fatti e gli elementi che nel tempo avevano allontanato e poi reso possibile la fine del regime. Continuò ancora a ricoprire un ruolo importante nel suo partito. Fu membro dell'Assemblea Costituente, dove fu chiamato a partecipare come ex parlamentare del periodo pre-fascista, e poi eletto nell'Assemblea costituente. Ormai vecchio e malato, sarebbe morto nell'ottobre 1947. All'inizio dell'anno aveva comunque partecipato al Congresso romano di Palazzo Barberini: nella nuova scissione socialista aderì al Partito socialista dei lavoratori guidato da Giuseppe Saragat, in cui confluirono le componenti europeiste. Questa ultima tappa della sua vita era coerente sia con l'antica militanza nelle file del socialismo anti-rivoluzionario, sia con la sua aspirazione ad una Europa pacificata, integrata, unita.

Ma la più efficace testimonianza del suo pacifismo europeista resta il documento conosciuto come il «testamento di Menè», che aveva redatto alla fine del 1941, prima di schierarsi contro la «resa senza condizioni» nella fase conclusiva del con-

flitto. Modigliani rifiutava la qualifica di democratico al fronte anti-tedesco, anche dopo l'aggressione di Hitler all'URSS. Ribadiva così che tutte le guerre sono imperialiste: anche questo conflitto era nato da rivalità incrociate, nonostante fosse spiegato «come già nel 1914–1918, da una parte e dall'altra [...] come ispirato dalla volontà di difendere la pace e la democrazia [oppure] con la necessità di assicurarsi un 'posto al sole' o col proposito di 'liberare' popoli oppressi dalla dittatura bolscevica». Le potenze democratiche non erano del resto attivamente intervenute contro le dittature europee, finché non si erano sentite minacciate nei propri interessi. Lo dimostrava il recente intervento degli USA, che pur ponendosi in netto contrasto al nazismo si erano limitati all'«affitto e prestito», finché il Giappone non era apparso «più gravemente minaccioso».

Come durante la Prima guerra mondiale, Modigliani chiedeva l'immediata fine delle ostilità, con una pace separata per l'Italia e l'impegno per la rinascita democratica in tutti i regimi dittatoriali. Andavano però superati gli errori compiuti nell'*entre-deux-guerres*, fin dalla mancata attuazione dell'appello di Zimmerwald. Altrimenti anche la vittoria delle democrazie avrebbe visto rinascere le contrapposizioni *revanchistiche*, nazionalistiche, imperialistiche. Riproponeva perciò tutti i basilari deterrenti alla guerra: monete senza la garanzia dell'oro, accesso delle materie prime da garantire a tutti, scambi di prodotti e mano d'opera sottoposti ad «intese più lungimiranti e meno grettamente nazionalistiche di quelle di prima della guerra».

Il suo «testamento» era quindi un vero e proprio suggello della sua antica aspirazione ad una integrazione economica, ancora una volta definita *federativa*, che impedisse i nazionalismi e i fascismi, e che dall'Europa si estendesse al piano mondiale. La sensibilità e l'impegno costante di Giuseppe Emanuele Modigliani su questi temi, indubbiamente lo collocano tra gli antesignani dell'Europa pacificata e integrata del secondo dopoguerra.

NOTE

* Parti di questo testo sono riprese dal Catalogo della Mostra documentaria dedicata a G.E. Modigliani e allestita nel 1997 presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma e la sede di Villa Maria della Biblioteca Comunale Labronica «Francesco Domenico Guerrazzi» di Livorno: D. CHERUBINI, *L'altro Modigliani*, in FONDAZIONE GIUSEPPE EMANUELE E VERA MODIGLIANI-ESSMOI, MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI-ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *Giuseppe Emanuele, l'altro Modigliani. Pace Europa Libertà*, Mostra storico documentaria, Roma-Livorno (ottobre-dicembre 1997), a cura di D. Cherubini, M. Martelli, L. Montevecchi, V. Simonelli, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1997. Alcuni stralci saranno altresì riprodotti nel saggio: D. CHERUBINI, *Le medaglie di G.E. Modigliani*, in corso di stampa in «Nuovi studi livornesi», 2007.

Cfr. inoltre D. CHERUBINI, *Giuseppe Emanuele Modigliani. Un riformista nell'Italia liberale*, Milano, F. Angeli, 1990; EAD. *G.E. Modigliani from the «paix quelconque» to the Europeanisation of the League of Nations*, in *Pour la Paix en Europe. Institutions and société civile dans l'entre-deux-guerres. For Peace in Europe. Institutions and Civil Society between the World Wars*, M. Petricoli, D. Cherubini (eds), Bruxelles, Peter Lang, in corso di stampa [settembre 2007].

La shoah nella coscienza del XX secolo. Considerazioni su un'opera recente*

MARINA CATTARUZZA

QUALI SONO LE CARATTERISTICHE DI QUESTA «STORIA DELLA SHOAH», CHE ESCE IN LINGUA ITALIANA IN EDIZIONE ORIGINALE E CHE ACCOGLIE NEL PROPRIO COMITATO SCIENTIFICO ALCUNI DEI MASSIMI SPECIALISTI DI STORIA DELL'OLOCAUSTO, COME SAUL FRIEDLÄNDER, OMER BARTOV, DAN DINER, PHILIPPE BURRIN ED ENZO TRAVERSO?

Nel promuovere e coordinare quest'opera i curatori e il comitato scientifico si sono proposti tre obiettivi principali: a) collocare la Shoah nel contesto più ampio della storia moderna europea ed extra-europea; b) fornire un bilancio critico sullo stato delle conoscenze e delle interpretazioni di questo accadimento centrale del XX secolo e, infine, c) svolgere una riflessione articolata sulle tracce e sui segni che la Shoah ha lasciato nella memoria, nella cultura e nelle espressioni artistiche dell'occidente. Gli autori sono stati scelti tra gli specialisti a livello internazionale ed hanno fornito quasi tutti contributi originali sugli argomenti loro affidati. Tra gli oltre cinquanta studiosi italiani e stranieri che hanno collaborato all'impresa, vorrei menzionare almeno Christopher Browning, Anson Rabinbach, Emilio Gentile, Ian Kershaw, David Bankier, Giovanni Miccoli, David Bidussa, István Deák.

La struttura dell'opera non è enciclopedica ma tematica e problematica. La *Storia della Shoah* si differenzia quindi da opere come *Enciclopedia of the Holocaust* a cura di Israel Gutman¹ o la storia dell'Olocausto in 20 volumi patrocinata da Yad Vashem e dalla Nebraska University Press, il cui obiettivo è di fornire una documentazione sullo sterminio degli ebrei per aree geografiche e paesi.

Isaiah Berlin ha giudicato alcuni anni fa il secolo XX come «il peggior secolo della storia»: genocidi, pulizie etniche, massacri di civili in quantità inimmaginabili in epoche precedenti sia durante le guerre che nel corso di radicali repressioni po-

litiche hanno dato luogo a quella che Charles Maier ha definito «un'epoca di atrocità morale». A sua volta Eric Hobsbawm ha rilevato come nel XX secolo siano stati «uccisi o lasciati morire per decisione umana più esseri umani che in tutta la storia precedente»². In questa prospettiva, l'Olocausto assume una valenza emblematica di esito estremo di una crisi della cultura europea, di disfatta della civiltà occidentale. Tale crisi era iniziata nel «lungo» Ottocento, precipitava con la Prima guerra mondiale e sfociava nei totalitarismi degli anni Venti e Trenta. La Shoah viene quindi contestualizzata nell'ambito della condizione «moderna» e intesa come una delle possibilità intrinseche alla modernità³. La manipolabilità tendenzialmente senza limiti della realtà, intendendo con ciò anche quella che, nel disumano linguaggio nazionalsocialista, era definita «massa ereditaria» o «massa biologica» è infatti una caratteristica tipicamente moderna. Altrettanto moderna è la pretesa di intervenire sul «corpo della nazione» – inteso in senso biologico – amputandone le parti considerate malate. Giustamente Norbert Frei ha definito a suo tempo le SS «superstituzione preposta al risanamento permanente del corpo sociale, nella visione di una 'Città del Sole' rivestita dei panni tecnocratici della modernità»⁴. La politica sociale viene quindi estesa alla demografia e alla biologia.

Nel primo volume della «Storia della Shoah»⁵ sono analizzati fenomeni come l'emergere di correnti razziste nella seconda metà dell'Ottocento, le trasformazioni e la diffusione dell'antisemitismo, i massacri coloniali di inizio Novecento nell'ambito dell'espansione imperialista delle potenze europee, il presentarsi della morte su scala seriale nella Prima guerra mondiale (l'esperienza di massa della «generazione della trincea»), la radicalizzazione dei nazionalismi e l'affermarsi dei regimi totalitari, con la loro pretesa demiurgica di creazione dell' «uomo nuovo». Diversi capitoli si concentrano poi sulla specificità della visione del mondo nazionalsocialista e sulla centralità che in essa viene ad assumere una forma escatologica, «salvifica» di antisemitismo. L'Olocausto non viene, infatti, inteso come risultante necessaria dei fenomeni che lo hanno preceduto, ma è collegato a eventi e contingenze specifiche dovuti all'ascesa del nazismo in Germania e allo scoppio e allo svolgimento della Seconda guerra mondiale.

Il secondo volume⁶, centrato sulla dimensione fattuale della Shoah, si articola su quattro sezioni, dedicate rispettivamente alla prassi della «Soluzione finale» e ai diversi gruppi di artefici del genocidio, al contesto «ideologico» in cui lo sterminio degli ebrei fu reso possibile, al «luogo» in cui esso fu perpetrato, e ai diversi atteggiamenti di coloro che, a diverso titolo, erano confrontanti con la sua attuazione, pur non essendone stati gli iniziatori o i primi responsabili.

Sono quindi trattati i processi decisionali che condussero allo sterminio degli ebrei europei, con particolare attenzione agli effetti di radicalizzazione cumulativa indotti dall'interazione tra centro e periferia, all'atteggiamento degli «uomini comuni» (tedeschi e non tedeschi), e al ruolo di legittimazione per l'immane crimine svolto dal «Führer». La seconda sezione investiga la «logica» del genocidio degli ebrei, collocandola nel contesto più vasto della concezione razzista ed eugenetica del nazionalsocialismo. Al centro di questa sezione stanno il progetto della creazione di una «comunità di popolo» purificata dal punto di vista razziale ed eugenetico

e i piani per la riorganizzazione dello spazio dell'Europa orientale (cosiddetto «*Lebensraum*»).

Un terzo gruppo di contributi analizza il genocidio a partire dalla concreta dimensione spaziale in cui esso fu perpetrato: l'Europa orientale occupata dalla Germania nazista. Il contributo introduttivo a questa sezione, ad opera di Omer Bartov⁷, affronta problematiche ormai ineludibili sulle popolazioni spettatrici del genocidio e sulla memoria, ambigua e reticente, di coloro che «riempirono i vuoti e si trasferirono nelle case degli uccisi»; cioè di quei morti che in molti casi erano stati fino a poco tempo prima i loro vicini.

Infine, la quarta ed ultima sezione del volume è dedicata alla vasta gamma di reazioni sviluppate da diversi soggetti collettivi messi a confronto con l'Olocausto: dai collaborazionisti, ai Consigli ebraici, alla Resistenza, alle Chiese. Il filo rosso che unifica i diversi contributi della sezione, è dato dall'inadeguatezza della capacità di reazione rispetto a quanto stava accadendo e con cui i diversi gruppi considerati si trovavano, a diversi livelli, a confrontarsi: dai manovali dello sterminio ai consigli ebraici, posti di fronte al dilemma di sacrificare una parte della comunità nell'illusione di preservarne un'altra, ai resistenti ebraici posti in una condizione difficilissima di isolamento anche rispetto alle altre organizzazioni resistenziali, alle Chiese che a lungo tacquero sulla discriminazione degli ebrei. La legislazione discriminatoria veniva, infatti, vista, sia in ambito cattolico che protestante, come un auspicato ritorno alla condizione ebraica antecedente all'emancipazione, la quale, soprattutto dal parte della gerarchia cattolica, era messa in relazione con l'avversata «modernità».

L'ambizione dei curatori è stata di fornire, con questo volume, un'opera di riferimento sull'Olocausto che, con pluralità di approcci e con diversi livelli di riflessione storiografica, documentasse nel modo più completo possibile le diverse vicende, azioni e decisioni che nella loro somma portarono al fenomeno conosciuto come «distruzione degli Ebrei in Europa».

La seconda parte dell'opera, uscita a fine novembre 2006, si articola su due volumi, dedicati rispettivamente a *Riflessioni, luoghi e politiche della memoria* e a *Eredità, rappresentazioni, identità*. La centralità della Shoah rispetto alla storia del XX secolo, i nuovi interrogativi che essa ha posto sull'essenza antropologica dell'uomo, il ruolo della memoria e delle testimonianze vengono trattati, nella loro processualità, come risultato di percorsi tutt'altro che lineari, caratterizzati da amnesie, rimozioni e improvvise riappropriazioni da parte del dibattito pubblico, come in occasione del processo Eichmann o dei processi di Auschwitz. Solo a partire dagli anni Novanta del secolo scorso si registrò però una vera e propria esplosione della memoria collettiva, attraverso musei, raccolte di testimonianze, giornate deputate al ricordo dell'accadimento. Questi fenomeni sono parsi aumentare man mano che ci si allontana da quegli avvenimenti e man mano che i testimoni diretti vanno scomparendo. Il terzo volume dell'opera affronta temi come la storiografia sull'Olocausto, il problema della comparazione tra lo sterminio degli ebrei ed altri genocidi, i luoghi della memoria, i processi e le loro implicazioni per l'evoluzione della giurisprudenza, fino alla riflessione sulla Shoah nella filosofia politica, nelle scienze so-

ciali, nella teologia, ecc. Nell'ultimo volume un'ampia sezione tratta della memoria della Shoah e degli altri genocidi, tenendo presenti le differenze di accenti riscontrabili tra la Germania e i paesi dell'Europa orientale, la memoria ebraica e la percezione dell'Olocausto nel mondo arabo ed extraeuropeo in generale. Secondo un'acuta osservazione di Dan Diner⁸, la sacralizzazione dell'Olocausto, quale si è imposta alla coscienza occidentale negli ultimi decenni, risulta dalla diagnosi di una frattura profonda, le cui conseguenze cognitive colpiscono al cuore la civiltà occidentale e le aspettative di razionalità legate all'Illuminismo. Solo sullo sfondo dell'Illuminismo, che pervade di sé tutti gli ambiti degli universi di vita occidentali, l'Olocausto assume le forme di ciò che è effettivamente stato: una rottura di tutti i gradi della ragione. Solo sullo sfondo dell'Illuminismo emergono le fondamenta della razionalità distrutte dall'Olocausto. La violenza dell'Olocausto è, in un certo senso, il segno simbolico della confutazione dei presupposti su cui si basa la civiltà occidentale.

Per le culture extraeuropee, in cui ha avuto luogo una minore profanizzazione e secolarizzazione degli universi di vita, l'Olocausto è invece, nel suo insieme, un genocidio tra altri genocidi. In particolare, nell'ambito della civiltà mussulmana, il cui rapporto con gli ebrei si carica di risvolti profondamente negativi a causa del conflitto palestinese, ci si scontra con una barriera percettiva particolarmente elevata ed efficace.

Delimitando l'impatto dell'Olocausto al solo mondo occidentale, ed interrogandoci su quale sia stata l'eredità di tale accadimento per il secolo da poco iniziato, vorrei riprendere quello che, sempre Dan Diner, ha definito «*Zivilisationsbruch*», ossia frattura a livello di civiltà. La frattura riguarda non solo le certezze dell'Illuminismo e delle correnti ideali che ad esso si richiamano, ma coinvolge anche le assunzioni più generali sulla natura umana: nella sua prefazione a *Se questo è un uomo*, destinato a diventare una delle testimonianze più autorevoli sull'inferno di Auschwitz, Primo Levi affermava con grande sobrietà e semplicità di voler solamente fornire documenti *per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano* (corsivo MC)⁹.

L'Olocausto porta a riconsiderare e a rimettere in discussione la realtà antropologica fin nel suo nocciolo essenziale: nelle vittime, spogliate di ogni determinatezza individuale, e nei carnefici, che, nella produzione priva di senso di morte massificata finiscono per contraddire il loro stesso principio di sopravvivenza, distruggendo, negli ebrei, anche competenze preziose per la Germania sottoposta ad un'immane sfida bellica e distraendo, per portare a termine lo sterminio, risorse logistiche fondamentali (per es. materiale ferroviario) dai numerosi teatri di guerra in cui era impegnato l'esercito tedesco¹⁰. Lo sterminio degli ebrei è un fine in sé; la distruzione di massa di vite umane perpetrata nelle grandi fabbriche della morte di Auschwitz, Treblinka, Belzec, Sobibor, Majdanek e Chelmno: seppure attuata con i metodi della moderna razionalità industriale non produce né merci, né valore¹¹.

Ancora negli anni Sessanta, in occasione del processo Eichmann, Hannah Arendt aveva definito l'Olocausto un crimine contro l'umanità, in quanto negatore della diversità come attributo dell'umanità stessa. Lo sterminio degli ebrei, così

argomenta Arendt, è un crimine contro l'umanità eseguito sul corpo del popolo ebraico. La scelta delle vittime può essere ricondotta all'antisemitismo, non la natura del crimine. Il genocidio è un crimine contro la pluralità degli esseri umani, quindi contro l'esistenza umana in sé. Lo sterminio degli ebrei europei rappresenta, nel suo nucleo caratterizzante, «un attentato alla diversità umana in quanto tale, cioè a una caratteristica della 'condizione umana' senza la quale la stessa parola 'umanità' si svuoterebbe di ogni significato». Una Corte di Giustizia Internazionale sarebbe stata quindi più adatta del tribunale di Gerusalemme per giudicare Eichmann¹². Tale considerazione si salda alle precedenti riflessioni della Arendt sul totalitarismo: è infatti proprio della logica totalitaria opporsi ad ogni manifestazione di individualità e specificità nell'essere umano, la quale di per sé rischierebbe di mettere a repentaglio la pretesa di dominio totale sull'uomo.

Molti storici, anche lontani dalle tesi radicali di Elie Wiesel, che notoriamente nega la possibilità di «comprendere» la Shoah, si sono interrogati sulla rappresentabilità dell'Olocausto¹³ e sui limiti della strumentazione dello storico rispetto alla comprensione di un accadimento che pone interrogativi che toccano direttamente le sfere antropologica, metafisica e religiosa. Parecchi anni fa, tale interrogativo venne formulato, tra gli altri, da Andreas Hillgruber, il quale, a conclusione del saggio *Il duplice tramonto: la frantumazione del Reich tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*¹⁴, constatava come, rispetto all'Olocausto, la comprensione dello storico potesse pervenire solo fino a un certo limite e fosse inadeguata a fornire una spiegazione esaustiva dei processi e delle motivazioni che avevano portato alla distruzione di quasi tutta la popolazione ebraica caduta in mano alle autorità tedesche nel corso della Seconda guerra mondiale. Nelle pagine conclusive della sua breve ricostruzione dello sterminio degli ebrei europei, Hillgruber riassumeva alcuni aspetti relativi alla responsabilità e alla connivenza dei tedeschi nel crimine: l'organizzazione burocratica preposta allo sterminio richiedeva l'apporto diretto e indiretto di un numero elevato di persone. La popolazione civile, dal canto suo, era almeno oscuramente consapevole delle orribili procedure che avvenivano nei campi della morte di Auschwitz e nel Governatorato generale polacco. L'aspetto più inquietante di tale realtà sarebbe dato, a detta dello storico scomparso negli anni Ottanta, dalla facilità con cui, nel XX secolo, degli uomini siano stati indotti ad uccidere altri uomini senza particolari motivi, mantenendo un atteggiamento di sostanziale indifferenza. Tale indifferenza si sarebbe riscontrata, ancora decenni dopo, negli interrogatori degli aguzzini ai processi per i crimini contro l'umanità. Inoltre, parecchi tra coloro che si erano resi responsabili di crimini efferati avevano compiuto studi universitari e avevano ricevuto un'educazione umanistica, come per esempio il dottor Josef Mengele, responsabile per gli esperimenti umani ad Auschwitz, laureato in filosofia oltre che in medicina. Affrontando tali problemi, osservava Hillgruber, finiamo per trascendere il compito degli storici e ci addentriamo su terreni propri dell'antropologia, della psicologia sociale e individuale, e che neanche con l'aiuto di tali discipline potrebbero trovare risposte definitive¹⁵. Anche Primo Levi, in un'intervista del 1976, confessava di trovare tutte le spiegazioni correnti sull'Olocausto insoddisfacenti, concludendo di aver l'impressione che lo sterminio degli ebrei fosse riconducibile ad «una generale at-

mosfera di follia incontrollata (...) unica nella storia»¹⁶. Poche righe più sotto aggiungeva tuttavia: «Se comprendere è impossibile, conoscere è necessario, perché ciò che è accaduto può ritornare, le coscienze possono nuovamente essere sedotte ed oscurate: anche le nostre»¹⁷.

Uno degli storici maggiormente impegnati sul tema della rappresentabilità dell'Olocausto è Saul Friedländer. Nel saggio *Massacri e società tedesca nel Terzo Reich: Interpretazioni e dilemmi*¹⁸, Friedländer riprende uno degli episodi più strazianti della Seconda guerra mondiale: l'uccisione di 90 bambini ebrei da parte di membri del *Sonderkommando* delle SS 4a con la partecipazione attiva di appartenenti alla *Wehrmacht*, perpetrata nell'agosto 1941 nella piccola cittadina ucraina di Bjelaja Zerkow a sud di Kiev. Il saggio, pur limitandosi all'analisi di un caso circoscritto, rappresenta una specie di summa delle problematiche trattate nel volume: i carnefici e il loro universo mentale, l'Europa orientale come «luogo» dello sterminio, gli spettatori e la «zona grigia». Per riproporre, infine, con la descrizione dell'uccisione dei bambini da parte dell'ufficiale delle SS August Häfner, incaricato del massacro, gli interrogativi iniziali sulle sfide che tali accadimenti pongono alla comune capacità di comprensione.

Al processo Häfner descrisse, nei termini seguenti, il massacro dei bambini:

«Andai nel bosco, da solo. La Wehrmacht aveva già scavato una fossa. I bambini furono portati là con un camion del plotone. Gli ucraini stavano intorno e tremavano. I bambini furono tirati giù dal mezzo, collocati al di sopra della fossa e fucilati, in modo che vi cadevano dentro. Gli ucraini non miravano a una parte particolare del corpo, ma sparavano a caso. [...] Le grida erano indescrivibili [...] In particolare mi è rimasta impressa nella memoria una bimbetta bionda che mi prese per mano. Poi hanno fucilato anche lei [...]»¹⁹.

Per Saul Friedländer la totale mancanza di umanità, con cui August Häfner ricorda quest'ultimo straziante particolare, apre uno squarcio sulla realtà terrificante del Nazionalsocialismo permettendoci di intravedere, almeno per un momento, «il nucleo profondo degli eventi che chiamiamo Olocausto, lo sterminio degli ebrei d'Europa»²⁰.

Negli ultimi decenni, la ricerca ha focalizzato diversi livelli decisionali, considerando il genocidio il risultato di diverse spinte, anche relativamente autonome l'una dall'altra, culminate nella distruzione totale degli ebrei che venivano a trovarsi nella sfera di sovranità della Germania nazionalsocialista. Accanto al ruolo di Hitler, che certamente fungeva da fondamentale istanza di legittimazione per l'immane crimine e alla funzione della macchina burocratica nazionalsocialista, vengono presi in considerazione i cosiddetti «uomini comuni» (secondo la fortunata definizione di Christopher Browning) e i carnefici non tedeschi: nell'insieme alcune centinaia di migliaia di persone che si sono macchiate di crimini orrendi.

Quest'ultimo aspetto dell'Olocausto, che vede protagonisti come manovalanza del genocidio ucraini, baltici, croati, polacchi, ecc., è probabilmente il settore di studi destinato, negli anni futuri, a maggior sviluppo, sia per i nuovi fondi documentari messi a disposizione degli studiosi dopo il crollo dei sistemi comunisti, sia per le effettive lacune che tuttora persistono a livello di ricostruzione storica. Infatti, i pae-

si venutisi a trovare dietro la «cortina di ferro» hanno iniziato solo negli ultimi anni a sviluppare una storiografia critica sul ruolo da loro giocato in qualità di alleati della Germania nazista; sulle rispettive responsabilità rispetto allo sterminio degli ebrei, e su altri crimini di massa commessi nel corso della Seconda guerra mondiale, e nei primi anni del dopoguerra. Anche in Europa occidentale, nei paesi vinti e sotto occupazione nazista (come l'Olanda), sconfitti e trasformati in satelliti (come la Francia di Vichy fino al 1942), o teatro di guerra tra alleati e tedeschi con un governo collaborazionista di emanazione germanica (come l'italiana Repubblica di Salò dall'ottobre 1943), migliaia di «uomini comuni» furono disponibili a consegnare ai tedeschi gli ebrei residenti nel paese, compresi i propri concittadini, per inviarli alla morte certa nei campi di sterminio. Tale filone di studi è quello che pone anche gli interrogativi più angosciosi rispetto alla possibilità che crimini analoghi possano ripetersi: la distruzione degli ebrei europei fu, infatti, resa possibile dalla collaborazione più o meno volontaria di centinaia di migliaia di «uomini comuni», tedeschi e non, al progetto genocida. Tali filoni di ricerca ripropongono, da una diversa angolatura, il tema di una messa in discussione radicale delle convinzioni relative alla natura umana nei suoi tratti più generali: la realizzazione dello «sterminio degli ebrei europei», infatti, testimonia di quanto sia labile il confine che trattiene l'individuo dal commettere quelli che al processo di Norimberga sono stati definiti «crimini contro l'Umanità». Conformismo nei confronti del proprio gruppo di riferimento, aspettative di vantaggi materiali, anche modesti, indottrinamento ideologico od opportunismo nei confronti degli occupanti, furono motivazioni sufficienti a trasformare degli «uomini comuni» in efferati assassini. Conclusa la fase eccezionale della cosiddetta «soluzione finale», i carnefici rientrarono nei ranghi della società senza provocare particolari turbative e senza far registrare, almeno a quanto risulta a tutt'oggi, problemi legati a comportamenti devianti di massa o di disadattamento cronico alla vita civile, quali quelli riscontrati invece dopo la Prima guerra mondiale o tra i reduci della guerra del Vietnam. L'analisi approfondita dei crimini e dell'universo psicologico dei carnefici fornisce, quindi, a mio parere, un tassello importante di memoria da traghettare dal XX al XXI secolo: la consapevolezza, alla luce dell'accadimento della Shoah, di quanto siano «banali» le motivazioni che possono indurre gli uomini a commettere il «male assoluto» o anche a trattenerli dal commetterlo. Tale consapevolezza era già presente ad Hannah Arendt che, in una lettera a Gerschom Scholem, affermava come il male non potesse essere radicale ma solo estremo; e che non possedesse né profondità né una dimensione demoniaca. «Esso può invadere e devastare il mondo intero, perché si espande sulla sua superficie come un fungo»²¹ concludeva la filosofa. La ricerca più recente sulla Shoah conferma tale intuizione, ampliandone il campo di applicazione ai comportamenti di centinaia di migliaia di esseri umani e attribuendole quindi un carattere di «disvelamento» che all'epoca del processo contro Eichmann sarebbe risultato ancora del tutto impensabile.

NOTE

* Intervento tenuto in occasione dell'uscita degli ultimi due volumi dell'opera *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, a cura di MARINA CATTARUZZA, MARCELLO FLORES, SIMON LEVI SULLAM, ENZO TRAVERSO, UTET, Torino 2005-2006, 4 voll.

¹ Macmillan, New York, ecc. 1990.

² Da: M. MAZOWER, *Violence and the State in the Twentieth Century*, in: "American Historical Review", 107 (4), October 2002, pp. 1158-1178, in particolare p. 1158.

³ L'opera canonica sull'Olocausto come possibilità tutta interna alla condizione moderna è: Z. BAUMAN, *Modernity and the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca 1989.

⁴ Cfr. N. FREI, *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933-1945*, DTV, München 1987, in particolare p. 124.

⁵ CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. I: *La crisi dell'Europa: le origini e il contesto*.

⁶ CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. II: *La distruzione degli ebrei*.

⁷ O. BARTOV, *L'Europa orientale come luogo del genocidio*, in: CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. II: *La distruzione degli ebrei*, pp. 418-459.

⁸ Cfr. D. DINER, *Icone della memoria e coscienza storica: 8 maggio 1945, la prospettiva occidentale, orientale e coloniale*, in: CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. IV: *Eredità, rappresentazioni, identità*, pp. 382-409, in particolare pp. 400-403.

⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1982 (1947), p. 7.

¹⁰ D. DINER, *Zivilisationsbruch, la frattura di civiltà come epistemologia della Shoah*, in: CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. I: *La crisi dell'Europa: le origini e il contesto*, pp. 16-45. Vedi anche U. HERBERT, *Arbeit und Vernichtung. Ökonomisches Interesse und Primat der "Weltanschauung" im Nationalsozialismus*, in: D. DINER (a cura di), *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1991, pp. 198-236.

¹¹ Cfr. per una panoramica della riflessione su Auschwitz E. TRAVERSO, *Auschwitz e gli intellettuali: la Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 2004. Per il faticoso confronto con Auschwitz nell'ambito della storiografia tedesca del dopoguerra cfr. N. BERG, *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung*, Wallstein Verlag, Göttingen 2003.

¹² V. H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1993 (1. edizione americana 1963), in particolare pp. 260-284. Vedi anche M. CATTARUZZA, *La ricerca storica sul nazionalsocialismo e le fonti giudiziarie*, in: "Storia della Storiografia", 41, 2002, pp. 101-115.

¹³ Una panoramica dei problemi che si trova ad affrontare chi, con diversi approcci disciplinari, si accosti al tema dello sterminio degli ebrei in: S. FRIEDLÄNDER (a cura di), *Probing the Limits of Representations. Nazism and the "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge et. al., 1992.

¹⁴ Il volumetto è stato pubblicato in italiano da Il Mulino nel 1990. Edizione originale: A. HILLGRUBER, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, CORSO bei Siedler, Berlin 1986. Il testo di Hillgruber è stato al centro di vivaci polemiche al tempo dell' *Historikerstreit* per l'avventata trattazione in parallelo dello sterminio degli ebrei e dell'espulsione della popolazione tedesca dai territori tedeschi orientali. Ciò non di meno, il volumetto contiene molte riflessioni acute e importanti, come quelle riportate in testo. Hillgruber è autore, tra l'altro, di un saggio fondamentale e pionieristico sull' Olocausto, in cui per la prima volta viene ricostruito il nesso tra l'obiettivo nazionalsocialista di conquista del *Lebensraum*

e la distruzione della popolazione ebraica dell'Europa orientale. Cfr. A. HILLGRUBER, *Die "Endlösung" und das deutsche Ostimperium als Kernstück des rassenideologischen Programms des Nationalsozialismus*, in: „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“, a. 20, 1972/2, pp. 133–153. Un equilibrato giudizio zu *Zweierlei Untergang* in P. ANDERSON, *On Emplotment: Two Kinds of Ruin*, in: FRIEDLÄNDER, *Probing the Limits of Representation*, pp. 54–65.

¹⁵ HILLGRUBER, *Zweierlei Untergang*, pp. 98–99.

¹⁶ Cfr. P. LEVI, *Appendice*, in: *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1982, p. 243.

¹⁷ *Ibidem*, p. 244.

¹⁸ Cfr. S. FRIEDLÄNDER, *Massacri e società tedesca nel Terzo Reich: interpretazioni e dilemmi*, in: CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. II: *La distruzione degli ebrei*, pp. 14–33.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.

²¹ Da: P. P. PORTINARO, *La filosofia politica e le scienze sociali dopo l'Olocausto*, in: CATTARUZZA, FLORES, LEVI SULLAM, TRAVERSO (a cura di), *Storia della Shoah*, cit., vol. III: *Riflessioni, luoghi e politiche della memoria*, pp. 204–237, qui p. 231.

Teorie contemporanee della memoria storica e gli studi medievali¹

DÁVID FALVAY

VETE PRESENTE IL NASTRO TRASPORTATORE DEI BAGAGLI ALL'AEROPORTO? MI FIGURO IL VIAGGIO DELLE MEMORIE MOLTO SIMILE A QUELLO. PROPRIO COME VALIGIE E BORSE, LE MEMORIE DI UN POPOLO VENGONO CARICATE DAGLI ADDETTI, MESSE IN MOVIMENTO E POI SPARISCONO PER TUNNEL MISTERIOSI, RICOMPAIONO, COMPIONO TRATTI DIRITTI, TRAIETTORIE E CURVE VISIBILI O SEGRETE; MAGARI – SE NON LE AFFERRIAMO AL VOLO – TORNANO A SPARIRE PER RIAFFIORARE IN UN ALTRO PUNTO, DOVE QUALCUNO NE ANTICIPA LA RIAPPARIZIONE E ALTRI, MENO ESPERTI, NON SE LE ASPETTANO...»

Queste sono le prime parole dell'introduzione di Mario Isnenghi alla grandiosa opera da lui curata, intitolata *I luoghi della memoria*.² Quest'opera, uscita in tre volumi alla fine degli anni '90, è un esempio caratteristico di quei progetti relativi, in un modo o nell'altro, alla questione della memoria storica, o storia della memoria, che negli ultimi quarant'anni sono nati in Europa e negli Stati Uniti.

Anche se a prima vista il rapporto tra storia e memoria sembra essere più che ovvio,³ i primi tentativi sistematici di elaborare una teoria della memoria storica risalgono agli anni '60 e '70. Prima di quel periodo questioni teoriche a proposito della memoria umana erano state formulate contestualmente ad altre discipline come la psicologia, la parapsicologia, la neurofisiologia, la biologia e la psichiatria. Tra le diverse categorie individuate all'interno della memoria umana, la storia rientra ovviamente in quella che è chiamata memoria collettiva o, piuttosto, memoria sociale.



NC
6.2007

Non è un caso che proprio negli anni '60 e '70 si assista alla comparsa di formulazioni teoriche della relazione tra storia e memoria sociale, visto che è questo il periodo del grande ripensamento delle basi epistemologiche della scienza storica, dovuta alla cosiddetta insicurezza o crisi epistemologica del postmoderno. Dobbiamo anche aggiungere che le teorie di cui ci occuperemo riguardano due problemi ben distinti anche se, ovviamente, legati l'uno all'altro. Il primo è la storia della memoria intesa come conservazione e trasmissione delle memorie in diversi periodi storici (con riferimento al tipo di mnemotecniche utilizzate, al rapporto tra memoria individuale e collettiva/sociale, alla questione della prevalenza della memoria orale o di quella scritta); il secondo esamina invece le basi della scienza storica e della storiografia nello specchio della memoria; in altre parole, verifica quale uso faccia la storia delle memorie esistenti, oppure come le influenzi, o addirittura che ruolo abbia nel formare o creare la memoria collettiva. Quasi tutte le opere che citeremo in seguito trattano comunque entrambi gli aspetti.

Nel mio intervento ho intenzione di presentare alcune teorie sulla memoria storica formatesi negli ultimi decenni. Dopo alcuni accenni generali mi occuperò in dettaglio dei risultati nel campo della storiografia degli ultimi decenni del Medioevo, che è il mio specifico campo di ricerca.

Il progetto citato all'inizio, i *Luoghi della memoria* di Mario Isnenghi, cerca di presentare la storia Otto- e Novecentesca dell'Italia con un metodo del tutto nuovo. Invece di trattare la storia in un modo tradizionale, analitico-cronologico, Isnenghi e i suoi collaboratori hanno lavorato «sul patrimonio di memorie del popolo italiano. Quali i punti di condensazione della memoria, ovvero i luoghi che non vanno intesi in senso solo materiale?»⁴. Gli autori dei tre volumi hanno infatti individuato «simboli e miti», «strutture ed eventi» e «personaggi e date» attorno ai quali la memoria collettiva storica degli italiani si concentra. Il luogo, in questo contesto, ha un significato ampio e spesso molto astratto. In questo progetto diventano luoghi della memoria non solo posti concreti come il «Piazzale Loreto», o tipologie di luoghi come «Il salotto» o «Campane e campanili», ma anche «Il tricolore», «Inni e canzoni», o «Il liceo classico», e addirittura «Garibaldi» o «Le leggi razziali». Nei tre volumi ogni voce, cioè ogni luogo della memoria, viene elaborata da un esperto del tema.

Il progetto ideato da Isnenghi si ispira però all'omonima opera francese. È stato infatti lo storico francese Pierre Nora ad inventare il concetto dei *Lieux de Mémoire*, e ad aver ideato e diretto i sette grandiosi volumi dei *Lieux de Mémoire* della Francia pubblicati negli anni '80.⁵ Questa opera è diventata un successo storiografico enorme in Francia, e anche a livello internazionale sono nate delle pubblicazioni che presentano, interpretano, o – come fa Isnenghi – adattano le basi di Pierre Nora. (Sono stati scritti i luoghi della memoria dell'Austria, ed è stato avviato anche un progetto relativo a quelli dell'Europa Centrale). Secondo la definizione di Nora luogo della memoria è «ogni unità significativa, di natura materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha trasformato in elemento simbolico di una comunità». Oltre all'originale elaborazione del concetto, nel pensiero di Pierre Nora troviamo un elemento su cui dobbiamo soffermarci un attimo. Nora

(seguendo in parte le tesi del sociologo francese Maurice Halbwachs) sottolinea chiaramente la contrapposizione tra la memoria storica e la memoria collettiva. Secondo lui la memoria collettiva è la tradizione fluida, trasformativa e viva di un gruppo sociale, mentre la storia è analitica, critica e razionale, è il prodotto dell'applicazione di una metodologia scientifica specializzata:

Memoria e storia non sono affatto sinonimi, tutto le oppone. La memoria è sempre in evoluzione, soggetta a tutte le utilizzazioni e manipolazioni; la storia è la ricostruzione, sempre problematica e incompleta, di ciò che non c'è più. Carica di sentimenti e di magia, la memoria si nutre di ricordi sfumati; la storia, in quanto operazione intellettuale e laicizzante, richiede analisi e discorso critico. La memoria colloca il ricordo nell'ambito del sacro, la storia lo stana e lo rende prosaico.

Questa netta distinzione tra storia e memoria collettiva è meno marcata nella teoria di Isnenghi; esiste però un punto cruciale comune ai due storici. Sia Nora che Isnenghi hanno creato e usato il concetto dei luoghi della memoria per esaminare la memoria storica di una nazione. A questo punto va menzionata la collana diretta da Ernesto Galli Della Loggia per la casa editrice il Mulino intitolata *l'Identità italiana* che, attraverso nodi e concetti vistosamente simili a quelli usati da Isnenghi, cerca di presentare appunto l'identità (nazionale) italiana.⁶ Nella dichiarazione d'intenti del progetto – anche se la parola «memoria» non viene menzionata – si afferma che la collana «...vuole raccontare in che modo gli italiani sono diventati quelli che oggi sono attraverso la loro storia... Gli uomini e le donne che hanno incarnato (...) i momenti cruciali dell'identità italiana... Gli oggetti e i gesti della vita quotidiana... I luoghi dell'immaginario, della geografia e della storia, con il loro carico simbolico, il loro valore culturale, la loro densità antropologica» (grassetto mio D.F.).

In altre parole, in base a questo possiamo supporre che tale tipo di memoria storica *per definitionem* sia valida esclusivamente per le nazioni moderne e contemporanee. Questo significherebbe anche che queste teorie sarebbero state usate solo a partire dall'Ottocento, quando si sono formati: 1. gli stati nazionali e il sentimento nazionale moderno; 2. la storia come scienza. È ben noto che la storia come disciplina accademica (cioè una scienza con tutti i criteri necessari) nasce e si sviluppa appunto per aiutare ed appoggiare il sentimento nazionale; quindi possiamo anche dire che la storiografia moderna nasce come storia nazionale.

Nonostante queste contraddizioni virtuali, anche negli studi medievali troviamo dei risultati importantissimi che utilizzano delle costruzioni teoriche simili a quelle di sopra. Il primo esempio di storici del Medioevo che vorrei citare altri non è che il maestro indiscusso dei medievalisti di oggi, Jaques Le Goff, che è stato uno stretto collaboratore dello stesso Pierre Nora. Non è un caso che Nora e Le Goff già negli anni '70 avessero diretto e curato insieme i tre volumi di *Faire l'histoire*, che è diventata un'opera quasi classica delle teorie metodologiche della cosiddetta *nouvelle histoire* francese.⁷ Le Goff stesso già nel 1977, cioè anni prima dei *Lieux de Memoire* di Nora, aveva pubblicato un importante saggio sul tema della memoria storica, intitolato *Storia e memoria*.⁸ Questo saggio offre una rassegna generale della questione della memoria dall'antichità fino all'età contemporanea, con un'atten-

zione particolare naturalmente al Medioevo. Un leit motiv di Le Goff, ed uno dei temi ricorrenti delle ricerche storiche ed antropologiche, è la questione dell'oralità versus scrittura. Lo storico francese incomincia la sua analisi con la memoria etnica, trattando soprattutto la memoria dei popoli senza scrittura: «*nelle società senza scrittura la memoria collettiva sembra organizzarsi attorno a tre grandi poli d'interesse: l'identità collettiva del gruppo, che si fonda su certi miti, e più precisamente su certi miti d'origine, il prestigio della famiglia dominante, che si esprime nelle genealogie; e il sapere tecnico, che si trasmette attraverso formule pratiche fortemente intrise di magia religiosa*». Le Goff definisce l'antichità come l'età in cui con la cultura scritta si crea una nuova forma di memoria basata sulla scrittura. Dopo queste premesse lo storico francese, parlando della «memoria medievale in Occidente», sottolinea l'importanza della «cristianizzazione della memoria e della mnemotecnica», visto che sia il Vecchio che il Nuovo Testamento contengono numerosi imperativi a ricordare o avere nella memoria Dio o Cristo, che si trasformano in pratiche liturgiche determinanti la mentalità della gente medievale. Anche il culto dei santi che si forma nei primi secoli del cristianesimo, e che avrà un'importanza enorme nella religiosità e cultura medievale, non è altro che un atto di memorizzazione dei martiri e di altri santi attraverso varie tecniche e pratiche mnemonico-liturgiche.⁹

Un altro tema toccato dallo storico francese è la cosiddetta *damnatio memoriae* che corrisponde al tentativo da parte delle autorità di distruggere simbolicamente la memoria di una persona giudicata eretica, nemica o non degna della venerazione, attraverso mezzi in parte fisici (distruzione delle reliquie), in parte simbolico-letterari (eliminazione degli scritti relativi alla persona in questione o diffusione di notizie negative sul suo conto).¹⁰

L'ultimo capitolo da considerare ai fini della nostra rassegna è quello che si occupa dei cambiamenti nell'età moderna. Le Goff anche in questo suo lavoro cerca di relativizzare il ruolo del Rinascimento e sottolinea invece «la rivoluzione lenta della stampa» avvenuta nel '500 e '600, dovuta in gran parte alla diffusione della Riforma protestante e della Controriforma e riforma cattolica.¹¹

Dopo questo primo riassunto magistrale della tematica della memoria, nel contesto della medievistica sono nati ulteriori notevoli lavori che ne hanno trattato i singoli aspetti. Un altro classico della medievistica sul tema della memoria è il libro di Mary Carruthers intitolato *The Book of Memory*, uscito nel 1990.¹² Mary Carruthers è una storica della letteratura che cerca di chiarire l'importanza della memoria nella cultura medievale. Il suo punto di partenza è la contraddizione virtuale che si avverte tra la società premoderna, dove la capacità più importante e nobile di un intellettuale è la potenza della memoria, e la società moderna, in cui le virtù più apprezzabili risultano essere invece la creatività e l'originalità (i due esempi con cui apre la sua analisi sono due descrizioni fatte da contemporanei su Tommaso d'Aquino e Einstein). Carruthers nella sua argomentazione afferma che il Medioevo è una società basata sulla memoria, ma spiega al tempo stesso che la contraddizione dei valori di base rimane per lo più a livello della terminologia del tempo:

La differenza è che mentre oggi si dice sui geni di avere un'immaginazione creativa che esprimono in ragionamenti complicati e in scoperte originali nel periodo precedente se ne diceva di avere una memoria fortemente mantenente che viene espressa in ragionamenti complicati e in scoperte originali.¹³

A parte però i geni, la conclusione principale di Carruthers è che *«la cultura medievale era fondamentalmente memoriale, allo stesso modo profondo come le culture moderne dell'Occidente sono documentarie»*¹⁴. L'autrice introduce inoltre delle precisazioni di importanza fondamentale per i concetti di base relativi alla problematica oralità/scrittura, argomentando che in una cultura memoriale il «libro» è solo un modo tra i tanti per ricordare un «testo» e, conseguentemente, *«il libro stesso è un mezzo mnemonico tra le altre sue funzioni»*¹⁵. Un'affermazione importante dunque, in cui Carruthers si esprime in merito alla consueta divisione tra cultura orale e cultura scritta. Secondo l'autrice questa differenziazione è esagerata perché, indipendentemente dal fatto che un testo arrivi a noi attraverso gli occhi (scrittura) o le orecchie (oralità), deve comunque essere interiorizzato e trasformato in memoria.

Patrick Geary, l'autore americano di una delle monografie più importanti della medievistica nel campo della memoria storica (*Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millenium*),¹⁶ analizza non solo la problematica della memoria, ma anche la sua antitesi, oblio, cioè quello che non diventa parte della memoria.¹⁷ Relativamente al nostro argomento, vale la pena notare come Geary sottolinei che la distinzione netta tra memoria collettiva (spontanea e neutrale) e memoria storica (fissa e costruita) è più che fuorviante. Secondo la sua argomentazione *«ogni memoria sia individuale, collettiva o storica è una memoria per qualcosa, e non possiamo negarne quest'aspetto politico (nel senso largo)»*¹⁸. Non è dunque mai spontanea neppure la memoria collettiva o sociale: semplicemente, in epoche più remote, risultava difficile comprenderne il contesto. Visto che

[s]e gli scritti degli storici moderni sembrano analitici, critici e razionali, il motivo di questo è semplicemente che questi sono strumenti retorici che promettono la miglior possibilità di influenzare la memoria collettiva della nostra età.¹⁹

Dopo queste opere nel campo della medievistica, che trattano i concetti generali e fondamentali della questione della memoria nel medioevo,²⁰ l'ultimo tema che vorrei toccare è quello dell'agiografia medievale. «Agiografia» significa etimologicamente «scrittura di cose sante» (in un senso più generale le testimonianze scritte, orali o visive su una persona ritenuta santa), ma – con le parole di Sofia Boesch Gajano, dopo la Controriforma *«il termine agiografia, senza perdere i precedenti significati, ne ha assunto uno nuovo: quello di disciplina avente per oggetto la santità e il culto dei santi»*²¹. Nel campo degli studi medievali l'agiografia è diventata (e sta diventando) una disciplina di notevole importanza, visto che le fonti agiografiche (leggende, passioni, miracoli, processi di canonizzazione) offrono una possibilità di esaminare non solo problemi di storia religiosa o letteraria, ma anche di vari aspetti della storia medievale, che non possiamo conoscere attraverso altri scritti, come per esempio la vita quotidiana e la mentalità dei ceti sociali più bassi. L'agiografia co-

me disciplina degli studi medievali è tradizionalmente forte in Italia, a partire dagli eruditi ottocenteschi, attraverso le grandi generazioni di studiosi negli anni '40-'50 e i teorici di gender studies negli anni '80-'90, fino agli esperti di oggi conosciuti a livello internazionale.²²

Il rapporto tra agiografia e memoria sembra ovvio, e si presenta anche a livello della definizione stessa della disciplina: «*La produzione agiografica si presenta come consapevole costruzione della memoria storica di una realtà, i cui portatori sono personaggi eccezionali, eventi straordinari, luoghi sacri.*»²³

Abbiamo però a disposizione delle opere che cercano specificamente di trattare un tema di agiografia medievale nel contesto della memoria storica. Una monografia di questo genere è la monografia di Luigi Canetti sull'agiografia domenicana duecentesca che porta un titolo eloquente: *L'invenzione della memoria*.²⁴ L'autore nella sua introduzione parla della memoria in un modo ancor più esplicito, dicendo: «*sono (...) consapevole del fatto che quello di san Domenico e dei frati Predicatori abbia rappresentato, innanzitutto, un valido case study rispetto ai problemi cruciali della testimonianza e delle modalità della sua trasmissione, e dunque, in primo luogo, dei significati e delle forme della memoria*»²⁵. Leggendo il testo dobbiamo constatare che contiene pochissime affermazioni di tipo teorico che possano chiarire le questioni da noi esaminate, ma fornisce un'analisi minuziosa delle fonti agiografiche su San Domenico. Potremmo a questo punto supporre che l'autore abbia semplicemente scelto un titolo «di moda» per una monografia più tradizionale, visto che anche la parola «invenzione» è abbastanza diffusa nella storiografia contemporanea; basti menzionare la famosa monografia di Chiara Frugoni sull'invenzione delle stimmate di San Francesco.²⁶ Secondo me, però in questo libro si trovano alcuni aspetti che possono essere d'ispirazione per ulteriori ricerche.

Canetti analizza un caso conosciuto di santità nelle sue varie forme, che in realtà ci fanno capire come la memoria di un personaggio eccezionale si conservi, si trasmetta e si trasformi all'interno di una comunità. In questo senso, l'agiografia può funzionare come modello per la presentazione del funzionamento della memoria nella società medievale. Anche se Canetti non ci offre tanti spunti per l'analisi teorica, il suo libro può sollecitare a ripensare a casi – anche conosciuti – dell'agiografia medievale per comprendere la memoria medievale.

Infatti, le testimonianze dirette da parte di chi conosceva personalmente un santo diventano parti organiche del processo di canonizzazione, il quale, proprio in questo periodo, all'inizio del Duecento, si trasforma in un processo formalizzato e regolato nel senso giuridico.²⁷ Queste memorie – seppur dirette – si modificano, però, durante l'andamento del processo, dal momento che vengono riportate da parte delle autorità ecclesiastiche in base a specifiche formule processuali (passando dalla memoria orale al ricordo scritto, dal volgare al latino, da un linguaggio quotidiano a un linguaggio giuridico). Gli atti del processo di canonizzazione formano un insieme anche nel senso concreto (cioè un libro) che molto spesso viene utilizzato come parte della leggenda del santo (costituita dunque dall'insieme di biografia e testimonianze), oppure come fonte a partire da cui scrivere la leggenda stessa. Abbiamo notizie di pratiche attraverso le quali il libro contenente la memoria,

pervenuta grazie agli atti del processo, diventa una reliquia e viene addirittura conservato nella tomba di un santo.²⁸ Gli ulteriori passi verso la formazione del culto (ovvero della memoria culturale), come le vite, la traslazione, significano ulteriori cambiamenti nella memoria del santo. Vorrei inoltre precisare che, nel caso del culto dei santi, normalmente si può parlare di una memoria collettiva nel senso più appropriato del termine perché la comunità all'interno della quale si forma e si riforma la memoria è una collettività reale (la comunità di un convento o, al massimo, di un ordine religioso) e non una «comunità immaginata» come vengono denominate da alcuni le nazioni moderne.²⁹

Arrivati qui, ci sembra di essere ormai distanti dal nostro punto di partenza, cioè dai luoghi della memoria di Pierre Nora e di Mario Isnenghi. L'obiettivo di questa relazione voleva però essere quello di dimostrare come i concetti della memoria storica, formulati perlopiù per l'età moderna e contemporanea, possano essere adattati al Medioevo, cioè ad un'età in cui l'identità nazionale intesa in senso moderno non esisteva ancora, e dove non era presente neppure una storiografia scientifica per la formazione della memoria storica. Durante il nostro excursus tra gli autori contemporanei che hanno tentato di studiare la memoria nel Medioevo abbiamo trovato tanti elementi pertinenti al nostro discorso sulla memoria e, soprattutto, abbiamo notato come le comunità medievali «reali» (p.es. gli abitanti di un convento) abbiano formato la loro memoria collettiva in un modo molto simile alle comunità per così dire «immaginate» che sono le nazioni moderne.

NOTE

¹ Vorrei ringraziare Zsolt K. Horváth, per la sua ispirazione e per i suoi suggerimenti.

² M. ISNENGHI, a cura di, *I luoghi della memoria*. 3 volumi, Roma-Bari, Laterza, 1996-1997.

³ Con le parole di Jacques Revel: «Il rapporto fra la memoria e la storia non è qualcosa di nuovo, ma è antico quanto le società storiche. Le società sono storiche appunto perché si preoccupano della traccia che lasceranno dopo di sé. È per questo che esse hanno lasciato delle testimonianze, dei monumenti, delle iscrizioni, degli archivi, poi, in forme più elaborate, dei racconti, allo scopo di fissare nel tempo ciò che esse erano state: tutto ciò dura da più di duemila anni. Ciò che vi è di nuovo oggi è la trasformazione del rapporto fra la memoria e la storia, o, per dirlo più esattamente, la novità mi sembra essere il carattere quasi ossessivo che ha assunto la memoria nelle società contemporanee.» J. REVEL, «La memoria e la storia» In *Immagini del pensiero* (30/5/1998)

⁴ ISNENGHI, *I luoghi*, p. VII. Dal punto di vista storiografico è particolarmente interessante che il libro di Isnenghi sia stato tradotto anche in francese: M. ISNENGHI, *L'Italie par elle-même – Lieux de mémoire italiens de 1848 à nos jours*. Editions de la Rue d'Ulm – Italica, 2006. Préface de Gilles Pécout

⁵ P. NORA, a cura di, *Les Lieux de Mémoire*, 7 voll., Paris, Gallimard, 1984. trad. ing.: P. NORA, (ed.) *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, 3 vols. English language edition edited and with a foreword by Lawrence D. Kritzman; trans. Arthur Goldhammer. New York, Columbia University Press, 1996. Per la percezione dell'opera si vedano ad esempio: D. C. BERLINER, *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology* *Anthropological Quarterly* - Volume 78, Number 1, Winter 2005, pp. 197-211, Zs. K. HORVATH. «Über 'Lieu de Mémoire', 'Trauma' und ihre Bedeutung in Ungarn. Gedächtnisforschung aus begriffsgeschichtlicher Sicht», in *Leitha und*

- Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns*, A. KERÉKES, A. MILLNER, P. PLENER & B. RASKY (Hrsg.), Tübingen & Basel, Francke Verlag, (Kultur – Herrschaft – Differenz, B. 6) 2004, pp. 37–49.
- ⁶ Il primo volume «programmatico» è E. GALLI DELLA LOGGIA, *L'identità italiana*, Bologna, Mulino, 1998. Da allora sono stati pubblicati più di trenta volumi che trattano di temi come, ad esempio, «L'Altare della Patria», «Cavour», «Il liceo classico», «Le maschere italiane», «Lo Statuto albertino» ecc.
- ⁷ J. LE GOFF e P. NORA, a cura di, *Fare storia*. Torino, Einaudi, 1981. (*Faire l'histoire* (3 vols.) Parigi, 1974).
- ⁸ LE GOFF, *Storia e memoria*. Torino, Laterza, 1982.
- ⁹ LE GOFF, *Storia e memoria*, pp. 26–29.
- ¹⁰ Ivi, 29, cf. N. COHN, «The demonization of medieval heretics,» in *Europe's Inner Demons: An Inquiry Inspired by the Great Witch-Hunt*. New York, Basic Books, 1975, pp. 16–59. Per un esempio famoso, sul caso della demonizzazione dei templari si veda M. BARBER, *The Trial of the Templars*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- ¹¹ LE GOFF, *Storia e memoria*, pp. 38–39.
- ¹² M. CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Cultures*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- ¹³ *The difference is that whereas now geniuses are said to have creative imagination which they express in intricate reasoning and original discovery, in earlier times they were said to have richly retentive memories, which they expressed in intricate reasoning and original discovery*. CARRUTHERS, *The Book*, p. 4.
- ¹⁴ CARRUTHERS, *The Book*, p. 8.
- ¹⁵ *...in a memorial culture, a «book» in only one way among several to remember a «text» (...) a book is itself a mnemonic, among many other functions it can also have*. CARRUTHERS, *The Book*, p. 7.
- ¹⁶ P. J. GEARY, *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- ¹⁷ La problematicità metodologica di analizzare l'oblivio – cioè la mancanza di qualcosa, ovvero «la voce del silenzio» – è indicato in un modo ironico dallo stesso autore, che cita il suggerimento di un suo critico a proposito di questo approccio: «*forget it!*» GEARY, *Phantoms*, p. xiv.
- ¹⁸ «*All memory, whether «individual,» «collective,» or «historical,» is memory for something, and this political (in a broad sense) purpose cannot be ignored.*» GEARY, *Phantoms*, p. 12.
- ¹⁹ «*If the writing of modern historians appears analytic, critical and rational, the reason is that these are the rhetorical tools that promise the best chance of influencing the collective memory of our age.*» Ivi.
- ²⁰ Vorrei inoltre segnalare che anche in questo periodo sono in corso dei progetti che cercano di sviluppare nuovi metodi e approcci della questione della memoria nel Medioevo: nel 2006 è stato organizzato dal *Center for Theoretical Studies* di Praga un workshop internazionale dal titolo: *Memories medieval and non-medieval*, oppure il convegno unghero-francese intitolato *Mémoire, contre-mémoire, pratique historique*, organizzato dall'Atelier di Scienze Sociali franco-ungheresi dell'Università Eötvös Loránd di Budapest nel 2007, dove alcuni interventi hanno trattato temi medievali.
- ²¹ S. BOESCH GAJANO, *La santità*. Roma–Bari, Laterza, 1999, p. 37.
- ²² Si veda il sito dell'Associazione Italiana per lo Studio dei Santi, dei Culti e dell'Agiografia (www.aissca.it). Sulla storiografia italiana della santità medievale (specialmente quella femminile) mi sia permesso di indicare un mio articolo: D. FALVAY, «Un medioevo visto dal Novecento: Storiografia della donna medievale nel Novecento in Italia e in Ungheria», In *Novecento: Un secolo di*

cultura. a cura di I. FRIED – E. BARATONO. Budapest, ELTE TFK–Ponte–Società Dante Alighieri, 2002, pp. 153–176.

²³ BOESCH GAJANO, *La santità*, p. 37.

²⁴ L. CANETTI, *L'invenzione della memoria: Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori*. Spoleto, CISLAM, 1996.

²⁵ CANETTI, *L'invenzione*, p. XI.

²⁶ CH. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino, Einaudi, 1993.

²⁷ A. VAUCHEZ, *La santità nel Medioevo*. Bologna, Il Mulino, 1989. M. GOODICH, *Vita perfecta: The Ideal of Sainthood in the Thirteenth Century*. Monografien zu Geschichte des Mittelalters 25. Stuttgart, Hiersemann, 1982. G. KLANICZAY, a cura di, *Procès de canonisation au Moyen Âge. Aspects juridiques et religieux – Medieval Canonization Processes. Legal and Religious Aspects*. Roma, École française de Rome, 2004.

²⁸ Per esempio nel caso di Margherita d'Ungheria (+1270, canonizzata: 1943)

²⁹ A. BENEDICT, *Imagined Communities*, London, Verso, 1991, cf. P. J. GEARY, *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*. Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002.

Ferruccio Fölkel: un intellettuale triestino tra storia e letteratura*

ANNA MILLO

I. «ENDECAVALIER, TESTIMONE DEL TRAMONTO»

L'ARGOMENTO DI CUI QUI MI OCCUPERÒ, RAPPRESENTA UNA PARZIALE DIGRESSIONE RISPETTO AI MIEI INTERESSI DI RICERCA, PREVALENTEMENTE DEDICATI AL MONDO DELL'ECONOMIA E DELLA GRANDE IMPRESA ASSICURATIVA OPERANTE A TRIESTE E SUI MERCATI DELLA MITTELEUROPA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO.

Trieste è però anche un luogo letterario; anzi, si può dire che nell'immaginario del pubblico italiano colto di oggi essa si identifichi essenzialmente con la sua letteratura, con i grandi autori protagonisti nel primo Novecento di questa letteratura: Scipio Slataper, Italo Svevo, Umberto Saba, Giani Stuparich, per nominare solo i più grandi; ma anche l'irlandese James Joyce ha la sua collocazione triestina, essendo vissuto nella città adriatica per quasi quindici anni, un periodo che coincide in parte con l'elaborazione delle sue opere più importanti. Come ha rilevato Claudio Magris, da questa letteratura si è generato un mito, spesso declinato in contraddittorie versioni: da una parte la città punto d'incontro e fusione tra culture diverse, adatta alla funzione di assimilare e di italianificare genti della più varia provenienza; dall'altra la città di frontiera, all'incrocio tra mondi tra loro opposti, il tedesco, lo slavo e il latino, e perciò luogo tanto più incerto e fragilmente insicuro della sua identità; oppure ancora la città della psicanalisi, caso quasi unico e isolato in Italia, capace negli anni Venti – quando si era ormai sciolto il nesso con l'impero asburgico – di conservare l'impronta culturale che vi aveva impresso la modernità mitteleuropea.

Al di fuori del mito, se riconosciamo che economia e cultura, ognuna nell'autonomia della propria sfera, sono entrambe un prodotto sociale, forse sembreranno meno incongrue queste annotazioni, primo abbozzo e prima proposta d'analisi per una biografia triestina di Ferruccio Fölkel, un autore nostro contemporaneo, solo da pochi anni scomparso, che con la storia della città ha sempre intrattenuto un rapporto imprescindibile benché ambivalente, una sorta di filo di continuità tra riconoscimento delle proprie radici e rifiuto dei nazionalismi che percorre tutta la sua produzione. La sua poesia così come i suoi scritti di carattere narrativo e saggistico, composti tra gli anni Settanta e il 2002, si iscrive in quella grande corrente letteraria di ascendenza ebraica che all'elaborazione di una letteratura triestina (così, come su un altro versante dell'attività umana, alla costruzione della sua economia) ha dato un apporto originale e determinante, anche se non esclusivo.

A questo proposito tra quelli prima ricordati si deve aggiungere un altro nome ancora, Giorgio Voghera, a cui si deve il testo forse più profondo dell'ebraismo italiano di questo dopoguerra, *Quaderno d'Israele*, un autore oggi in Italia alquanto messo in disparte, ma recentemente tradotto in Francia¹, a conferma di una vitalità e di un interesse che superano di gran lunga la dimensione locale. Di pochi mesi fa è inoltre la notizia di una prossima traduzione spagnola dei racconti di Gianni Stuparich.

Ferruccio Fölkel si può considerare l'estremo rappresentante della letteratura triestino-ebraica iniziata a sbocciare ai primi decenni dell'Ottocento, nell'epoca che coincide con l'ascesa dell'emporio triestino e della sua funzione centrale negli scambi e nei traffici tra l'alto Adriatico e il Centro-Europa. In una non casuale simbiosi tra economia e cultura, l'iniziatore di questa letteratura è uno dei più affermati assicuratori dell'emporio, Giuseppe Lazzaro Morpurgo, fondatore di società fin dalle origini rivolte ai mercati europei (l'Azienda Assicuratrice sorta nel 1822, le Assicurazioni Generali nate nel 1831), autore di un pionieristico manuale di tecnica e industria dell'assicurazione, ma anche raffinato compositore di odi in italiano e in ebraico². Mentre la città consolida la sua posizione di «primo porto della monarchia», cresce anche la letteratura triestina ebraica, una produzione i cui frutti più maturi continuano a prodursi ancora nei decenni della prima metà del Novecento quando Trieste passa alla sovranità italiana. Questo patrimonio intellettuale e artistico si troverà traumaticamente investito e disperso nell'esperienza delle persecuzioni razziali, mentre la tradizione letteraria che esso aveva nutrito veniva tramontando e dissolvendosi insieme all'esaurirsi stesso della funzione economica della città, chiusa all'interno delle barriere protezionistiche, economiche ma anche culturali, erette nell'epoca fascista. Nel secondo dopoguerra la «cortina di ferro» veniva a cadere quel che restava degli ultimi vitali legami che nella sua fase di ascesa avevano unito il porto adriatico all'Europa centro-orientale e danubiano-balcanica, il fertile bacino ricco di risorse economiche, ma soprattutto umane e intellettuali di cui Trieste si era avvalsa per costruire le sue fortune. Dopo la caduta del muro di Berlino, gli auspici per una ripresa degli antichi accessi a lungo preclusi non hanno saputo fino ad oggi tradursi nel progetto di una nuova funzione europea per

la città, il cui immobilismo e la cui paralisi attuale erano per Fölkel la dimostrazione del suo essere ormai diventata «storicamente superflua».

Della conclusione di questa lunga fase storica, dall'impero asburgico alla fine della «guerra fredda», – attraversata nella sua periodizzazione da numerose cesure, che nella vita dei singoli individui si sono spesso tradotte in altrettante lacerazioni inferte all'animo e alla coscienza, come si vede nella vicenda che qui sarà ricostruita della famiglia Fölkel – di questo lungo ciclo giunto al tramonto – in cui si riflettono in modi diversi tanto la crisi e il declino della Trieste economica quanto il decadimento della Trieste letteraria – Fölkel stesso si considerava «un epigono, un punto minore, ma conclusivo»³. Alludendo ironicamente a quelle onorificenze imperiali che la borghesia austriaca (ed anche quella triestina) nel periodo asburgico amava esibire come segno di sociale distinzione, si autodefiniva «Endecavalier, cavaliere della fine e dell'effimero, [...] testimone dello scacco e del tramonto»⁴. La sua soggettivamente pessimistica visione lo rende invece per noi un interprete dall'interno, e perciò tanto più amaro e pungente, della fine di questa grande tradizione, una voce sempre razionalmente critica verso le semplificazioni e le affabulazioni del mito letterario triestino. La sua riflessione si accompagna e si sostanzia di un tormentato recupero della propria identità ebraica, un impegno reso problematico dal particolare percorso seguito dalla sua famiglia attraverso tre generazioni nell'impero asburgico. Quell'identità che dapprima sembrava poter essere accolta e assorbita nella volontà di integrazione dei suoi protagonisti, improvvisamente ai suoi attori si rivelava respinta con violenza nel dramma delle leggi razziali, che accomunava i Fölkel al destino di persecuzione subito dagli ebrei italiani nell'Italia fascista.

L'ebraismo in Fölkel non è un puro dato biografico, ma l'approdo, il frutto di una lunga ricerca, di una consapevole scelta di appartenenza, in cui il fenomeno religioso non è limitato alla sfera individuale, ma è considerato un'entità storica, l'espressione di una civiltà e una cultura vissute in senso non religioso e non confessionale, l'oggetto di una riflessione razionale mediante la quale egli – ebreo non credente – rivendica con orgoglio la specificità e l'alterità di quella che chiamava «*ebreità laica*».

Per Ferruccio Fölkel l'adesione all'ebraismo è un fatto intellettuale, una riappropriazione di identità che richiederà un lungo e tormentato cammino nell'età adulta. A conferma della complessità degli intrecci che concorrono a formare il microcosmo triestino, egli proviene infatti per parte di madre da una famiglia slovena con ascendenze tedesche, di religione cattolica, originaria dei dintorni di Gorizia. La discendenza materna slavo-tedesca non è meno importante del ramo paterno. Costante sarà durante la sua maturità e poi fino alla morte il dialogo con gli intellettuali triestini esponenti della minoranza slovena (Alojz Rebula, Boris Pahor). Negli sloveni di Trieste egli riconosceva una comune radice di appartenenza in quel territorio abitato dai due popoli che si estende tra il Carso e il mare. Come ebreo, si sentiva vicino al destino di ostracismo, di disprezzo sociale e di violenta persecuzione nazionale che l'«altra Trieste» aveva dovuto subire da parte del fascismo e di certa borghesia italiana che si era in esso riconosciuta. Degli sloveni Fölkel condi-

vide le speranze di riscatto insite nella lotta di liberazione della loro patria dal nazifascismo, mentre per lui (rifiutato in quanto ebreo) la ricerca della sua *Heimat* perduta sarà molto più ardua. Se però l'*Heimat* non può essere identificata che in Trieste, lo si deve anche a questa seconda e non meno importante radice slovena.

Si comprende quindi l'importanza nella sua opera di un costante (polemico, ma mai ideologico) confronto con la storia di Trieste, la città asburgica e successivamente italiana scenario delle vicende della sua famiglia: qui suoi avi paterni erano venuti dall'Ungheria a stabilirsi alla metà dell'Ottocento, da qui nel 1941 egli e i suoi genitori si erano dovuti allontanare. Pur scegliendo spesso la poesia come forma privilegiata di espressione, Födel nella sua ricerca intellettuale non si lascia trasportare da trasfigurazioni fantastiche, ma resta aderente, per la sua cultura di impronta storicistica, alla realtà storica e sociale che non rinuncia mai ad indagare. In questo compito non si trovava certo facilitato dalle condizioni in cui versavano gli studi storici di argomento locale, a lungo irretiti anch'essi nelle spire di un mito, il mito nazionalistico della città «italianissima» che per venti secoli, dalla latinità alla nazione ottocentesca, attende di essere ricongiunta alla sua madrepatria, mentre è acquisizione storiografica relativamente recente una visione della cultura italiana della città come risultato di una sintesi di elementi diversi, di un processo sofferto e non lineare⁵.

E' nell'epoca della massima affermazione del nazionalfascismo (e del nazismo) che gli ebrei vanno incontro al punto conclusivo – non storicamente necessitato, ma oggettivamente prodottosi – della loro storia di integrazione nella società europea. Per Trieste l'occupazione tedesca provvederà a costruire all'interno dello stesso tessuto urbano il campo di concentramento e di sterminio della Risiera di San Sabba, l'unico operante nelle estreme propaggini meridionali dell'area mitteleuropea. Per spiegare razionalmente questi eventi Födel era stato indotto a farsi storico egli stesso (per quanto la definizione dovesse andargli stretta), dedicando nel 1979 alla vicenda della Risiera e al suo orrore consumatosi nel silenzio della città l'opera sua forse più alta, un denso libro di documentata ricostruzione storica e di appassionato impegno civile.

Nato a Trieste nel 1921 e scomparso a Grado (Gorizia) nel 2002, Ferruccio Födel ha vissuto gran parte della sua vita a Milano, dove si era stabilito nel 1957 per svolgere la professione di redattore editoriale, collaborando prima con Alberto Mondadori, poi con la Mondadori stessa, nella quale fin dalla fondazione nel 1965 lavorò alla celebre collana economica degli «Oscar». La sua attività editoriale, così come la sua collaborazione a settimanali e riviste di cultura fin dagli anni Sessanta («Il Mondo», «Tempo presente», «Prospettive meridionali»), anche se resta un versante ancora tutto da indagare e da scoprire, nondimeno ne definisce senza ombra di dubbio la statura di intellettuale, non circoscrivibile ad una dimensione locale né tanto meno localistica. Le pagine che seguono, sono un primo approccio dedicato all'importanza di Trieste e della sua eredità culturale nella biografia personale e intellettuale dello scrittore.

2. LA FAMIGLIA FUNKELSTEIN - FÖLKEL: UN'ESPERIENZA DI INTEGRAZIONE DEGLI EBREI NELL'IMPERO ASBURGICO

La storia della famiglia Fölkel ci riporta alle vicende più ampie dell'ebraismo centro-europeo, ad un percorso di integrazione nella società maggioritaria. I diritti civili e le libertà dell'individuo garantiti nel quadro dello stato nazionale – le condizioni allora storicamente date – alla metà dell'Ottocento aprivano l'accesso alla modernità e alle occasioni di sviluppo e di crescita della personalità umana che per la prima volta parevano schiudersi agli ebrei d'Europa, in particolare agli askenaziti che vivevano nell'impero asburgico. Questo processo, non privo di resistenze interne tra gli stessi ebrei e tale da indurre tensioni nella società maggioritaria, fu tuttavia intrapreso dai suoi protagonisti con adesione convinta, ma era destinato a rivelarsi invece – secondo la pregnante definizione che ne ha dato Hannah Arendt – «un'illusione», interrotto tragicamente come sarà negli anni Trenta del Novecento dalle persecuzioni razziali e poi dalla Shoah.

È una parabola che nel corso di un secolo – tra il 1830 circa (quando in Galizia nasce il suo capostipite, Samuel Funkelstein, il bisnonno paterno di Ferruccio) e il 1938 (quando in Italia, dove ormai stabilmente essa vive, vengono introdotte le leggi razziali) – la famiglia di Ferruccio Fölkel attraversa per intero e in modo quasi paradigmatico. I primi dati di conoscenza intorno ad essa si riferiscono ai legami matrimoniali che i suoi membri stringono dopo la metà dell'Ottocento. Essi ci fanno comprendere come il gruppo familiare fosse radicato ai confini più orientali dell'impero asburgico, tra Lemberg (Leopoli, oggi Lvov), centro commerciale e importante snodo ferroviario galiziano, e Czernowitz, cittadina cosmopolita della Bucovina, dove la comunità ebraica, numericamente consistente accanto ai ruteni, tedeschi e rumeni che l'abitavano, godeva di una posizione di floridezza economica e di prestigio sociale e culturale in una realtà urbana caratterizzata dal pluralismo nazionale e religioso. Si tratta quindi di un contesto che già mostra decisi segnali sulla via dell'emancipazione. Da qui si dipanano i rapporti che i Funkelstein avevano allacciato, forse collegati all'attività commerciale, con la regione al di là dei Carpazi, con la Transilvania e con l'Ungheria. A Budapest si era insediato e vi risiedeva ancora dopo la prima guerra mondiale un importante ramo della famiglia.

A Trieste i Funkelstein si trasferiscono una prima volta verso la fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Qui nascono nel 1861 e nel 1863 due figli di Samuel, rispettivamente Alfred [senior] (il nonno paterno di Ferruccio) e Jacob Edmund; non disponiamo invece di notizie più precise su un terzo figlio maschio, Julius. Il porto adriatico, da poco collegato per ferrovia con Lubiana e Vienna, solo dopo l'apertura del canale di Suez (1869) avrebbe ritrovato una nuova fase di prosperità. Il soggiorno triestino si protrae fino al 1879, data alla quale Edmund Funkelstein appare ancora iscritto al liceo tedesco della città, mentre manca la possibilità di accertare quali studi abbiano compiuto gli altri figli.

Il ritorno in Ungheria coincide con la decisione del capostipite Samuel Funkelstein di trasformare il proprio cognome, diffuso allora tra gli ebrei della Galizia, in

quello di Fölkel. Optando per una forma tedeschizzata, non riconoscibile in senso etnico-religioso, ma piuttosto connotata in senso nazionale, egli affermava così la propria lealtà nei confronti della corona, garante del riconoscimento dei diritti civili per gli ebrei. Casi analoghi, frequenti tra gli ebrei d'Ungheria che però preferivano per lo più adottare per il loro cognome una forma magiara, si registrano fin dagli anni Sessanta, quando il ritorno dell'Austria ai principi del costituzionalismo dapprima, poi il riconoscimento dell'autonomia all'Ungheria e la concessione di una completa emancipazione (1867) prospettavano agli ebrei di entrambe le parti della duplice monarchia i benefici dell'ingresso nella modernità. Contemporaneamente i Fölkel assumono la cittadinanza ungherese, condizione che sarà mantenuta dai membri della famiglia fino alla fine dell'impero.

Il ritorno in Ungheria non era tuttavia definitivo, in un costume di mobilità geografica fatto proprio anche dalla generazione successiva, che oltrepassa i confini stessi dell'impero. Alfred [senior] aveva intrapreso la carriera di dirigente assicurativo. Essa lo porterà prima a stabilirsi a Vienna, dove nel 1891 nasce suo figlio Alfred [Junior], il padre di Ferruccio, poi in Italia, a Venezia e a Milano; infine ancora in Austria, a Trieste.

La duplice permanenza triestina (dal 1861 al 1879; poi dal 1902 fino alla guerra mondiale) lascerà un segno importante, facendo sì che la famiglia recepisca l'influenza culturale italiana predominante nella città adriatica. Una volta tornato a Trieste, Alfred [Junior] viene infatti iscritto al liceo di lingua italiana, dove conclude nel 1911 gli studi secondari, ottenendo nel diploma finale un'unica valutazione di eccellenza, un «molto buono» in tedesco che induce alla fondata ipotesi che il bilinguismo fosse la pratica familiare invalsa nell'uso quotidiano.

Nel corso di meno di mezzo secolo – trascorso tra l'Ungheria, Vienna e Trieste – la famiglia Fölkel matura dunque alcune scelte decisive che ne definiscono la posizione nella società di allora (il sentirsi culturalmente tedesca, l'adozione dell'italiano come lingua di studio per il suo membro più giovane, il mantenimento della cittadinanza ungherese) solo apparentemente contraddittorie, in realtà figlie del clima multiculturale di un impero sovranazionale, che consente di vivere la propria soggettività nella compresenza di plurime culture e identità, senza che queste libere scelte potessero essere avvertite come contrastanti. E' un aspetto della modernità che – dopo la frattura della prima guerra mondiale – sarebbe stato rifiutato ed espunto come un pericolo nelle ideologie e nei programmi di omologazione della società banditi nel nome della razza e dello stato-nazione. Gli sconvolgimenti e i turbamenti del dopoguerra, l'ascesa in Europa negli anni Venti e Trenta di un nuovo nazionalismo e di un nuovo antisemitismo avrebbero avuto l'effetto di confondere il dissolto impero nell'aura della nostalgia e del mito: il mito asburgico come armoniosa compagine sovranazionale al cui richiamo neanche Ferruccio Fölkel aveva saputo del tutto sottrarsi, perchè era difficile disconoscerne, nonostante le critiche distinzioni doverose sul piano storico, una qualche fondatezza nella concreta esperienza di vita conosciuta dai suoi familiari. Ha dichiarato lo scrittore in un'intervista nel 1998:

[...] il mito asburgico era una cosa dentro di me... talmente connaturato, me ne sono liberato solo molto recentemente [...]. Un po' dentro di me ne sorridevo, un po' mi piaceva. Mi piaceva, perché pensavo che fosse un mondo... un bel mondo insomma... Non il mondo della guerra⁶.

Alfred [Junior] aveva combattuto l'intero conflitto mondiale dal 1914 al 1918 sul fronte dei Carpazi ed anche su quello dell'Isonzo e del Piave, vestendo la divisa della Honvéd con il grado di sottotenente di fanteria. Quando la fine della guerra mondiale e la dissoluzione dell'impero provocano nel centro-Europa, e in particolare nelle campagne magiare, lo scatenamento di orribili aggressioni e di pogrom antisemiti, preludio di più inumane tragedie a venire, Alfred avverte nel tentativo di Carlo d'Asburgo di tornare sul trono d'Ungheria un argine che si oppone al dilagare del disordine, fomite di regressione e di violenza. I suoi sentimenti di attaccamento alla monarchia, garante dell'equilibrio e della sicurezza entro i quali gli ebrei dell'impero avevano potuto scegliere una via di libertà e di sviluppo, lo inducono nel 1921 a prendervi parte. In realtà, i tentivi compiuti da Carlo furono due, nel marzo e nell'ottobre di quell'anno, ma non conosciamo particolari più precisi su una vicenda il cui significato per i Folkel è comunque indubbio: la fine del mondo asburgico infligge una prima, profonda lesione alla loro identità, all'idea di essere membri integrati, inseriti, accettati nella società del proprio tempo.

Quando io nacqui [...], – così Ferruccio Fölkel rievocava il padre, a cui per tutta la vita rimarrà legato da un intenso rapporto, espresso nella sua poesia – papà [trasferitosi da Budapest a Trieste nel 1920 per accontentare la moglie, *nda*] era inesistente. Si accomiatò insieme all'Impero, non sopravvisse al suo Sovrano, alla così chiamata e mai ben spiegata Katastrophe, a un mondo che, di fatto, da sé solo si era giocato la sua sopravvivenza. Il resto della vita di papà fu una lunga agonia simile a quella dei popoli che avevano costituito il dominio asburgico⁷.

Anche il cognome era sentito come un importante elemento di identità familiare e di appartenenza culturale e ad esso Alfred restò fedele. Diventato cittadino italiano (con il nome di Alfredo) nel 1921 in forza del trattato internazionale di Saint-Germain che sanciva il nuovo dopoguerra, riuscì a sottrarsi alle disposizioni di una legge fascista del 1927, che imponeva, nel segno di un'intollerante pretesa di omologazione nazionalistica, l'italianizzazione dei cognomi di origine straniera. Sia che Alfredo avesse resistito alla pressione del conformismo prevalente nella piccola e media borghesia che appoggiava il fascismo, sia che godesse della compiacenza di qualche funzionario statale, questo attaccamento è comunque indizio di estraneità ai valori dominanti e della volontà di voler preservare attraverso gli sconvolgimenti del dopoguerra la memoria delle proprie origini.

In questo processo di autocostruzione della propria identità perseguito dalla famiglia Fölkel vi è ancora un ultimo passaggio degno di nota, rappresentato dalla decisione di chiedere la cancellazione dalla propria comunità religiosa d'origine per ricevere il battesimo e aderire alla confessione cattolica. Questo esito estremo del processo di integrazione – uno dei possibili esiti, non certo l'unico – si deve più ap-

propriamente definire come assimilazione, cioè come l'annullamento volontario delle caratteristiche culturali e religiose della propria appartenenza minoritaria per adottare caratteristiche diffuse nella società maggioritaria. Alfred [senior] (il nonno di Ferruccio) prende questa decisione a Venezia nel 1893, facendo battezzare in un'unica cerimonia se stesso, la moglie Maria Antonia Steif e il figlio Alfred [Junior]; l'anno dopo egli fa battezzare alla nascita il secondo figlio Carlo. Il fratello di Alfred, Jacob Edmund, lo seguirà sulla stessa strada molto più tardi, a Trieste nel 1912.

Questa volontà di assimilazione più che di integrazione, dunque, si accompagna ad un altro processo sociale che la famiglia attraversa in questi decenni, la piena mobilità sociale e l'acquisizione di una solida condizione borghese. Preparata da un'adeguata formazione scolastica, essa si può cogliere nella professione del nonno Alfred, vice-direttore di una compagnia assicurativa (la Società Anonima di Assicurazione contro gli Infortuni a Venezia e a Milano), poi funzionario delle Assicurazioni Generali a Trieste; e dello zio paterno Julius, affermato medico internista a Vienna con una altolocata clientela. Nei figli di Alfred, Alfred [Junior] e Carlo, rispettivamente impiegato di banca e ingegnere, si riflettono le difficoltà del dopoguerra. Se Carlo mantiene la sua posizione di libero professionista, il fratello maggiore Alfredo, che nel 1911 aveva interrotto gli studi di diritto all'università di Graz per l'improvvisa morte del padre, tornando a Trieste dopo la guerra aveva dovuto accontentarsi nel 1920 di un impiego alla Banca Commerciale Triestina.

3. DALLA PERSECUZIONE RAZZIALE NEGLI ANNI DEL FASCISMO AL SECONDO DOPOGUERRA

Uno dei ricordi più sconvolgenti e inquietanti della vita di Ferruccio Fölkel, conservatosi inalterato fino agli ultimi anni della sua esistenza, risale al 18 settembre 1938, quando in divisa da «avanguardista» si era trovato a Trieste nel mezzo della centrale piazza Unità gremita di folla entusiasta nell'acclamare il Duce, affacciato da un palco allestito davanti al municipio. Quel giorno Mussolini, nell'unico discorso proferito in pubblico sull'argomento, aveva preannunciato – nella città che ospitava la terza comunità ebraica del Regno per ordine di grandezza, ma forse la prima per estrazione sociale dei suoi iscritti, tra i quali si annoveravano numerosi esponenti del mondo dell'economia e della finanza – la prossima entrata in vigore di una legislazione che avrebbe fatto dell'Italia un paese razzista e antisemita. Il consenso senza percepibili incrinature raccolto dal regime in una realtà come quella triestina, dove gli ebrei vantavano un radicamento di antica data e un ruolo di punta in tutti i settori della società senza che mai in precedenza si fossero prodotte significative reazioni di rigetto nei loro confronti, era dunque per il diciassettenne Ferruccio l'amara rivelazione di una Trieste disposta ad accogliere – come dirà egli molti anni più tardi – il peggio dell'Italia e, con riferimento all'occupazione nazista, il peggio della Germania. Di questa, che possiamo definire la seconda lesione inferta dalla storia all'identità della famiglia, Ferruccio Fölkel faceva diretta esperienza.

Se soltanto alcuni ambienti più avvertiti, vicini alle sfere del potere fascista, ma anche collegati per raggio internazionale d'affari al Centro-Europa, avevano potuto rendersi conto fin dal 1934 come all'interno del regime si stessero facendo strada orientamenti antisemiti in parallelo a quanto stava accadendo in Germania, si può dire che anche a Trieste - nonostante lo sconcerto iniziale - non fosse impossibile nella metà degli anni Trenta comprendere quale destino si andasse preparando per gli ebrei d'Europa, per chi ne sapesse cogliere i segnali. Parenti dei Fölkel vivevano in Austria, nel marzo del 1938 annessa al Reich e dal maggio di quell'anno soggetta all'estensione delle persecutorie «leggi di Norimberga». Ci si era mai interrogati in famiglia su ciò che stava accadendo ai congiunti di Vienna? Nel novembre 1939 arriverà la notizia che Julius Fölkel, zio paterno di Alfredo, capo-medico alla Nationalbank della capitale austriaca - dopo tentativi che si intuisce essersi rivelati impossibili di sopravvivere alla perdita dei diritti e alle restrizioni imposte agli ebrei - si era dato volontariamente la morte.

A quell'epoca Alfredo - in base alla legge razziale italiana del novembre 1938 - era già stato licenziato, nel febbraio 1939, dal Comune di Trieste. Qui era entrato nel 1930, accontentandosi di una modesta occupazione da impiegato, dopo che nello stesso anno era fallita la Banca Commerciale Italiana, l'istituzione finanziaria che aveva da poco assorbita la Banca Commerciale Triestina travolta dal crollo dei principali gruppi industriali e cantieristico-armatoriali giuliani, prima che alfine ricaddessero anche sull'Italia le ripercussioni della «grande crisi» a livello mondiale. Più che per specifiche conoscenze professionali Alfredo era stata assunto dalla banca nel 1920 per la sua ampia conoscenza delle lingue straniere, accettando di essere trasferito presso l'agenzia di Parenzo in Istria.

Nel dicembre 1918, subito dopo la conclusione della guerra, Alfredo Fölkel aveva sposato a Budapest - dove pensava inizialmente di stabilirsi, poi dissuaso dalle insistenze della giovane moglie - una triestina di religione cattolica, Eugenia Oblak (nome italianizzato in Oblati), il cui padre Ernesto era uno sloveno originario di San Floriano del Carso nei pressi di Gorizia, mentre la madre, Mercedes Nägelein (nome italianizzato in Negro), discendeva da una famiglia tedesca.

Con questo matrimonio si può dire che si compia la vicenda di assimilazione della famiglia Fölkel, un cammino culturale soggettivamente perseguito, che tuttavia non sarà sufficiente a metterla al riparo dalla legislazione antisemita italiana e dalle sue concezioni a sfondo razzistico-biologico.

La richiesta di Alfredo Fölkel di ottenere la «discriminazione», cioè la riammissione ai diritti civili tolti agli ebrei, fu respinta nel dicembre 1939. Egli non apparteneva a nessuna delle categorie previste dalla legge per ottenere il beneficio (volontari e decorati di guerra, legionari fiumani, iscritti al Partito nazionale fascista tra il 1919 e il 1922, benemeriti per motivi fascisti), grazie al quale alcuni personaggi più in vista riuscirono a entrare in possesso di un'esenzione che per la verità - dopo l'8 settembre 1943 - nelle considerazioni degli occupanti tedeschi non rivestirà alcuna efficacia. Alfredo era iscritto al Pnf dal 1931; la qualifica era obbligatoria per gli impiegati pubblici e perciò non è lecito inferirne alcun sentimento politico di appoggio al regime.

Con l'ingresso in guerra dell'Italia cresce intorno agli ebrei che avevano deciso di restare nel loro paese piuttosto che di emigrare all'estero il clima di precarietà e di incertezza, reso più pesante dall'intensificarsi dell'azione di controllo nei loro confronti da parte degli apparati dello stato e dall'ostilità orchestrata dalla stampa e dal partito fascista. Questo clima sarebbe sfociato a Trieste nell'autunno del 1941 in incidenti e violenze di aperto carattere antisemita.

Dall'estate di quell'anno la famiglia Fölkel si era trasferita in provincia di Bari, dove, facendo affidamento sull'appoggio di alcuni parenti, essa contava di poter trovare quei mezzi di sussistenza venuti meno a Trieste con la perdita dell'impiego da parte di Alfredo. Ferruccio li aveva seguiti. Nel comune di Noicattaro, dove risiedeva, l'8 gennaio 1943 viene raggiunto dal provvedimento che stabilisce la sua «non appartenenza alla razza ebraica», decisione burocratica tutt'altro che scontata perché solo formalmente si trattava di riconoscere un diritto, bensì – attraverso margini di discrezionalità operativa ampiamente aperti alle autorità coinvolte nella procedura – si accordavano invece dei privilegi e l'elargizione era proveniente da un apparato statale e di partito tutt'altro che immune da corruzione.

In realtà, per il lungo periodo della sua vita che si estende dal 1938 al 1946, mancano su Ferruccio notizie più precise, ricordi, testimonianze. All'ansia per la vicenda raccontata dalla citata «pratica razziale» si può aggiungere l'incertezza per un'eventuale chiamata alle armi, di fatto non preclusa dalla sua condizione di discendente da matrimonio «misto», ma che in effetti non si verificò, per la decisione del regime di non procedere alla leva di tutte le classi d'età potenzialmente interessate.

La scelta della meta per il rifugio si rivelerà fortunata, perché fin dal settembre 1943 Bari si troverà a far parte del Regno del Sud, territorio libero dall'occupazione tedesca e dalle persecuzioni. Qui Alfredo potrà mettere a frutto la sua conoscenza delle lingue straniere (che includeva anche l'inglese e il francese), lavorando – secondo la documentazione conservata dalla famiglia – come giornalista, traduttore e insegnante di lingue presso il comando alleato della città pugliese tra il giugno 1944 e il gennaio 1946.

Sembra certo che Ferruccio e i suoi genitori siano rientrati a Trieste nel corso del 1946. La città era sottoposta dal 1945 – e lo sarà fino al 1954 – all'amministrazione dell'Allied Military Government, nell'attesa che si definisse a livello internazionale e diplomatico la contesa che opponeva Italia e Jugoslavia a proposito della sovranità sulla Venezia Giulia. Ferruccio aveva trovato impiego presso le autorità anglo-americane come addetto all'ufficio stampa, mettendosi in luce – così si esprimerà il responsabile del servizio, il colonnello britannico Paul Sasson, nel febbraio 1952 – come «one the best pillars of our Press Office». E' probabile che egli raggiungesse nel corso del tempo una posizione di carriera non secondaria (la *Guida di Trieste* del 1954 lo segnala come «segretario A.M.G.»), anche se la consapevolezza della provvisorietà della situazione lo induceva già allora a progettare una più stabile posizione futura nel campo che aveva scelto come il più congeniale alle proprie predilezioni e interessi, quello giornalistico e culturale. In questi anni, che egli descrive come fondamentali per la maturazione di una solida coscienza antifasci-

sta grazie al sodalizio con alcuni giovani amici come il pittore Carlo Titz (prematamente scomparso nel 1958), stringe contatti con altri esponenti della vita culturale triestina, come Umberto Saba, Giorgio Voghera, Gerti Frankl Tolazzi (la montaliana Dora Markus, oltre che l'omonima dedicataria del *Carnevale*), il giornalista Paolo Bernobini, intellettuali diversi per personalità e campo di attività, ma accomunati dal sentirsi lontani, ed anzi avversi, al clima di cupo e aggressivo nazionalismo italiano che si sta affermando nella vita politica cittadina.

Il protrarsi della «questione di Trieste» favorisce infatti la risonanza propagandistica dei temi agitati specialmente dall'estrema destra neofascista che, auto-proclamandosi erede dell'irredentismo anti-asburgico, esercita una notevole influenza sull'opinione pubblica. In questo momento particolare della storia della città riesplode in tutta la sua virulenza il conflitto nazionale; non essendo ancora ripristinata una vera dialettica democratica, le agitazioni di piazza assumono un ruolo preponderante nella cronaca politica e in esse trova facile esca la violenza fisica praticata da un risorto neo-squadrisimo. Sono anni difficili, densi di accese contrapposizioni frontali e di drammatiche lacerazioni, mentre Trieste vede con rapida e convulsa mutazione trasformarsi il suo tessuto sociale: se ne va, prevalentemente verso l'Australia e gli Stati Uniti, un'importante componente di forza lavoro industriale qualificata, che sfugge così alla disoccupazione di una ormai stagnante crisi economica, mentre affluiscono in gran numero i profughi dall'Istria, in prevalenza pescatori e contadini estranei alla cultura urbana, spesso dominati da sentimenti di rancore per aver dovuto cedere la loro terra e le loro case alla violenza ideologica e nazionalistica della Jugoslavia comunista di Tito. Se ci siamo dilungati a delineare questo pur sommario quadro, la ragione sta nel fatto che vogliamo sottolineare come la Trieste che Fölkel rifiuterà decidendo di andarsene per sempre, è *questa* Trieste, la Trieste esacerbata dal conflitto nazionale del secondo dopoguerra di cui egli fa esperienza proprio in questi anni, che corrispondono alla sua giovinezza e all'ingresso nella maturità.

Ci sono tuttavia anche elementi di positività in questo contrastato scenario e non ultimi tra essi sono le opportunità di una nuova crescita che vengono offerte alla cultura triestina. Essa per prima e più da vicino che nel resto d'Italia conosce e sperimenta il cosiddetto «modello americano», non solo nel costume e nella vita quotidiana, ma anche nel cinema, nel giornalismo, nella letteratura. L'Allied Information Service ha aperto in città una sala di pubblica lettura che nel 1952 conta 20.765 soci, raccogliendo 7.000 volumi inglesi e americani in lingua originale, 400 periodici, tra cui quotidiani come il «Times», il «Manchester Guardian», il «New York Times», il «Washington Post», il «Daily Telegraph» (testate dove la «questione di Trieste» campeggia nelle pagine della cronaca internazionale), una discoteca e una cineteca. Di questi fermenti si avvantaggiano soprattutto i giovani, recettivi agli stimoli nuovi dopo decenni di chiusura provinciale e autarchica, spesso insofferenti di fronte al clima di pesante ricatto nazionalistico in cui la città sta precipitando e perciò decisi a lasciare Trieste per affermarsi altrove: Tullio Kezich e Franco Giraldi sono nomi assurti nel campo del cinema ad una notorietà che supera i confini dell'Italia e perciò qui li ricordiamo come rappresentanti della stessa generazione di Ferruc-

cio Fölkel. Nati negli anni Venti, questi intellettuali hanno pubblicamente riconosciuto nella loro formazione l'importanza della presenza anglo-americana a Trieste. E' difficile pensare che lo stesso Ferruccio sia rimasto immune dagli stimoli di un'ambiente culturale che tornava allora ad aprirsi ad orizzonti internazionali, nei quali l'Occidente, seguendo lo spostamento degli equilibri geopolitici, aveva preso il posto della Mitteleuropa ormai divisa dalla «cortina di ferro»; difficile non pensare che abbia avuto qui i primi contatti e la prima conoscenza di quella letteratura americana tra le due guerre mondiali a cui si dedicherà con particolare competenza nel lavoro mondadoriano.

Ben diverso sarà il giudizio sull'operato del Governo Militare Alleato espresso da Fölkel in sede storica. Nella *Risiera di San Sabba* egli formula un duro giudizio sulla scelta degli anglo-americani di non dare immediato rilievo alle tracce rinvenute nel campo di sterminio operante a Trieste, prova dei crimini che lì si erano consumati. La severità di giudizio nei confronti del G.M.A. deve tuttavia almeno in un aspetto essere temperata. Alfredo Fölkel nel febbraio 1946 era stato reintegrato nel suo posto di lavoro al Comune di Trieste grazie ad un decreto dell'amministrazione anglo-americana (*l'Ordine Generale n. 3* del 3 luglio 1945, uno dei primi ad essere emanati dopo l'insediamento) che imponeva in poche, asciutte, essenziali righe la riassunzione in servizio tanto nel settore pubblico quanto nel settore privato di coloro che erano stati allontanati in forza delle disposizioni razziali italiane. Un atto di doverosa riparazione, che certo non cancellava le persecuzioni, le umiliazioni, le sofferenze e le morti ingiustamente inflitte e subite. Ma non si può non notare la differenza con quanto avverrà in Italia dove, pur essendo stata abrogata nel Regno del sud fin dal gennaio 1944 la normativa razziale, la reintegrazione degli ebrei assumeva quel percorso incerto, tortuoso e confuso che non deponeva a favore della nascente democrazia e che qualche studioso definirà come la «reintegrazione menomata».

Nell'ottobre 1954 Trieste tornava alla sovranità italiana ed una delle conseguenze immediate era lo scioglimento dell'apparato burocratico che gli anglo-americani avevano creato per le esigenze della loro amministrazione, ma anche per rispondere ai pressanti problemi della disoccupazione triestina. Ferruccio Fölkel era allora un uomo di 33 anni, alla ricerca di una collocazione lavorativa che ne soddisfacesse il talento e la creatività intellettuali, non disposto ad accettare il conformismo ideologico e l'ipoteca nazionalista destinate a pesare ancora a lungo sulla vita pubblica cittadina. Dopo un periodo trascorso come impiegato in una scuola media, nel 1957 lascia definitivamente Trieste alle sue spalle. Nella lontananza milanese inizierà a rielaborare la sua difficile storia personale e insieme la difficile storia di una città – come egli scriverà in una sua poesia – «che amare è impossibile e odiare anche»⁸.

NOTE

* Allo scopo di non appesantire il testo, le note sono ridotte all'essenziale. Per quanto non esplicitamente richiamato in nota, si può fare riferimento alle fonti e alla bibliografia menzionati alla fine del saggio.

- ¹ G. VOGHERA, *Quaderno d'Israele*, Pordenone, Studio Tesi, 1967; G. VOGHERA, *Le directeur général*, Paris, La différence, 2003.
- ² G.L. MORPURGO, *Raccolta di osservazioni sulle assicurazioni marittime e sopra le sicurtà contro i danni ignei, fluviali ed aerei, e quelle sulla vita dell'uomo*, Trieste, Weis, 1830; G.L. MORPURGO, *Inno di pubblica esultanza per la venuta [...] (del) Cavalier Cologna [...] Rabbino maggiore*, Trieste, Giovanni Marenigh Tipografo, 1827 (testo in italiano e in ebraico).
- ³ R. LUNZER, *Intervista su Trieste. In memoriam*, in *Una sera con Fery. Omaggio a Ferruccio Fölkel*, a cura di C. BENUSSI, Trieste, Hammerle, 2003, p. 49.
- ⁴ F. FÖLKEL, *Racconto del 5744*, Pordenone, Studio Tesi, 1987, p. 79.
- ⁵ Mi riferisco rispettivamente a A. TAMARO, *Storia di Trieste*, 2 voll., Roma, Alberto Stock, 1924 e a A. ARA – C. MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.
- ⁶ LUNZER, *Intervista su Trieste* cit., p. 51.
- ⁷ FÖLKEL, *Racconto del 5744* cit., p. 69.
- ⁸ F. FÖLKEL, *Monàde. 33 poesie del giudeo*, n. ed. Trieste, Il Ramo d'Oro, 2002, p. 74.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI ARCHIVISTICHE

La storia della famiglia Funkelstein-Fölkel è stata ricostruita prevalentemente grazie a documenti provenienti dall'Archivio privato Ferruccio Fölkel, ora proprietà degli eredi.

Tracce del soggiorno lavorativo a Milano di Alfredo Fölkel [senior] si possono rinvenire in Archivio Storico di Banca Intesa, patrimonio Banca Commerciale Italiana, *Copialettere del presidente della Banca Commerciale Italiana Alfonso Sanseverino Vimercati*, vol. IX, foglio 87, Milano 23 marzo 1901. L'attività lavorativa di Alfredo Fölkel [junior] presso la Banca Commerciale Triestina (poi Italiana), agenzia di Parenzo, si trova documentata sempre in Archivio Storico di Banca Intesa, patrimonio Banca Commerciale Italiana, *Banca Commerciale Triestina*, cartella 5, fascicolo 6 (ringrazio Alberto Gottarelli dell'Archivio Storico di Banca Intesa per la gentile collaborazione).

Per la vicenda delle leggi razziali la documentazione è conservata in Archivio di Stato di Trieste, Prefettura di Trieste. Gabinetto (1923-1952), *Censimento degli ebrei nel Comune di Trieste* (22 agosto 1938/XVI), vol. I, p. 194, *ad nomina* Fölkel; ibidem, 077, 1938, busta 405, fascicolo *Fölkel Alfredo. Accertamento razza*; 076, 1943-1944, busta 377, fascicolo *Fölkel Ferruccio. Razza*; Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali e Riservati, categoria G1, busta 205, *Cancellazioni fino al 1935 comunicate dalla Unione israelitica di Roma, ad nomen* Fölkel Jacob Edmund.

FONTI A STAMPA

Programm des k.k. Gymnasiums in Triest veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1879, Triest, Buchdruckerei des österr.-ungar. Lloyd, 1879, p. 72, *ad nomen* Funkelstein Edmund.

Guida di Trieste, Trieste 1904.

Guida di Trieste, Trieste 1932.

Guida di Trieste, Trieste 1954.

OPERE DI FERRUCCIO FÖLDEL CUI SI FA PARTICOLARE RIFERIMENTO NEL TESTO

FERY FÖLDEL, *Monàde. 33 poesie del giudeo*, Milano, Guanda, 1978; n. ed. Trieste, Il Ramo d'Oro, 2002.

FERRUCCIO FÖLDEL, *La Risiera di San Sabba*, Milano, Mondadori, 1979; n. ed., Milano, Rizzoli, 2000.

FERRUCCIO FÖLDEL, *Racconto del 5744*, Pordenone, Studio Tesi, 1987.

Storielle ebraiche. Introduzione, scelta e note di Ferruccio Fölkel, Milano, Rizzoli, 1988.

FERRUCCIO FÖLDEL, *Intellettualità ebraica a Trieste e la fortuna*, dattiloscritto inedito di pp. 36, [Milano, novembre 2000].

Per una bibliografia ancora non completa degli scritti di Ferruccio Fölkel rinvio a I. BRAVIN, *Nota bibliografica*, in *Una sera con Fery. Omaggio a Ferruccio Fölkel*, a cura di C. BENUSSI, Trieste, Hammerle, 2003.

SCRITTI SU FERRUCCIO FÖLDEL CUI SI FA PARTICOLARE RIFERIMENTO NEL TESTO

R. LUNZER, *Österreich als sinkendes Schiff: Die Klagen des Ferruccio Fölkel*, in (della stessa) *Triest. Eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt, Wieser Verlag, 2002, pp. 421–435.

R. LUNZER, *Intervista su Trieste. In memoriam*, in *Una sera con Fery. Omaggio a Ferruccio Fölkel*, a cura di C. BENUSSI, Trieste, Hammerle, 2003, pp. 47–52.

STUDI E MONOGRAFIE

Sui temi affrontati nel testo esiste un'abbondante bibliografia. Mi limiterò perciò a fornire qui alcune essenziali indicazioni.

Sugli ebrei nella società ungherese alla metà dell'Ottocento cfr. F. FEJTŐ, *Hongrois et Juifs. Histoire millénaire d'un couple singulier (1000-1997). Contribution à l'étude de l'intégration et du rejet*, Paris, Balland, 1997.

Su Vienna v. l'articolato quadro di R.S. WISTRICH, *Gli ebrei di Vienna*, Milano, Rizzoli, 1994 (ed. orig. 1989).

Riguardo alle origini della famiglia v. anche J.-P. BLED, *Czernowitz avant 1914: une société multiculturelle*, «Revue roumaine d'histoire», n. 1–2, 1996, pp. 21–26.

Sull'integrazione degli ebrei nella società triestina si sofferma A. MILLO, *Storia di una borghesia. La famiglia Vivante a Trieste dall'emporio alla guerra mondiale*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 1998.

Alla storia di una famiglia di ebrei ungheresi emigrata a Trieste nell'Ottocento è dedicato A. MILLO, *Trieste, le assicurazioni, l'Europa. Arnoldo Frigessi di Rattalma e la Ras*, Milano, Franco Angeli, 2004.

Sulla letteratura triestina è d'obbligo il riferimento a A. ARA – C. MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.

Sul «mito asburgico» rinvio all'ormai classica analisi di C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.

Sulle persecuzioni antiebraiche in Italia v. R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo. Quarta edizione riveduta e ampliata*, Torino, Einaudi, 1988 e M. SARFATTI, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Einaudi, 2000.

Per il contesto locale v. S. BON, *Gli ebrei a Trieste 1930–1945. Identità, persecuzione, risposte*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2000.

Sulla reintegrazione postbellica degli ebrei in particolare cfr. R. FINZI, *L'università italiana e le leggi antiebraiche*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

Per la Trieste degli anni Cinquanta, mentre ancora manca uno studio soddisfacente sulla lotta politica, si può trovare un ampio quadro generale di riferimento nell'opera collettanea *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945–1954*, Trieste, Edizioni Comune di Trieste, 2004.

Ferruccio Fölkel: la testimonianza di un ebreo, intellettuale triestino

GIANNA GARDENAL

IN QUESTE POCHE PAGINE COMPIRÒ UN'INCURSIONE IN TERRITORI DA ME NON TROPPO FREQUENTATI, IL NOVECENTO ITALIANO, AL SOLO SCOPO DI RICORDARE E DI FAR CONOSCERE UN AUTORE FERRUCCIO FÖLHEL, SCOMPARSO DI RECENTE, E SUL QUALE LA LETTERATURA CRITICA È ASSAI RIDOTTA. SEPPURE PROFANA DI STUDI NOVECENTESCHI, RITENGO CHE EGLI SIA UNA FIGURA DI SICURO INTERESSE NEL COMPLESSO PANORAMA DELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA*

La bibliografia su Fölkel è, lo si è detto, scarsissima. A parte i brevi saggi di E. Guagnini e di C. Benussi¹, e alcuni articoli apparsi su giornali e riviste, quali quelli di R. Dedenaro, si è interessata maggiormente alla sua opera, la critica austriaca e gli autori sloveni, tra i quali vanno soprattutto ricordati R. Lunzer² e P.H. (Primis-Heinz) Kucher, autore anche della traduzione in tedesco del *Racconto del 5744*. *La Risiera di San Sabba* conta invece una traduzione in sloveno.

Le vicende biografiche di Ferruccio Fölkel e della sua famiglia sono ben illustrate dalla Prof.ssa Millo in un saggio di questo stesso volume³: certamente i fatti che Fölkel si è trovato a vivere, alcuni dei quali gli hanno aperto ferite assai profonde, permeano le sue opere, magari non sempre palesemente esplicitati, come del resto accade per molti poeti del Novecento: un nome per tutti, il Vittorio Sereni degli *Strumenti umani*⁴.

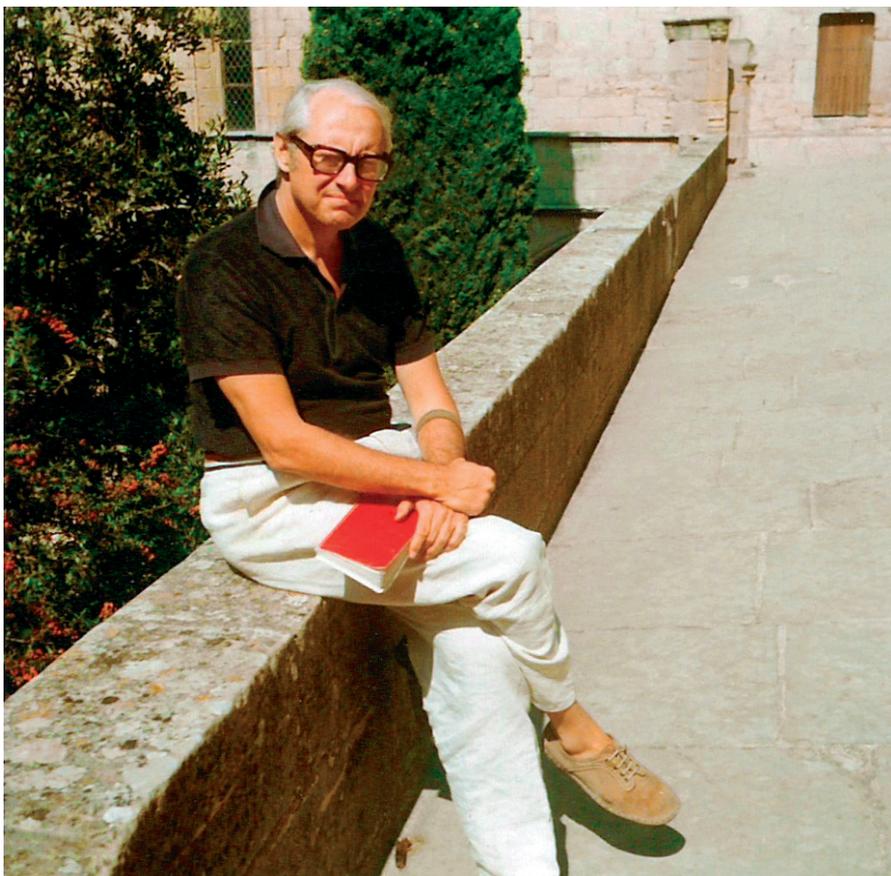
Ma la vicenda autobiografica non si chiude su se stessa, non è solo autoreferenziale, ma viene a far parte di un discorso più universale, si iscrive insomma nella storia, non diviene un «racconto» di puri eventi personali, bensì si apre alla prospettiva del genere umano. Scrive Andrea Zanzotto in *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*:

Anche quando sembra che la poesia lo pronunci, spesso pronuncia altro; e viceversa la più lontana, la più «astratta» la più chiusa delle poesie può essere quella che più ci dice sulla storia e sulla realtà sociale. Magari attraverso la dinamica delle strutture. [...] La poesia (più che la letteratura in senso lato) è forse l'unica storiografia «reale», l'unico evento che si autoscrive e si autoparla, un evento che finisce per identificarsi senza residui nella traccia scritta che ha lasciato. [...] La poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine dilucida quanto v'è di più aggrumato nella storia⁵.

Nei primi due libri di Fölkel la presenza della storia è percettibile, talvolta chiaramente palesata, talvolta implicita o quasi celata.

La prima silloge, *Monàde*, con il sottotitolo *33 poesie del Giudeo*, pubblicate dapprima per i tipi di Guanda (1978), ripubblicate, pochi mesi prima della sua morte, nel 2002 dalla casa editrice il Ramo d'Oro di Trieste, è la sua opera prima, scritta già nella piena maturità (47 anni)⁶. Il titolo è curioso: come già ha sottolineato

Ferruccio Fölkel in vacanza a Civenna (1981 circa)



Elvio Guagnini nella prefazione al volume, 'Monàde', nel dialetto triestino, indica le cose di lieve momento, di poco conto, le *nugae* catulliane⁷. Ma il sottotitolo ci indica che *Monàde* è usato antifrasticamente, poiché è un libro che tratta delle cose importanti, di quattro opzioni, come l'autore le designa: il canone ebraico, la piccola patria, Trieste, i segreti familiari che provenivano dalla Galizia e dalla Pannonia (territori facenti un tempo parte dell'impero asburgico) e – aggiungo io – il mondo sociale, politico e culturale degli sloveni, presente in molte poesie: «Così leggendo il canone ebraico, e i testi aggiuntivi non riconosciuti, come Gesù ben Sirac, da una parte recuperavo la memoria della *Halakhah*, il concetto ebraico della religione, dall'altra la *Haggadah*, il racconto cioè, e poi sconosciute favole della mia piccola patria, alcuni segreti familiari sepolti nel fango delle distese galiziane e pannoniche o fra i vigneti del Collio. Queste quattro opzioni, ma invero non soltanto queste si agitavano in me: incominciava a soffiare in me un sottile *rùach*, un curioso vento dell'anima»⁸.

Il secondo volume, intitolato *Racconto del 5744*, secondo la numerazione ebraica degli anni dalla creazione di Adamo e corrispondente al 1984 della nostra era, (ora siamo nel 5766 e il capo d'anno ebraico è situato tra settembre e ottobre), è stato pubblicato nel 1987: è un'opera composta da 21 poesie e da altrettanti brani di prosa, che dovrebbero fungere da commento alle liriche, ma non è certo da attendersi un prosimento secondo il modello della *Vita Nova*, poiché ciò che l'autore esprime in un componimento poetico può riaffiorare in un punto più remoto del commento; questo tuttavia non disturba la coerenza interna del testo, come ben risulta nelle pagine conclusive nelle quali l'autore riprende e fissa i *Leit-motive* della sua esperienza confluiti nei suoi scritti. Scrive infatti P.H. Kucher: «Spesso i segnali lirici vengono raccolti, sì, esplorati, nella loro consistenza, considerati attraverso risposte provvisorie: non di rado però questi si ritirano, scompaiono totalmente oppure riaffiorano in luoghi inaspettati, in contesti diversi oppure affini»⁹.

Nel terzo libro, *La Risiera di San Sabba* un'approfondita ricerca sull'unico campo di raccolta e di sterminio creato dai nazifascisti nel litorale adriatico, l'autore si fa storico: e, in una forma più distaccata che nelle liriche, torna a parlare del buco nero del secolo scorso, della lacerante ferita inferta a lui e a tutto il popolo ebraico, oltre che ai partigiani, agli tzigani e ai prigionieri politici¹⁰.

* * *

Ma veniamo alle poesie. Lo stile è per lo più scabro, essenziale; si potrebbe dire ad alta concentrazione segnica, alieno da qualsiasi retorica, con prevalente andamento paratattico. I versi procedono per lo più con un ritmo franto, a volte con l'andamento più disteso in una sorta di prosa ritmata¹¹. Non mancano alcuni elementi più tradizionali, come gli enjambements o le rime, ma la caratteristica che più mi sembra contraddistinguere la sua poesia è la ricerca di varie forme stilistiche, amplificata anche dal plurilinguismo al quale l'autore ricorreva abbastanza sovente: nelle sue liriche, soprattutto in *Monàde*, all'italiano si alternano l'inglese, il tedesco, l'ebraico e lo sloveno¹²; da un lato per delineare la pluralità delle tradizioni confluite nel-

la sua cultura, dall'altro per combattere e superare con lo strumento linguistico ogni barriera creata dai nazionalismi e dai pregiudizi etnici, dei quali era acerrimo nemico. L'autore non era poi alieno dall'uso del dialetto triestino, come simbolo del ritorno a un mondo primigenio, che avvicina:

A una possibile «oralità perpetua», la quale sembra quasi un'immediata promanazione della «madre» – materia, materiaenergia.– Il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura né grammatica¹³.

Con questo linguaggio asciutto ed essenziale, ma pregno di significato, Fölkel scava nel suo interno alla ricerca della parola che possa «... Condurre, guidare, la memoria recuperata. Di nuovo mezzo passo indietro, come a voler meglio fissare quel risvolto della memoria»¹⁴.

Questo «scavo» fu una costante della vita dell'autore, come dichiara egli stesso nelle sue opere: «... Mi guardai – non limpidamente certo – però mi vidi»¹⁵. Più esplicitamente dichiara nella Nota premessa all'edizione del 2002 di *Monade*: «Senza Freud sarei stato meno di nessuno. Mi sono guardato dentro, credo senza pietà, appunto con gli strumenti di Freud»¹⁶.

L'autore nasceva certamente in un terreno fertile, Trieste, sia alla psico-analisi, come è stato già ricordato e come è noto dopo gli studi di M. David e di Vegetti Finzi¹⁷, sia all'auto-analisi, come certifica il caso Svevo, che talvolta si risolveva con ironia, come nel caso dei due scrittori triestini – Schmitz e dello stesso Fölkel¹⁸. Ma quasi tutti gli autori amati da Fölkel avevano una certa predilezione per questo scavo interiore, che spesso si risolse in maniera drammatica come accadde per Kafka e per Celan. Alcuni di questi scrittori erano tra quelli che l'autore del *Racconto* prediligeva; aggiungerei anche Heine, che egli menzionava assai spesso¹⁹.

* * *

Si è accennato ai nuclei fondamentali agli argomenti centrali, alle «opzioni», come le chiama l'autore, sulle quali egli ha a lungo meditato con febbrili ricerche e con continui ripensamenti, riflessioni, ma anche con profonde emozioni e spesso con delusione e rabbia. Uno dei temi fondamentali che attraversa la sua opera è quello dell'esilio: egli si sentiva doppiamente esule: il primo esilio era quello da Trieste, la città dove era nato e che abbandonò dopo i trenta anni, dato che Fölkel lavorò sino al 1954, come addetto stampa, all'Allied Military Government²⁰. Si trasferì a Milano e non tornò più ad abitare nella città natale, ma aveva con Trieste legami ancestrali, tanto che, forse per una sorta di premonizione inconscia o pura casualità, andò a spegnersi a Grado²¹, a pochi chilometri da Trieste.

L'altro esilio è quello comune a tanti ebrei della diaspora che hanno tuttavia preferito continuare a vivere in Occidente, cioè quello dalla terra di Israele. Il rapporto con entrambi questi luoghi fu per Fölkel sempre ambivalente, caratterizzato da sentimenti antitetici; per entrambe queste «patrie» egli non risparmiò di frequente severe parole di condanna.

* * *

Sull'esilio triestino citerò solo qualche verso tratto da *Triste Tri(e)ste*:

E qui vivo in esilio
nella terra straniera, fra gente meridionale
di cui non capisco i segni e le parole.
Ahi, Tri(e)ste, Trieste²², cara città natale
madre mia adorata, sconcolato amore
come farti riconoscere dal figlio lontano
come dirti che il tuo destino italiano
è solamente dolore e morte²³.

E ancora nella poesia *Dall'odio alla strage*, che segue immediatamente nella raccolta Monàde: ...

... Io devo recuperare la bora
oppure qui affondare
nel mio paese natale
nella mia triste Trieste
nella mia Trieste triste
che amare è impossibile
e odiare anche²⁴.

Una poesia del *Racconto del 5744* può fungere da raccordo tra il rimpianto per l'esilio dalla città natale a quello dalla terra promessa:

La mia piccola patria
Vive solitaria fra correnti
Di borea e di scirocco.

Io scocco
lo sguardo tutto abbraccio
il golfo fino al Soča
fiume dell'anima fiume del ricordo,
dietro di me la rocca di Sion
l'altra mia Terra
dove venir cremato e dato al vento
nel disertato Sinai.
Il Mare di Mezzo unisce
Le mie due Terre amate...²⁵

Come si è accennato, l'autore non risparmia parole di fuoco contro le due sue 'patrie', soprattutto contro certi politici e generali di Israele: un solo esempio:

Salmodiava nel tempio il vecchio ebreo
Gerusalemme unisce,
Israele divide, io pensavo,
e non mi rassegnavo
alle oscene menzogne di Sharon...²⁶

Il tema riaffiora circa venti pagine più avanti nel commento: «Rimasi tanto adirato per gli avvenimenti del 1982 in Galilea e nel Libano meridionale, una squallida vittoria che passa sotto l'invereconda sigla di Pace in Galilea»²⁷.

Fölkel narra, dopo ricordato i fatti di Sabra e Chatila, di aver tentato durante una conversazione con un amico ebreo, di chiarire la sua «Posizione di fronte a Israele, la necessità di capire il prossimo e il diverso, dato che noi stessi siamo dei diversi. È un onore e un onere straordinario essere diversi...»²⁸.

Ferruccio Fölkel era nato da padre ebreo e da madre cristiana, come già è stato detto, ma forse per influenza paterna egli si considerò sempre ebreo, seppure bastardo²⁹ e proseguì per tutta la vita nello studio e nell'interpretazione delle scritture ebraiche, delle quali leggeva quotidianamente dei passi della *Torah*, dell'Ecclesiaste, l'Ecclesiastico dell'antico Testamento nel suo complesso, del *Talmud*, dei *midrashim*³⁰. Fölkel dunque per tutta la sua esistenza proclamò la propria appartenenza al mondo ebraico; come scrive A. Jacchia: «È chiaro che gli ebrei restano tali anche perché l'ebraismo è un dato elitario; sotto sotto, nel suo subconscio, l'ebreo nutre forse una certa, seppur talvolta, dolorosa presunzione, in quanto far parte di una minoranza è una condizione privilegiata...»³¹.

Ma proprio il pensiero della propria condizione privilegiata e della propria diversità e della diversità del popolo ebraico si associa, nell'autore, al ricordo delle persecuzioni e della persecuzione per antonomasia, la shoàh, da lui vissuta, pur senza patirne le estreme conseguenze.

Questi ricordi, presenti soprattutto nel *Racconto del 5744* gli suggeriscono alcune poesie, a mio parere tra le più belle della raccolta, colme di dolore e di sentimenti strazianti che, nell'attimo stesso nel quale l'autore compone, si iscrivono in una forma di più sorvegliata razionalità. Ne riporterò soltanto una, di soli diciassette versi, e alcuni passi dell'altra assai più lunga e suddivisa in due parti.

La struttura delle due liriche è simile: in entrambe il poeta muove da una situazione quasi idilliaca, nella quale, invitato da un angelo, Anpiel, entra in un giardino di Delizia e attende la giovane amica di infanzia, Sara:

Una parola doveva arrivare
la recò Anpiel
E disse
entra figlio amato non temere
non sarai né distrutto né bruciato

mira il Trono divino.
entrai
era un giardino di Delizia
Gli angeli mi gridarono, viene.
invece no, Sara non è venuta.
Nel Walhalla ti hanno imprigionata
nelle vene ti hanno iniettato il farmaco
della teutonica follia,
sei morta mia principessa
Anpiel rifiuto il corno muto
ed il Trono di chi non ha saputo
non ha voluto salvarci ³².

Anche la seconda poesia si apre con un'atmosfera di grande serenità: Fery, il protagonista, si trova in un *locus amoenus* tra le bocche di leone, gladioli e rose spampanate. La giovane annuncia, piena di speranza, la partenza per la terra promessa, dove troverà la salvezza. Si lasciano con l'accordo di ritrovarsi a Trieste. Ma in entrambi i casi la serenità finisce presto: nel primo componimento vi è solo l'annuncio che non è stato possibile salvarsi; nel secondo il padre in un dialogo dai toni molto delicati riferisce al figlio che Sara non è partita per Israele, bensì per la Francia, ormai invasa dai tedeschi (1940) e comunica la loro prossima partenza. Nella seconda parte i sentimenti si fanno più violenti: delusione e rabbia dominano l'animo del protagonista che si sente ingannato e privo ormai di speranza³³.

Riporto solo alcuni versi della prima parte della seconda poesia:

Sara parti,
Era il mese di *tishri*, poi una sera
mio padre commentò, hanno sbagliato
a scegliere Parigi,
chi papà?
Ma come tu non sai? Sara e la mamma
la gentile signora Rachelina
Non sono in Palestina,
oh no Signore!
E anche noi partiremo?
Certamente
Prima che le camicie brune e nere
le oscene fiere di Berlino e Roma
guidino l'abominio allo *Sceòl*
In alto sollevò le mani e aggiunse,
preghiamo, *Shema' Israel*³⁴.
Pregammo devotamente quella sera
il sole
sparito era fra nuvole di pioggia...

Partirono ad *adar* (marzo–aprile) con la promessa di uno splendido tramonto e di una voce cristallina:

[...] Partimmo ad *adar* mentre
la bora soffiava soffiava e il golfo
si allontanava
Il treno ad Aurisina
Acutamente fischiò, scrutai verso
I cieli immensi del destino
sola
una nuvola d'oro a Oriente apparve
e udii una voce cristallina³⁵.

O figli di Israele che mi avete
onorato salvi sarete mondi
da ogni peccato io vi proteggerò
nell'esilio dei giorni³⁶.

Nella seconda parte vi è lo sfogo dell'ira, della rabbia, e il rifiuto di ogni ulteriore sofferenza e di credere ancora a una qualsiasi promessa, seppure proveniente dalla divinità³⁷:

Frattura per frattura, occhio per occhio
dente per dente, così hai giurato
da Oriente Signore mi hai parlato,
E poi?
fedele ebreo te ho invocato
nel patto assieme sottoscritto,
e allora?

...

Ero una furia,

...

Ormai finito è il gioco e il mio giardino
si dilegua nei sogni dell'infanzia.
Così Ha-Shem sono ripartito
e ho visto
un'altra volta un'altra nube d'oro,
ad Aurisina e sopra il cielo ho letto
il nome del tesoro mio, di Sara.
La voce cristallina questa volta
gridava, ascolta Figlio d'Israele,
un baleno e da tergo Samaele
mi fissava.
Ma basta amara prova,

irato dissi io.
Si confuse
il segno del destino e il Signore d'Israele
insieme a Samaele si dissolse.
Hai visto hai detto hai fatto
infranto è il patto con Shaddai
non si impietosisca l'occhio. Mai³⁸.

Le domande iniziali «e poi?», «e allora?» che trovano riscontro nell'ultima parte del componimento nella quale Fölkel fa risuonare con forza il disinganno, la rottura del patto con Dio ma anche la necessità di non piegarsi al destino, affermazione rafforzata dal «Mai» finale, posto quasi a suggello e sigillo del poemetto, introducono a un altro dei nuclei fondamentali dell'opera dell'autore: il suo rapporto con Dio, cui già si è fatto cenno. L'autore non lo elenca tra le quattro opzioni, ma molto probabilmente lo sottintende con la parole 'il canone ebraico'³⁹.

Il dialogo con Dio, l'ira contro il divino che lo spinge sino all'imprecazione, quasi in una sorta di resa dei conti, fu una costante della sua vita e della sua opera⁴⁰.

Per altro il dialogo diretto con il Dio o con Shaddai, o Elohim, per utilizzare uno dei diversi nomi del Dio ebraico, che va dalla lode sino all'improperio, è una costante della tradizione ebraica: infatti non vi è intermediario tra Dio e l'uomo, che in ogni momento della vita, di gioia e di dolore, si rivolge a Elohim; ma un rapporto di parità.

Basti pensare a Giobbe con l'alternarsi del grido di rivolta e di espressioni di sottomissione:

Stanco io sono della mia vita!
Darò libero sfogo al mio lamento,
parlerò nell'amarezza del mio cuore.
Dirò a Dio: non condannarmi!
Fammi sapere perché mi sei avversario (Giobbe, 10, 1-2).

Dopo tante imprecazioni e maledizioni, Giobbe comprende, secondo il testo biblico, la sapienza e grandezza di Dio:

Comprendo che puoi tutto
che nessuna cosa è impossibile per te. (Giobbe 42, 3),

e ancora:

Io ti conoscevo per sentito dire,
ma ora i miei occhi ti vedono.
Perciò mi ricredo
E ne provo pentimento sopra polvere e cenere (Giobbe, 42, 5-6)⁴¹.

Nell'opera di Fölkel non si leggono parole di sottomissione, simili a quelle di Giobbe; appare talvolta un'invocazione, una preghiera:

Perdona Shaddai perdona santissimo
Dio di bellezza di intelletto profondo
Diverso è il sapere della mente umana,
impeccabili le complicità del cuore
divini i dialoghi del dubbio...⁴²,

forse per l'indole dello scrittore, ma forse, soprattutto, poiché egli si è trovato a scrivere in un'epoca, quella dopo Auschwitz, nella quale si è parlato dell'assenza, del silenzio e della morte di Dio. Dopo che l'"inumano" da un canto e l'urlo del martirizzato dall'altro sono entrati nella storia, è, secondo Adorno: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch»⁴³.

Fölkel non accoglie questo giudizio estremo⁴⁴, ma la sua poesia non prescinde mai dal dolore che era calato sul mondo dopo la Shoah, «senza mai indulgere tuttavia agli eccessi di memoria dolente e commemorativa»⁴⁵. Le lacerazioni e quelle del mondo circostante influenzarono il suo discorso con Dio, che sembra considerare un suo pari:

Beato l'uomo cui è rimessa la colpa
Beato Elohim cui a rimessa la colpa
ambedue hanno errato
usandosi a vicenda⁴⁶.

La ripetizione della parola *colpa* pone in risalto sia il piano di parità dei due attori e la reciprocità delle loro azioni.

Per Fölkel è l'uomo che ha creato Dio, non viceversa:

[...] troppo simile sei a Belial
O Creatura dell'uomo
ti riconosco indeciftrato.
Ricordi? Noi Figli ti abbiamo creato
Noi figli ti abbiamo fatto crudele
non protestare vendicarti
dovrai poiché abbiamo sbagliato
resi incauti dalla luce, è vero,
dell'intelletto che tradisce⁴⁷.

E ne fornisce una spiegazione nella Nota a *Monàde*: dopo un periodo di carestia «I pastori avevano invocato, dunque scelto un personaggio che venisse in loro aiuto. Chi era costui? Un semita potente, in seguito un *ebreo* istituito dai pastori stessi a propria immagine e somiglianza: – un chiaro ribaltamento del passo biblico: «Dio

creò l'uomo a propria immagine e somiglianza» – litigioso, nevrotico, intemperante. Anche un decisionista nei momenti sbagliati?»,⁴⁸.

Sono indubbiamente questioni molto complesse, che un lettore poco esperto di teologia non può affrontare, ma stanno comunque ad indicare la lunga riflessione dell'autore sulla divinità e il suo continuo confrontarsi con essa.

Si è accennato ai nuclei fondamentali, agli argomenti centrali, alle «opzioni», come le chiama l'autore, sulle quali egli ha a lungo meditato con febbrili ricerche e con continui ripensamenti, riflessioni, ma anche con profonde emozioni e spesso con delusione e rabbia.

* * *

All'ebraismo e ai problemi che caratterizzarono la vita e l'opera di Födel, si lega la figura del padre, discendente del ramo ebraico della sua famiglia. Anche se nelle conversazioni il padre appare «... Un buon asburgico, mediocre ebreo, e padre sconsigliabile»,⁴⁹, in alcune poesie l'autore descrive un rapporto affettuoso con quest'uomo che lo accompagnava per le vie di Trieste:

... Dammi la manina – dicevi,
e lo ripetevi in tedesco.
E io fervidamente ti seguivo⁵⁰.

Oppure la sua figura è collegata alla memoria dell'olocausto e alle vicende di Israele, quasi che il figlio proiettasse sul padre le sue riflessioni e le sue paure :

E ancora tu, tu mio vecchio giovane ebreo
Provato dalla guerra israeliana
Che detesti Golda e Moshe
che temi una non lontana vendetta
un destino esatto
un pogrom...
Tu, tu diaspora mitteleuropea
tu sai vecchio giovane ebreo
quanto normale sia guardare i gojm
è anche amarli con sguardo perplesso
con negli occhi il riflesso della paura
e del disprezzo⁵¹.

Per Födel, poi, il padre diviene quasi un simbolo della caduta del mito asburgico: egli viene descritto come testimone degli ultimi bagliori dell'impero e quasi come un sopravvissuto alla fine del suo sovrano: «Quando nacqui, un anno dopo, papà era inesistente. Si accomiatò insieme all'Impero, non sopravvisse al suo Sovrano, alla così chiamata e mai ben spiegata *Katastrophe*, a un mondo che di fatto, da sé solo si era giocato la sopravvivenza. Il resto della vita di papà fu una lunga agonia simile a quella dei popoli che avevano costituito il dominio asburgico»⁵². Il mito

asburgico aveva affascinato il figlio, che aveva poi riflettuto sul miserevole sgretolamento della casata imperiale, come rivela nelle ultime pagine del *Racconto del 5744*:

Testimone dello scacco e del tramonto mi osservo, umiliato, attestare l'inattestabile, comporre l'incomponibile, difendere l'indifendibile.

E poi lo stile, cioè la dignità. E poi Sion. Shema' Israel, ascolta Israele. Abbi orrore della perdita (ampio campo semantico, perdere qualcosa, perdersi in qualcosa, rinunciare), guai a chi perde lo stile. La casata degli Asburgo - è vero? - è finita anche perduto lo stile — e l'onore? —⁵³.

Di questi temi, ma soprattutto del defunto impero asburgico parlava Ferruccio con suo padre: «Passeggiai tante volte con lui, ormai vecchio, nelle strade della principata città di Gorizia; molte volte attraversammo i due ponti sull'Isonzo⁵⁴ [...] Parlammo. Lui con rassegnata malinconia, io con buia indignazione della sorte dei sudditi austriaci e italiani nelle oscene battaglie che fecero il dolce Soča rosso del sangue di tanti vigliacchi o eroi. Lo sdegno muoveva ondate di trasalimenti mentre papà, appoggiato al parapetto del ponte, assente, fumava una sigaretta dolciastra confezionata dal monopolio croato».⁵⁵

Epigono e testimone di mondi ormai storicamente conclusi, di fatti storici, tra i peggiori che l'avventura umana rammemori, Fölkel diviene storico, compiendo un accurato lavoro sulle fonti, con acribia filologia – termine che lo farebbe inorridire – e credo, con molta fatica psicologica, sia per gli argomenti toccati sia per questo tipo di indagine che, a suo dire, non si addiceva al suo carattere⁵⁶. Ma al di là dell'aneddotica, il suo impegno nello scovare, quasi come un detective, i segreti di quanto avveniva in quegli anni oscuri nel litorale Adriatico 1943–45, fu profondo, tanto che il suo libro è ormai giunto alla quarta edizione della seconda ristampa e ha fatto conoscere l'esistenza di tragici avvenimenti sinora ignoti.

L'attenzione dedicata al volume dalla stampa e dalla critica è stata assai maggiore di quella dedicata agli altri due libri; quindi, qui il percorso è facilitato: per fissare i temi più importanti di questa indagine, seguo l'articolo di Anna Millo che ne enuclea tre. Il primo è la ricostruzione delle biografie e dell'attività di taluni personaggi che facevano parte delle SS e della *Wehrmacht* che operarono a Trieste, nella Risiera di San Sabba, unico campo di concentramento e di sterminio costruito su territorio italiano, per sterminare ebrei, oppositori politici, uomini dell'esercito jugoslavo. «Gli occupatori la adattarono (*scil.* la Risiera) alle proprie necessità per farne uno strumento del cosiddetto «ordine nuovo» e di quell'ordine essa si può considerare simbolo»⁵⁷.

Il secondo aspetto è l'omertà di certa piccola e media borghesia triestina che aveva collaborato con l'occupante, offrendogli protezione e riparo.

Il terzo elemento è l'ambiguità degli anglo-americani che si garantivano un alleato contro quello che minacciava di diventare il pericolo più incombente, cioè il comunismo, rappresentato dall'Unione Sovietica e in zona assai vicina all'Italia, la Jugoslavia⁵⁸.

Come scrive Anna Millo, in alcune pagine egli riesce a tratteggiare il ritratto di taluni personaggi, soprattutto di un certo *Gauleiter* Globus che sembra quasi di ve-

der uscire nella sua orrorosità dalle pagine dello scrittore. Anche Globocnik ha, come gli altri capetti nazifascisti, delle affinità con Hitler:

Una mediocrità di fondo, accompagnata da un'estrema irrequietezza accomuna Hitler, un quasi bavarese, a Globocnik, un triestino. Due piccoli borghesi, due arrampicatori sociali con mete simili e diverse: l'uno teso al potere per una ferocia dell'animo fine a se stessa, il secondo bruciato da un osceno desiderio di denaro, divorato da una voglia di rivalsa verso il ricco di sempre, il vittorioso di sempre: l'aristocratico e, di più, perché storicamente più vicino, l'alto-borghese⁵⁹.

Oppure con una frase incisiva descrive la caratteristica di un altro funzionario delle SS, Allers, al quale è dedicato un breve capitolo, dal titolo emblematico: *L'ispettore Allers ha la memoria corta*⁶⁰.

La vena di osservatore dei costumi degli uomini non lo abbandona nemmeno qui, dove con stile vivace Földel riesce a tratteggiare alcuni profili di collaboratori o di vittime. O lasciarci delle immagini mediante la descrizione di fotografie, o di dialoghi con uomini e donne dell'una e dell'altra parte che parlano da sé, lasciando una profonda traccia nel lettore, pur senza che venga mai meno l'obiettività storica. Il pathos è sottinteso, eppure certi particolari sono più commoventi di ogni menzogna retorica. Scrive l'autore: «C'è una foto famosa, secondo me più agghiacciante di quella del bambino ebreo che solleva le braccia in segno di resa ai nazisti, ed è quella del capitano volante Stangl che offre il braccio a una vecchia israelita, appena catturata all'ospedale di Venezia e che la accompagna al motoscafo: poi la vecchia signora sarà dirottata a San Sabba»⁶¹.

E ancora: i racconti colmi di reticenza, non dovuta al desiderio di mascherare una propria colpa, bensì per il bisogno di sopravvivere ai propri ricordi, alle esperienze traumatiche: «Haimi (*scil.* Wachsberger) è un uomo che è riuscito a 'sopravvivere', ma a quale prezzo!». «Riparlarne (*scil.* di quei fatti) non lo aiutava a vivere, anzi. Del resto la sua condizione umana è emblematica dell'uomo che subisce da parte del prossimo una violenza assurda e ingiusta». Tuttavia egli, con uno sforzo indicibile, risponde all'intervistatore e racconta particolari della vita, meglio della morte, a San Sabba; ricorda anche di aver riconosciuto subito, dopo venticinque anni, Allers durante il processo di Francoforte: «La sua cicatrice non la dimenticherò finché vivo»⁶².

Ma il rammarico più grande è per l'autore il fatto che tutti i processi, tutte le indagini non abbiano dato i frutti sperati e che i colpevoli siano rimasti spesso a piede libero, conducendo una tranquilla vita borghese, coperta da una facciata di rispettabilità. Ancora una volta utilizzerò le parole di Sereni per esprimere un concetto simile:

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto-
si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore⁶³.

E per tornare al discorso dell'uomo senza speranza, quello che più amareggiava Földel, testimone del suo tempo, era il dubbio che tutto l'orrore fosse passato invano e che nuove «belve feroci» divorassero tutto, quasi come un mare che risucchia tutto dentro di sé e trasporta via il passato con le sue onde.

NOTE

- * Sono particolarmente grata a Anna Millo e Ilona Fried per avermi dato la possibilità di ricordare questo autore nella terra dei suoi avi: Questa terra era infatti presente nella memoria di F. Fölkel come ci ricorda in una poesia «Tingeltangel» della raccolta *Monàde*, nella quale ha una sorta di visione fantastica del suo funerale: «Cavalli bianchi dell'adolescente/ Un carro da bambini, / il mio feretro pronto alla cremazione. / Mamma e papa vestiti di nero / Sorridono della finzione e guardano a Budafok: (quartiere di Budapest): / Li hanno pensato di farmi nascere / e qui ho deciso di morire / per poi rinascere e cancellare / l'equivoco delle verità/ Immutabili»: F. FOELKEL, *Monàde*, 33 poesie del Giudeo, Prefazione di E. GUAGNINI e con una nota dell'autore, Trieste, Il Ramo d'oro, 2002, p. 46. Fölkel conservava, oltre ad alcune foto del padre in divisa da tenente di fanteria dell'esercito ungherese, anche una foto dei genitori scattata in Ungheria, il luogo non è precisato, recante la dicitura Ungheria 1918.
- ¹ C. BENUSSI, *Ebraismo e triestinità*; P. H. KUCHER, *Un sorriso enigmatico*; C. BENUSSI, *Ebraismo e triestinità in Una sera con Fery. Omaggio a Ferruccio Fölkel*, a cura di C. BENUSSI, Trieste, Hammerle Editori, 2003 ("Lettere da Miramare"), pp. 23–28.
- ² R. LUNZER, *Der Endekavalier*, in R. LUNZER, *Triest: eine italinisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt–Wien–Ljubljana–Sarajevo, Wieser Verlag, 2002, pp. 421–35;
- ³ A. MILLO, *Ferruccio Fölkel: un intellettuale triestino tra storia e letteratura*, in *Una Sera con Fery*, cit., pp. 59–62.
- ⁴ V. SERENI *Gli strumenti umani*, con un saggio di P.V. MENGALDO, Torino, Einaudi, 1975; P.V. MENGALDO, *La poesia del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 745–770.
- ⁵ A. ZANOTTO, *Prose e poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1222–1234, in particolare a p. 1228; Cfr. A. CORTELLESA, *Introduzione: la lingua minore*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, p. XLIX.
- ⁶ F. FÖLKEL, *Racconto del 5744*, Pordenone, Studio Tesi, 1987, p. 17: « Se virare la boa secondo l'Alighieri avviene ai trentacinque, che cosa rappresentano oggi nella vita di un uomo I cinquant'anni? Un tempo in cui, recitando incongruamente inni alla morte, ti rivolgi con acredine all'irraggiunta gloria».
- ⁷ F. FÖLKEL, *Monàde*, ediz. cit., prefazione, pp. 7–8, Ciò che Guagnini tace è l'origine etimologica di *Monàde*, che viene utilizzata nel dialetto triestino e veneziano, e il cui etimo è *mona*; cfr. CATUL. 1, 4.
- ⁸ Per le quattro opzioni cfr. F. FÖLKEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 25; R. LUNZER, *Der Endekavalier...* cit., pp. 424–25.
- ⁹ P. H. KUCHER, *Un sorriso enigmatico*, in *Una sera con Fery...* cit. pp. 43–46, in particolare p. 46. Alla mente del lettore può venire subito in mente il confronto con l'illustre predecessore triestino Umberto Saba: Saba nella *Storia e cronistoria del Canzoniere* conduce il lettore quasi per mano nell'interpretazione delle sue poesie, facendo raffronti con i poeti da lui più amati, ricordando i critici che hanno parlato di lui. Sembra insomma voler mettere ordine, oltre che per se stesso, per i lettori nella selva della sua ricca produzione poetica. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in U. SABA *Tutte le prose*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 109–352. Ma il commento di Fölkel è completamente diverso, prescinde spesso dal contenuto delle poesie, se non per richiamarlo in momenti più lontani dal testo poetico, senza alcuna pretesa di spiegazione o di esegesi di se stesso.
- ¹⁰ F. FÖLKEL, *La Risiera di San Sabba*, con una nota dell'autore e la postfazione di F. SESSI, Milano, Rizzoli, BUR, 2000, L'autore ne aveva pubblicato una prima edizione nel 1979, per i tipi di Mondadori, che poi aveva rivisto e corretto, nonostante le continue minacce telefoniche dei fascisti.
- ¹¹ Lo stile del *Racconto del 5744* accentua le caratteristiche di ricerca stilistica e di essenzialità rispetto alla raccolta precedente.
- ¹² Cfr. F. FÖLKEL, *Monàde*, cit., prefazione, pp. 11–12; R. LUNZER, *Der Endekavalier...* cit., pp. 427–28; P. H. KUCHER, *Un sorriso enigmatico*, cit., pp. 44–45.

- ¹³ A. ZANZOTTO, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in *Prose e poesie scelte* cit. p. 1230.
- ¹⁴ F. FÖLDEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 33.
- ¹⁵ ID., *Racconto del 5744*, cit., p. 15.
- ¹⁶ ID., *Monàde*, cit., Nota, p. 26.
- ¹⁷ M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1990³; S. VEGETTI FINZI, *Storia della psiocanalisi*, Milano, Mondadori, 1990; A.M. ACCERBONI – A. SCHON, *Le frontiere della psicoanalisi*, Roma, Borla 1997.
- ¹⁸ F. FÖLDEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 17: «Per mia fortuna, scrivendo, iniziai inopinatamente una cura, la stessa che aveva giovato a Ettore Schmitz: sorridere con ironica malinconia di sé e del prossimo. Così tentai di prendermi in giro o, perlomeno, cercai di non prendermi troppo sul serio. Era, è una terapia ebraica...». Fölkel esaminò più profondamente l'ironia propria della cultura ebraica nell'introduzione della raccolta storielle ebraiche: *Storielle ebraiche*, introduzione, scelta e note a cura di F. FÖLDEL, Milano, Rizzoli, 1988, in particolare l'introduzione: *Il sorriso degli ebrei*.
- ¹⁹ Cfr. F. FÖLDEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 17: «... Da me tanto agognato di Heine...»; R. DEDENARO, *Note per Monàde*, in *Una sera con Fery...*, cit., pp. 33–36, in particolare p. 34. Nelle poesie di Fölkel i riferimenti agli scrittori da lui sono talvolta palesi e trasparenti, a volte sottintesi o nascosti tra le righe. Anche in questa direzione andrebbe fatta un'indagine sulle intere raccolte poetiche.
- ²⁰ A. MILLO, *Ferruccio Fölkel: un intellettuale triestino tra storia e letteratura...*, cit., pp. 80–94.
- ²¹ Grado è una ridente cittadina, che conserva ancora vestigia antiche, situata sul tratto della costa adriatica che va da Venezia a Trieste.
- ²² Il titolo è la ripresa delle due parole Triste tri(e) rivelano un'attenzione agli aspetti formali del linguaggio, capaci di produrre significati diversi. I versi finali ricordano il ritratto che di Saba fece V. Sereni nella poesia *Saba*, nella quale descrive il vecchio poeta che passeggia per le vie di Milano: «Porca, vociferando, porca». Lo guardava stupefatta/ la gente. / Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna/ che ignara o no a morte ci ha ferito. Cfr. V. SERENI, *Gli strumenti umani*, cit., p. 36.
- ²³ F. FÖLDEL *Monàde*, cit., p. 73; cfr. C. BENUSSI, *Ebraismo e triestinità*, in *Una sera con Fery...*, cit., pp. 23–28, in particolare pp. 24–25; in queste pagine Benussi spiega anche l'eziologia dell'espressione 'Triste Trieste': essa sarebbe dovuta, secondo una leggenda locale al fatto di essere stata costruita in un luogo impervio e nel contempo coperto da saline: «Anche la nascita dell'Adriatico è legata a una storia che non prevede il lieto fine, quella tra Jadros e Carsa, promessa sposa al folletto Skrat. Costui, geloso, ordinò a una vipera di mordere il giovane, che, impazzito, si gettò dall'alto verso il luogo dove sarebbe sorta Tergeste, mentre la fanciulla pianse tanto intensamente, da coprire tutta la zona di sale, fino a liquefarsi lei stessa».
- ²⁴ F. FÖLDEL, *Monàde*, cit., p. 74.
- ²⁵ FÖLDEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 22.
- ²⁶ F. FÖLDEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 24 (anche qui è la poesia che segue immediatamente a quella citata in precedenza: vi sono quindi delle unità tematiche nei gruppi di poesie).
- ²⁷ ID., *Racconto del 5744*, cit., p. 47.
- ²⁸ ID., *ivi*, pp. 47–49. Questo è anche uno *specimen* dell'emergere di un tema trattato in una lirica in un commento non immediatamente contiguo e in un contesto diverso.
- ²⁹ cfr. A. JACCHIA, *Ebraismo e cosmopolitismo*, in *Una sera con Fery...*, cit., pp. 37–42, a p. 38.
- ³⁰ F. FÖLDEL, *Racconto del 5744*, cit., p. 25; *Talmud*: corpo della legge elaborato dalle scuole rabbiniche *Midrash*: interpretazione rabbinica della scrittura. Cfr. *Vademecum per il lettore della Bibbia*, Prefazione di J:A Soggin, Premessa di P. De Benedetti, Brescia, Morcelliana, 1996, *passim*.
- ³¹ A. JACCHIA, *Ebraismo e cosmopolitismo*, cit., p. 38.
- ³² F. FÖLDEL, *Racconto del 5744*, p. 62.
- ³³ FÖLDEL, a mio avviso, non diviene mai preda della disperazione, né del nichilismo, in lui prevale piuttosto la non speranza, l'assenza di speranza.

- ³⁴ *Shema' Israel*: parola iniziale della proclamazione di Deuteronomio, 6, 4-9; lo *Shema'* costituisce la formulazione fondamentale del rapporto tra Dio e l'Israele e sottolinea la natura di «ascolto della fede ebraica». Cfr. *Vademecum...*, cit., p. 71.
- ³⁶ F. FÖLKE, *Racconto del 5744*, cit., pp. 66-68.
- ³⁷ Tornerò tra breve sul complesso rapporto tra Fölkel e il Dio di Israele.
- ³⁸ F. FÖLKE, *Racconto del 5744*, cit. pp. 68-70: la ripetizione di *soffiava* e dell'immagine della nube d'oro sembra indicare l'indifferenza degli elementi alla storia dell'uomo.
- ³⁹ Cfr. supra, n. 8.
- ⁴⁰ R. LUNZER, *Der EndeKavalier*, cit., p. 428; A. CAVAGLION, *Ricordo di Fery*, in *Una sera con Fery...* cit., pp. 29-31, in particolare 30-31.
- ⁴¹ Le citazioni della Bibbia sono tratte da *La Bibbia di Gerusalemme. La sacra Bibbia della CEI*, edizione italiana e adattamenti a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di F. Vattoni, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1971. Per Fölkel Giobbe non era profeta da imitare o da amare: "[...] Detestai Giobbe": F. FÖLKE, *Racconto del 5744*, cit., p. 19.
- ⁴² F. FÖLKE, *Il lamento del vecchio giovane ebreo*, in *Monàde*, cit., p. 50.
- ⁴³ Cfr. A. CORTELLESA, *Introduzione: la lingua minore*, in *La fisica del senso*, cit., p. XLIV; cfr. TH. W. ADORNO, *Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag*, a cura di K.G. SPECHT, Koehln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1951, pp. 228-241. (trad. italiana di TH. W. ADORNO, *Prismi. Saggi di critica della cultura*, a cura di C. MAINOLDI, Torino, Einaudi 1972, pp. 3-22). Anche Sereni sembra echeggiare un simile modo di sentire nella poesia *I versi*: «Se ne scrivono solo in negativo/ dentro un nero di anni/ come pagando un fastidioso debito/ che era vecchio di anni/. [...]»: V. SERENI *Gli strumenti umani*, cit., p. 49.
- ⁴⁴ Tuttavia alla fine della poesia avverte anch'egli il silenzio che segue gli orrori della Seconda guerra: «Al lungo sonno invece / segue il silenzio». F. FÖLKE, *Racconto del 5744*, cit., p. 16.
- ⁴⁵ CAVAGLION, *Ricordo di Fery*, in *Una sera con Fery...* cit., p. 29.
- ⁴⁶ F. FÖLKE, *Racconto del 5744*, cit., p. 14.
- ⁴⁷ ID., *ivi*, p. 26.
- ⁴⁸ F. FÖLKE, *Monàde*, pp. 16-17.
- ⁴⁹ A. JACCHIA, *Ebraismo e cosmopolitismo*, cit., p. 37.
- ⁵⁰ F. FÖLKE, *Ach du, Papa*, in *Monàde*, cit., p. 63.
- ⁵¹ ID., *Il lamento del vecchio giovane ebreo*, cit., p. 49.
- ⁵² ID., *Racconto del 5744*, cit., p. 69.
- ⁵³ ID., *ivi*, p. 79.
- ⁵⁴ Ritornano nel commento i temi che permeavano la poesia *La mia piccola patria*, in *Racconto del 5744*, cit., p. 22.
- ⁵⁵ ID., *Racconto del 5744*, cit., p. 69.
- ⁵⁶ Credo, tuttavia, che questa dichiarazione fosse per lui un vezzo, poiché lo stesso rigore lo applicò poi nell'indagine condotta sulle Storielle ebraiche e chassidiche.
- ⁵⁷ L'autore riferisce qui le parole di uno storico antifascista, Carlo Schiffrer: F. FÖLKE, *La risiera di San Sabba*, Milano, Rizzoli, 2006⁴, p. 29.
- ⁵⁸ Cfr. A. MILLO, *La Risiera di San Sabba*, in *Una sera con Fery...*, cit., pp. 59-61.
- ⁵⁹ F. FÖLKE, *La risiera di San Sabba*, cit. p. 89.
- ⁶⁰ ID., *ivi*, pp. 119-22: l'abile mentitore, grazie alla sua memoria labile, riuscì a salvare la pelle, anche di fronte a un tribunale tedesco.
- ⁶¹ ID., *ivi*, p.12.
- ⁶² ID., *ivi*, pp. 150-61, in particolare pp. 150, 156.
- ⁶³ V. SERENI, *Nel vero anno zero*, in V. SERENI *Gli strumenti umani*, cit., p. 79.

*Letteratura
e filosofia*

Procreazione e creazione: utopie del ventesimo secolo, biotecnologie del ventunesimo

SILVIA CONTARINI

I. IL NUOVO MONDO FUTURISTA

IL VENTESIMO SECOLO SI APRIVA IN ITALIA SOTTO IL SEGNO DELL'AVANGUARDIA. IL FUTURISMO, MOVIMENTO NATO UFFICIALMENTE NEL 1909, ELABORAVA NEGLI ANNI 1910 UN'UTOPIA DI *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO*¹ BASATA OLTRE CHE SULL'ANTIPASSATISMO, SULL'IMPERATIVO DEL NUOVO: DARE VITA A UN UOMO NUOVO IN UN MONDO NUOVO. Dare vita, e non solo metaforicamente. Come ho avuto modo di ricordare in recenti studi², i futuristi sono andati delineando, nella loro produzione letteraria, teorica, politica e ideologica, modalità di riproduzione alternative alla maternità e al concepimento naturali.

Rapido excursus: nel *Manifesto di fondazione del futurismo* (1909)³, Marinetti descriveva metaforicamente la ri-nascita di sé in quanto futurista, fuoriuscito da una macchina-ventre come da un utero di lamiera. La sua precedente pièce, *Il Re Baldoria* (1905), conteneva precise allusioni a parti più *incarnati*: per assicurare la rigenerazione della specie, sudditi e regnanti di un paese da cui le donne erano state cacciate rimettevano al mondo uomini precedentemente divorati, espellendoli da ogni possibile orifizio o addirittura subendo tagli cesarei addominali.

Il romanzo allegorico *Mafarka il futurista* (1909) raccontava invece la nascita dell'uomo nuovo, Gazurmah, imperituro perché meccanico figlio artificiale del re Mafarka, concepito «senza ricorrere alla vulva della donna»⁴ e messo al mondo grazie alla forza della volontà paterna.

Marinetti ridefiniva la natura e la genesi del nuovo maschio futurista in alcuni testi teorici successivi, tra cui il significativo *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1911). In un mondo futurista in cui la bellezza meccanica avrà già sostituito

tuito quella femminile, la macchina oltre a essere l'amante voluttuosa dell'uomo, ne sarebbe diventata la creatura. Creatura, e non solo creazione, poiché l'uomo ne sarebbe «costruttore [...] padre». Il medesimo testo esplicitava che l'uomo futurista avrebbe subito un'evoluzione fisica che gli avrebbe consentito di trasformarsi in «un tipo non umano e meccanico [...] dotato di organi inaspettati», ossia in un essere dalle molteplici e possenti funzioni, alieno da malattie e deperimento, grazie ai suoi pezzi meccanici ricambiabili e aggiustabili. Un essere in cui le funzioni sessuali sarebbero state dissociate dall'erotismo e dal sentimento, e esclusivamente destinate alla riproduzione della specie⁵.

La questione della riproduzione veniva fantasmata anche dal futurista Paolo Buzzi, nel romanzo di fantascienza *L'Ellisse e la spirale, film + parole in libertà* (1915)⁶. Alla fine di una sanguinosa guerra dei sessi, donne e uomini vivono separati in due regni distinti. Le donne, nel loro, hanno lasciato sopravvivere pochi uomini «provvisori» per fecondare le contadine. Gli uomini invece decidono di bruciare le donne ma quando si rendono conto di aver bisogno di «uteri» per la continuità della specie, si mettono in cerca degli ultimi esemplari di genere femminile. Nei mondi immaginari di Buzzi, il fare figli è disdegnato sia dalle donne che dagli uomini, giudicato da entrambi una mansione purtroppo necessaria, perciò devoluta ai ceti più bassi, in attesa di soluzioni alternative.

Una soluzione la suggeriva Ruggiero Vasari nella pièce *L'Angoscia delle macchine* (1923). Il suo Regno delle macchine era abitato da uomini meccanici, potenti e solidi che, lasciate le donne, «sesso inutile», nel vecchio continente, si autoriproducevano artificialmente. Essi avevano rinunciato a riprodursi naturalmente perché il piacere e i sentimenti insiti nell'accoppiamento erano incompatibili con il loro mondo tecnologicamente avanzato, anche se c'era un prezzo da pagare: la disumanizzazione. La riflessione di Vasari proseguiva in *Raun* (1927), un dramma ambientato sempre nell'era delle macchine, in un mondo ormai così pianificato che il destino di ogni ragazza era affidato a una «gine-macchina» che ne decideva la funzione sociale, secondo una scelta limitata: maternità, lavoro, prostituzione⁷.

Alla produzione futurista facevano eco altri testi, né futuristi né italiani, ma coevi, cui va accennato per sottolineare come la procreazione meccanica, associata alla disumanizzazione, stesse diventando un'utopia inquietante: nuovi mondi che si pretendevano perfetti si rivelavano terrificanti... Due opere emblematiche sono la pièce *RUR* (1920), in cui il drammaturgo ceco Karel Čapek, inventore della parola «robot», immaginava la rivolta e la vittoria delle macchine contro gli uomini che le avevano concepite e realizzate; nel nuovo mondo, tuttavia, i robot non sapevano come riprodursi... E il celebre romanzo *Brave new world* (1932), di Aldous Huxley, che si apriva, non a caso, sulla descrizione di una sala di fecondità, in cui si scopriva che tutte le fasi procreative erano ormai affidate a macchine. Per Čapek come per Huxley, la scienza e la tecnica avrebbero sostituito le donne-madri, mettendo fine alla riproduzione naturale, biologica e affettiva.

Ma torniamo ai futuristi per osservare, in sintesi, che la loro aspirazione a avvicinare i limiti della riproduzione naturale rispondeva a due esigenze: sottrarre alla donna il potere di assicurare la conservazione della specie e rendere così l'uomo au-

tosufficiente; eliminare il femminile, sinonimo di debolezza e mortalità, per sostituirlo con il maschile, sinonimo di scienza e tecnica. La tecnologia avrebbe dato all'uomo (maschio) le potenzialità che la natura non gli aveva assegnato. Osserviamo anche che per risolvere il problema della riproduzione, centrale nell'utopia di una nuova umanità, i futuristi immaginavano di dislocare le funzioni fisiologiche fuori dal corpo umano, dissociando il sesso dal piacere e dai sentimenti, distinguendo corpi produttivi e corpi riproduttivi, e auspicando che gli organi diventassero sostituibili e modificabili. In altri termini, preannunciavano la frattura tra corpo umano e funzioni fisiologiche.

E le donne futuriste, si esprimevano su una questione che le riguardava direttamente?

La risposta è parzialmente affermativa, poiché le futuriste hanno evitato la problematica delle modalità di riproduzione, imperniando la riflessione sull'identità della donna del futuro, sulla costruzione della donna nuova. Come dire: donna nuova, figli nuovi... Sebbene quindi le futuriste non abbiano elaborato proposte collettive, ed anzi abbiano manifestato posizioni sfaccettate⁸, un primo punto comune è rintracciabile nel rifiuto di concezioni essenzialiste (*tota mulier in utero*), e un secondo nella negazione di un determinismo biologico attributivo di prerogative femminili o maschili secondo l'appartenenza sessuale.

Valentine de Saint-Point, nel *Manifeste de la Femme futuriste* (1912) e nel *Manifeste futuriste de la Luxure* (1913)⁹, delineava una donna forte, sensuale e intellettuale, ossia, nel linguaggio di allora, una donna più virile. Solo di sfuggita affrontava il problema della maternità, per concludere sbrigativamente che le sembrava incompatibile con la lussuria e la creazione, ben più degne dell'interesse della donna futurista. La quale, di certo, non era madre e non era moglie. Era amante. Era soprattutto artista.

Neppure Rosa Rosà, negli articoli pubblicati sull'*Italia futurista* (1916–1917) e nel romanzo *Una donna con tre anime* (1918)¹⁰, si dilungava sulla maternità, privilegiando la definizione di nuovi modelli femminili da opporre a quelli esistenti, tutti insoddisfacenti. La sua donna futurista poteva anche essere madre, ma la maternità figurava come elemento marginale; il cuore del problema era la necessaria evoluzione della donna, che doveva affrancarsi dalla «maternità mentale», liberarsi dalle mansioni casalinghe, per compiere infine una profonda metamorfosi che l'avrebbe trasformata nella donna del futuro. Una donna con l'ambizione di emanciparsi sessualmente e intellettualmente, per diventare un'artista, al pari dell'uomo.

Anche Enif Robert riteneva che la donna futurista dovesse innanzitutto rigettare il destino femminile convenzionale, compresa la vocazione materna, per potersi realizzare in quanto artista. La donna futurista avrebbe dovuto trovare un nuovo equilibrio, a metà via tra maschile e femminile, e una nuova armonia tra corpo e anima. Significativo al proposito *Un ventre di donna* (1919)¹¹, libro in parte autobiografico composto da testi suoi e da lettere di Marinetti. La protagonista vive un'esperienza tragica e fondamentale: a causa di una grave malattia, subisce l'ablazione dell'utero. Con sua grande soddisfazione. Il messaggio insito nella vicenda narrata è fin troppo chiaro: la donna non si riduce all'utero, anzi, solo libera da esso

può trasformarsi nella perfetta futurista, ossia una donna creativa e virile intellettualmente, che sa preservare una sensualità femminile in un corpo privo di capacità procreativa. Insomma, la donna futurista è un'artista, uomo nella mente e donna nel corpo, un corpo idoneo al desiderio e al piacere, ma inidoneo alla maternità.

Proprio la Robert, una decina di anni dopo, avrebbe reagito male alla proposta di un ex futurista riconvertito al fascismo, Mario Carli, che voleva far istituire per legge una sorta di procreazione femminile obbligatoria¹². Nel 1929 i tempi erano cambiati; l'utopia futurista del nuovo mondo aveva lasciato il passo al nuovo ordine pragmatico-ideologico del regime, e il regime aveva un problema demografico-economico-occupazionale a cui la proposta di Carli intendeva dare soluzione. Del resto, all'indomani della guerra, il futurista Blangino aveva già avanzato un'idea simile, il «figlio di stato» (1919)¹³, una specie di affidamento dei neonati allo stato che avrebbe permesso alle donne di essere al contempo lavoratrici e madri, in un momento in cui il paese aveva bisogno sia di braccia che di nuove generazioni. Per Blangino, la donna non era destinata ad essere solo corpo riproduttivo, la maternità era funzione sociale, e la vocazione materna aveva durata limitata e subordinata all'interesse della collettività.

Nei decenni successivi, anni '30 e '40, la propaganda e l'ideologia fascista a cui il futurismo si allineava progressivamente, senza mai aderirvi totalmente, ricongiungevano i due termini *donna* e *madre* fino ad assimilarli. Esempio il saggio di Maria Goretti, *La donna e il futurismo* (1941), che portava in epigrafe una frase di Mussolini e una frase di Benedetta Marinetti: «La guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna» e «La donna italiana è madre»¹⁴.

2. BIOPOTERE DEL NUOVO MILLENNO

Se si fa un balzo in avanti fino alla fine del ventesimo secolo, allungando il passo ai primi anni duemila, si constata con stupore, soddisfazione o terrore, che certe utopie sono realizzabili o realizzate. La genesi «senza il concorso della vulva», la procreazione fuori dal ventre femminile, l'autorigenerazione, la sostituzione di organi, la delega di funzioni alla tecnica, non appartengono più al mondo della fiction, ma alla branca della scienza chiamata biotecnologia della riproduzione. Oltre all'offerta tecnologica di possibilità procreative, la gamma delle filiazioni possibili è ampliata dall'evoluzione delle mentalità e dei comportamenti. L'elenco non esaustivo e forse già desueto delle alternative al ciclo riproduttivo naturale comprende la clonazione, la preselezione dei feti, la fecondazione in vitro, il trapianto ovariale, l'inseminazione artificiale e la maternità surrogata (affitto di utero). Se si aggiunge l'adozione monoparentale e di coppie omosessuali, si ottiene una casistica complessa e dilatata, in cui *fare* un figlio non corrisponde ad *avere* un figlio, con implicita scissione tra la maternità e/o la paternità sessuale, affettiva, giuridica, genetica o biologica.

Il biologo francese Henri Atlan, nel recente saggio *L'Utérus artificiel*¹⁵, dimostra che il ciclo procreativo potrà presto compiersi interamente fuori dal corpo fem-

minile, grazie a macchinari sostitutivi delle fasi che vanno dal concepimento al parto. L'utero artificiale, in realtà una sorta di incubatrice, concretizzerà secondo Atlan l'uguaglianza agognata: le donne saranno finalmente liberate dagli obblighi fisiologici della maternità¹⁶.

La scienza e la tecnica, insomma, trionferanno per il bene generale dell'umanità e particolare delle donne. Le funzioni riproduttive, al pari di organi e componenti del corpo umano, saranno finalmente sostituibili e il prodotto sarà perfezionabile. Non è questa la sede per analizzare quali imperativi di ordine sociologico, culturale, demografico o ideologico incoraggiano il prosperare di domanda-offerta di biotecnologia, ma crediamo non si debbano sottovalutare gli interessi economici della commercializzazione di organi e funzioni corporali.

Soffermiamoci qui su altri aspetti. Nel febbraio 2004, in Italia è entrata in vigore una legge sulla procreazione assistita da molti giudicata troppo restrittiva e perciò oggetto di un referendum abrogativo che tuttavia ha avuto esito negativo¹⁷. Nell'interessante dibattito svoltosi all'occasione, diverse voci femminili hanno attirato l'attenzione sul principale oggetto (soggetto?) implicato, ossia la donna, il corpo della donna, alcune per mettere in discussione una sottesa mistica della maternità che vorrebbe le donne pronte ad ogni sacrificio pur di essere madri e brave madri, altre per stigmatizzare la delega della procreazione alla scienza, ossia al potere istituzionale e maschile¹⁸. Due posizioni critiche che, portate alle estreme conseguenze – rifiuto o esaltazione della maternità come momento costitutivo della natura femminile – non sono prive di contraddizioni.

La filosofa Rosi Braidotti ha cercato una via d'uscita, riflettendo su come la donna possa non subire gli exploit della scienza e della tecnica, ma usarli invece a proprio vantaggio, anche per confutare l'assioma donna-madre. Nei due saggi *Soggetto nomade* e *Nuovi soggetti nomadi*¹⁹, poi in *Madri mostri e macchine*²⁰, raccolta pubblicata in Italia proprio durante il dibattito referendario, Braidotti elabora la proposta di un nuovo femminismo e di una nuova soggettività politica femminile, operanti in un contesto di tarda postmodernità segnato da migrazioni, globalizzazione dell'economia, nuove tecnologie, e configura una rinnovata utopia della donna nuova, che riassumiamo qui in due significative formule: «meglio cyborg che dea», «le femministe sono le donne post-donna»²¹. In altri termini, è indispensabile pensare la donna in modo diverso, inventare nuove rappresentazioni, ridefinire modelli, codificazioni, appartenenze. L'identità di genere non è fissa e fissata una volta per sempre, ma *trans*, transitoria e molteplice.

A partire da questi presupposti concettuali, Braidotti si interroga sull'interconnessione tra corporeo e tecnologico, sulla mercificazione del corpo, sul corpo-macchina. E, ovviamente, sulla procreazione. Ovviamente, tanto più che nell'esaminare la recente produzione artistica di genere fantascientifico, un genere che prospetta mondi del futuro esprimendo quindi «l'inconscio politico» della nostra cultura, secondo la formula di Jameson da lei citata²², Braidotti constata che «la fantascienza produce rappresentazioni di sistemi alternativi di procreazione e di nascita [...]. Le nascite extra-uterine sono dunque un elemento centrale dei testi di fantascienza»²³. Cosa scaturisce dall'inconscio politico della nostra cultura? Nei mondi futuri, ci so-

no corpi di donna-robot, amplessi donne-macchina, parti maschili, inseminazioni da parte di alieni...

E se gli sguardi si posassero invece su culture di secoli passati? Vedrebbero emergere fantasie ricorrenti di bambini nati da uomo, dal suo corpo, dal suo spirito o grazie alle sue pozioni magiche²⁴... Insomma, ieri come oggi, parte dell'umanità sogna di potersi riprodurre al di fuori del ventre femminile. Ma oggi qualcosa è cambiato nella misura in cui, appunto, sta diventando scientificamente possibile oltrepassare maternità e paternità incarnate.

Ora, secondo Braidotti – osservazione del tutto pertinente –, il «tentativo di disimpegnare il bambino, il feto, l'embrione e perfino l'ovulo dal corpo della donna»²⁵, potrebbe avere anche un impatto positivo: se così si mettesse fine all'esclusivo potere femminile di generare, si sgretolerebbe infatti l'identità femminile ancestrale, uterina e materna:

C'è anche un versante positivo della nuova interconnessione tra madri, mostri e macchine e questo versante ha a che fare con l'abbandono di ogni definizione essentialista della femminilità e perfino della maternità. [...] si potrebbe celebrare il declino del significato unico che si attribuiva alla esperienza della maternità come un segno di crescita della libertà femminile²⁶.

Sul versante negativo della «inestricabile interconnessione tra corporeo e tecnologico», tra «carne» e «metallo»²⁷ Braidotti situa la mercificazione dei corpi, la preselezione della progenie, la priorità della finalità riproduttiva sull'atto e sul piacere sessuale. E constata un rovesciamento della situazione rispetto agli anni '70, quando le donne sembravano aver preso il controllo della fecondità. Queste analisi, assolutamente condivisibili, offrono due spunti di riflessione:

1. Il rifiuto e la paura del sesso, osservabili nelle società attuali, sono «fenomeno parallelo all'ossessione per la correttezza, l'igiene e la buona salute. Cosa c'è dunque da stupirsi se esattamente in questa congiuntura l'intera questione della riproduzione si sposta nel nitore senza macchia dei laboratori dei tecno-medici? [...] Se marchi di fabbrica e brevetti garantiscono la qualità del prodotto?»²⁸. Interessante, no? Il rapporto sessuale, da molti già considerato pericoloso o peccaminoso, potrebbe anche diventare inutile...

2. È davvero un caso che la scienza abbia compiuto progressi enormi nel campo della procreazione «esattamente nella fase storica in cui altri soggetti stanno lavorando alla ridefinizione della sessualità in termini differenti»? Ossia, la riappropriazione femminile del corpo che ha caratterizzato il femminismo degli anni '60 e '70 è stata di breve durata perché soppiantata da sofisticate tecnologie, gestite da specialisti all'interno di appositi spazi. Lapidaria, Braidotti riassume: «Con la pillola antifecondativa possiamo fare sesso senza procreare, con le Ntr possiamo avere bambini senza fare sesso»²⁹. Noi ricorderemo anche lo slogan: «l'utero è mio e lo gestisco io», emblematico appunto dell'utopia di riappropriazione del corpo.

Un'ultima riflessione riporta al marinettiano uomo meccanico e moltiplicato. Si è accennato alla connessione carne-metallo, alle possibilità di ricambio delle singole parti del corpo con pezzi di laboratorio o di officina. L'odierno sapere scien-

tifico e razionale non ammette scarti dalla norma perché ha l'obiettivo di eliminare ogni possibile produzione di mostri, assecondando desideri di perfezione, di reincarnazione, di salute e di giovinezza eterna, spesso traducibili nella genesi di maschi forti di razza bianca. La riproduzione diventa produzione *high-tech*³⁰. Per contrapporsi alla visione spaventevole di un'umanità perfetta generata dalla tecnica, Braidotti elogia la mostruosità, la difformità rispetto al canone, incoraggiando un uso «deviato» delle possibilità tecnologiche. Se corpi e funzioni sono scambiabili, perché non possono esserlo anche le identità sessuali? Secondo logica, Braidotti rivendica nuove forme identitarie come la transessualità, l'ibridismo, l'indefinito, la cyberdonna. E compie un ulteriore passo: se un utero vale un altro, se una cavità vale un'altra, perché non immaginare «Gravidanze maschili. Macchine femminili»³¹?

Non intendiamo affermare che occorra seguirla su questa strada. Tuttavia, i percorsi da lei tracciati, assolutamente praticabili, assolvono un'utilissima funzione. Perché di fronte all'affermarsi del biopotere tecnologico, Braidotti si sforza di pensare un'umanità nuova, reinventa generi e attribuzioni di genere, contribuisce a costruire identità plurime e mescolate, convinta che non abbia senso ancorarsi a malfermi ruoli secolari, e tantomeno rifiutare il progresso. Convinta anche che l'immaginario e la creazione artistica siano i luoghi privilegiati della costruzione di modelli identitari.

Le futuriste Valentine de Saint-Point e Enif Robert parlavano di «terzo sesso», Rosa Rosà di metamorfosi; tutte, non riconoscendosi nei modelli esistenti, volevano inventare una donna nuova e ritenevano che le artiste e le intellettuali avessero un ruolo e una responsabilità: produrre e creare, oltre a – invece di – riprodurre e procreare. Alla loro utopia di rifondazione dei generi, di superamento dell'essentialismo materno e di (pro)creazione femminile, fanno eco, a distanza di un secolo, le voci del nuovo femminismo.

3. UTOPIA DELLA GIOIA

Potremmo concludere limitandoci a ribadire quanto già rilevato: tra le tante utopie che hanno attraversato il Novecento, quella (maschile?) della riproduzione artificiale sembra potersi concretizzare; grazie alla biotecnologia, le possibilità procreative si ampliano e diversificano, fomentando inquietudini, ma alimentando anche folli speranze e visioni di mondi fantastici. Sarebbe tuttavia insoddisfacente e riduttivo iscrivere nel bilancio del secolo appena chiuso le predette procreazioni artificiali, obliterando un'altra utopia pro-creativa (femminile?) cui si è rapidamente accennato. Del Novecento, vorremmo restasse qualcosa che la ricordasse. Un romanzo, per esempio. E perché no *L'arte della gioia*, di Goliarda Sapienza³², che racconta una storia che attraversa il secolo, la storia di una donna, protagonista di avvenimenti storico-politici e di vicende private. Sembra banale, ma non lo è. Prova ne siano le vicissitudini editoriali.

Dopo quasi un decennio di stesura, Goliarda Sapienza finisce *L'arte della gioia* a metà dei fatidici anni Settanta, culmine delle lotte femministe. Nonostante abbia

già pubblicato due libri e frequenti ambienti letterari, per il copioso manoscritto subisce rifiuti, talvolta violenti. Lo lascia nel cassetto per vent'anni, durante i quali riesce invece a pubblicare altri romanzi. *L'arte della gioia*, quello che le sta più a cuore, non lo vedrà mai sullo scaffale di una libreria: esce per i tipi di Stampa Alternativa pochi mesi dopo la sua morte, avvenuta nel 1996, nell'indifferenza generale. Qualche anno più tardi, però, il romanzo viene tradotto in tedesco e in francese, riscuotendo all'estero successo di pubblico e critica. Nel frattempo in Italia, grazie a un programma televisivo, cresce l'interesse per la donna e per la scrittrice; la riedizione del romanzo suscita infine numerose e ottime recensioni.

Cosa c'era di ributtante nella storia inventata dalla Sapienza? Un progetto di vita, leggibile come un'utopia. Povera e orfana, vittima predestinata della violenza familiare e sociale, la protagonista, Modesta, si ribella e non si rassegna a un destino di umiliazione e dolore, afferma spudoratamente la propria voglia di vivere, e per farlo supera dure prove e esperienze diverse. Incesto, stupro, amori omosessuali, voluti o subiti, amori trasgressivi, omicidi al limite della legittima difesa, matrimoni di necessità, figli naturali, figli abbandonati, figli adottati, aborti, separazioni, adulteri, amori di terza età per giovanotti, ma anche lotte politiche, confino e prigione, nonché tardiva e possente vocazione artistica. Una vita di scelte spesso difficili, sempre rivendicate, in nome, appunto, di un'arte della gioia, pratica profondamente rivoluzionaria perché contraria a ipocriti moralismi, buoni per salvare le apparenze e preservare privilegi acquisiti, di sesso e di classe.

L'arte della gioia può leggersi come un romanzo di formazione, con venatura ideologica, perché la protagonista si forma vivendo liberamente la propria sessualità, decidendo quando, come e con chi avere relazioni e eventualmente fare figli, non conformandosi mai al ruolo codificato di figlia, moglie e madre, obbligando di conseguenza amici e parenti a prescindere dai legami biologici per privilegiare affetti e convinzioni. Una donna può rifiutare la logica del dovere familiare, del sacrificio di sé, del senso di colpa, scegliere l'indipendenza, la solitudine, un'attività creativa.

Se non temessimo di essere riduttivi e male interpretati, definiremmo *L'arte della gioia* un romanzo femminista e politico, impegnato e programmatico, emblema di tempi in cui le donne, le artiste, volevano gettare le basi di nuovi modi di vivere. Uno degli slogan più scanditi era il citato «L'utero è mio e lo gestisco io»: si rivendicava l'autodeterminazione durante lotte per l'aborto e per la contraccezione, quando la posta in gioco era il controllo della fecondità, considerato il presupposto dell'autonomia; la ridefinizione dell'identità femminile sembrava possibile proprio a partire dall'autogestione della sessualità, al di fuori dal controllo sociale e patriarcale, una sessualità non necessariamente connessa alla riproduzione, ma associata alla gioia e all'autocoscienza. A quei tempi, lungi dall'essere destino femminile ineluttabile, la maternità era una libera scelta, eventuale, da compiersi anche fuori della coppia o del nucleo familiare tradizionale.

Era un'utopia realizzabile? Realizzata?

A leggere oggi il romanzo, così animato dalla tenace volontà di Sapienza di far esistere una donna diversa, autonoma, libera, gaudente, coraggiosa, umanamente imperfetta e insolentemente vitale, la sensazione che predomina è la nostalgia. Si ha

l'impressione che il romanzo incontri infine un certo riconoscimento perché ha perso ogni carica rivoluzionaria. Certo, le mentalità sono cambiate, ma se Modesta non fa più paura è perché il suo modo di vivere e la sua concezione della donna nella famiglia, nella società e nella politica sono percepiti come marginali, come inattuali, o come chimere. Certe situazioni, certe descrizioni, hanno il gusto dell'illusione, il color seppia di cartoline di tempi lontani, tempi in cui si è vissuto con speranza qualcosa poi perduto, per cui si prova ancora un vago struggimento.

Non fa più paura la gioia di vivere di una donna nata e vissuta nel '900, perché è una bomba disinnescata; non utopia realizzata, ma utopia esaurita. L'immagine di una donna libera in una società libera, non più donna-madre ma donna nuova madre nuova, si è sbiadita fino a scomparire. A quell'immagine si è sovrapposta quella di una madre perfetta di figli perfetti, concepiti e messi al mondo sotto massima sorveglianza, medica e sociale, e perché no «sotto l'amoroso sguardo dei biotecnici»³³.

N O T E

¹ Titolo del celebre manifesto datato Milano, 11 marzo 1915, e firmato G. Balla e F. Depero, astrattisti futuristi.

² Ci permettiamo di rinviare al nostro saggio *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Paris-Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2006 (341 p.), nonché all'articolo *Procreazioni futuriste*, in *Écritures d'enfance/Scrittura d'infanzia*, a cura di C. CAZALÉ, «Écritures», n. 2, dicembre 2006, pp. 15–28, in cui vengono proposti alcuni temi e analisi ripresi nella prima parte del presente articolo.

³ *Fondation et Manifeste du futurisme* fu pubblicato in francese su «Le Figaro» il 20 febbraio 1909. Una precedente versione italiana, senza preambolo, era apparsa il 5 febbraio dello stesso anno su «La Gazzetta dell'Emilia». La versione definitiva venne pubblicata, in francese e in traduzione italiana, sulla rivista «Poesia» di febbraio-marzo 1909, col titolo *Manifesto di fondazione del futurismo*.

⁴ F.T. MARINETTI, *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1910. *Mafarka il futurista*, nella traduzione italiana di Decio Cinti, è pubblicato dalle Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1910. La citazione è tratta dall'ultima riedizione, a cura di L. BALLERINI, Milano, Oscar Mondadori, 2003, p. 163.

⁵ F.T. MARINETTI, *L'homme multiplié et le règne de la machine*, in *Le futurisme* [1911], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, con una prefazione di G. LISTA. *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* è pubblicato in italiano in *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1915. Le citazioni sono tratte dalla riedizione a cura di L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 39 e p. 40.

⁶ P. BUZZI, *L'Ellisse e la spirale, fim + parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1915; oggi Firenze, S.P.E.S., 1990.

⁷ R. VASARI, *L'angoscia delle macchine*, testo datato 1925, ma pubblicato su «Der Sturm» nel 1927; *Raun*, datato 1927, pubblicato sulla rivista milanese «La lanterna» nel 1932. Ultima riedizione di entrambi i testi, a cura di L. BALLERINI, in *F.T. Marinetti, Gli Indomabili. Con un'antologia di scritti futuristi sull'arte meccanica e d'avanguardia*, Milano, Mondadori, 2000.

⁸ In effetti, le futuriste non si sono pronunciate collettivamente sulla questione femminile, per esempio con un manifesto comune. Le posizioni delle principali protagoniste del movimento presen-

- tano tuttavia similitudini interessanti, per le quali si rimanda in particolare, oltre al mio saggio qui citato in nota 1, agli studi di L. RE, di cui segnaliamo *Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo*, in *Les Femmes écrivains en Italie (1870–1920: ordre et liberté)*, «Chroniques Italiennes», n. 39–40, Paris, Sorbonne-Nouvelle, 1994; C. SALARIS, di cui segnaliamo *Le Futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia*, Milano, Edizioni delle donne, 1981; L. VERGINE, *L'altra metà dell'avanguardia 1910–1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano, Mazzotta, 1980, poi Milano, Il Saggiatore, 2005.
- ⁹ L'ultima ristampa francese dei due manifesti in Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, Paris, Mille et une nuits, 2005; in italiano, *Manifesto della donna futurista*, Genova, Il Melangolo, 2006.
- ¹⁰ I principali interventi di Rosa Rosà su «L'Italia futurista» sono *Le donne del posdomani* (II, n. 18, 17 giugno 1917), *Le donne cambiano finalmente* (II, n. 27, 26 agosto 1917), *Le donne del posdomani II* (II, n. 30, 7 ottobre 1917). Il romanzo *Una donna con tre anime* (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918) è stato ripubblicato a cura di C. SALARIS, Milano, Edizioni delle donne, 1981.
- ¹¹ F.T. MARINETTI, E. ROBERT, *Un ventre di donna, romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919.
- ¹² E. ROBERT, *Maternità e economia*, lettera pubblicata su «L'Impero», 6 febbraio 1929.
- ¹³ Il progetto di Arturo Blangino è interamente trascritto da Marinetti in «Orgoglio italiano rivoluzionario e libero amore», testo pubblicato dapprima su «L'Ardito», n. 20, I, 21 settembre 1919, poi in *Democrazia futurista*, Milano, Facchi, 1919; oggi in *FT. Marinetti. Teoria e invenzione futurista* (a cura di L. DE MARIA), Milano, Mondadori, 1968, p. 372–379.
- ¹⁴ M. GORETTI, *La donna e il futurismo*, Verona, La Scaligera, 1941.
- ¹⁵ H. ATLAN, *L'Utérus artificiel*, Paris, Le Seuil, 2005.
- ¹⁶ Su posizioni simili, si attesta per esempio l'intellettuale francese Marcela Iacub, che già si era espressa sul tema dell'anti-maternità, suscitando dibattito; cfr. M. IACUB, *L'Empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, Paris, Fayard, 2004. Nello stesso tempo, altre donne osservano una rivalutazione della maternità, nuovo «obbligo» sociale e culturale; cfr. la psichiatra M. FLIS-TREVES, *Bébé attitude*, Paris, Plon, 2006.
- ¹⁷ Legge 19 febbraio 2004 n. 40, *Norme in materia di procreazione medicalmente assistita*, pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale» n. 45 del 24 febbraio 2004. Il Referendum, indetto nel giugno 2005, ha visto una partecipazione di votanti inferiore al 26%; in mancanza del quorum, la legge è rimasta in vigore.
- ¹⁸ Durante l'accessissimo dibattito parlamentare, si è assistito a prevedibili opposizioni tra destra e sinistra, e tra cattolici e laici, ma anche allo scontro tra uomini e donne: le deputate, pur di partiti diversissimi, hanno rimproverato ai loro colleghi maschi una legge umiliante e contraria agli interessi delle donne, rilevando l'assurdità di un voto a stragrande maggioranza maschile su un tema che riguardava in primo luogo le donne. Su questo dibattito si è innestata una riflessione più interna ai movimenti femminili, sul rapporto della donna alla maternità.
- ¹⁹ R. BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi*, Roma, Donzelli, 1995 (ed. orig. *Nomadic Subjects*, 1994); *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella editore, 2002.
- ²⁰ R. BRAIDOTTI, *Madri, mostri e macchine*, Roma, Manifestolibri, 2005.
- ²¹ La prima formula è ispirata da D. Haraway, per il cui *Manifesto cyborg* in traduzione italiana Braidotti ha scritto l'introduzione *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea* (Milano, Feltrinelli, 1999); la seconda citazione è tratta da *Nuovi soggetti nomadi*, op. cit., p. 121.
- ²² Cfr. R. BRAIDOTTI, *Madri, mostri e macchine*, op. cit., p. 37.
- ²³ *Ibidem*, p. 44.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 95.

²⁵ *Ibidem*, p. 52.

²⁶ *Ibidem*, p. 105.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ R. BRAIDOTTI, *Nuovi soggetti nomadi*, *op. cit.*, p. 156.

²⁹ *Ibidem*, le citazioni rispettivamente p. 147 e p. 146.

³⁰ «Madre è diventato qualcosa di assimilato al sistema tecno-industriale; la riproduzione, in particolare la produzione di neonati bianchi e di sesso maschile, è un bene primario e quindi un gruppo di ansia culturale. Il corpo materno riproduce la possibilità del futuro e deve allo stesso tempo essere reso tale da iscrivere questa speranza di futuro all'interno del regime di mercificazione high-tech che oggi è economia di mercato», R. BRAIDOTTI, *Madri, mostri e macchine*, *op. cit.*, p. 146.

³¹ R. BRAIDOTTI, *Nuovi soggetti nomadi*, *op. cit.*, p. 158.

³² G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Roma, Stampa alternativa, 1997, con una prefazione di A. PELLEGRINO che riporta le vicende biografico-editoriali. L'edizione francese dell'*Art de la joie*, per i tipi di Viviane Hamy, integra un'appendice biografica, foto della Sapienza, e recensioni.

³³ R. BRAIDOTTI, *Nuovi soggetti nomadi*, *op. cit.*, p. 156.

«Allegorie» di Napoli

Marosia Castaldi e
Giuseppe Montesano tra tradizione
e innovazione

ADALGISA GIORGIO

NAPOLI E GLI SCRITTORI: CASTALDI E MONTESANO

NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI OTTANTA NAPOLI VISSE UNA STAGIONE DI FERVORE ARTISTICO E CULTURALE IN REAZIONE ALLA PROFONDA CRISI CHE ERA SEGUITA AL TERREMOTO DEL 1980. La pratica teatrale, cinematografica e musicale sperimentale attraverso cui si espresse questo fervore stimolò il risveglio tra gli intellettuali napoletani della volontà di salvare la città dallo sfacelo che si sentiva imminente e definitivo. Si aprì così un dibattito fecondo su Napoli cui gli scrittori diedero un contributo importante a livello sia teorico che creativo e che continuò negli anni Novanta. Il programma di politica dell'identità e di politiche simboliche del sindaco Antonio Bassolino, eletto direttamente dai napoletani nel 1993 in seguito alla nuova legge maggioritaria, si sovrapponeva a questo contesto e a queste istanze culturali. In conseguenza non solo di questo clima specificamente napoletano, ma anche di avvenimenti politici, sociali e culturali che investirono l'Italia e l'Europa, la metropoli meridionale ottenne visibilità a livello nazionale e internazionale e si delinearono il desiderio e la possibilità di una sua ripresa e di un suo nuovo ruolo.¹ Gli anni Novanta e il governo di Bassolino si aprirono con la speranza che si potesse colmare quel divario storico drammatico tra Napoli capitale di cultura e Napoli capitale «dello sfascio». ² Queste complesse circostanze alimentarono una nuova narrativa su Napoli da parte di un folto numero di scrittori di varie generazioni. In questo saggio mi occuperò di due delle voci a mio avviso più interessanti tra le generazioni più giovani che hanno letto Napoli da prospettive nuove e attraverso forme narrative che definirei in senso

ampio postmoderne: Marosia Castaldi (Napoli, 1952) e Giuseppe Montesano (Napoli, 1959).

La produzione di Montesano è stata fin dagli esordi visibilmente e dichiaratamente «napoletana» per ambientazione e problematiche socio-politiche e intellettuali, allargandosi progressivamente a orizzonti più ampi. L'opera di Castaldi è invece «napoletana» in modo sottile e indiretto. Castaldi ha infatti cominciato a pubblicare negli anni Ottanta con una narrativa che presentava una realtà interiore avulsa da un contesto storico specifico. Intorno al volgere del millennio Napoli comincia invece a percepirsi nei suoi romanzi in modo più definito, pur continuando a funzionare da scenario concretissimo allo spazio «astorico» dell'anima e della psiche. Mentre Montesano ha riscosso un successo di critica e di pubblico,³ Castaldi è stata apprezzata all'unanimità da critici del calibro di Cesare Segre e Giuliano Gramigna, ma è nota a un pubblico più ristretto. Il primo pratica una scrittura comico-satirica rimanendo all'interno di moduli fondamentalmente realisti e quindi più facilmente accessibili (senza che questo detragga alla complessità della sua opera), la seconda una scrittura postmoderna dallo stile elevato in cui spazio e tempo sono stravolti, ciò che rende difficile la lettura e complesso il lavoro di interpretazione. In più, i toni molto seri di Castaldi e i personaggi appartenenti ad un'umanità di morti vivi e di vivi che sono morti dentro non rendono piacevole la lettura. Ci troviamo quindi di fronte a due scrittori che si collocano quasi a poli opposti, entrambi sofisticati, ma l'uno «popolare» e godibile, l'altra meno «leggibile», i quali, tuttavia, mostrano singolari somiglianze, pur all'interno di notevoli differenze, per quanto riguarda la rappresentazione di Napoli.

Montesano e Castaldi si addentrano nel corpo di Napoli, esibendone le viscere, il sangue e gli umori, e fanno appello all'immaginario napoletano sotterraneo e surreale i cui miti e archetipi traggono radice dalle caratteristiche geofisiche del luogo: il Vesuvio, i Campi Flegrei, Pozzuoli, il lago Averno, mitologico ingresso negli Inferi, la porosità del suolo su cui si regge la città, le caverne risultanti dall'estrazione del tufo usato per costruirne i palazzi, la vasta rete di passaggi sotterranei. Tutto ciò, insieme alle pratiche di vita che ne sono scaturite – il culto dei morti, la credenza nell'esistenza di creature a metà strada tra mondo fisico e mondo metafisico, la linea sottile di separazione tra corpo/materia e trascendenza – viene utilizzato da Montesano e da Castaldi per creare allegorie della Napoli contemporanea, passando poi a servirsi di Napoli come metafora dell'Italia o di un mondo più vasto. Nelle prime opere Montesano si serve del motivo classico della discesa negli Inferi in maniera parodica, Castaldi ne propone un'inversione, mostrando un mondo dei vivi abitato da morti. Le opere di entrambi sfruttano le qualità naturali e il potenziale distruttivo della città: i libri di Montesano si fermano regolarmente sulle soglie di un cataclisma, quelli di Castaldi mostrano un ciclo ininterrotto di distruzioni apocalittiche e di rinascite. Gli intenti ed effetti dell'uno e gli effetti, se non intenzioni, dell'altra sono simili: entrambi offrono interpretazioni critiche della città. Le rappresentazioni di Montesano delle colpe e delle ossessioni storicamente associate con Napoli e con i napoletani diventano sempre più feroci e caustiche e raggiungono toni tragico-comici. Mentre i suoi primi romanzi, *A capofitto* (1996) e *Nel corpo di Napoli* (1999),

rimangono su «suolo» napoletano, negli ultimi due, *Di questa vita menzognera* (2003) e *Magic People* (2005), Napoli diventa un'illustrazione dell'Italia contemporanea, un paese nelle grinfie del peggiore consumismo e della più estrema ingordigia. *Magic People*, ambientato in un condominio napoletano che contiene una grandissima varietà di personaggi, parte da Napoli per descrivere la più alienante americanizzazione dell'Italia e per offrirci una spietata e beffarda caricatura dell'Italia berlusconiana.

Castaldi ci offre una visione più ampia facendo di Napoli una metafora del mondo globale. Nella sua opera, Napoli emerge a cominciare da *La montagna* (scritto nel 1985 ma pubblicato nel 1991), in cui la montagna del titolo, cavernosa e addolorata, fatta di sangue, che si lamenta, ruggisce ed esplose, sovrasta alla vicenda di una famiglia sconnessa che si svolge in varie e indistinguibili località: il richiamo al Vesuvio è chiaro, ma la montagna è presente come archetipo dell'inconscio dei protagonisti. La stessa montagna ritorna in *Fermata Km 501* (1997), anche qui una presenza che incombe sulla vita della protagonista stravolta dalla doppia morte del fratello e della madre, mentre in *Per quante vite* (1999) compare Pfeffingerstrasse, una strada-mondo riconoscibile come Napoli ma convergenza di tantissimi gruppi etnici e microcosmo di un mondo molto ampio. Nel romanzo che segue, *Che chiamiamo anima* (2002), ritorna Pfeffingerstrasse, che diventa la personificazione della Napoli degli anni Novanta, pur rimanendo rappresentativa di una realtà che la trascende. Pfeffingerstrasse riappare nel penultimo romanzo di Castaldi, *Il dio dei corpi* (2006). Passo ora a esaminare due romanzi in particolare, *Magic People* di Montesano e *Che chiamiamo anima* di Castaldi, cercando di inserirne le forme narrative, i temi, le immagini, lo stile e i toni in un continuum socio-letterario napoletano.

MAGIC PEOPLE: L'ITALIA È UN CONDOMINIO

Magic People consiste in trentotto «conversazioni» dei residenti di un moderno condominio metropolitano dediti interamente all'edonismo e alla ricerca sfrenata di beni materiali. Le azioni e i comportamenti dei personaggi di questo testo corale sono dettati da aspirazioni e desideri tanto assurdi ed esagerati da diventare grotteschi e surreali. In loro il desiderio di desiderare è più forte anche dell'istinto di conservazione e della volontà di vivere. Nella conversazione di apertura la città è alle prese con un blackout. Il traffico è intasato, la gente vocia e si riversa per le strade dalle auto surriscaldate. Il rumore dei motorini, delle sirene, dei clacson e delle urla di protesta è insopportabile. Ognuno reclama il diritto a qualcosa: al ventilatore, all'aria condizionata o alla coca cola fredda. Sfacciatamente restii a ogni argomento razionale e sordi al buon senso, tutti si scagliano contro tutti e tutto:

«È arrivata! La fine del mondo è arrivata! Nostradamus me lo diceva...»

«Sì, e quello Nostradamus non teneva niente da fare! Ma che ti doveva dire, che sei cretina? Manca la corrente, questo è tutto, è solo venuto un blackout!»

Siamo immersi nelle tenebre da ore, il ghiaccio nei frigoriferi si scioglie, la città è in ginocchio e questo demente dice pure «solo»? Da un ambulante compro a caro prezzo una lucerna a olio e una maschera antigas di chi sa quale guerra e cerco di allungare il passo in mezzo alle voci.

«Avete voluto i condizionatori d'aria pure nel bagno? E questo è il risultato! Ora tenetevi il buio, il blackout e l'inquinamento...»

«Ah, sì? E secondo te dovevamo vivere pascendo le pecore al Vomero e soffiarci ancora col ventaglio della nonna? Ma impiccati!»

«Io te lo dico: se mi tolgono il condizionatore, io mi ammazzo...»

«E che aspetti, eh? Questo è il momento buono! Così io mi trovo un marito ricco, quello mi porta a fare le vacanze in un posto come si deve, e finalmente faccio la signora...»

[...]

«E che c'entra adesso il consumismo? Ma prendete questi cartelli di protesta e fate un falò! Ma perché, secondo voi il consumismo fa mancare la corrente? Mio Dio, che ignoranza! Ma voi la televisione non ve la vedete? La corrente manca per colpa del terrorismo...»

«L'ozono serve? E chi lo sa? Tu credi ancora agli scienziati?»

«L'ozono non esiste, se lo sono inventato gli ecologisti!»

«Sì, belli quelli! Loro se ne vanno alle Maldive, e io non mi posso accendere il ventilatore?»

«È tutta una pastetta, sentite a me! L'ozono? Il clima? L'ecosistema? È tutto una magna magna...»

«I ghiacci al Polo Nord si stanno sciogliendo, cretino! E il livello del mare si alza, è un fenomeno preoccupante...»

«Hai sentito? Sto preoccupata pure io, Vladi... Ma lo sai che nel bar mi hanno dato la coca-cola calda? Ma tu capisci, Vla'? Era un brodo! E io come faccio senza la mia coca-cola fredda? No, io così non ce la faccio ad andare avanti, Vladi, tu mi devi regalare il portatile... No, che hai capito? Il frigo, il frigo portatile con le batterie, come lo tengono Lallo e Vivian...»⁴

Il «dottore», uno scrittore-giornalista-intellettuale che funge da voce narrante, da filtro e da punto di vista su questo marasma, raggiunge a piedi il suo palazzo e trova le luci accese e una piacevole frescura nell'atrio. Gli viene incontro trionfante un altro condomino:

«Siete rimasto a bocca aperta, dotto', dite la verità!»

E Michele Boccia mi dà una pacca sulla spalla, ridendo.

«Ci sta il blackout? E a noi ci fa il solletico! Volete la corrente? E Michele Boccia ve la dà...»

Mentre lo fisso inebetito dalla stanchezza, Michele mi spiega che è stata cosa di niente, lui già ci pensava da tempo, ha preso un team di ingegneri disoccupati, li ha messi a lavorare a cottimo, e ecco fatto!

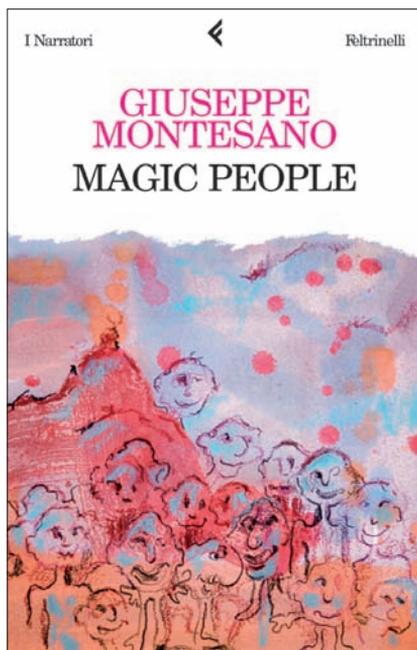
«Dotto', adesso teniamo una centrale autonoma! Au-to-no-ma! Come funziona? Funziona a mano, dotto', a mano!»

Non tengo presente quelli che giravano la macina o remavano sulle navi al tempo dei Romani? La sua centrale funziona che la gente spinge, gli ingranaggi girano, le pulegge si tendono e flash: compare la luce!

Ma come? Non sono contento? Ma io non dicevo sempre che ci voleva l'energia pulita? Eccomi servito! Lui nello scantinato ha fatto costruire una centrale che va a esseri umani: e più pulita di così si muore!⁵

Michele Boccia si vanta, in breve, di aver reinventato la schiavitù.

Nel corso delle trentasette vignette che seguono incontriamo madri che salutano il genio del figlio dodicenne che sa stampare soldi falsi più belli degli originali prodotti dalla Zecca di Stato (il padre è capitano della finanza), che danno ai figli cibo geneticamente modificato e bibite contenenti anfetamine perché la pubblicità dice che stimolano l'intelligenza, che vagheggiano il successo strepitoso e la ricchezza dei propri figli ancor prima che nascano sulla base delle profezie di una chiromante ottenute a suon di quattrini; una donna che crede che dimezzando la razione di pasta del marito potrà risparmiare abbastanza per comprare il televisore al plasma a novanta pollici; un'altra che vuole ipotecare la casa e una terza che prende prestiti sullo stipendio del marito per pagarsi la vacanza nei Caraibi o alle Seychelles e per comprare cellulari con cinepresa, calcolatrici parlanti, zaini di visone selvaggio e altri assurdi beni di consumo; madri e figli che spendono il denaro che non hanno perché le statistiche dicono che «gli italiani hanno raggiunto un traguardo unico nella storia: sono diventati tutti ricchi»,⁶ perché hanno sentito alla televisione che più si spende, più l'economia prospera e più aumentano gli stipendi, o perché hanno scoperto che più debiti si contraggono, più le banche concedono soldi. C'è chi vende l'acqua del rubinetto a caro prezzo e ne garantisce la salubrità facendola bere ad assaggiatori di professione extracomunitari; chi compra lo schiavo elettronico per non dover ricorrere agli «schiavi importati dal Terzo Mondo» il cui odore trova insopportabile.⁷ A questo popolo piccolo borghese di casalinghe frustrate, di giovani senza ideali tranne quello di procurarsi un'occupazione facile e lucrativa, di laureati che inventano modi geniali di guadagnare vendendo ciò che non esiste, fanno da contratto una media borghesia di insegnanti, professori universitari e avvocati corrotti che cinicamente incoraggiano i desideri immorali dei primi alle cui spalle si stanno arricchendo, godendosi la vista di una Italia che va a scatafascio.



Magic People è una satira feroce dell'individualismo, del materialismo e dell'avidità più sfrenati dei napoletani e dell'Italia contemporanea. Da coloro che vivono di espedienti agli impiegati statali e ai liberi professionisti, tutti perseguono il sogno di trascendere la storica marginalità ed esclusione dei napoletani per diventare italiani a tutti gli effetti. Ed essere italiani significa possedere di diritto tutti i comfort e tutti i beni di lusso possibili e immaginabili che li contraddistinguono dagli immigrati, beni da procurarsi, naturalmente, senza dispendio di energie e ricorrendo invece ad atti magici. I personaggi di Montesano sono «magic people» perché credono nelle favole e nei sogni di benessere e di ricchezza che gli vengono propinati dai politici, dai mass media e dalle multinazionali, al punto di accettare ciecamente la propria degradazione in nome di una modernità scadente e alienante. I loro ridicoli nomi «esotici» – Lallo, Vladi, Vivian, Giangi, Sascia – e i satirici cognomi – Vittima, Morfo, Mollo, Latorza, Locco, Cappio – sono l'essenza della loro alienazione culturale e morale.

L'ambientazione del libro è chiaramente napoletana, nei riferimenti a luoghi concreti e a questioni specificamente napoletane e nella lingua che riecheggia il dialetto. Un esempio sono le allusioni al problema della casa e al fallimento dell'edilizia popolare d'avanguardia. Gli amministratori della città vengono derisi da Montesano per la loro incapacità di trovare soluzioni funzionali e allo stesso tempo umane. Nella vignetta intitolata «Troppo spazio fa impazzire», la commissione per gli alloggi popolari propone di risolvere il problema della casa riducendo lo spazio abitativo vitale: facendo dormire e mangiare i condomini all'impiedi, si possono eliminare letti, armadi, cucine e tavoli e far sì che l'edificio possa ospitare anche più di duemila persone invece delle normali 500-600 che già vi abitano. Questa reinterpretazione paradossale dei principi architettonici alla base del progetto delle Vele di Scampia⁸ – «l'unità abitativa di Le Corbusier», «la concezione di spazio dell'architettura sociale», «razionalizzazione degli alloggi»⁹ – a scopo di sfruttamento e di arricchimento personale viene presentata come un'idea geniale capace di risolvere un problema non solo napoletano ma dell'umanità intera. Il libro è «napoletano» anche nella rappresentazione dei luoghi comuni napoletani come la povertà, la fame, il vivere di espedienti, l'arte di arrangiarsi, la vita come recita e spettacolo. Montesano svuota questi luoghi comuni di ogni risvolto positivo, tra cui la tolleranza, la compassione e la solidarietà verso l'altro che sono considerati l'altra faccia del «carattere napoletano». Queste persone magiche hanno tirato fuori il peggio di sé nell'incontro con l'altro interno – i propri concittadini e gli immigrati che condividono una condizione di marginalità con certi strati della comunità napoletana – e con l'altro esterno alienante e corrotto – l'Italia e il mondo globale. Ciò che ne risulta è un condominio-mondo alla rovescia fondato sulla «morale» che è immorale affermare che «chi si fa corrompere è un immorale».¹⁰ Il bambino che dichiara pubblicamente a scuola che chi non è onesto deve andare in galera e che dice al padre che gli vorrebbe bene anche se fosse povero, fa problema. La sua logica manderebbe il padre Sergio Magna (dal cognome emblematico) in galera o, al minimo, gli bloccherebbe la carriera: «E io con un figlio che dice la verità quando ci divento, sindaco: mai? Io resto assessore ai lavori pubblici a vita! E voi fate la fame...».¹¹

La soluzione è di inculcare nel bambino nuovi comandamenti, facendogli ripetere la frase «ama i soldi come te stesso» fino a ottenere il risultato desiderato:¹²

E a un tratto, preceduta da un battere di mani incoraggiante, prima nel silenzio sospeso, infine sommersa da un grande applauso, sento la voce del piccolo Magna che canta.

«Chi non è corrotto, fesso è... Chi non ruba, pazzo è... Chi è onesto, deve morire... L'undicesimo comandamento dice che la verità non rende liberi...»

E quando tutta la famiglia si unisce alla canzone, nel coro che trapassa le pareti i tappi di champagne che saltano scoppiano acuti come spari.¹³

Magic People è un libro che si legge in poche ore ma che si può leggere a molti livelli. Mi interessa, in questo contesto, di inserirlo in una tradizione letteraria, operazione che contribuisce a dargli un più forte spessore. Quali sono, per esempio, i suoi antecedenti? Propongo che esso coniuga due forme narrative: la vignetta di vita napoletana e il genere giornalistico dei *Mosconi* iniziato da Matilde Serao (1856–1927) sulle pagine del «Corriere di Roma Illustrato» e proseguito poi al «Corriere di Napoli» e al «Mattino». I *Mosconi* di Serao erano brevi articoli di cronaca mondana e di attualità dal tono brillante e irriverente su temi vari: dal costume alla politica, dai consigli di moda e di cucina alla critica letteraria.¹⁴ Serao si rivolgeva sia alla buona società napoletana, che si vedeva rispecchiata nei *Mosconi*, sia alla società piccolo borghese, per la quale rappresentavano un'evasione dalla routine giornaliera.¹⁵ Quando Serao lasciò «Il Mattino», la rubrica fu affidata prima a Ferdinando Russo (1866–1927) e poi a Ugo Ricci (1875–1940).¹⁶ Mi sembra, ed è un'ipotesi che bisognerebbe verificare con ricerche di archivio, che, se Matilde Serao adotta i toni arguti, ironici e a volte caustici adatti al commento sociale e assume toni polemici per denunciare le condizioni di vita della plebe napoletana, Ricci – almeno nei pochi *Mosconi* che sono riuscita a consultare – trasporti il genere nel satirico e nel surreale. Costruiti intorno a un motto di spirito, una frase arguta o brillante, un errore, un fraintendimento, ciò che dà adito a una situazione originale, incresciosa, imbarazzante o assurda, i *Mosconi* di Ricci smascherano l'ipocrisia, la vanità e la ristrettezza mentale della piccola borghesia napoletana.¹⁷ *Magic People*, che è costruito infatti intorno ad articoli di satira sociale che Montesano aveva pubblicato proprio sul «Mattino», si avvicina ai *Mosconi* di Ricci, coniugandoli con una forma narrativa basata sul bozzetto, ma del tipo nient'affatto appagante, che ci è giunto attraverso altri autori.

Mi riferisco al genere del testo composito fatto di racconti-vignette che si coagulano in una visione complessiva, genere che si può far risalire alla tradizione verista di osservazione e descrizione «antropologica» degli aspetti della vita del popolo napoletano. Si tratta per lo più di testi ibridi che si collocano a metà strada tra documento e racconto, tra inchiesta sociologica e invenzione, tra giornalismo e letteratura. A cominciare da *Napoli a occhio nudo* (1878) di Renato Fucini (1843–1921) e dal *Ventre di Napoli* (1884) di Serao, si può tracciare una linea che va da *L'oro di Napoli* (1947) e *Gli alunni del sole* (1952) di Giuseppe Marotta (1902–63), a *Napoli al vento* (1958) di Mario Stefanile (data di nascita ignota), a *Città di mare con abitanti* (1973) di Luigi Compagnone (1915–98), fino a *Magic People* di Montesano. Ci so-

no, naturalmente, variazioni notevoli fra questi testi, a seconda del rapporto «ideologico» ed emotivo che intrattengono con la realtà che si prefiggono di rappresentare e a seconda dei toni e degli stili che ne conseguono. Generalizzando, si può dire che questa linea narrativa adotta un punto di vista più o meno critico, in modo più o meno esplicito, nei confronti della realtà: sono testi che, da prospettive diverse e in gradi diversi, si propongono come «riletture» della città. Quanto riescano a essere dei «controtesti» e a smantellare gli stereotipi accumulatisi intorno a Napoli nel corso di due secoli e quelli particolarmente deleteri dei primi cinquant'anni del ventesimo secolo – il vagheggiamento durante il fascismo di una Napoli grandiosa, centro italiano dell'Impero Africano,¹⁸ e il culto di una napoletanità autoreferenziale ridotta a scadente colore locale promossa negli anni cinquanta dal laurismo¹⁹ – è una questione cruciale, ma non semplice da definire, specie per quei testi di alto impegno estetico e morale che si pongono ai confini tra il patetico e il comico, l'elegiaco e il nostalgico come quelli di Marotta e di Stefanile.

Rientrano in questo filone anche le memorie e gli inventari, usciti dalla penna di dilettanti, di luoghi e tipi napoletani – Posillipo, Spaccanapoli, il pescivendolo, lo scugnizzo, l'usuraia, la luciana e così via – che si possono leggere nella Biblioteca Nazionale di Napoli e che ritraggono, con simpatia e nostalgia, una mitica comunità fondata sulla solidarietà e sulla coesistenza armoniosa tra le classi sociali. Questi testi, che occupano il livello più basso del genere quanto a impegno estetico e intellettuale, hanno origine, oltre che in velleità letterarie, nel desiderio e nel «dovere» di affidare alla carta qualcosa di molto amato che va scomparendo. Il popolarissimo *Così parlò Bellavista* (1977) di Luciano De Crescenzo sfrutta questa formula con sapienza, e si può dire genialità, a scopi commerciali e in parte di evasione. Si tratta di una serie di dialoghi filosofici su Napoli di un gruppo di personaggi napoletani, inframmezzati ad aneddoti di vita napoletana che illustrano le teorie discusse nei dialoghi.²⁰ Nel cercare di spiegare Napoli, in contrapposizione all'Italia del Nord, attraverso la teoria epicurea della ricerca del soddisfacimento dei bisogni umani, il professor Bellavista e i suoi «discepoli» indirettamente propongono le caratteristiche napoletane di fantasia, inventiva, arguzia, adattabilità, capacità di superare le avversità, il prendere la vita con filosofia, il compenetrarsi nelle disgrazie altrui e l'apertura verso l'altro, come punto di partenza per una riforma sociale italiana e dell'umanità intera. Questa operazione, a metà strada tra il serio e il comico, finisce per minimizzare i gravi problemi napoletani e italiani degli anni Settanta cui i personaggi di De Crescenzo fanno riferimento e che stimolano, indirettamente, le loro elucubrazioni.²¹ Se il tono e l'intento del libro sono principalmente didattici – spiegare Napoli al resto dell'Italia e invitare il Nord a guardarla con occhio simpatetico – l'effetto ottenuto è anche quello di mitizzare il «carattere napoletano» e quindi di consolare e tranquillizzare i napoletani stessi, nonché di continuare a fare dei napoletani figure fondamentalmente comiche. Ci sono delle corrispondenze tra il libro di De Crescenzo e quello di Montesano. A parte la figura del dottore-narratore che funge da voce unificante, la narrazione affidata al dialogo, il ricorso, anche se in modo del tutto diverso, ai luoghi comuni della napoletanità, si può dire che il libro di Montesano porti alla più estrema conclusione il mondo adom-

brato da De Crescenzo. In quest'ultimo, il professor Bellavista divide gli esseri umani tra coloro che perseguono «l'amore», inteso come propensione e proiezione verso l'altro, e coloro che perseguono la «libertà», intesa come individualismo: Napoli e il Sud di contro a Milano e al Nord. Il mondo di De Crescenzo è ancora diviso nei due blocchi contrapposti di capitalismo e comunismo. Quello di Montesano non ha più ideologie o ideali e ha fatto del consumismo e dell'omologazione la propria religione. Se De Crescenzo nota che la soglia dei bisogni ritenuti essenziali continua ad alzarsi e auspica il raggiungimento di un giusto mezzo tra i due eccessi rappresentati da Napoli, tutta rivolta verso l'amore, e da Milano, tutta rivolta verso la libertà, i personaggi di Montesano hanno ormai raggiunto il punto estremo sulla scala della «libertà»: i napoletani si sono ormai assimilati al resto dell'Italia e del mondo. E infatti il libro di Montesano non cerca di «spiegare» Napoli, non ci invita a guardarla con simpatia. *Magic People* fa ridere, ma senza compiacimento: il riso si trasforma in ghigno. I personaggi di Montesano sono dei dannati.

La posizione ideologica di Montesano e lo stile e il tono attraverso cui viene espressa portano a compimento una linea narrativa che potrebbe far capo ai *Mosconi* di Ricci e che ne sviluppa la componente ironico-assurda e la dimensione di critica sociale. Nei brevi racconti de *Loro di Napoli* di Marotta comincia a far capolino questa componente. Da Milano dove ora vive, l'autore ci guida attraverso personaggi ed episodi di vita napoletana e ci restituisce un quadro intensamente poetico della vita del rione. L'umanità da lui descritta è comica in senso pirandelliano, perché al lettore viene chiesto di compenetrarsi nella realtà assurda e tragica in cui sono immersi i personaggi. *Città di mare con abitanti*, invece, dello scrittore, elzevirista, polemistista e giornalista del «Mattino» Luigi Compagnone, noto per le sue rappresentazioni disumanizzate della Napoli piccolo borghese del boom economico,²² si colloca nel surreale. Il libro, vincitore del Premio Napoli nel 1973, consiste in una serie di brevi e spietati ritratti di personaggi che giustificano la loro ipocrisia e meschinità, la loro perfidia, i loro misfatti e delitti con un razionalismo perverso, nascondendosi dietro una facciata e un'illusione di rispettabilità e conformismo e dietro una lingua formulaica, convenzionale e di maniera. La loro vita è paradossale e tragica e Compagnone la descrive servendosi di una prosa asciutta e con toni che vanno dall'ironico al satirico al beffardo. È interessante che il libro cominci e finisca con due racconti lampo che trattano del desiderio di avere ciò che hanno gli altri, un desiderio che, come in Montesano, è completamente dissociato dall'oggetto del desiderio, portato al limite estremo, perché ciò che questa gente desidera senza neanche accorgersene, accecata dalla gelosia e dall'invidia, è la propria degradazione – come nel pezzo di apertura assurdo e scatologico – e persino la morte, come nel pezzo di chiusura, anch'esso assurdo e dalla comicità agghiacciante, dove tutti fanno a gara a offrir la testa al boia, rivendicando il diritto di essere i primi a perderla. Questi, come abbiamo visto, sono i temi centrali del libro di Montesano. Ecco il racconto di apertura di *Città di mare con abitanti*:

La ripresa

È passato ahimè in un lampo il giorno festivo, e siamo già al lunedì, e sono appena le otto; e dopo aver ascoltato alla radio l'annunciatore che ha detto: «Grazie dell'ascolto», Immacolata Cercone, vecchia casalinga settantaduenne, spicca un balzo, si aggrappa alla canna fecale esterna e comincia a precipitare a velocità vertiginosa verso il sottostante fossato che riceve i rifiuti corporali del casamento.

Alfredo Tomea, magnaccia, che sta contando sul davanzale della finestra il denaro guadagnato durante la notte da Elena Turco, prostituta, scorge la vecchia Immacolata Cercone e getta invidioso un urlo di rabbia: «Quel fossato mica è vostro, è di tutti, non facciamo due pesi e due misure!».

La vecchia Immacolata Cercone lo colpisce con uno sputo al momento di passare dinanzi alla finestra, e piomba raggianti nella cloaca.

Anselmo Calise, amministratore del casamento, urla a sua volta: «Vi denuncio per violazione di sterco condominiale», mentre intanto da finestre e balconi i casigliani inviscono in coro contro la vecchia casalinga Immacolata Cercone che ride e guazza nel pantano con ampie bracciate.

«O tutti o nessuno!».

«Privilegi non ne vogliamo!».

«A chi tanto e a chi niente!».

A questo punto i casigliani si precipitano da balconi e finestre, a balzi e a voli, nel sottostante merdaio: e chi fa il crawl, chi sommozza, chi si diverte a fare il morto, chi ingoia il liquido fecale e ridendo lo risputa sul viso degli amici e dei familiari.

Insomma la settimana è cominciata con una discreta allegria.²³

Si noti la qualità epigrammatica della frase finale. Ed ecco il racconto di chiusura:

Il patibolo

Chi l'abbia innalzato in Piazza Grande e perché, non lo sa nessuno; sino a ieri non c'era e questa notte nemmeno, difatti i lividi nottambuli che si aggiravano in Piazza Grande non l'hanno veduto; segno dunque che è stato innalzato poco prima dell'alba quando la nostra cittadina è un grosso gatto rattrappito nel sonno; e i primi a vederlo sono stati Giacomo Sella e Carmine Balzo, tranvieri, che han gridato: «Madre di Dio, un patibolo in Piazza Grande»; e sul palco c'era il boia con la testa nel cappuccio e due fori al posto degli occhi, la mannaia nel pugno.

«Madre di Dio, un patibolo», hanno dunque gridato i due tranvieri; e poichè da noi ogni voce o grido è fiamma alata che subito vola e alimenta rapidi incendi, già tutti corrono verso Piazza Grande gridando: «Al patibolo, al patibolo», e fanno uno strepito come nubi di cavallette affamate; e sotto il nascente sole il gregge umano precipita da case vichi e piazza alla volta del patibolo in Piazza Grande, e ilare vola sui pochi scalini che portano al palco. E la prima fortunata a dare il collo alla mannaia è la vecchia casalinga settantaduenne Immacolata Cercone, e a quella vista grande è la zuffa che si accende sotto il palco perché ognuno vuole offrire la testa prima degli altri; e furibondo è l'assalto anche perché i pezzi grossi pretendono passare per primi ma l'ondata mugge: uguaglianza sotto il patibolo, e saltano intanto le teste di Mariquita cacciatrice di ladri e di Marilina cacciatrice di rondini; e già è mezzodi e il boia è un po' stanco per tanta fatica, ha i crampi nel braccio ma intorno a lui ribolle l'avida furia e si ri-

svegliano antiche invidie e tremende gelosie, privilegiati non ne vogliamo, dinanzi alla mannaia siamo tutti figli del Dio equanime e onnipotente, lo stesso sangue abbiamo; figli di puttana e figli di gentildonna, la mannaia è la vera gran madre universale; e in tale uguagliante allegria la giornata precipita e già cala la sera; e un enorme paniera di teste è Piazza Grande, ed esausto è il boia: ma per fortuna sorge in gloria la luna, ed egli a quella vergine luce d'argento e qua e là spruzzata di rosso si accorge che il suo lavoro è finito e che può ormai smontare il patibolo.²⁴

In questo finale si sentono gli echi di tanta storia napoletana, come la rivoluzione giacobina del 1799 e le esecuzioni dei rivoluzionari, le rivolte dei lazzari, la città tradizionalmente alla mercé di questi ultimi e nelle mani di chi sapeva manovrarli. Ritornerà la parola «allegria» per definire una giornata conclusasi all'insegna della morte.

Città di mare con abitanti è stato riedito di recente con una postfazione proprio di Montesano, il quale sembra leggere questi ritratti *noir* della piccola borghesia napoletana alla luce della concezione della napoletanità elaborata da Raffaele La Capria ne *L'armonia perduta*:²⁵ a monte del comportamento e delle azioni dei personaggi di Compagnone, Montesano non trova la fame, la miseria, l'amore o la passione, che sono invece il motore della vita dei personaggi di Serao, Ricci e Marotta, ma la paura ancestrale di trovarsi faccia a faccia con la realtà nascosta dietro il paravento della napoletanità e il bisogno di credere in una versione diluita ed edulcorata di questa realtà.²⁶ *Magic People* mette sotto il mirino quegli aspetti classici della vita napoletana che uniscono ed equiparano i napoletani di tutte le classi – nobili decaduti, borghesia e plebe. Ma è principalmente alla piccola borghesia contemporanea – plebe «emancipata» o desiderosa di emanciparsi – e a coloro che sfruttano la sua ignoranza per il proprio tornaconto che Montesano, come Compagnone, rivolge la sua satira. E come il suo predecessore, Montesano mostra come i classici vizi napoletani della fame, del sesso e del danaro vengano sublimati attraverso l'altra vocazione eminentemente napoletana del filosofare. Allo stesso modo di Compagnone, Montesano denuncia questa vocazione (non la esalta, come fa invece De Crescenzo) e fa della forma narrativa prescelta un veicolo di invettiva politico-sociale. *Magic People* allarga l'orizzonte di rappresentazione, offrendoci una visione tragicomica dell'incontro/scontro disorientante di questa classe con la postmodernità e l'adozione cieca, ma consapevole, degli aspetti più deleteri dell'americanizzazione dell'Italia e del mondo. Il libro di Montesano, come quello di Compagnone, non lascia speranze. Esso termina con la sconfitta del dottore-narratore, che alla fine cede al caldo soffocante e al cinismo imperante e si fa installare l'aria condizionata, consapevole che automobili, frigoriferi, e condizionatori d'aria divorano «foreste, animali e microbi, invadono la via lattea e i buchi neri e gli universi per ritornare poi materia e particelle e vuoto».²⁷ Come gli altri condomini, anche lui mette a tacere la coscienza e si lascia andare al cosiddetto «progresso»: «Ho dei rimorsi? Non tanti da impedirmi un sonno cieco e risvegli indecifrabili, e poi nella perpetua primavera e quando il progresso avanza, chi può ancora preoccuparsi di un rottame come la coscienza?».²⁸

Si riscontrano, per finire, a ulteriore conferma del filone narrativo che ho individuato, una continuità e una progressione da Marotta a Compagnone a Montesano a livello di spazi di rappresentazione. I racconti del primo rimangono al livello dei bassi (c'è persino un personaggio che vive nella buca di una casa bombardata), mostrando una strada brulicante di gente e pullulante di attività. Le vicende dei personaggi del secondo si svolgono per lo più all'interno del classico palazzo napoletano multiclassista. Montesano trasferisce il modello di Compagnone in un condominio metropolitano che ospita la nuova piccola e media borghesia, volgare e ignorante, dedita esclusivamente all'accumulo di beni materiali oltre ogni bisogno ragionevole e razionale. Il condominio si dilata e si contrae, per rappresentare di volta in volta Napoli, l'Italia e il villaggio globale. Questo gioco di espansione e restringimento dello spazio caratterizza anche l'altro libro di cui mi occupo in questo saggio, il romanzo di Marosia Castaldi *Che chiamiamo anima*, nel quale una strada si fa di volta in volta quartiere, Napoli e mondo.

CHE CHIAMIAMO ANIMA: PFEFFINGERSTRASSE

Che chiamiamo anima è un altro romanzo corale, che consiste nelle voci di una folla di personaggi di diversa estrazione etnica, dai nomi cinesi, americani, tedeschi o spagnoli. Essi vivono in un ambiente urbano che all'apparenza trascende località specifiche, in appartamenti che assomigliano a celle in edifici raccolti intorno a una strada, Pfeffingerstrasse, che ricorda a sua volta un campo di concentramento. La protagonista, Doroty Malone,²⁹ ha conosciuto il lager da bambina, è vissuta in un «Middle West» chiaramente americano dove era arrivata priva di memoria, di identità e di passato, e da cui era partita, dopo la morte del figlio, soffocata dal conformismo piccolo borghese della famiglia dell'uomo che aveva sposato. Il presente della storia è un processo che si svolge in un padiglione una volta appartenuto all'Ilva-Italsider, l'acciaieria napoletana dismessa, che ora fa parte della Città della Scienza³⁰ e ospita coloro che sono sopravvissuti a un'epurazione di Pfeffingerstrasse. Il processo vuole far luce sulla morte di Doroty e accertare se sia stata assassinata o si sia suicidata. I giudici che si avvicendano al processo cercano di ricostruire gli avvenimenti che avevano condotto alla morte di Doroty leggendo ad alta voce il quaderno in cui quest'ultima aveva annotato frammenti della sua vita e in cui aveva chiesto a coloro che aveva incontrato sulla sua strada di annotare frammenti della loro. I confini tra la cornice – il processo raccontato al presente – e la storia contenuta nella cornice e raccontata di volta in volta al passato e al presente si confondono di continuo. I giudici e altri personaggi, tra cui il capo della polizia Fermhatt, che dovrebbero essere estranei alla vicenda di Doroty, ne vengono a far parte e ritrovano se stessi nel quaderno. Nel corso del processo i giudici, uno ad uno, abbandonano l'impresa perché non riescono a sostenere il peso delle tragiche vite tracciate nel quaderno e la visione della propria morte interiore che queste vite gli restituiscono. Anche i confini tra i personaggi si confondono, gli avvenimenti si ripetono all'infinito, le storie si sovrappongono. La scrittura e la lettura ripiegano continuamente

su se stesse: il processo non si conclude e il mistero della morte di Doroty rimane irrisolto. Il tempo si annulla nella circolarità: tutto ciò che vediamo accadere è infatti già accaduto, il presente diventa passato e il futuro non esiste. Il testo unisce il movimento lento del romanzo tradizionale all'orizzontalità, fluidità e simultaneità del postmoderno. Ci troviamo davanti un romanzo-mondo allo stesso tempo semplice e complesso, che vuole capire chi siamo e di cosa siamo fatti. Castaldi esamina questo dilemma esistenziale attraverso Napoli, muovendosi di continuo tra il particolare, Napoli, e l'universale, la società globale.

Pfeffingerstrasse è un luogo indefinito ma concretissimo, allo stesso tempo lo spazio degli incubi e un microcosmo di Napoli. I rifiuti si accumulano, i muri si coprono di graffiti. Fermhatt, che giudica sovversivo il caos in cui versa la città, non vede altra soluzione che raderla al suolo per ripulirla: «squartare» e «sventrare» sono termini ricorrenti, chiari riferimenti allo sventramento di Napoli suggerito da Agostino Depretis e denunciato da Matilde Serao ne *Il ventre di Napoli*.³¹ La città è sottoposta a un ciclo continuo di demolizioni e ricostruzioni, di morte e rinascita. Al momento del processo, gli abitanti di Pfeffingerstrasse sono stati trasferiti da Fermhatt alla Città della Scienza. Sia Fermhatt che la Città della Scienza sono parodie di se stessi, la quintessenza e allo stesso tempo il fallimento della ragione. Il nome del capo della polizia ricorda quello di Fermat, il famoso matematico dell'«ultimo teorema». Fermhatt dovrebbe, quindi, simboleggiare il raziocinio. E, invece, mentre aspira e si industria a fare di Napoli una città pulita e ordinata, Fermhatt riduce il suo ufficio a un letamaio: «La testa mi si spaccava quando Moreno se n'è andato da questa stanza piena di *immondizia*. [...] Fermhatt prende a calci le cartacce per terra sbarazza la scrivania di lattine cicche sigarette cartacce polvere. Tanto questo è il posto mio... Non faccio male a nessuno io...».³² La Città della Scienza – che sorge alle soglie di Pozzuoli, dei Campi Flegrei e del Lago Averno – ha sostituito, nel romanzo come nella realtà, l'anima viva dell'acciaieria ed è divenuta, in Castaldi, un grande padiglione in cui sono parcheggiati permanentemente immigrati, stranieri, rifugiati, senz'atetto, sieropositivi e Rom. Il padiglione ha preso a sua volta le sembianze della stessa Pfeffingerstrasse e Fermhatt è sul punto di radere anch'esso al suolo, quando una violenta eruzione copre tutto di lava e lapilli.

L'ultimo capitolo, intitolato «Il ritorno a casa», mostra una casa ridotta a macerie che funge da palco su cui una famiglia recita la scena di un dramma. Arriva Giuseppe Fiorelli, l'archeologo che nell'Ottocento scoprì la tecnica per ottenere i calchi delle vittime dell'eruzione del Vesuvio del 79dc. Fiorelli è stato incaricato di fare lo stesso con le vittime di quest'ultima eruzione, di ricreare, cioè, delle statue riempiendo di gesso gli involucri formati dalla cenere del vulcano che si è solidificata intorno ai loro corpi che si sono invece disintegrati:

... io sono solo un riempitore di vuoti [...] È il mio lavoro... è come stringere tra le braccia un'ombra un niente che si fa corpo... pensate ai nostri corpi mortali condannati a essere divorati dai vermi della terra e a scomparire... chi rivedrà mai più la nostra forma la nostra figura? Sono fortunati questi qui. Il loro niente diventa tutto e per vederli vengono da ogni parte del mondo.³³

Quest'ultimo capitolo è costruito intorno alla metafora pirandelliana della perdita del sé e della caduta irrevocabile del mito della pienezza. Il libro esplora i confini tra anima e corpo, tra sentimento e razionalità, tra essere e non essere, alla ricerca del significato della vita e di capire ciò che ci rende vivi e se rimane qualcosa di noi quando il corpo svanisce. Il nodo centrale del romanzo, come risulta già dal titolo, è l'idea ambigua di «anima», che Castaldi fa coincidere a volte con «identità», entrambe connotate come vuoto e rappresentate da una coperta con al centro un buco che i personaggi cercano di rattoppare ma che invece si allarga sempre più. Ogni personaggio che entra in scena al processo attraverso il quaderno si presenta con le stesse parole: «Che io ho un cuore un cervello due orecchie due polmoni un fegato e acqua che ho una milza due reni due braccia due piedi e un'anima. Che tutta questa anima questi piedi questi polmoni questi nervi questi gangli questa acqua questo sangue non mi riguardano non sono io la loro casa». ³⁴ Fermhatt inveisce contro i «sovversivi» che imbrattano la città di graffiti e scrivono dappertutto, persino sui loro corpi:

[...] è solo questo che vi interessa eh? [...] che le cose comunque vadano. Che si crepi che si viva, purché tutto continui. Avete paura di morire? Bavosi... stronzi... lumache... cosa vi siete illusi di fare con quei quattro fogli con quelle scritte deficienti sui muri sui corpi? Di lasciare una traccia che valesse qualcosa di più di queste due braccia di queste due gambe di questi due polmoni di questo sangue di questa poltiglia puzzolente che chiamate anima? Ah ahhhh! ³⁵

Il romanzo si conclude con Fiorelli che, avendo rinvenuto dalle macerie il quaderno contenente le vite dei calci che ha appena creato, ridà loro vita leggendolo. La parola scritta diventa, se non l'antidoto, l'ultima possibilità che rimane all'umanità di arginare la perdita del sé e il vuoto della morte.

I riferimenti al passato e al presente di Napoli sono chiari. Il romanzo si fonda su un immaginario che ha assimilato altri paesaggi napoletani oltre a quelli della città antica e del golfo: le nuove periferie e il paesaggio industriale dell'acciaieria dismessa. Pfeffingerstrasse contiene molte stratificazioni storiche e molti tratti ritenuti tradizionali di Napoli: la coesistenza di «lumi» e di reazione che caratterizzò il regno dei Borbone, l'impossibilità di estirpare il disordine, l'incapacità dei napoletani di portare a compimento progetti collettivi, la coscienza «addormentata» degli intellettuali, la sterile circolarità della realtà napoletana, il suo essere alla mercé di una natura distruttiva ma anche la sua capacità di sopravvivere, di resistere e di rigenerarsi dalle proprie ceneri; la diversità interna della sua cultura e della sua gente. Inoltre, il romanzo ruota intorno al problema storico della casa, ³⁶ a sua volta strettamente legato ad altri problemi cronici della città: sovrappopolazione, epidemie, disoccupazione, immigrazione, povertà, il disastro delle periferie-dormitorio. Pfeffingerstrasse ha forti somiglianze con le Vele di Scampia. Ci sono allusioni al sindaco Bassolino e alla sua politica dell'identità, vista come poco pertinente a risolvere i problemi delle zone metropolitane. Il concentramento di tante etnie a Pfeffingerstrasse non è solo un riferimento al retaggio composito della città, ma anche al fenomeno recente dell'immigrazione in Italia nonché ai flussi migratori che investo-

no il globo. La presenza di tante etnie a Pfeffingerstrasse pone grossi problemi pratici e teorici a Fermhatt:

«[...] ma si rende conto che i gruppi del caseggiato si stanno spartendo per colore per lingua costume abitudini tradizioni religiose? Fanno finta di stare insieme ma qui siamo sopra una bomba a orologeria. In alcune Ali ci sono gruppi che parlano solo la loro lingua e si capiscono solo tra di loro e hanno le loro feste e i loro riti di cui gli altri non capiscono niente. Ora: se le pareti sono bianche e pulite e tutto è in ordine daremo a ogni gruppo la possibilità di sviluppare la sua differenza la sua identità ed eviteremo scontri di etnia di religione spartizione di territori di interessi di colore della pelle. Come vede non sono una carogna Banhoff... ma se lasciamo che ogni gruppo sconfini nel territorio dell'altro per un motivo o per l'altro... per esempio scrivendo in cinese dove abitano i giapponesi... mi segue? ... allora basterà un'inezia per scatenare un conflitto. Giusto?»

«Certo il pericolo c'è ma se non si lascia a ciascuno la libertà di sviluppare la sua identità e... ammetta Fermhatt che ormai le identità sono ibride mescolate, giusto?...»
 «Non parli come parlo io, Banhoff...» «Ammetta questo, Fermhatt, e si accorgerà che i confini sono inutili e le persone costrette nel loro solo territorio si scanneranno ancor prima di cominciare...» «Cominciare che?» «A conoscersi.» «Insomma Banhoff, l'identità si costruisce nell'ordine non nel disordine.» «Ma perché lei si ostina anzi si incazza a parlare sempre di identità Fermhatt? Ha forse qualche dubbio sulla sua?»³⁷

La soluzione sfugge al povero Fermhatt, come sfugge ancora a politici e a teorici.

La sovrapposizione delle nuove periferie a Bagnoli, sede dell'Ilva-Italsider e della Città della Scienza, fa confluire nello stesso luogo immaginario mitologie classiche e contemporanee e due progetti di rigenerazione e riabilitazione urbana degli anni Novanta in cui l'amministrazione cittadina è fallita in modo eclatante. La zona è carica di miti classici, associati alla bellezza naturale del Golfo di Napoli e alla morte, e recenti, come l'acciaieria, simbolo ormai svanito della cultura operaista napoletana. Bagnoli è ancora in attesa di un nuovo ruolo e di una nuova identità,³⁸ mentre le periferie continuano sulla strada del degrado e a esser preda della criminalità organizzata.³⁹ Tuttavia, Castaldi mette Pfeffingerstrasse/Napoli a confronto con una cultura del «Middle West» piatta e priva di carattere, di sentimento e di identità e dominata da un soffocante perbenismo borghese. Il contrasto mette in evidenza la lotta per l'esistenza a Pfeffingerstrasse: la sua gente, i giudici, persino Fermhatt sono individui oppressi, avviliti, reazionari, sconfitti, morti letteralmente o metaforicamente, ma che si dibattono ancora vigorosamente e che, pur continuando a precipitare, riescono sempre a rialzarsi e a risorgere.

CONCLUSIONI

Montesano e Castaldi parlano della Napoli contemporanea attingendo al deposito di archetipi napoletani. Tutti e due offrono una visione critica della città, ma tutti e due usano Napoli per aggirarla, perché l'uno fa di Napoli l'Italia, l'altra fa di Napo-

li il mondo. Napoli diventa lo specchio di una realtà italiana o globale soggetta a leggi economiche e morali rovinose. I loro libri smascherano il fallimento non solo di coloro che amministrano Napoli e l'Italia ma anche di una società globale che ha legittimato il profitto, l'avidità, il potere, l'aggressione e l'abuso. La classica precarietà della vita napoletana, vissuta sotto il manto di forze naturali destabilizzanti (il Vesuvio, il bradisismo di Pozzuoli) e in una situazione socio-economica di instabilità secolare, fa di Napoli e dei suoi abitanti candidati ideali a rappresentare la precarietà della condizione postmoderna e a illustrare la facile presa sull'individuo degli aspetti più inquietanti e negativi della società e dell'economia globali.

Mi sembra obbligatorio, a questo punto, fare un breve riferimento a Fabrizia Ramondino (Napoli, 1936), scrittrice che si può considerare la capostipite di queste nuove generazioni di scrittori. Montesano e Castaldi aggiornano il discorso in cui Ramondino è impegnata da molti anni parlandoci, con toni seri e accorati, degli effetti deleteri dello scontro del Sud dell'Italia con la postmodernità: l'espropriazione e la perdita, probabilmente irreversibili, dell'identità culturale. Nel suo ultimo romanzo, *Lisola riflessa* (1998),⁴⁰ Ramondino propone una soluzione, forse utopica, a questa perdita, auspicando un (ri)ancoramento alla natura e alle tradizioni del luogo dove noi, nomadi postmoderni, ci troviamo a vivere o scegliamo di vivere.⁴¹ Al contrario, Montesano e Castaldi non offrono soluzioni, riflettendo forse non solo una differenza generazionale ma anche l'exasperarsi negli ultimi anni delle tendenze politiche e sociali che Ramondino aveva anticipato.

Montesano mette al centro dei suoi romanzi la brama del potere di coloro i quali, non avendolo mai avuto e avendolo poi ottenuto anche in minima quantità, se ne servono per sopraffare l'altro, in una catena in cui ogni maglia sfrutta e opprime la maglia più debole. Da questo punto di vista, la visione di Montesano è disperata e impietosa: Napoli, l'Italia e il mondo precipitano irrimediabilmente verso la distruzione. Nelle opere di Castaldi la dimensione psicologica ed esistenziale è più in evidenza, ma quella socio-politica si recupera nel fatto che la sua visione tragica della vita ruota intorno a gruppi come gli immigrati, i malati, i vecchi e i bambini che costituiscono le maggiori aree di tensione nelle società postindustriali. Se né Montesano né Castaldi offrono speranze di un mondo migliore, il fatto che Castaldi presenti una città capace di risorgere dalla distruzione e ancora in possesso di un cuore che pulsa e di una vitalità interiore indica forse che Napoli non ha ancora perso del tutto la sua capacità di essere ricettiva all'altro e di modificarsi, come ha fatto per secoli, accogliendo in sé l'altro.

B I B L I O G R A F I A

MAROSIA CASTALDI (Napoli, 1952)

Abbastanza prossimo, Torino, Tam Tam, 1986.

Casa idiota, Catania, Tringale, 1990.

Piccoli paesaggi: racconti 1987-1991, Verona, Anterem, 1993.

La montagna, Pasion di Prato, Udine, Campanotto, 1991 (scritto 1985).

Ritratto di Dora, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1994.

Fermata Km 501, Milano, Tranchida, 1997.

Per quante vite, Milano, Feltrinelli, 1999.

In mare aperto, Taranto, Portofranco, 2001.

Che chiamiamo anima, Milano, Feltrinelli, 2002.

Dava fine alla tremenda notte, Milano, Feltrinelli, 2004.

Il dio dei corpi, Milano, Sirone, 2006.

Dentro le mie mani le tue. Tetralogia di Nightwatch, Milano, Feltrinelli, 2007.

GIUSEPPE MONTESANO (Napoli, 1959)

A capofitto, Salerno, Sottotraccia, 1996; edizione riveduta Milano, Mondadori, 2001.

Nel corpo di Napoli, Milano, Mondadori, 1999.

Di questa vita menzognera, Milano, Feltrinelli, 2003.

Magic People, Milano, Feltrinelli, 2005.

NOTE

¹ Tra gli avvenimenti nazionali, l'operazione «Mani pulite», iniziata nel 1992, portò all'arresto di politici e industriali, alla caduta della Prima Repubblica, alla scomparsa dei partiti storici e all'emergere di nuovi gruppi politici. La Lega Nord, secessionista, anti-meridionalista e contro l'immigrazione, ricevette un grosso impulso da questa situazione, alimentando il dibattito sulla nazione e sull'identità nazionale. Nel 1992 finirono anche gli interventi straordinari nel Mezzogiorno. Il G-7 del 1994, che si tenne a Napoli, e l'ingresso dell'Italia nell'Unione Monetaria Europea attirarono l'attenzione della comunità internazionale sulla città.

² L'espressione è di Fulvio Tessitore: M. LOMBARDI, *Intervista su Napoli a Fulvio Tessitore*, «Nord e Sud», A. 37, n. 4 ottobre-dicembre 1990, pp. 127-134 (p. 128).

³ *Nel corpo di Napoli*, 1999, ha vinto numerosi premi tra cui il Premio Napoli e il Superpremio Vittorini ed è stato finalista al Premio Strega. Nel 2003 Montesano ha ottenuto il Premio Viareggio-Repaci con *Di questa vita menzognera*.

⁴ G. MONTESANO, *Magic People*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 9-10. Dal romanzo è stata tratta una pièce teatrale intitolata *Magic People - L'Opera buffa di un'Italia Malata*, andata in scena alla Galleria Toledo di Napoli nell'aprile 2007.

⁵ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸ Le Vele di Scampia sono case popolari futuristiche costruite negli anni Settanta e Ottanta nella periferia nord di Napoli, secondo un progetto ispirato a Le Corbusier e a Kenzo Tange. Alcune di esse sono poi state demolite negli anni Novanta sotto Bassolino. Non offrendo servizi sociali e culturali, opportunità di lavoro e occasioni di vita di comunità, queste periferie sono diventate siti

- di conflitto e violenza, di prostituzione, di traffico di droga e di facili reclutamenti da parte della Camorra.
- ⁹ MONTESANO, *op. cit.*, pp. 16–17.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 91.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 92.
- ¹² *Ivi*.
- ¹³ *Ibidem*, p. 93.
- ¹⁴ Si vedano M. SERAO, *I mosconi di Matilde Serao*, a cura di G. INFUSINO, Napoli, Edizioni del Delfino, 1974, e A. SARCINA, *La signora del Mattino. Con antologia dei Mosconi di Matilde Serao*, Capri, La Conchiglia, 1995.
- ¹⁵ Si veda W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Matilde Serao giornalista. Con antologia di scritti rari*, Lecce, Milella, 1986, p. 58. Due recenti saggi mettono in evidenza l'ambiguità 'ideologica' di Matilde Serao: M. ANGARANO MOSCARELLI, *Le dame dei Mosconi e la plebe del «Ventre di Napoli»: una (apparente) contraddizione nelle opere di Matilde Serao conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli*, e G. FARINELLI, *Matilde Serao: «Api, mosconi e vespe» al «Corriere di Napoli»*, entrambi in *Matilde Serao. Le opere e i giorni. Atti del Convegno di studi (Napoli 1–4 dicembre 2004)*, a cura di A. R. PUPINO, Napoli, Liguori, 2006, rispettivamente pp. 5–14 e pp. 139–154.
- ¹⁶ Serao si firmava *gibus*. Russo e Ricci adottarono rispettivamente lo pseudonimo di *Ape* e di *Tripleplatte*.
- ¹⁷ U. RICCI, *Mosconi*, Ariccia, Prismi, 1996 (supplemento a «Il Mattino»).
- ¹⁸ G. PICONE, *I napoletani*, Roma–Bari, Laterza, 2005, pp. 213 e 229. Si vedano anche due saggi degli anni Trenta che, infusi di retorica fascista e attingendo a vuoti stereotipi, salutano la rigenerazione di Napoli allo stesso tempo che ne delineano il declino: M. VENDITTI, *Interpretazione di Napoli*, «Nuova Antologia» A. 70, 1 maggio 1935–XIII, pp. 90–99 e N. CASTELLINO, *Napoli di fronte al suo avvenire*, «Nuova Antologia», A. 72, 16 dicembre 1937–XVI, pp. 407–414.
- ¹⁹ Si veda P. VARVARO, *Percorsi culturali a Napoli*, in *Il silenzio della ragione. Politica e cultura a Napoli negli anni Cinquanta*, a cura di G. CHIANESE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 135–180. Sia il fascismo che il laurismo rinnovano vecchi stereotipi e fanno leva su una simile retorica di ripresa della città offesa e vittima proiettata verso un grande avvenire.
- ²⁰ DE CRESCENZO, *Così parlò Bellavista*, Milano, Mondadori, 1977. Sarcina osserva che i personaggi popolari e borghesi raffigurati nei *Mosconi* di Serao sono gli stessi che saranno poi messi in scena o raccontati da Eduardo De Filippo, Marotta e De Crescenzo (SARCINA, *op. cit.*, p. 92). Sarcina non fa riferimento però a una continuità di genere, di stili o di toni né a differenze di posizioni estetiche, ideologiche e morali.
- ²¹ Tra i problemi napoletani ricordiamo il colera, altissimi livelli di disoccupazione, lo smantellamento e la conversione dell'Ilva-Italsider, l'abusivismo edilizio e la Camorra, problemi che neanche le giunte rosse del sindaco comunista Valenzi (1975–83) riescono ad arginare; tra quelli nazionali, la fine del miracolo economico e il terrorismo. Sulla politica napoletana degli anni Settanta e le intersezioni con la situazione nazionale e internazionale, si vedano P. VARVARO, *Napoli: il passato come guida possibile per il futuro?* e P. ALLUM, *Alcune osservazioni sulla politica napoletana del dopoguerra*, entrambi in *Culture and Society in Southern Italy: Past and Present*, a cura di A. CENTO BULL e A. GIORGIO, Supplemento a «The Italianist», A. 14, 1994, rispettivamente pp. 64–88 (pp. 76–80) e pp. 89–95.
- ²² Si vedano i romanzi *L'amara scienza*, Firenze, Vallecchi, 1965, *Capriccio con rovine*, Firenze, Vallecchi, 1968, e *Le notti di Glasgow*, Firenze, Vallecchi, 1970.
- ²³ L. COMPAGNONE, *Città di mare con abitanti* (1973), Cava dei Tirreni, Avagliano, 2000, pp. 9–10.
- ²⁴ *Ibidem*, pp. 174–175.
- ²⁵ LA CAPRIA, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.

- ²⁶ MONTESANO, «*Amo la fine del mondo*». *Appunti su Città di mare con abitanti*, Postfazione a COM-PAGNONE, *Città di mare con abitanti*, *op. cit.*, pp. 177–190.
- ²⁷ MONTESANO, *Magic People*, *op. cit.*, p. 136.
- ²⁸ *Ivi*.
- ²⁹ Il nome ricorda quello di Dorothy Malone, l'attrice hollywoodiana del famoso serial americano degli anni Sessanta *Peyton Place*, che metteva a nudo i vizi dietro al perbenismo della comunità americana. Il serial era basato sul romanzo dallo stesso titolo di Grace Metalious (1924–64) del 1956. Anche un altro personaggio di *Che chiamiamo anima* porta il nome di un attore hollywoodiano, Antonio Moreno.
- ³⁰ Questa topografia corrisponde alla realtà. La Città della Scienza è un museo interattivo che occupa parte del sito dell'Ilva-Italsider nell'ex-zona industriale di Bagnoli. Tra gli obiettivi del museo è quello di promuovere lo sviluppo locale offrendo consigli professionali e formazione continua.
- ³¹ Milano, Treves, 1884; nuova edizione ampliata, Napoli, F. Perrella, 1906; Cava dei Tirreni, Avagliano, 2002.
- ³² M. CASTALDI, *Che chiamiamo anima*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 126. Corsivo dell'autrice.
- ³³ *Ibidem*, p. 281.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 7.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 266.
- ³⁶ Il tema della casa ritorna ossessivamente nell'opera di Castaldi, e specialmente in *Per quante vite*.
- ³⁷ CASTALDI, *op. cit.*, pp. 158-159.
- ³⁸ Sul progetto di rigenerazione di Bagnoli, si vedano M. CILENTO, *Governo locale e politiche simboliche. Il caso Bagnoli*, Napoli, Liguore, 2000, e L. IACCARINO, *La rigenerazione. Bagnoli: politiche pubbliche e società civile nella Napoli postindustriale*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2005.
- ³⁹ Si veda M. BRAUCCI e G. ZOPPOLI (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2005.
- ⁴⁰ Torino, Einaudi, 1998.
- ⁴¹ Si veda A. GIORGIO, *Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino*, in *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, a cura di I. FRIED e A. CARTA, Budapest, Eötvös Lorand University BTK, 2003, pp. 227–252. Si veda anche l'edizione inglese riveduta di questo saggio, che amplia il discorso su *L'isola riflessa* e sui rapporti con Simone Weil: A. GIORGIO, *From Naples to Europe to the Global Village. Identity, Time and Space in Fabrizia Ramondino's L'isola riflessa (1998)*, «The Italianist», A. 25, n. 1 2005, pp. 72–96.

Benedetto Croce nel 2002

JÓZSEF TAKÁCS

CERCANDO DI FARE I CONTI CON L'EREDITÀ DEL NOVECENTO – COME PROPONE IL TITOLO DEL NOSTRO CONVEGNO – BALZA ALL'OCCHIO UN NOME CHE PER LA PRIMA METÀ DEL SECOLO DOMINAVA IL CAMPO DELLE SCIENZE UMANISTICHE E, PASSATA L'EGEMONIA DEL «PAPA LAICO» (GRAMSCI), RITORNA NELL'ATTIVITÀ DELLA CRITICA LETTERARIA, MA IL RIFERIRSI ALL'OPERA DI BENEDETTO CROCE SUCITA ANCHE OGGI EMOZIONI CONTROVERSE IN UNA PARTE DEGLI STUDIOSI ITALIANI, REAZIONI UN PO' SORPRENDENTI PER CHI TENTI DI RIASSUMERE *SINE IRA ET STUDIO* LA TRADIZIONE NOVECENTESCA. Non è sicuramente questa la sede per prendere posizione su questioni ideologiche. La spiegazione va invece alla scelta della segnalazione dell'anno 2002: la data è il cinquantésimo anniversario della morte del grande filosofo italiano e per quest'occasione si è organizzato un convegno internazionale a Budapest e a Roma nel 2002, i cui atti sono usciti con il solito ritardo nello scorso anno.¹ Il convegno, distribuito in cinque sezioni (*Fortuna, Filosofia, Estetica, Critica e letteratura, Politica, etica, storia*), indagava «ciò che è vivo e ciò che è morto» nell'opera del Nostro, e ha evidenziato che, al di fuori delle questioni strettamente storico-filosofiche, si può toccare a questo proposito problemi attuali delle scienze umanistiche.

In che modo funziona dunque quest'eredità, in quali campi possiamo parlare di una presenza della tradizione crociana?

Forse si può supporre un generale consenso per quanto concerne il sistema filosofico dello «storicismo assoluto»: siamo convinti anche noi che la concezione crociana abbia il suo posto incancellabile nella grande enciclopedia del pensiero moderno. Limitandoci questa volta alle implicazioni estetico-letterarie possiamo costatare che mentre mancano i riferimenti apologetici di una ortodossia crociana si riscontra invece la posizione della negazione assoluta, rappresentata al convegno

Benedetto Croce 50 anni dopo



Benedetto Croce 50 év után

Krisztina Fontanini
János Kelemen
József Takács

AQUINCUM

dal collega Luigi Tassoni (*L'immagine «fantasma» di Benedetto Croce*) la quale sostiene addirittura l'inattualità di Croce che si palesa, nella questione esaminata, per la mancanza del riferimento ad un referente nel caso dell'immagine. «Il problema della inattualità di Croce sta proprio in questo voler ignorare le differenze, in questa tendenza al certo e all'omologazione, e soprattutto nell'uso del termine *immagine*, da sempre problematico, senza che il filosofo chiarisca per sé e per il proprio lettore cosa intende per *immagini/immagine*.»² Invece di restare nella dicotomia dell'attualità-inattualità vorrei richiamare l'attenzione su una testimonianza di Gianni Vattimo, che, ricostituendo il suo proprio itinerario, ricorda che «Credo di dovere anche a queste remote influenze il fatto di non essermi dimenticato di Croce quando sempre sotto l'impulso di Pareyson e di Verra, mi misi a studiare Heidegger e Gadamer. E' proprio attraverso la riflessione su uno spunto gadameriano che, negli anni successivi, cominciai a pensare di non poter non dirmi crociano. In un lungo e suggestivo saggio di Gadamer su 'I fondamentali filosofici del XX secolo' avevo trovato quella che sempre riconosco come la tesi centrale di tutta la sua ermeneutica: l'idea che, pur con tutte le sue origini heideggeriane, l'ermeneutica novecentesca debba intendersi come una forma di hegelismo che ha messo da parte lo spirito assoluto, e che vede la storia dell'essere sotto le categorie dello spirito oggettivo. Il senso della filosofia (ermeneutica) è in fondo quello di reinterpretare sempre di nuovo l'eredità oggettivata della inventività spirituale delle generazioni passate e delle culture altre, anche contemporanee. E' fin troppo ovvio che una tale visione della filosofia sfugge alla pura e semplice ripetitività in quanto ogni reinterpretazione porta in sé l'impronta delle nuove generazioni che si accostano alla tradizione. E' questo, mi pare, uno dei sensi dell'affermazione di Heidegger secondo cui 'la morte è lo scigno dell'essere'.»³

Sono convinto che nel fare i conti con l'eredità del pensiero crociano bisogna, in un certo senso, allontanarsi dalle fonti, e dobbiamo tener conto di fenomeni paralleli in diversi campi della filosofia contemporanea. Non a caso porta il titolo: *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig* («*Ermeneutica italiana da Croce a Eco*») il volume fondamentale di János Kelemen, uscito poco prima del nuovo secolo (1998)⁴.

Tra i problemi che si pongono richiamerei l'attenzione sul processo interno del pensiero crociano che va dalla concezione di una unica interpretazione giusta e valida alla supposizione del valore interpretativo dei diversi giudizi, teoricamente giustificata dalla semplice – e liberale – constatazione che tutti hanno la possibilità di reintuire l'opera d'arte, dal calzolaio a De Sanctis, anche se, secondo Croce in questo caso non si tratta di una interpretazione vera e propria. Non sono meno importanti le considerazioni di Croce intorno alla storicità della poesia e la storicità - che ne consegue - dell'interpretazione, l'identificazione del metodo storico a quello critico, e i risultati, innanzitutto nel concetto della storia distinta prettamente dalla cronaca, che conducono a un antibiografismo, l'affermazione del «carattere estetico» dell'autore. Tutti questi problemi ritornano nei modelli interpretativi contemporanei dopo la stagione radicale del decostruttivismo, si presentano da problemi generali con geneologia incerta.

Sempre nel cerchio dell'influsso difficilmente documentabile vorrei accennare a un'esigenza quotidiana che in Ungheria, anni fa, ha condotto una casa editrice a far uscire volumi di saggi letterari che interpretano singole poesie col titolo: *Miért szép?* («Perché è bello?»). Evidentemente si tratta della domanda di base di tutte le estetiche, ma dopo la rivoluzione poetica degli anni '60 del secolo scorso non è più «corretto», per così dire, porre domande sul valore estetico, anche se il senso comune richiederebbe una risposta. A chi piace navigare su internet può confermare che in gran parte della corrispondenza elettronica su questioni di letteratura, nei commenti dei blog, si ritrovano, in forma genuina, le questioni del bello. Azzardo l'ipotesi che i pensieri crociani (che aveva sempre a che fare con la problematica del comun senso e trasmetteva in uno stile limpido le questioni in esame) vengono assorbiti attraverso dei capillari e si sono assimilati all'opera di filosofi, storiografi, letterati, spesso forse senza che essi vi si siano riallacciati coscientemente.⁵

Quest'anno ho avuto la possibilità di compilare un'antologia della critica letteraria del Novecento e alla fine del lavoro ho notato con un po' di sorpresa la massiccia presenza del pensiero crociano in fondo ai testi scelti per la raccolta, sorpresa simile a quella di Pier Luigi Cerisola che, scrivendo sulla critica degli anni sessanta, a proposito della «Rivista di studi crociani» di Alfredo Parente commenta come «segno evidente che anche l'autoctona 'superatissima' critica estetica riusciva in realtà a godere ancora di qualche credito in mezzo a quella soffocante invasione di metodologie e ideologie d'importazione.»⁶ Non mi permetterei, certamente, di fare un bilancio all'inizio di questo millennio delle tendenze e teorie della critica letteraria, e tanto meno di giocare gratuitamente sui risultati della decostruzione compiuta; vorrei costatare solo che l'aspetto estetico del fenomeno letterario sembra aver continuo bisogno di conferma.

NOTE

¹ *Benedetto Croce 50 anni dopo. Benedetto Croce 50 év után*, a cura di Krisztina Fontanini, János Kelemen, József Takács, Budapest, Aquincum Kiadó, 2004.

² Luigi Tassoni, *L'immagine «fantasma» di Benedetto Croce*, in *Benedetto Croce 50 anni dopo*, cit., p. 266.

³ Gianni Vattimo, *Croce tra hegelismo ed ermeneutica*, in *Benedetto Croce 50 anni dopo*, cit., p. 112.

⁴ Kelemen János, *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig*, Budapest, Kávé Kiadó, 1998.

⁵ József Takács, *Compiti e prospettive degli studi crociani in Ungheria*, «Nuova Corvina», n. 3., 1996

⁶ Pier Luigi Cerisola, *Dall'impegno sociale al disimpegno dal testo: la critica dei nostri giorni*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di Giorgio Baroni, Torino, UTET, 1997.

Riconsiderare la poesia

– in base a un nuovo cd-rom
delle poesie italiane del
Secondo Novecento

ENDRE SZKÁROSI

NON VI È ORMAI PIÙ ALCUN DUBBIO CHE L'ATTIVITÀ POETICA DEL NOVECENTO SIA STATA CARATTERIZZATA DA UNA CONTINUA ESPANSIONE DEL LINGUAGGIO POETICO, NON SOLO NELL'AMBITO DEL TESTO SCRITTO (COME AD ESEMPIO NEL CASO DELLA SCRITTURA AUTOMATICA SURREALISTA), MA ANCHE IN QUELLO DELLA LINGUA INTESA COME MEZZO DI COMUNICAZIONE. Già Mallarmé, con *Un coup de dés*, aveva ricreato lo spazio visivo della scrittura e dato alla pagina funzione di supporto, creando ritmi visivi (e di conseguenza sonori e mentali), e mettendo in movimento poetico il sistema dei mezzi tipografici. Dopo di lui, e dopo la riscoperta dei calligrammi ad opera soprattutto di Apollinaire, ma non solo, i futuristi, con le loro tavole parolibere, hanno emancipato il carattere denotativo-linguistico e quello grafico del segno linguistico, ottenendo una maggior libertà d'espressione tramite procedimenti grafici. Ancor più importante poi è il fatto che nell'ambito della comunicazione poetica sia stata privilegiata la funzione visiva attraverso la sistemazione strutturale dei segni linguistici e grafici. Questo ha fatto sì che si creasse uno spazio per una prassi che, seppure in quel periodo non fosse ancora definita tale, in seguito sarebbe stata chiamata poesia visiva.

Accanto alla funzione che l'aspetto visivo del linguaggio viene in tal modo ad assumere, assistiamo alla riscoperta e al recupero di un'altra dimensione dell'espressione poetica: quella della vocalità e della sonorità, la quale, anche in senso antropologico, costituisce l'essenza stessa dell'attività poetica d'ogni tempo. Con la declamazione dinamica e sinottica, con la verbalizzazione astratta, con la poesia pentagrammata (concetti e pratiche tipici dell'innovazione poetica futurista), assistiamo al processo di emancipazione anche di questa potenzialità della lingua, poetica e non. Contemporaneamente nasce il *Lautgedicht* dadaista, creato da Hugo Ball e dai

vare Hausmann, Schwitters ecc., che già nella parola definisce questo tipo di attività poetica come poesia sonora, termine ormai comune nel linguaggio della critica letteraria.

Nell'immediato dopoguerra e negli anni Cinquanta e Sessanta si consolida il continuum della poesia visiva e sonora. Basti pensare all'opera di un Artaud, di un Isou, o a quella di Dufrené, Heidsieck, Garnier, Rühm, Mon, Cobbing, Carrega, Lora-Totino e altri, per rendersi conto di come si sia ormai venuto a formare un network internazionale di sperimentazioni poetiche che oltrepassano i limiti stessi della poesia visiva e sonora. In questo contesto trovano spazio anche altre innovazioni del linguaggio poetico, quali la poesia d'azione, la poesia ginnica, la video poetry, la performance poetry; ma poiché con questi termini si è soliti indicare terreni ancora in sviluppo e in continua trasformazione, essi non sono ancora entrati definitivamente a far parte del vocabolario critico, nonostante le pratiche che essi stanno a indicare siano oggetto di studio da parte di una letteratura critica specializzata.

L'uso di termini quali «poesia visiva» e «poesia sonora» è ormai inevitabile nella interpretazione degli sviluppi della poesia del secondo Novecento, prova ne sia il fatto che la critica «più illuminata» non disdegna affatto di usarli. Ciò ha comportato alcuni cambiamenti, non sempre ben visti da tutti, all'interno della stessa terminologia critica. Come definire infatti quel tipo di poesia che, almeno nella sua tradizionale configurazione tipografica, appare scritta in versi? Volenti o nolenti, per questo tipo di poesia si è necessariamente consolidato il termine di «poesia lineare».

Nell'insegnamento della poesia italiana del secondo Novecento si avvertiva sempre più la mancanza di una dispensa, o di un'antologia, che rendesse accessibile e leggibile la vera e propria prassi della poesia italiana del periodo summenzionato, nella sua globalità e con tutti i suoi aspetti essenziali. Ma mentre la poesia lineare risulta facilmente riproducibile su carta, cosa fare degli altri due tipi di poesia? Già la riproduzione adeguata di una poesia visiva implica problemi di carattere economico, perché essa esige una migliore qualità di carta e, come se ciò non bastasse, nel caso si decidesse di seguire il metodo tradizionale di riprodurre poesie su carta, per la parte sonora si dovrebbe includere un Cd in appendice, il che renderebbe tutto più complicato e dispendioso.

L'unica soluzione, a ben vedere, sarebbe quella di redigere una antologia-dispensa su Cd-rom che contenga in egual misura autentici testi poetici, opere visive e sonore. Un Cd-rom di questo tipo, anche se non può dare una visione esauriente del panorama poetico, sarebbe comunque in grado di offrire uno spaccato esemplare di tutte le tendenze che sono emerse nella poesia italiana del secondo Novecento.

Recentemente, nell'ambito di un concorso che mirava all'ideazione di nuovi materiali didattici, mi è stata offerta la possibilità di redigere un'antologia del genere. Durante la sua realizzazione (compito enormemente complesso, dati gli aspetti teorici, pratici, redazionali e tecnici che dovevo tenere in considerazione) ho dovuto ovviamente chiarire i criteri in base ai quali avrei preso le mie decisioni sulla scelta o l'esclusione di determinati autori. Trattandosi, come si spera, di un primo passo, ho voluto e dovuto rinunciare a qualunque illusione di poter offrire un pa-

norama esauriente e rappresentativo in ogni suo aspetto. Mettendo insieme i tre campi della poesia (lineare, visiva, sonora), ho dovuto operare delle scelte, e dunque accettare di estromettere alcuni autori a favore di altri, al fine di produrre un materiale che fosse coerente e allo stesso tempo emblematico. Ed è per questo che in copertina figura un sottotitolo in cui la parola «poesia» è messa ambigualmente al plurale, proprio per sfruttare i due significati della parola e per dimostrare che il concetto di poesia non si esaurisce con la sola poesia scritta.

Per tutti questi motivi, l'antologia della poesia italiana del secondo Novecento, di cui tratta il presente articolo, serve come dispensa universitaria per tutti gli studenti di lingua e letteratura italiana delle università ungheresi, nonché, vogliamo sperare, per tutti quegli studenti o studiosi che sono interessati alla poesia del recente passato. Come ho già sottolineato, tale selezione non pretende affatto di offrire un panorama completo dell'argomento, anzi essa pone sostanziali dubbi intorno a tale possibilità. L'unico scopo realizzabile è stato – ed è – quello di dare suggerimenti al «lettore» e di incuriosirlo riguardo a quell'immensa ricchezza inventiva, linguistica e spirituale che la poesia italiana del XX secolo ha prodotto.

I punti di partenza da cui ha preso le mosse la mia scelta, per quanto discutibile essa sia, sono due. Il primo è stato di rappresentare essenzialmente i tre indirizzi fondamentali che hanno segnato – questo sì, indiscutibilmente – la storia della cultura del Novecento anche a livello teorico e terminologico, ossia poesia lineare, visivo-visuale e sonora. A questo proposito, è importante notare come alcuni poeti abbiano lavorato in tutt'e tre le direzioni, pur essendosi queste sviluppate separatamente l'una dall'altra.

E' un fatto abbastanza noto che la poesia degli ultimi decenni ha esplorato anche altri campi del linguaggio, come la video-poesia, la poesia d'azione (o di performance), la poesia intermediale, la poesia informatica (o computeristica): forme sperimentali che fanno ormai parte della prassi poetica contemporanea. Ma, a causa della scarsa reperibilità di documenti e dei limiti tecnici, abbiamo dovuto rinunciare ad oltrepassare i confini, sempre in movimento e labili, dei principali campi d'azione summenzionati, che sono ormai canonizzati dalla critica letteraria come lavori «in progress».

L'altro punto di partenza – e questo vale soprattutto per la poesia lineare – è stato quello di dar rilievo ai poeti o alle pratiche poetiche che possono essere considerati innovativi, nel senso che problematizzano la lingua. Così, da un lato, non abbiamo pensato fosse il caso di inserire poeti che, pur ancora attivi e importanti nel periodo preso in considerazione, hanno però legato la loro identità e la loro grandezza alla poesia del primo Novecento (quali, ad esempio, Montale, Ungaretti, Palazzeschi, ecc.). Dall'altro abbiamo trascurato tutti coloro che, pur avendo ottenuto risultati ragguardevoli, hanno affrontato il problema della lingua solo in modo accidentale (qui non sarebbe giusto fare nomi, comunque «sapienti sat»).

Va inoltre posto l'accento sul fatto che, per quanto riguarda la poesia del primo Novecento e dell'immediato dopoguerra, in Ungheria esiste già *L'antologia della lirica italiana del Novecento*, a cura di Géza Sallay, uscita nel 1967, la quale ri-

chiederebbe una nuova edizione aggiornata, dato che le sue scelte resistono bene al tempo. In questa antologia infatti sono reperibili testi di Sinisgalli, Accrocca, Sereni, il primo Pasolini ed altri.

Per quanto riguarda gli autori di poesia lineare scelti per questo Cd-rom, va detto che le assenze sono dovute più a motivi organizzativi e tecnici, che non a questioni di carattere concettuale. Poeti come Giancarlo Majorino, Nanni Cagnone, Valentino Zeichen, Maurizio Cucchi, Cesare Viviani, Valerio Magrelli, solo per fare alcuni esempi, sono purtroppo stati esclusi e di questo ci rammarichiamo, ma è anche colpa dell'invidiabile ricchezza della poesia italiana del nostro tempo.

Anche nel caso della poesia visiva (il termine viene qui usato in senso generale, non essendo opportuno in questo momento differenziare fra poesia visiva, visuale, concreta, tecnologica, simbiotica, ecc.) nella presente antologia sono parecchi gli assenti per cause di forza maggiore. In un secondo «volume», o in una versione integrata, sarebbero sicuramente presenti le opere di Lucia Marcucci, Ketty La Rocca, Emilio Isgro, Magdalo Mussio, Maurizio Nannucci e di numerosi altri.

Lo stesso vale per la poesia sonora, per la quale la scelta non può che essere imperfetta. Ci auguriamo di presentare in futuro le notevoli opere di Agostino Contò, Enrico Serotti, Alberto Vitacchio, Ubaldo Giacomucci, Luca Salvadori, Aldo Nove, Rosaria Lo Russo e altri.

Ma – e questo è forse lo scopo principale di questa antologia-dispensa – l'interesse risvegliato è tale da produrre curiosità per un'opera di maggiori dimensioni e più esaustiva: quella cioè che la poesia italiana, in continua mutazione e sempre tesa al rinnovamento, meriterebbe.

Ma veniamo ad alcuni esempi della prassi poetica in questione.

Nel campo della poesia sonora troviamo grandi artisti-poeti che non scrivono versi e non fanno opere visive. Tale è Demetrio Stratos, morto giovanissimo, che nel periodo della sua fervida attività ha prodotto e dunque lasciato purtroppo alle sue spalle un immenso patrimonio di vocalità poetica (ed, essendo stato il pianista e il cantante della leggendaria formazione degli Area, anche di musica progressiva). Sul Cd-rom abbiamo potuto inserire tre delle sue opere sonore (*Mirologhi I, Flautofonie e altro, O titsiras o mitsiras*), tutti pezzi storici ormai, che spero convincano gli ascoltatori. La raccolta è stata concepita in modo tale che di Stratos, oltre al suo curriculum, è possibile vedere immagini che lo mostrano in tutta la sua grandezza di performer dal vivo.

Altri poeti praticano sia la poesia sonora che quella visiva. E' il caso di uno dei massimi rappresentanti delle sperimentazioni poetiche del periodo, Arrigo Lora-Totino, il quale, oltre alle sue poesie sonore (qui rappresentate sempre da tre pezzi), è presente anche con la sua «poesia ginnica» (della quale possiamo vedere, sempre nella sezione foto, qualche bella documentazione artistica). Un'altra sua invenzione, la «poesia liquida», è presente sia nella parte sonora che in quella foto-documentaria. Le sue poesie visive invece sono costituite non di rado dalle partiture delle sue poesie sonore. Qui Lora-Totino, come non pochi dei poeti visivi (si vedano ad esempio i casi di Luciano Ori o Giovanni Fontana), riproduce artisticamente la de-

notazione del suono con segni grafici e linguistici. Problema quasi eterno, che nel campo della cosiddetta musica seria ha prodotto scritture musicali visivamente più che interessanti e non di rado impressionanti per la loro creatività. Un'altra parte dell'attività poetico-visiva di Lora-Totino è collegata al concretismo e alla poesia concreta (si vedano gli esempi scelti).

Nel campo della poesia visiva ci sono poi poeti che praticano solo questo genere, e tali sono Miccini, Carrega, Caruso, Oberto, Pignotti e altri. Studiando le opere di Miccini è possibile rendersi conto di quale complessità culturale stia alla base di molte sperimentazioni poetiche. Miccini, che ha una solida conoscenza di greco e latino, innesta tutta la sua cultura nelle sue opere concettuali. Altro caso è quello di Carrega, la cui riflessione sul fare poetico ha complicazioni filosofiche, tanto che le sue opere, pur essendo le più pittoriche fra quelle dei poeti visivi, sono sempre contrassegnate da una grande tensione intellettuale, soprattutto di carattere semiologico. Un'altra strada è quella seguita da Sarenco il quale, pur operando nel campo della visualità (con film, video-installazioni e altro), elabora un più che convincente paradigma della concettualità in chiave visiva (si vedano gli esempi *Aiutate l'arte, La poesia è il centro della vita, No reproduction, please, Poetry killed the video star*).

Fra le varie combinazioni di attività poetiche praticate dai grandi sperimentatori, la più frequente è forse quella che vede un singolo autore cimentarsi in ogni forma del fare poetico. Ossia quelli che sono a un tempo stesso poeti lineari, visivi e sonori. Un caso esemplare è quello di Adriano Spatola il quale, per quanto riguarda le sperimentazioni foniche e visive, è caratterizzato da un minimalismo di segni e da un'intensissima energia espressiva. Questo lo si vede bene dai suoi *Zeroglifici*, come pure dalle sue poesie sonore riprodotte sul Cd-rom. Al tempo stesso Spatola è indiscutibilmente uno dei più importanti poeti lineari della sua epoca, basti pensare ai volumi *L'ebreo negro, Majakovskiiiiij, Diversi accorgimenti, La composizione del testo e La piegatura del foglio*.

Lo stesso dicasi di Giovanni Fontana, poeta lineare, visivo, sonoro, performer, il quale volentieri si autodefinisce «poliartista». Nel suo lavoro è interessante osservare come la ricca analisi della problematica della vocalità umana, arricchita dalla potenzialità dell'elettronica, viene messa in ambito sonoro. Allo stesso tempo Fontana svolge le sue ricerche nell'ambito del problema relativo alla denotazione dei procedimenti poetici. Nel Cd sono presenti fotodocumenti delle sue performance.

Ma, oltre alla generazione degli Spatola e dei Fontana, c'è quella dei più vecchi, dei dotti che hanno lasciato ai loro eredi la fervida esigenza di una cultura profonda, messa in moto dal processo della sperimentazione artistico-poetica. Uno di questi è certamente Emilio Villa, che già dagli anni Quaranta ha marcato la sua presenza con scritti di «avanguardia dissidente» e che ha prodotto un immenso patrimonio poetico, spesso plurilinguistico, o direttamente scritto in inglese e francese. Strano come la critica abbia fino ad oggi ignorato questo poeta che, fra l'altro, ha tradotto dal greco l'*Odissea*, ma nei manuali di storia della letteratura del secondo Novecento il suo nome è quasi del tutto assente. E' forse a causa della sua formazione transculturale e della sua posizione antiistituzionale che Villa, nonostante abbia pro-

dotto soprattutto (ma non solo) poesia lineare, è escluso dal panorama che ci viene offerto dalla critica letteraria?

Non è possibile in questa sede enumerare tutti i poeti di rilievo che sono presenti nel Cd-rom, ma con Villa arriviamo al punto più delicato delle nostre scelte e della composizione stessa della dispensa. E qui intendiamo riferirci a quei poeti che praticano solo poesia lineare. Come abbiamo già sottolineato, l'immensa ricchezza della poesia italiana di questo periodo ha reso impossibile una selezione adeguata e rappresentativa e pertanto ci siamo concentrati solo su coloro che hanno fatto della «problematizzazione della lingua» l'oggetto della loro poetica. Questo ha fatto sì che grandi poeti non siano presenti, mentre altri, forse meno importanti, lo sono. La generazione dei padri è rappresentata da Sanguineti, Zanzotto, Villa, dall'ultimo Pasolini, da Caproni, Luzi (il quale ultimo, nonostante la sua apparente posizione conservatrice, era molto sensibile ai mutamenti dell'espressione poetica, come dimostrano i testi da noi scelti). Assieme a loro, naturalmente, sono presenti i poeti innovatori per eccellenza, legati o meno alla storia del Gruppo 63, ossia Balestrini, uno dei protagonisti dell'ultimo periodo della poesia italiana, Porta, Pagliarani, Giuliani, Ballerini, Tomaso Kemeny (importantissimo quest'ultimo per noi, non solo per la sua origine ungherese, ma per la sua potenza poetica), Milo De Angelis e tanti altri.

Tra i «vecchi» innovatori del linguaggio poetico troviamo il recentemente scomparso Gianni Toti, Franco Beltrametti, pure lui morto da parecchi anni, Giulia Nicolai, John Gian, Mario Lunetta, Carlo Villa, Enzo Minarelli e altri.

Siamo sicurissimi che a questo primo passo verso una ricognizione della ricchissima e validissima prassi poetica del secondo Novecento ne seguiranno inevitabilmente altri. Libri, Cd-rom, dischi – l'importante non è il supporto ma quello che esso porta.

*Musica
e spettacolo*

Opera Totale, Opera Mundi nel Novecento

EMMANUELLE BOUSQUET

PER L'ARTE LIRICA COME PER GLI ALTRI GENERI ARTISTICI, IL NOVECENTO È UN PERIODO DI GRANDI TRAVOLGIMENTI. I PRINCÍPI DRAMMATURGICI SU CUI FINO AD ALLORA SI ERA FONDATA L'OPERA SUBISCONO UNA PROFONDA TRASFORMAZIONE. In Italia, tale trasformazione va di pari passo a forti cambiamenti sociali, politici ed ideologici, di cui l'opera si fa testimone e interprete. In questo contesto analizzerò i complessi e instabili rapporti tra i compositori, le loro creazioni e l'universo sociale nel quale sono immersi poiché è ormai dimostrato che l'opera, come le altre arti dello spettacolo, stabilisce un forte legame tra sguardo dell'artista e sguardo del pubblico. Grazie al modello dell'analisi testuale di tipo sociologico, che prende vita dai princípi stabiliti da Gustave Lanson e, successivamente, dalla teoria letteraria e musicale di stampo sociologico e tematico¹ è possibile, mi pare, capire l'evoluzione del processo creativo lirico nel corso del Novecento.

Se l'analisi di tipo sociologico è essenziale per capire i cambiamenti che hanno influenzato l'opera lirica nel Novecento in Italia, mi sembra tuttavia impossibile, nell'ambito del nostro incontro, disegnare un quadro dettagliato ed esauriente di tali cambiamenti; mi limiterò dunque ad analizzare l'opera lirica in un periodo specifico, quello dei primi decenni del Novecento, e questo per due ragioni: i mutamenti di questo periodo favoriscono ^{cv}l'espressione di un nuovo «spiritualismo» nell'arte; in questo periodo ha luogo una forte crisi strutturale nel campo lirico che avrà come conseguenza un cambiamento profondo nell'ordine della rappresentazione scenica degli elementi drammaturgici. L'uso combinato di tali ipotesi di lettura ci permetterà di non circoscrivere il discorso allo studio dello spazio scenico della rappresentazione lirica inizio Novecento e di allargarlo allo spazio storico e geografico della penisola.

Come risposta alla crisi ideologica europea dell'inizio del Ventesimo secolo, la creazione nel campo lirico privilegia la fusione – e non la disgregazione – degli elementi drammaturgici, in relazione anche al fatto che l'«arte totale» è a quell'epoca uno dei modelli privilegiati. Senza esser rivoluzionario, poiché trae origine dal modello romantico del *Gesamtkunstwerk* wagneriano e dalle teorie simboliste, questo principio permette di utilizzare lo spazio scenico come luogo di fusione delle forme estetiche. Mantenendo al centro della creazione l'idea platonica e aristoteliana della *mimesis*, il dramma lirico d'inizio Novecento trae dal modello wagneriano² la sua doppia dimensione utopica: l'unione delle arti annuncia un ideale, quello dell'opera d'arte del futuro poiché l'unione delle arti riflette l'unità profonda della vita. Nell'«opera totale» si cerca ormai un modello di conoscenza e nello stesso tempo un modello d'azione. Secondo Marcella Lista, «il positivismo scientifico nella cultura inizio secolo e l'affermazione dell'«arte per l'arte» hanno permesso la ri-emergenza di uno spirito artistico interventzionistico che si traduce non più nel modello idealizzato da Wagner ma nel confronto di tutti i mezzi dell'arte. In altri termini, la teoria del *Gesamtkunstwerk* (unione delle arti) e, in seguito, quella delle «corrispondenze»³ (unione dei sensi) costituiscono gli antecedenti a partire dai quali le prime avanguardie hanno ripensato l'opera d'arte totale nell'opera lirica, confrontando o mescolando le discipline artistiche, liberando i principi drammaturgici dagli accademismi ottocenteschi.

I teorici del simbolismo hanno ripensato il pensiero wagneriano di un'«arte totale» attraverso la filosofia di Schopenhauer e Nietzsche. Le nuove estetiche si sono affermate attraverso l'«unione» delle arti per realizzare una «metafisica delle arti musicali», poiché «ogni forma – aggiunge Marcella Lista – deve puntare verso la musica per rivelare la sua dimensione spirituale»⁴. Aldilà delle divergenze apparse tra i compositori, queste ricerche hanno la stessa finalità: sul modello dell'idealismo romantico, cercano di cambiare l'uomo, la società, la storia attraverso l'arte. Teosofia e sinestesia si sovrappongono per creare i principi di un'opera lirica rinnovata. Le estetiche più radicali tendono però a costituirsi come modelli concettuali di nuove cosmogonie. Dopo esser stato all'origine della genesi di un'opera lirica futurista ideata nei manifesti di Marinetti e creata da Ballila Pratella⁵ – *l'Aviatore Dro (1912–1914)* –, il modello wagneriano dell'unione delle arti perde rapidamente la sua legittimità per dissolversi nel principio della fusione immediata dell'arte e della vita e, soprattutto, nella forza di un'ideologia in pieno sviluppo alla quale l'opera d'arte nella sua forma e nel suo contenuto in parte aderisce. Il modello contemplativo del *Gesamtkunstwerk* non trova dunque eco nell'unione delle arti proposta dal futurismo. Il suo modello d'unione scenica delle arti si disperde nell'effimero dell'atto creativo e nelle sue proposte estetiche di interrogare ogni forma artistica, superare i limiti delle arti, investirsi nelle arti del futuro (fotografia e cinema). Al modello dell'opera usato da Ballila Pratella nel 1912 in una prospettiva sinestetica e postwagneriana, segue poi quello dell'arte dei rumori idealizzato da Luigi Russolo⁶ nel 1913, e quello degli *intonarumori* che cercano di riprodurre i rumori esistenti nella natura e nello spazio urbano e industriale; e, infine, quello delle serate futuriste, nello stesso anno 1913, e delle gallerie d'arte futurista che han-

no aperto a Roma e a Napoli. L'ultima testimonianza della sinestesia delle arti proposta da Balla⁷, Prampolini⁸ e Depero⁹ sarà quella di una pura ibridazione sperimentale dei generi artistici, al di fuori di ogni regola e manifesto. Nel 1914, Depero propone *Luci + rumori*, *Onde sonore* e *Astrazioni sonore* (opere ormai perse). Nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*, pubblicato nel 1915, Depero riuscirà finalmente ad immaginare con Balla una rappresentazione dell'universo avulsa da ogni tipo di classificazione estetica. Sempre secondo Marcella Lista, l'interpretazione giocosa dell'opera totale, sotto forma di plurisensorialità esplosiva che usa «fuochi d'artificio, acque, fuoco, fumo», costituisce l'ultima risposta futurista alla tradizione delle «corrispondenze» e allo spirito romantico del *Gesamtkunstwerk*.

A partire sempre della visione romantica del *Gesamtkunstwerk*, ma lontano dagli slanci rivoluzionari delle avanguardie, anche i compositori propongono un nuovo spiritualismo artistico, attraverso la «sintesi» degli elementi drammaturgici. La trasposizione della realtà sociale – che era già, in parte, uno dei tratti del Verismo – e soprattutto la materializzazione nello spazio scenico del processo creativo di un compositore e del pensiero patriottico, e poi nazionalistico, dominante in Italia, sono una risposta alla volontà comune di una rappresentazione mitificante dello spazio nazionale. I compositori Aldebrando Pizzetti¹⁰ e Riccardo Zandonai simboleggiano entrambi, anche se per ragioni diverse, tale percorso artistico ispirato dal patriottismo sociale. Per Aldebrando Pizzetti, come per Respighi¹¹, Mulè, Lualdi, Toni, Farinacci, l'arte e la politica si sovrappongono¹²; la loro sintesi deve esprimere la grandezza imperialistica e espansionistica che, sul modello antico e non più verista¹³, diventa il paradigma di un nuovo impero. La lingua e la musica di stampo italiano, base del dramma lirico, diffondono la rappresentazione di una nuova nazione unita¹⁴. Apparentemente lontano da ogni legame con il cosmopolitismo europeo, le teorie estetiche di Pizzetti, già contaminate dalla nuova «potenza della nazione», e tratteggiate nelle sue conferenze sul *dramma latino dell'avvenire*, (Monza e di Milano 1908), si sovrappongono a quelle di D'Annunzio¹⁵. D'Annunzio scrive a Giulio Ricordi a proposito della sua collaborazione con Pizzetti per la creazione dell'opera *Fedra*¹⁶:

Noi [Pizzetti e D'Annunzio] vogliamo fare un tentativo nuovo di dramma musicale latino, del quale abbiamo finalmente un'idea molto chiara, fuor d'ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo per esempio alla necessità del Leit-motiv), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta¹⁷.

Questa visione verrà confortata dalla ripresa dell'opera *La nave*, sempre su un testo di Gabriele D'Annunzio, nel contesto di un fascismo ormai forte: un'arte lirica fatta per le masse nel luogo idealizzato del teatro all'aperto, dove la natura avvicina le diverse classi sociali e innalza le anime per riproporre, poi, nuovi limiti nell'opposizione coro-eroe. Tale rappresentazione globalizzante dell'opera, che tiene conto del rapporto concezione-percezione, ma anche del rapporto spazio scenico-elementi drammaturgici, traduce perfettamente la visione ad un tempo elitista e popolare che si ritrova nell'ideologia dannunziana recuperata dal fascismo. Come os-

serva giustamente Lara Sonja Uras: «il decadentismo con la sua esaltazione aristocratica dell'individuo e il nazionalismo come mistica territoriale conservativa ed imperial-espansionistica delle classi dominanti (d'antidoto quest'ultimo alla lotta di classe e al pacifismo) hanno necessità delle masse o per contrapporvisi o come base strutturale delle proprie aspirazioni. Queste due componenti, presenti entrambe in D'Annunzio, ne fanno l'autore ideale per le celebrazioni del regime quali quelle veneziana della *Nave* nel 1938». ¹⁸

Nella prospettiva di un'analisi di tipo sociologico si impone una riflessione sul rapporto tra composizione e ricezione di un'opera musicale. Come per molte opere liriche è chiaro che la rappresentazione globalizzante del mondo è percepita come opera al servizio di una lettura ideologicamente orientata, dato che la concezione dell'autore è messa al servizio di una visione «spiritualista» dell'arte, che talvolta può persino differire dalla sua personale concezione. Nel caso di Riccardo Zandonai, la lettura che l'ideologia fascista fa della sua opera è in contrasto con la sua adesione politica essenzialmente patriottica senza esser né nazionalistica né fascista ed è in contrasto con la sua «geopoetica». L'opera *I Cavalieri d'Ekebù*, che avrebbe dovuto rispondere agli stessi slanci di glorificazione della nazione italiana senza raggiungere l'eccesso nazionalistico delle composizioni di cui abbiamo parlato poco fa, sarà considerata come un'opera d'arte nazionale prima in Norvegia – patria dello scrittore Selma Lagerlöf, il cui romanzo *Gustav Berling saga* è all'origine del libretto – e poi in Italia, dove sarà finalmente classificata dal regime come opera fascista.

In contraddizione con il processo mentale fascista nato, come precisa André Malraux, «dalla volontà di trovare una totalità senza religione» ¹⁹, la conquista di un'«arte totale» ottenuta dalle correnti artistiche dell'inizio del Novecento si confonde presto con la conquista dell'espressione di un «universale». Sul modello del primo futurismo di Depero e Balla, il principio creativo di una «sintesi» degli elementi drammaturgici, al contempo «spiritualista» e «teosofico», favorisce una spiritualità che aderisce all'ideologia totalitaria dell'epoca. L'opera *Giuliano* di Riccardo Zandonai e il progetto mai realizzato di un'opera ispirata a *L'annonce faite à Marie* di Paul Claudel danno testimonianza della distanza rivendicata dall'autore tra opera lirica e politica, e vogliono invece esprimere attraverso un'«arte totale» una concezione scenica di un'altra «cosmogonia» fatta per far aderire il pubblico a una spiritualità diversa. Così, nell'opera *Giuliano*, la sinestesia non è come in precedenza un processo di rappresentazione psichica che esprime una dicotomia tra l'essere e il mondo. Ogni contraddizione si risolve qui nella rivelazione di corrispondenze superiori che rivolgendosi all'anima esprime progressi spirituali. Il compositore traduce in tal modo il rifiuto dell'ordine artistico e delle sue implicazioni sociali così come erano state espresse dalle avanguardie, per esempio dal futurismo, che aveva imposto una nuova concezione del dramma lirico, usando le strutture musicali ufficiali e i giornali per impedire altre proposte considerate conservatrici. In realtà, Zandonai non abbandona del tutto i principi drammaturgici precedenti, ma usa una forma rinnovata dell'oratorio per modificare l'ordine e il contenuto degli stessi elementi. Pren-

dendo le distanze dal potere artistico e politico, Zandonai non concepisce la sua opera come l'unione sacra tra il creatore e il pubblico nelle diverse forme idealizzate e esaltate dalle avanguardie, da D'Annunzio o da Wagner. Secondo il modello mistico modellato sull'ideale della rappresentazione del mondo di Claudel, Zandonai immagina una cosmogonia sottomessa al divino, elaborata attraverso una drammaturgia di «sintesi» che dipende solo dal suo creatore.

Aldilà della prospettiva spiritualista dell'«opera totale» grazie alla «sintesi» più o meno innovativa degli elementi drammaturgici, nell'individualizzazione all'interno della creazione e forse anche nella distanza intenzionale con la società possiamo rintracciare le premesse di una dislocazione degli elementi drammaturgici di tipo wagneriano e le prospettive per una lettura rinnovata del mondo e della sua trascrizione scenica. Questo diventerà uno dei fondamenti dell'opera lirica di tutto il Novecento. L'implicazione individuale del compositore nella critica della società e dunque nell'espressione poetica del mondo contemporaneo si è rafforzata, mentre è sempre meno impegnativo il rapporto con il pubblico. L'espressione dell'individualità artistica simboleggiata dalla disgregazione degli elementi drammaturgici e dall'uso delle tecniche più moderne va ormai oltre il legame tra il compositore e lo spettatore/uditore. L'opera esprime sempre la disgregazione della società del secondo dopoguerra, imponendo un modello estetico che non vuole essere l'espressione di una «totalità», ma l'espressione di una «eterogeneità» iscritta nello spazio scenico. Per Laurent Feneyrou tale volontà costituisce una nuova lettura della *mimesis* vissuta attraverso l'esperienza hölderliniana e heideggeriana e non più nieztchiana. *Hyperion* (1964) di Bruno Maderna, *Prometeo* (1981–85) di Luigi Nono esprimono una tragedia inclusa solo nel suono. Che abbia o meno una trama, l'opera è sempre lo specchio sonoro o visivo di una situazione socio-politica²⁰. Nell'opera lirica del secondo Novecento, diverse fonti d'ispirazione vengono dalla vita quotidiana e dagli avvenimenti dalla storia. Pierre-Albert Castanet nota la presenza diffusa della guerra, dello scontro politico e della tecnologia. L'opera, sempre secondo Pierre-Albert Castanet, si apre alle vicissitudini del mondo, traducendo «un marasma liberatorio» o, al contrario, la «conquista di un confort borghese». L'attualità si trasforma in mitologia. Nascono degli eroi moderni: per esempio Nixon e Mao nell'opera di John Adams, mentre il *Prometeo* di Luigi Nono rappresenterebbe eroi antichi come Prometeo, Ulisse, Achille e Mosé. In ogni caso, il compositore deve tradurre il mondo nello spazio scenico o uditivo, e creare un rapporto virtuale con il suo pubblico²¹.

L'espressione di un'«opera totale» in Italia all'inizio del secolo era legata a una visione poetica dell'unità del mondo ma nella realtà doveva affrontare una realtà culturale e sociale limitata in parte ai confini della nazione italiana. Questa proposta sembra rovesciata alla fine del Novecento. L'immagine di un mondo sempre più «centralizzato» sembra essere paradossalmente legata all'espressione individuale e senza limiti dei compositori del nostro tempo. La lingua e la struttura del libretto si modificano. In *Passaggio* di Berio o *Intolleranza* (1960) di Luigi Nono, il libretto si trasforma in una rete di testi che non racconta una storia ma che, secondo la descrizione

di momenti e di situazioni, rende possibile la nascita di una coscienza sociale; in drammaturgia, questa operazione corrisponde nel contempo a una non-adesione tra testo e musica e alla costruzione di un legame altro tra compositore e pubblico. «Tutti i frammenti, i passaggi, le citazioni dicono allora l'impossibilità di costruire l'opera come un continuo, una totalità chiusa in sé, definitiva. Corrisponde ad una poetica della progressione in musica²²

Mentre l'opera lirica dal Romanticismo all'inizio del Novecento voleva creare una sintesi utopica del mondo, adesso l'opera propone un'«immagine confusa del mondo raffigurando la sua più completa eterogeneità». Comunque sia, ricorda giustamente Gustave Lanson, «il canto esiste quando integra l'idea di esser ascoltato, di esprimersi per l'altro». Tale legame profondamente sociale insito nell'opera fa nascere un'emozione tra pubblico e compositore, un'emozione che resta essenziale ad ogni processo di creazione.

NOTE

¹ Fuori dai principi della «nouvelle critique» alla quale è spesso stata assimilata, la critica tematica è presente nell'opera di critici come Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, tutti influenzati dalle ricerche di Gaston Bachelard e dai fondatori della «scuola di Ginevra», Albert Beguin et Marcel Raymond.

² La ricerca di Wagner si inserisce in un ambiente di pensieri più ampio, utopista, strettamente legato alla politica; Cfr. gli scritti di Wagner, *L'arte della rivoluzione* (1884) e *l'opera d'arte dell'avvenire* (1850) in cui denuncia la decadenza storica dell'arte.

³ La sinestesia, l'evocazione poetica delle corrispondenze, presenti nell'opera di autori come Hoffmann, Baudelaire ou Rimbaud, confrontandosi al positivismo scientifico alla fine del 800 e all'idea della «verità universale», sarà poi ripresa nel programma futurista.

⁴ M.LISTA, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, Inha, 2006, p. 6.

⁵ Compositore e futurista italiano nato il 1 febbraio 1880 a Lugo di Romagna, morto il 17 maggio 1955 a Ravenna.

⁶ Luigi Russolo, Portogruaro, 1885 – Cerro di Laveno, 1947.

⁷ Giacomo Balla, Torino 1871 – Roma, 1958.

⁸ Enrico Prampolini, Modena 1894–Roma 1956.

⁹ Fortunato Depero, Fondo, Trentino, 1892 – Rovereto, Trentino, 1960.

¹⁰ Idelbrando Pizzetti, Parma, 1880 – Roma, 1968.

¹¹ Ottorino Respighi, Bologna, 1879 – Roma, 1936.

¹² Cfr. H. SACHS, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

¹³ «Pizzetti da buon antinaturalista e anteverista nega, in questi anni, ogni possibilità di inserimento di esse nel proprio ideale musicale. In un articolo del gennaio 1911 nella rivista Marzocco, parla della musica francese contemporanea dicendo che fastidiosa è «l'enfasi retorica» dei «veristi» soprattutto quando artisti «come lo Charpentier e il Bruneau, si sforzano di trattare liricamente, nel canto dei personaggi e nella sinfonia degli strumenti, le...questioni sociali del giorno». Ecco allora il mito dell'antico e il mito nazionalistico nelle loro possibili intersezioni come risposta 'italica' alle lotte sociali», L. SONJA URAS, *nazionalismo in musica, il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, LMI, 2003, p.13.

- ¹⁴ Pizzetti aveva firmato il manifesto detto dei « cinque italiani » con Bastianelli, Malipiero, Respighi e Bossi ; loro chiedevano la creazione di una scuola musicale italiana fondata sull'antica tradizione musicale nazionale. Pizzetti partecipò anche alla creazione di una Collezione Nazionale di Musiche Italiane, pensata da D'Annunzio, alla quale parteciparono anche Malipiero, Pratella e Perinello e che fu pubblicata tra il 1918 e il 1921 da Umberto Notari.
- ¹⁵ Lara Sonja Uras riassume così la posizione di Pizzetti: «il percorso di Pizzetti potrebbe essere quindi quello che si passa da un conservatismo di provincia ad un nazionalismo non troppo gradito e deciso all'ombra della politica dannunziana, fino a giungere all'autarchia durante il ventennio fascista», in *nazionalismo in musica, il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, LMI, 2003, p. 9.
- ¹⁶ Diverse sono le opere composte da Pizzetti su un testo di Gabriele D'Annunzio: *La nave*, musica di scena per la tragedia eponima di D'Annunzio; *Antifonia amatoria di Basiliola*, a partire della musica della *Nave* per voce e pianoforte; *I Pastori*, melodia per voce e pianoforte; *Fedra*, tragedia in tre atti su un testo ridotto da D'Annunzio; *Erotica*, melodia per voce e pianoforte; *La Pisanella ou la mort parfumée*, musiche per la commedia composta da D'Annunzio rappresentata da Isa Rubinstein; *Gigliola*, opera in tre atti tratta da *La fiaccola sotto il moggio*; *Phedre, la sera*, tratta da *Tre composizioni corali a cinque voci miste senza accompagnamento*; *La figlia di Iorio*, tragedia in tre atti su un testo di D'Annunzio ridotto da Pizzetti.
- ¹⁷ in B. PIZZETTI, *Idelbrando Pizzetti. Cronologie e bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 72.
- ¹⁸ L. SONJA URAS, *op.cit.*
- ¹⁹ A. MALRAUX, *La Métamorphose des dieux*, introduzione, in *Ecrits sur l'Art*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2004.
- ²⁰ L. FENEYROU, *En deça d'Aristote*, in «Composer un opéra aujourd'hui», atti della giornata di studio del 13 mai 2003, a cura di Béatrice Ramaut-Chevassus, Saint-Etienne, Università di Saint Etienne, 2003, p. 21.
- ²¹ Cfr. P. A. CASTANET, *Opera Mundi*, in «Composer un opéra aujourd'hui», atti della giornata di studio del 13 maggio 2003, a cura di Béatrice Ramaut-Chevassus, Saint-Etienne, Università di Saint-Etienne, 2003, p. 105.
- ²² F. ESCAL, introduzione, G. FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie, Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 7.

Corporeità e creazione scenica nel teatro meridionale

A RITA

IN MEMORIAM

EVELYNE DONNAREL

NELLA DRAMMATURGIA DEGLI ULTIMI TRENT'ANNI DEL 20° SECOLO, LA PREOCCUPAZIONE DEL CORPO DELL'ATTORE NEL GIOCO SCENICO DIVENTA COSTANTE. E PER CORPO NON BISOGNA INTENDERE SOLTANTO LA FISICITÀ E LA GESTUALITÀ, MA ANCHE L'ORALITÀ.

Questa nozione di oralità, in quanto ingloba la voce, il respiro e il ritmo, è un modo di significare specifico che «soggettivizza al massimo la parola», secondo i termini di H. Meschonnic, e «reimpianta la carne nelle parole»¹. Ora, si può situare il fattore scatenante della trasformazione scenica in questa coscienza che l'attore ha della sua carne, che è, secondo la definizione di Bernard Andrieu «insieme corpo e pensiero, superficie (forma e pelle) e profondità, insieme esperienza soggettiva in processo costante e dato oggettivo inespriabile [...] essa esercita un potere soggettivo sul corpo intero attraverso la riorganizzazione incessante delle reti neurali»². La parola corporeità, così come noi la intendiamo, rimanda dunque alla fusione della materialità con gli affetti o soggettività.

Nel teatro napoletano e siciliano al quale faremo riferimento, si constata che il corporale appare da un capo all'altro della catena creatrice: dall'elaborazione del testo al gioco scenico. Il corpo: esso s'impone nella scrittura di Manlio Santanelli in cui è onnipresente sotto tutte le sue forme con funzioni diverse, spesso complementari; è per Franco Scaldati un'esperienza vissuta sulla scena, prima che l'attore ne fissi le parole sulla carta; infine, nel teatro di Michele Perriera, liberato dal peso delle parole, il corpo si appropria dello spazio scenico. Sono proprio i modi di funzionamento di questi tre autori che ci proponiamo di studiare.

Manlio Santanelli è il rappresentante della nuova drammaturgia napoletana. Autore di una trentina di commedie, tradotte in varie lingue e rappresentate sulle scene europee e anche mondiali, egli occupa un posto a parte nel panorama teatrale della sua regione. I suoi personaggi, dalle forti tinte, sono portatori di tratti tipicamente napoletani (*Bellavita Carolina*)³, ma appare ben presto evidente che l'ambizione dell'autore va al di là del quadro socio-culturale dell'ambiente del quale egli è pertanto impegnato. I temi sviluppati tendono a un livello universale. I protagonisti di Santanelli, – esseri straziati, senza identità o al contrario piccoli borghesi col mal di vivere –, sono il più delle volte rinchiusi in un interno domestico inquietante e vivono situazioni conflittuali dalle quali non escono mai a testa alta. Di fronte alla banalità della loro vita che li disgusta, essi tentano delle soluzioni talvolta audaci (crimine premeditato in *Tu, musica assassina*)⁴, ma succede che la loro velleità, più o meno affermata, sfoci nella follia o nel suicidio (*Facchini*)⁵. Nessuna mezza misura in questo teatro: la crudeltà fisica, mentale, metafisica, così come l'orrore, vengono detti e vissuti senza riguardi. Si ritrovano, nella fattispecie, i tre tipi di situazione del ciclo tragico della teogonia sotto forme talvolta eufemizzate – la castrazione di Priscilla (*L'aberrazione delle stelle fisse*)⁶ – talaltra immaginate – l'incesto tra Antonino e sua sorella, e il cannibalismo in *Il baciamano*⁷ o *Regina madre*⁸. Soltanto certe scene buffe o umoristiche, talvolta ambigue, possono alleggerire la tensione drammatica, quando non l'aumentano.

IL CORPO NEL TESTO, IL CORPO SULLA SCENA:
DEFICIENZA DELL'UNO, FORZA CREATRICE
DELL'ALTRO.

«Gli atti del dramma corporale» secondo l'espressione di Mikhaïl Bakhtine, – «il mangiare, il bere, i bisogni naturali (e altre secrezioni: traspirazione, umore nasale, ecc.), l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, la crescita, la vecchiaia, le malattie, la morte, lo strazio, lo squartamento, l'assorbimento da parte di un altro corpo, ecc.»⁹ –, sono onnipresenti, a livelli differenti, in ogni commedia di Santanelli. Si tratta proprio, infatti, di un dramma corporale perché nessuno di questi eventi della vita quotidiana si svolge normalmente. L'atto più semplice, la nutrizione, diventa un problema. Quando i personaggi si apprestano a mangiare, o l'appetito è sparito a causa di gastriti o altri problemi (Alfredo in *Regina madre*), oppure il piatto servito è terrificante («una strana pupattola a grandezza naturale»¹⁰ in *L'aberrazione delle stelle fisse*), o ancora il personaggio si strozza – sembra – ingurgitando voracemente il cibo (Carolina in *Bellavita Carolina*).

Le anomalie fisiologiche, fino alla paralisi (*Un eccesso di zelo*)¹¹ sono numerose: Antonino sotto l'effetto dell'angoscia, ingoia la lingua (*L'aberrazione delle stelle fisse*), Regina madre, nell'omonima commedia, ha dell'acqua nel cervello, l'urina di Antimo è verde in *Facchini*; la contessa, nella stessa commedia, è nata senza imene «quel velo che la natura prevede, a fragile baluardo della innocenza femminile» (*Facchini*). Spesso i personaggi intrattengono una forma di compiacimento verso

le loro deficienze corporali: Regina piazza dei bicchieri d'acqua in tutti gli angoli del suo appartamento come palliativo contro la secchezza della sua pelle «diventata di carta [...] nemmeno quella bella carta lucida lucida, no!... quella rasposa, di poco prezzo... quella che si usa per le buste del pane...»¹²

Questi comportamenti sono, tutti, rivelatori di una nevrosi profonda, risultato di un'esistenza instabile, fragile, di una realtà dominata da conflitti e frustrazioni: frustrazioni ideologiche come quelle vissute da Antonino, schiacciato tra una sorella che lo soffoca e la mancanza di un lavoro; frustrazioni corporali, quelle di Priscilla, zitella indurita in bisogno di maternità, o di Pacebbene (*Uscita di emergenza*)¹³, l'ex sacrestano sessualmente frustrato che conosce la morfologia femminile per caso, durante una cerimonia di battesimo, quando si trova costretto a cambiare i pannolini al bimbo che gli è stato affidato per qualche minuto. Altra frustrazione, quella di Gezio, il facchino solo al mondo: egli approfitta dell'opportunità offerta dalla sua professione per aprire le valigie delle donne e fantasticare sugli indumenti intimi femminili.

Ogni personaggio è preso nella rete della noia, del non-essere e, allo stesso tempo, paradossalmente, si ostina a difendere eroicamente il suo malessere. Alla fine della commedia, Priscilla indossa il vestito da sposa che essa stessa ha cucito pazientemente di nascosto da suo fratello, e Pacebbene domanda Cirillo in sposo. Più il personaggio parla del proprio corpo e ostenta i suoi mali, più egli riempie i vuoti della sua esistenza. Nel linguaggio usato dal direttore dell'hotel per il quale essi devono lavorare, i facchini, traboccanti di grasso, vengono presentati come «vecchie troie», «ignobile ciccia», «piccoli testicoli da un quintale», «tessuti adiposi», «stomachevoli corpaccioni» (*Facchini*). L'assenza di clienti ne fa degli sfaccendati, essi trascinano la loro obesità sulla scena. Le didascalie precisano le manifestazioni fisiche legate alla loro pinguedine: «*Antimo esce sudato, con la lingua di fuori come un cane*», si sposta «*con goffe movenze*» (*Facchini*). Essi sono ridotti a raccontarsi delle storie lubriche, tanto per far vibrare quel po' di vita che ancora gli resta nel corpo. L'ozio al quale sono costretti priva di giustificazione la loro presenza all'hotel, e in tal modo nega loro lo statuto di facchini, professione che li inquadra nella società tanto quanto il loro nome:

ANTIMO Siamo due disperati, Gezio!... Due relitti umani, due vuoti a perdere, due rifiuti per i quali non conviene neanche la raccolta differenziata... Lavoro, non c'è... La vita si è dimenticata di noi, anzi non sa neppure che esistiamo. Potremmo scambiarci i nomi, tu chiamarti Antimo e io Gezio, non se ne accorgerebbe nessuno. (*Facchini*)

Impossibile eliminare nella commedia *Facchini* il dato corporale senza che questa venga totalmente a crollare. Il corporale legato all'esistenziale è la chiave di svolta dell'intrigo. Il sovraccarico ponderale compensa così l'assenza d'identità e di riconoscimento sociale, il personaggio sente di esistere quando il suo corpo è pesante (o quando porta il peso degli altri). Al contrario, il direttore dell'hotel che, all'inizio della commedia, appare fiero della sua funzione, è «*magro*»; anche lui, però, prenderà del sovrappeso nel momento in cui la sola cliente, La Polacca di cui si è innamorato, lo umilierà e lo chiamerà con un nome che non è il suo, dunque nel mo-

mento in cui anche lui perderà la propria identità. Senza contare che il corpo è in mostrazione in certe specie di penitenze corporali: Gezio obbliga il suo collega a restare con i piedi in aria contro un muro, per un quarto d'ora, per punirlo di aver raccontato una storia non abbastanza piccante; il direttore, per favorire il loro dimagrimento, li sottomette a un esercizio fisico: trasportare, secondo modalità diverse, delle valige e delle borse sulle quali aggiunge dei lingotti di piombo.

Le deficienze fisiche marcano la relazione tra la vita e la morte: esse sono infatti il segno che il corpo, anche sofferente, esiste o, piuttosto, esiste ancor più proprio perché soffre. Il padre di Alfredo, presentato da sua madre come un superuomo, è morto, mentre lui, il figlio, malgrado tutti i suoi malanni, è ben vivo:

ALFREDO [...] Sono fiero di essere mortale, debole, con la gastrite, le sudorazioni, le mani che tremano e le unghie che si spezzano! Bene o male, sto campando più di quanto ha campato lui!...¹⁴

Attraverso il proprio corpo il personaggio si sente legato al mondo, poco importa se la situazione, per la maggior parte del tempo, non è valorizzante; in ogni caso, la fisicità occupa e arreda lo spazio di quest'astratta contemporaneità suggerita da didascalie d'apertura in genere succinte: l'epoca data con l'espressione «*ai nostri giorni*», l'articolo indeterminativo indica il luogo: «*in un hotel di un luogo di vacanze non meglio precisato*» (Facchini), o «*in una città come Napoli*» (Uscita di emergenza). Questi luoghi, anche quelli più precisi, si rivelano in un certo modo strani: isolati dal mondo, sono universi chiusi che, talora annunciati come un rifugio rassicurante, talaltra invece si rivelano come decoro di una precarietà angosciante, quando non sono anche dei luoghi fuorvianti: un hotel che porta il nome polacco della sola cliente di passaggio, nome dissuasivo, perché impronunciabile.

Al termine di questo panorama delle esternazioni corporali nelle commedie di Santanelli, è ora di chiedersi come il discorso sul corpo partecipi alla costruzione scenica.

1 - Esso elabora una definizione del personaggio, gli conferisce le caratteristiche non soltanto fisiche, ma mentali; lo situa rispetto agli altri personaggi. La sottomissione di Antonino a sua sorella è lampante dalla prima scena durante la quale egli ingoia la lingua: ella tiene la vita di suo fratello tra le mani così come imbavaglia le sue velleità di viaggi ricordandogli il suo handicap. Allo stesso modo Pacebbene, che ha qualche problema con le sue funzioni intestinali del mattino, è oggetto di derisione affettuosa da parte di Cirillo; egli appare durante tutta la commedia come colui che ha smesso di crescere e il suo amico sa come trarre partito da questo vantaggio. In generale, queste caratteristiche sono visibili già fin dall'inizio della commedia, ma conservano una parte di mistero che sarà delucidata in seguito; Regina madre si apre con la scena della madre che, occupata a disporre bicchieri d'acqua un po' dappertutto, sente suonare il campanello: i suoi spostamenti difficili traducono la sua debolezza fisica, quella stessa che è l'oggetto della commedia, dato che è proprio per curare lei che suo figlio s'installa a casa sua.

2- Esso serve di pretesto a uno scambio di dialoghi il più delle volte polemici tra i personaggi: l'espressione dell'aggressività è tanto più forte in quanto, attraverso la specularità – i personaggi funzionano in genere a due –, le parole sono rispettate dall'uno all'altro. In questo tipo di scrittura, il ritmo agisce più delle parole, il «flusso», basandosi sull'alternanza dei pronomi personali di prima e seconda persona singolare, anima e determina il senso del discorso:

REGINA [...] Mi sono scetata una mattina, e mi sono sentita tutta incartata, dalla testa ai piedi.

ALFREDO succede a tutti, prima o poi. Se ti può consolare, a me stanno spuntando sulle mani... e sul corpo in generale... un numero incredibile di macchie... E in alcuni punti, sulle gambe per esempio... le ramificazioni venose più sottili, i capillari, cominciano ad affiorare... si fanno più leggibili, in ossequio ad una misteriosa cartografia che...

REGINA (*interrompendolo*) Che ci azzecchi tu?

ALFREDO Come "che ci azzecco"... io ho trent'anni meno di te. Se permetti, non mi fa affatto piacere.

REGINA Tu non sei mai stato giovane. Io sì!¹⁵

Regina, la madre d'Alfredo, è malata, ma non vuole riconoscerlo davanti a suo figlio. Si stabilisce allora una specie di gara in cui la competizione tra la madre, che sta invecchiando, fiera però di un passato in cui brilla il ricordo del suo splendore, e il figlio, già affetto da malanni fisici, non concede affatto il vantaggio al più giovane.

3- Funziona come un colpo di scena: in modo inatteso, ricatto e rivincita mettono in scena il corpo e creano delle mini sequenze di grande intensità drammatica. Nel momento in cui suo fratello si appresta a partire, Priscilla ingoia a sua volta la lingua. Prima ella serve a tavola una pupattola, modo morboso di vendicarsi dell'indifferenza degli altri rispetto alla sua femminilità inappagata:

PRISCILLA [...] Guardate che bellezza!

(*Un urlo sfugge agli altri tre commensali: nel piatto di portata troneggia una strana pupattola a grandezza naturale!...*)

PASSIFLORA (*la pima a vincere la repulsione*) Ma... un bambino!

PRISCILLA (*sicura*) Una bambina, veramente.

ANTONINO (*guarda attonito*) ma che...

PRISCILLA Una femminuccia. Non lo vedete che liscia liscia tra le gambette? [...] (*sollewa la pupattola tra forchetta e coltello*) Eh, come siete delicati di stomaco... Per chi m'avete preso, per una che lessa innocenti! finta! di pasta frolla. Ma dentro imbottita di carne, come se fosse vera. (*Affondandoci dentro la forchetta*) Avanti, chi si prenota per la testina, che la parte più saporita?¹⁶

Priscilla si riserva per più tardi il racconto della sua gemellità interiorizzata che la pupattola è tenuta ad annunciare.

4- la coscienza del corpo – sotto forma di frustrazione, di deficienza, di paura della morte – pone il problema dell’essere al mondo, di se stessi rispetto agli altri e sfocia in racconti immaginati quasi autonomi in cui il corpo è il solo protagonista. Queste affabulazioni, che consistono talvolta nell’inventare sogni, mirano «a alterare il reale dell’altro tanto quanto il proprio»¹⁷. Si tratta di una manipolazione perversa, a stadi differenti: talora deriva umoristica che rifiuta le degradazioni fisiche, proiezione del proprio avvenire (il racconto di Antimo, in *Facchini*, che mette in scena le malattie di sua moglie, poi la convalescenza a cavalcioni sulle proprie spalle), talaltra vera tortura psicologica: il sogno di Cirillo si nutre allo stesso tempo della debolezza fisiologica di Pacebbene, che ha appena dichiarato disperatamente di non voler morire, e delle sue inibizioni sessuali:

CIRILLO Ma noi non eravamo felici, no... Perché a te era cresciuta una pancia tanta (*fa il gesto*)... e ti lamentavi... e piangevi... e gridavi aiuto...

PACEBBENE E tu?

CIRILLO (*finge di non capire*) E io no, io avevo una pancia normale... la solita pancia che tengo tutti i giorni...

PACEBBENE Sì, ma tu che facevi?

CIRILLO e che facevo?... Giravo per la stanza, e dicevo “mo’ che si fa?... e mo’ che si fa?... e mo’ che si fa?”... e continuavo a girare “mo’ che si fa?”...

PACEBBENE Va annanze! E poi?

CIRILLO Allora abbiamo chiamato il medico. Ma quello non veniva... E la tua pancia continuava ad abboffarsi!¹⁸

Quando il medico esaminò Pacebbene, lo dichiarò «incinto».

Alfredo, il figlio che vuole impressionare la madre la quale prova ammirazione solo per il marito morto, inventa un racconto fantastico: ha mangiato la propria moglie con il suo consenso per sopravvivere perché erano prigionieri della neve. Terminato il racconto, l’idea del cannibalismo non viene abbandonata, di tanto in tanto una battuta ricorda l’evento al punto da creare una vera confusione nell’animo della madre. In fin dei conti, la sposa, che si è sacrificata per la sopravvivenza del marito, fa, in questo modo, un uso profittevole della propria morte, come l’amico di Antimo che voleva suicidarsi e che scampò durante il lavoro in una fabbrica di conserve di carne per animali!

Questi racconti sono sia una sintesi della situazione psichica dei personaggi a quello stadio della commedia, sia un modo di testare l’altro mettendolo alla prova; in questo essi appartengono all’intreccio drammatico visto che Santanelli, molto abilmente, li riannoda di traverso all’interesse della commedia. Nel sogno di Cirillo, il medico prescrive di pungere con una siringa il ventre di Pacebbene per farlo sgonfiare; ne esce allora una «specie di ciclone!... Sbattevano porte e finestre!... uh!... uh!... Io mi reggevo alla spalliera del letto! E qua dentro volava tutto... sedie, tappeti, quadri, statue!... quando poi finito il vento, tu ti eri sgonfiato, ma questa casa era ridotta così! Come sta ora... con tutte le senghe alle pareti!»¹⁹, una maniera di ritornare al deterioramento dei luoghi, alla precarietà della loro vita, responsabilizzando Pacebbene.

5- Una funzione comica. Santanelli gioca volentieri con il «materiale basso» creando delle scene ridicole: Regina, in piedi, «offre al pubblico il fondo schiena nudo»²⁰ perché suo figlio le faccia una iniezione, ma questi, ferito dai propositi della madre, la lascia con «*la siringa appizzata dietro*»²¹ il tempo di una scena; gli invitati in *Tu, musica assassina*, appena ingoiato il primo boccone, vengono pregati di vomitare a rischio di essere avvelenati dai funghi che gli sono stati serviti: «Alda torna e distribuisce una bacinella e un asciugamani per uno; segue una scena muta, contrappuntata dai quattro che cercano di bere l'acqua calda e di dare di stomaco... Si fanno tentativi di rutini... ciascuno aiuta l'altro», poi provano con i cucchiari «comincia una gara a chi si infila il cucchiaino più in fondo alla gola». La scena continua malgrado la reazione degli invitati: «scusate, ci avete invitato a mangiare o a vomitare?».

Il teatro di Santanelli trabocca di fatti corporali: il corpo viene mostrato in tutti i suoi stati, mai sotto aspetti lusinghieri. Esso dà luogo, lo si è visto, a molte digressioni, perché l'autore è prolisso. Si tratta sempre di situazioni stravaganti, morbose, con cui l'autore si diverte a tessere, tra il vero umiliante e l'immaginario eccessivo, delle reti di significati che, pur essendo umoristici, non risultano tuttavia meno pungenti.

Corpo, gesti e parole nel teatro di Franco Scaldati

Nel teatro di Franco Scaldati, tutto è strano e atipico: la sua concezione di fare teatro – crittura, recitazione, linguaggio –, e il contenuto dei suoi testi corrispondono ad una ben precisa ideologia. Giuseppe Bartolucci ne fa un ritratto che mette in primo piano la marginalità del suo temperamento e della sua creazione: «[...] per suo orgoglio, per suo diletto, si rende sempre più favolosamente oscuro, più fuori orario, affinando il suo linguaggio arcaico e surreale, nei suoi personaggi sotterranei, nelle sue azioni disastrose»²². Della sua giovinezza militante, egli ha mantenuto la volontà di non cedere a nessun tipo di pressione, né politica, né professionale. E' per questa ragione che egli sfugge le istituzioni teatrali e persino le avanguardie. La sua rivoluzione la fa a teatro, esaltando il ruolo dell'attore e tutti i mezzi espressivi, scegliendo di ridare vigore al corpo, ai gesti e alle parole. Lascia la parola propagarsi come delle onde nello spazio teatrale. Lo spettacolo si crea così non attorno ad un discorso centrale, a senso unico ma a partire da un'energia controllata di respiri, suoni e corpo.

In lui predomina l'attore che scrive testi, non nella solitudine del suo studio, ma dopo aver recitato con i compagni, perché sente un bisogno imperativo di condividere le emozioni e la fisicità del gruppo, di nutrire della vita altrui la propria immaginazione creatrice: «Attraverso il rapporto emotivo che avevo con quelle persone scrivevo, tramite quello che mi proponevano con la loro presenza, in quanto esistenza, in quanto rapporto d'amore, d'interazione, di vita»²³. Il testo prende forma sulla carta soltanto dopo essere stato a lungo sperimentato sul palcoscenico, secondo la migliore tradizione teatrale: «Più che di scrittura si trattava di idee e frammenti che poi crescevano fino a diventare uno spettacolo»²⁴. *Il pozzo dei pazzi*²⁵ era all'inizio solamente un canovaccio sul quale il gruppo ha lavorato, e che ha preso forma, a poco a poco, nell'arco di duecento prove.

Il teatro di Scaldati è il teatro di tutte le possibilità, in cui gli estremi più cupi e più affascinanti si attirano, si intrecciano, per dare al mondo un altro aspetto, né idillico, né drammatico, ma finalizzato a scuotere le coscienze. I personaggi sono molto spesso dei mostri privi di gambe, di braccia, ciechi o deformati. Li si scopre mentre dormono, o bevono o cercano mozziconi tra i ruderi e le macerie, ma nessuna esistenza può essere socialmente o storicamente riconosciuta (né età, né professione, né appartenenza ad un gruppo). Non hanno identità o, quando ne hanno una, è confusa: in *La guardiana dell'acqua*, i nomi tronchi (Simir, Mariol, Chiar, Silvè, Amar, Sant), privandoli della vocale finale, non permettono di situarli nell'universo maschile o femminile. Nello stesso modo, in *Assassina*, l'«omino» non sa dire se la «vecchina» sia veramente una donna. Si esita anche tra animale ed essere umano (il Beniamino di *Assassina* parla di sé alla terza persona e si interroga sulla propria identità: un topo o un uomo?) o tra essere umano e spirito. Possono essere intercambiabili (in *La guardiana dell'acqua*, sono venuti tutti dal mare, come spogliati della loro sembianza umana) o doppi, poiché ognuno porta in sé, contemporaneamente, il bene e il male (Benedetto e Gaspare in *Il pozzo dei pazzi*).

La nozione d'intrigo è scomparsa, tanto che niente può giustificare gli spostamenti dei personaggi, i quali non appartengono al mondo della logica, dell'efficacia e della produttività. Fuori dal tempo e dall'universo retto dalle leggi fisiche e biologiche, trascorrono l'esistenza a contemplare e a errare in uno spazio illimitato: vanno in cielo («Lucio, andiamo: dal cielo dobbiamo affacciare»²⁶) o nel mare, a contare i pesci. I luoghi che attraversano sono magici: gli alberi appaiono e scompaiono improvvisamente, le lune cospargono il suolo, le rose vanno in cielo, i pesci cantano, le stelle, figlie della luna, piangono; un insieme instabile, animato, irreali, in sospenso nell'universo. È un mondo immaginario come quello creato dai bambini nei loro giochi e nel loro immaginario – l'autore prende in prestito gli stessi schemi espressivi: «Gioco a fare addormentare i bambini»²⁷, ma qui parlano gli adulti. Però la loro espressione orale è fortemente influenzata dalle strutture e i modi di parlare infantili: si ritrova l'uso affettivo, ludico, pratico, opposto all'uso rappresentativo e dialettico propri dell'adulto. I dialoghi si basano spesso su uno scambio di domande che non vogliono una risposta esatta; quel che interessa è più il gioco che la conoscenza. Pinò interroga Masino, poi coglie nella sua risposta una parola e rilancia così una serie di domande (cos'è il mare, cos'è la luna, cos'è il cielo, cosa sono i fiori?) che creano delle unità prosodiche – consonantiche e vocaliche – di modo che si venga a creare un'attrazione semantica tra le parole:

PINÒ Si sentono solo pianti nel mondo... e lamenti
 MASINO C'è la musica nel mondo
 PINÒ « La musica?†... cos'è la musica?
 MASINO La musica ... quando un rumore del mondo
 Si incontra con un altro rumore... come il
 Canto di un cardellino Come il mare... che si
 Muove e suona Questa è la musica
 PINÒ Il mare... cos'è il mare?²⁸

... 'un ti scantari ca babbu ... amicu miu è u
 succi ... a cura un s'a mancia
 ... a cura 'un s'a mancia
 ... a cura 'un s'a mancia

... *l'omino prende la gallina e la lava*

OMINO Oiuoiuaeeao Uoiueaiuo Ouiuoiuiuioiueaeaae
 Aeuiouieaeaeaeuiooiue³²

Lo spazio tipografico, e in una certa misura i puntini, appaiano o separano i gruppi di parole o, in altre commedie, le battute, e costituiscono un discorso pulito al di sopra del testo, sul modo di costruire il ritmo scenico. In questa pagina, si ha certo un effetto di discontinuità, ma i segni tipografici, tra cui gli spazi, iscrivono la continuità di una soggettività.

Poeta incisivo, Scaldati conduce un'attività teatrale esigente in uno dei quartieri più difficili di Palermo, l'Albergheria. Tutt'altro che popolare, nel senso proprio del termine, il suo teatro è nondimeno una cerimonia collettiva, una creazione in espansione; per questo all'uomo attore-autore piace parlare di laboratorio teatrale, per evocare nello stesso tempo la creatività del gruppo, in cui l'individuo si vuota della propria spiritualità a vantaggio degli altri, e il lavoro artigianale di ciascuno. Egli sceglie il dialetto, lingua della vita, da un lato per opporsi alla lingua ufficiale fredda e finalista, e dall'altro, per la musicalità e la qualità dei suoni. Respiri ed energie corporee si impadroniscono dello spazio per creare un mondo poetico fatto di epifanie, di metamorfosi, di sorprese.

UNA POLIFONIA CORPORA

Definire il teatro di Michele Perriera è un arduo compito, riconosciuto come tale dallo stesso autore. Non assomiglia, come si è voluto spesso dire, né alla drammaturgia di Pirandello, né a quella di Brecht che, pur sembrando talvolta lontane od opposte, danno entrambe il primato alla logica. Al contrario, Perriera ha certamente dei punti in comune con Artaud, nel suo tentativo di rendere visibile la capacità che ha il teatro di rivelare, attraverso l'espressione corporale, le tensioni vitali nascoste. Definirlo, d'altra parte, sarebbe ammettere che Perriera è rimasto fedele a un progetto artistico preciso; ora, in più di quarant'anni di carriera, in quanto autore e regista, e poi, a partire dagli anni '80, come formatore della scuola Teatès di Palermo, egli ha incontrato dubbi e inquietudini. Il suo itinerario privilegia ora l'espressione corporea, ora l'espressione verbale, perché, per lui, la parola è il luogo della falsa coscienza, mentre il corpo rappresenta la verità dell'essere, luogo di tutti i desideri.

Durante una pausa di cinque anni che ha inizio nel 1974, egli fa il bilancio della produzione drammaturgica di cui denuncia i limiti – estetica mal definita, assenza di riflessione sul contenuto teatrale, abbandono della tradizione in quanto mito e memoria –, e separa la sua attività in due periodi creativi distinti. Il primo è centra-

to sulla fisicità; il personaggio si presenta nella sua totalità corporea, provocante in quanto strumento che dinamizza gli oggetti scenici e dà l'impulso ad altre gestualità che fanno progredire l'azione drammatica, senza ricorrere alla logica del discorso verbale: «I movimenti gestuali 'esibiscono' personaggi febbrili ed asmatici, furibondi e penduli ma sempre 'manierati' e artificiosi: vibrando in bilico, danzando a sghimbescio, bloccandosi di sbieco. Manichini galvanizzati, i personaggi s'aggrovigliano in viluppi epilettici, si arcuano in arabeschi acrobatici, fluttuano dolenti e stralunati: fra parossistico sciamanismo incantatorio e 'ductus' estenuato o saettante di clownerie allo specchio»³³. La parola è trasformata in «gesto fonico»³⁴: ridotta in briciole, frantumata, accompagna le contorsioni e il dimenarsi corporeo, gioca con le gradazioni sonore, tesse una polifonia contraddittoria. Non si rivolge mai all'intelligenza dello spettatore, scevra com'è di progressione argomentativa. Anche nella riscrittura del *Faust* di Marlowe, *Morte per vanto* (1970), Perriera altera il linguaggio riprendendo nuclei frammentati di citazioni, costruiti secondo schemi antagonisti e instabili: «un funambolismo linguistico»³⁵. La creazione nasce nel momento stesso in cui i corpi in vibrazione degli attori occupano lo spazio scenico.

La malinconia domina largamente in *Atti del Bradipo*³⁶ (un insieme di sei corti testi che formano un dittico sull'avventura teatrale e l'avventura umana. Tre opere per ogni parte che procedono in modo parallelo: la strada verso la morte (*Come, non lo sai? / Buon appetito*), la morte annunciata (*Dove hai lasciato la barca? / Polverone*), la metamorfosi (*Ti ricordi? / Injury time*). Delle interrogative per i tre titoli delle opere che trattano dell'esperienza teatrale, quasi a simboleggiare l'inquietudine dell'autore. Il denominatore comune dei sei testi è il bradipo che passa dal ruolo di spettatore ideale (o vigile discreto) a quello di attore principale. All'inizio di ogni serie, il bradipo è solo una presenza, poi inizia ad agire sia intenzionalmente sia fisicamente.

Nei primi tre testi che trattano del teatro, Perriera riprende il suo itinerario teatrale in senso contrario: dal primato della parola a quello del corpo. Lasciemo da parte i primi due testi per interessarci al terzo *Ti ricordi?* che fa rivivere l'epoca in cui il personaggio si esprimeva solo attraverso i gesti e i movimenti. Il testo è composto di una sola e lunga didascalìa, interrotta appena nella parte finale da un tentativo di discorso sincopato, di frasi in sospenso; solo le frasi che parlano della danza sono costruite correttamente, perfino la canzone è solo accennata: «*Polvere di stelle. Niente parole solo il mitico motivo (là, là, là là, là là là là)*»³⁷. Il personaggio in pigiama grigio di *Ti ricordi?*, sedotto dal bradipo che immagina, si identifica a lui riproducendo mimeticamente i suoi spostamenti: «Poi l'uomo – che è quasi al limite del proscenio – si mette di fianco, atteggia le braccia in modo da farle sembrare due zampe d'animale sollevate da terra, fa qualche passo da bestiolina virtuosa e vanitosa, traballando e sculettando. Tre passi e stop. Tre passi più lenti e stop. Tre passi ancora più lenti e stop. Ed è al centro. Qui alza lentamente la sua gamba più vicina al pubblico, e la tiene sollevata, come succede ai cani quando fanno pipì»³⁸. Due mondi opposti si trovano faccia a faccia: uno rappresentato dalla televisione è la vita moderna, regno dell'apparenza e del gioco sociale (il personaggio che si vede nello schermo rifiuta la propria immagine); l'altro rappresentato dal bradipo è

la vita originaria in cui domina la forza istintiva del corpo. Se la prima impone la sua presenza tirannica, l'altro resta discreto, nascosto nel buio.

Costruzione immaginaria, il teatro è malato, così come la vita dell'essere umano, costruzione reale. Per uscire da questo vicolo cieco, l'autore propone, attraverso l'immagine dell'animale da cui discende l'uomo, un ritorno alle origini. Bisogna ripensare l'arte e la nostra esistenza in piena libertà e al di fuori di tutte le tentazioni contemporanee.

Intrecciando, in *Atti del bradipo*, la vita e il teatro, Michele Perriera ha certamente voluto portare una testimonianza della sua vita, consacrata all'arte della scena: le sue lotte, le sue delusioni di fronte all'indifferenza dei poteri pubblici, la difficoltà quasi insormontabile, a Palermo, di occupare uno spazio che diventi la residenza fissa per una compagnia. Il bilancio, velato di amarezza e nostalgia, è duro. Tuttavia, il suo teatro, tra catastrofismo e promessa, offre una possibilità di sopravvivenza.

L'ALTRA I nostri bradipi non chiedono altro. [...] preleviamo il loro sangue, e con il loro sangue cureremo forse le nostre malattie, la nostra stessa miseria, la nostra solitudine, forse. È il sangue della nostra energia originaria. Una volta o l'altra forse troveremo nel sangue dei bradipi la nostra più vera salute. La nostra eternità magari.³⁹

Il teatro di Michele Perriera privilegia ora l'espressione orale, ora l'espressione corporea, ma volendo denunciare le pessime condizioni della produzione culturale a Palermo, rischia di condannare la sua creazione alla paralisi, limitandola alla metafora di questa situazione.

Scaldati invece, commediografo e regista, sperimenta liberamente a suo piacimento l'unione della voce, del gesto e del ritmo puntando, sicuramente a discapito del testo, sulla sola fisicità.

Completamente diverso è il teatro di Santanelli che sviluppa un discorso ossessivamente corporeo, come se l'autore volesse iscrivere la deficienza del corpo in una durata atemporale, compensando così la fragilità della nostra esistenza materiale e sopravvivendo grazie all'alchimia scenica perché l'essere, nominato e mostrato, perdura trasformando l'effimero in attimi di eternità.

Traduzione dal francese di Rita Formica

NOTE

¹ H. MESCHONNIC, in *Oralité, Poétique du drame moderne et contemporain*, Études théâtrales 22/2001, Louvain, Centre d'études théâtrales / Université Paris III, Institut d'études théâtrales, pp. 83–85.

² B. ANDRIEU, *L'action de la chair*, «Théâtre/Public», n°154–155, pp. 5–10.

³ B. C., in *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di L. LIBERO, Napoli, Guida Editori, 1988, pp. 31–80.

⁴ Testo inedito, tradotto in francese da A. SCIARRABBA, in *Scènes parthénoépennes*, numéro monographique de la revue «Scena aperta», n°3, coll. de L'ÉCRIT, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 220–278.

- ⁵ Testo inedito, tradotto in francese da E. BOUSQUET, in *Scènes parthénopéennes*, *op. cit.*, pp. 158–217.
- ⁶ In *Teatro*, Introduzione e cura di T. MEGALE, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 250–317.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 322–351.
- ⁸ *Ibidem*, pp. 126–203.
- ⁹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- ¹⁰ In *Teatro*, *op. cit.*, p. 298.
- ¹¹ In «Sipario», n. 539, novembre 1993, pp. 67–83.
- ¹² *Regina Madre*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 141.
- ¹³ In *Teatro*, *op. cit.*, pp. 44–121.
- ¹⁴ *Regina Madre*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 147.
- ¹⁵ *Ivi*.
- ¹⁶ *Laberrazione delle stelle fisse*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 298.
- ¹⁷ J. NIMIS, *Spécularités dans un monde tellurique*, in *Scènes parthénopéennes*, *op. cit.*, p. 124.
- ¹⁸ *Uscita di emergenza*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 55.
- ²⁰ *Regina Madre*, in *Teatro*, *op. cit.*, p. 129.
- ²¹ *Ivi*.
- ²² G. BARTOLUCCI, *Angeli e Assassina*, in *Franco Scaldati*, a cura di V. VALENTINI, S. Mannelli, (Catanzaro), Rubettino, 1997, p. 141.
- ²³ F. SCALDATI, in «*La Locanda degli elfi*», *conversazione con Franco Scaldati*, in *Franco Scaldati*, *op. cit.*, p. 125.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 119.
- ²⁵ *Il pozzo dei pazzi*, *Assassina*, *La guardiana dell'acqua*, *Occhi*, in *Il teatro del sarto*, Piccolo Teatro di Palermo, 1990.
- ²⁶ *Lucio*, in *Franco Scaldati*, *op. cit.*, p. 77.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 77.
- ²⁸ *Assassina*, *op. cit.*, p. 57.
- ²⁹ F. PITITTO, *Alla ricerca del cuore*, in *Franco Scaldati*, *op. cit.*, p. 143.
- ³⁰ H. MESCHONNIC, in *Oralité*, *op. cit.*, p. 85.
- ³¹ F. SCALDATI, in «*La locanda degli elfi*», *conversazione...*, *op. cit.*, p. 131.
- ³² *Assassina*, *op. cit.*, p. 74.
- ³³ G. LA MONICA, *Il labirinto del possibile*, in «Nuove effemeridi, Rassegna trimestrale di cultura», Palermo, Edizioni Guida, n°49, 2000/1, p. 86.
- ³⁴ U. ARTIOLI, *Fisicità e disordine nel teatro di Perriera*, *ibidem*, p. 43.
- ³⁵ G. BARATTA, *Dalla officina retorica nascono i golem*, *ibidem*, p. 51.
- ³⁶ *Atti del Bradipo*, Palermo, Sellerio Editore, 1998, p. 68.
- ³⁷ *Ti ricordi?*, in *Atti del bradipo*, *op. cit.*, p. 71.
- ³⁸ *Ivi*.
- ³⁹ *Injury time*, in *Atti del bradipo*.

Nuova drammaturgia epica contesto storico – dinamiche generative – antecedenti

GERARDO GUCCINI

NON A CASO, TAVIANI, PASSANDO IN RASSEGNA LA DRAMMATURGIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO, RICONOSCE AI SOLI DRAMMATURGHI DELL'AREA NAPOLETANA IL MERITO DI AVER SAPUTO EFFICACEMENTE RINNOVARE L'INTRECCIO FRA TEATRO E LETTERATURA. AFFERMA LO STUDIOSO:

La compenetrazione fra scrittura scenica e scrittura letteraria, che nel teatro italiano si va perdendo nel corso dei primi decenni del Novecento e che nella seconda metà del secolo diventa una condizione spesso senza sbocco, si realizza invece nel teatro napoletano¹.

A Napoli, infatti, la teatralità del parlato, i vitali mescolamenti fra le tradizioni culturali autoctone (alte e basse, musicali, canore, letterarie, poetiche, drammatiche, e performative) e la proverbiale contiguità fra i comportamenti sociali e quelli scenici² hanno contribuito a rimarginare, di generazione e generazione, quella storica frattura fra lingua orale e lingua scritta, che costituisce da sempre il principale problema degli autori drammatici italiani. Partendo dalle realtà e dall'immaginario del mondo napoletano, dapprima i grandissimi Eduardo e Viviani e, poi, Rucello, Moscato e Santanelli³ hanno maturato linguaggi drammatici personali, eclettici e d'ampio respiro: linguaggi che, anche quando disgiunti dal dialetto, evocano con immediatezza la voce mimetica e descrittiva dell'attore/interprete oppure l'intensa sonorità dell'espressione vocale.

Tuttavia, a partire degli anni Ottanta, la scrittura scenica e quella letteraria si sono diffusamente compenstrate, non solo nelle opere dei drammaturghi napoletani, ma in tutto l'ambito dell'innovazione, sfociando, al termine di percorsi accidentati e spesso imprevedibili, in fenomeni storicamente rilevanti e di grande pre-

gnanza. Dalla volatile drammaturgia del 'teatro ragazzi' e dai 'drammi narrativi' di Laboratorio Teatro Settimo ha preso le mosse il fenomeno del 'teatro narrazione', che costituirà una delle più significative e feconde emergenze del decennio successivo⁴. Il sodalizio fra Cesare Ronconi e Mariagela Gualtieri, fondatori del Teatro della Valdoca, ha alimentato nell'attrice/drammaturga una linea di scrittura paradossale e intensa, che si risolve in testi poetici eppure «nati per il teatro, sempre a ridosso della scena, per un regista che non ha voluto per il proprio lavoro altre parole»⁵. Il lavoro di Marco Martinelli con gli attori del Teatro delle Albe ha dato vita a un imponente repertorio drammatico, che include, accanto ai testi dello stesso regista/capocomico, anche quelli in lingua romagnola di Nevio Spadoni e Raffaello Baldini, con Tonino Guerra uno dei maggiori poeti della scuola di Santarcangelo.

Il filo rosso che attraversa le differenziate esperienze degli anni Ottanta è costituito dalla comune propensione a rigenerare i modi compositivi del testo teatrale, partendo dall'assunzione delle dinamiche e dei valori sedimentati dalla parabola storica del Nuovo Teatro (1947–1970)⁶. Capita, così, che spettacoli di caratteri vivi e refrattari al testo alimentino nei loro artefici competenze letterarie e poetiche, e che, per contro, nei retroterra culturali degli autori si profilino le esperienze della ricerca teatrale. Scrive Annibale Ruccello in un documento che ha il sapore della testimonianza generazionale:

La nostra drammaturgia è nuova perché non parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni '50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni '60 e '70, più dalla sperimentazione che dalla drammaturgia tradizionale. Insomma, da una generazione che ha fatto una drammaturgia di regia più che di [...] testo: una drammaturgia sui corpi. Noi, come corrente, veniamo da questo universo, il nostro punto di riferimento è la vecchia avanguardia del '60, con tutte le sue ramificazioni. E per noi, che ci consideriamo in qualche modo l'avanguardia degli anni '80, c'erano due strade: una era quella intrapresa [...] dalla 'Nuova Spettacolarità' che portava alle sue estreme conseguenze il discorso su di un certo tipo di teatro di immagine e di suoni. La seconda era quella di un ritorno a una narrazione [...].⁷

Le emergenze testuali degli anni Ottanta non discendono, dunque, da precedenti emergenze testuali, ma si sviluppano all'interno delle pratiche dell'innovazione, coniugando la parola scritta allo svolgimento dell'atto performativo, il quale, a partire dalla concettualizzazioni estetiche e ideologiche degli anni Cinquanta, aveva d'altreonde alimentato anche i filoni delle avanguardie poetiche (la «poesia tecnologica», la «poesia concreta», la «poesia visiva», «le parole-cose» di Edoardo Sanguineti⁸). Fra queste avanguardie e il successivo ripristino d'una scrittura drammatica d'impianto comunicativo e semantico, vi sono, però, più differenze che analogie. Le avanguardie poetiche si sono infatti riferite ai modelli della performance per destrutturare le finalità espressive del linguaggio letterario, mentre, tutto all'opposto, la drammaturgia degli anni Ottanta ha ricavato dal suo rapporto di vicinanza o coesistenza con la concretezza corporea dell'atto teatrale (Ruccello, Moscato, Gualtieri, Santagata, Chiti... sono anche attori) una rinnovata fiducia nella capacità di significare

del segno verbale, considerato, fra l'altro, in quanto affioramento del senso riposto nella presenza scenica del performer.

La svolta drammaturgica degli anni Ottanta ha enucleato la scrittura letteraria a partire da quella scenica, ripristinando, di rimando, le funzioni narrative dell'atto teatrale. E ciò è avvenuto allorché i teatranti hanno diversamente ambientato i processi e i riferimenti del Nuovo Teatro, immettendoli in orizzonti creativi che concepivano nuovamente la 'parola detta' in quanto media del pensiero e strumento di relazione. Si sono così avviate filiere di percorsi che hanno esplorato, a partire dalle concrete esigenze del lavoro teatrale, le diverse tipologie dell'espressione verbale: quelle drammatiche (gli autori della scuola napoletana, le drammaturgie collettive di Laboratorio Teatro Settimo, Alfonso Santagata, Ugo Chiti), quelle liriche (Mariangela Gualtieri, la trilogia dantesca dei Magazzini), quelle epico-narrative (i monologhi del teatro ragazzi, la riscoperta delle tradizioni popolari, il molteplice fenomeno del 'teatro narrazione').

La riscoperta delle tecniche della parola da parte del teatro, ha suscitato degli equivalenti spontanei dei generi letterari, che, in questa nuova insorgenza scenica, si intrecciano gli uni agli altri senza comportare elementi di rigidità e distinzione. A riprodurli, non sono infatti pratiche espressive preventivamente modellate su requisiti di genere, ma eclettiche dinamiche teatrali, che modellano liberamente i propri esiti verbali. Per questa ragione, le soluzioni testuali approntate nell'ambito dell'innovazione teatrale non rientrano omogeneamente nella categoria del 'dramma', anzi, rompono l'equivalenza fra la nozione di 'testo drammatico' e quella di 'drammaturgia scritta', individuando in quest'ultima la decantazione di insorgenze verbali molteplici, fra le quali appaiono specialmente evidenti e determinanti quelle drammatiche, che riflettono le relazioni fra gli attori, e quelle epiche, che incuneano narrativamente i fatti extra-scenici nella relazione fra attore/narratore e spettatore.

Gli sviluppi ulteriori del connubio fra la cultura dell'innovazione e la pratica della parola scenica, appaiono, per il momento, indefiniti, incerti, forse addirittura inconsistenti. E questo perché, essendo l'attuale «teatro post-novecentesco»⁹ caratterizzato, come osserva Marco De Marinis in un saggio inedito, dalla «fuoriuscita dalla cultura teatrale del Novecento», si corre il rischio che venga presto a dissolversi la vitale dialettica fra l'utilizzo intensivo della parola e le drammaturgie dell'innovazione. Era stata, infatti, la straordinaria vitalità della cultura teatrale del Novecento – compendiata e rilanciata dalla svolta degli anni Sessanta – a conferire al ripristino della parola scenica un carattere provocatorio, innovativo e sperimentale. Cadendo ora tale vitalità, anche la composizione del testo viene, di conseguenza, a perdere di mordente dialettico, inquadrandosi in scenari produttivi «passatisti» oppure ancora in via di configurazione, e cioè non riferibili né alle logiche della tradizione drammatica né a quelle delle successive avanguardie storiche.

Per contro, i risultati storici dal connubio fra la cultura dell'innovazione e la pratica della parola appaiono chiaramente consolidati. Si va dall'inclusione della poesia e del racconto alla tessitura performativa dell'evento, alla riscoperta del dialetto come lingua «costitutiva» e «corpo verbale»¹⁰; dall'allargamento del processo compositivo alle soluzioni dell'inchiesta e del dossier, all'acquisizione di un pub-

blico non specializzato e popolare. Il recupero delle tradizioni, i 'drammi narrativi', il 'teatro narrazione', il 'teatro civile', il 'teatro sociale' e poi le molteplici soluzioni del 'teatro popolare di ricerca', che include gran parte delle precedenti tipologie¹¹, non sono che alcuni fra gli effetti della più generale ricerca d'uno stato di consonanza comunicativa con la persona dello spettatore. Ricerca che, a partire dagli anni Ottanta, ha portato diversi teatranti dell'innovazione ad affidare a un mezzo di comunicazioni primario e generalmente comprensibile come la lingua parlata, gli esiti di processi di composizione dialettici, sperimentali, aperti, non irretiti, insomma, dall'obbligo di realizzare un disegno espressivo precedentemente formulato. In tale contesto, infatti, il testo non progetta preventivamente lo spettacolo, ma scaturisce dal suo progressivo farsi, mentre la scrittura letteraria si rigenera di volta in volta, oscillando fra la riformulazione delle improvvisazioni orali, la descrizione narrativa dell'evento scenico e l'introiezione delle realtà del teatro (operazione, questa, che ricava i personaggi dagli attori, i dialoghi dalle relazioni, le scene dalle situazioni di lavoro).

* * *

Sganciandosi dalla ideologica contrapposizione di teatro e dramma, e intrecciando scrittura scenica e testuale¹², i teatranti degli anni Ottanta hanno realizzato numerosi testi, ai quali gli studi teatrali e quelli letterari hanno prestatato, in genere, scarsissima attenzione. Ci sono le drammaturgie di Alfonso Santagata da *Büchner mon amour* (1980) fino ai lavori in carcere e agli spettacoli negli spazi aperti, come *Terra sventrata* (1994) e *Tragedia a mmare* (1999)¹³; i grandi spettacoli epico-corali di Marco Baliani¹⁴, spesso inquadrati in laboratori e articolati progetti; le drammaturgie di Laboratorio Teatro Settimo da *Elementi di struttura del sentimento* (1985)¹⁵ alla *Storia di Giulietta e Romeo* (1991)¹⁶; il repertorio di Marco Martinelli, regista «capocomico» delle Albe di Ravenna¹⁷; le concertazioni di Leo de Berardinis, fra le quali leggendario *Ritorno di Scaramouche* (1994)¹⁸. Poi, negli anni a seguire, questa stessa dialettica fra scrittura scenica e testuale trova ulteriori applicazioni negli spettacoli di 'teatro narrazione' e, per quanto riguarda le azioni drammatiche con più attori, negli affreschi corali di César Brie¹⁹, negli spettacoli di forte impatto civile realizzati da Beppe Rosso con l'Associazione Culturale Teatri Indipendenti, in *Cicoria* (1999) di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia²⁰ e in *mPalermu* (2001) e *Carnezzzeria* (2002) di Emma Dante²¹.

Si tratta di opere che, pur diversissime sotto il profilo dei linguaggi e delle tematiche (ricavate dai classici, dalle tradizioni della Commedia dell'Arte, dal vissuto e dagli ambiti sociali), risultano da modalità compositive strettamente analoghe. E cioè da movimenti processuali, che, presupponendo un contatto diretto con il pubblico, si riferiscono – a differenza della processualità esplorativa e di ricerca degli anni Settanta – a criteri linguistici immediatamente condivisibili e 'popolari'²². Di qui il ricorrere di strutture drammatiche e modalità performative, che possiamo evincere dagli esiti testuali, dove figurano:

- personaggi fortemente tipizzati, che integrano movimenti fisici e psichici senza presentare il retroterra psicologico del personaggio/individuo (Emma Dante li chiama «maschere senz'anima»²³; Marco Martinelli «burattini animati»²⁴);

- dinamiche performative che si formalizzano in ‘numeri’ o ‘attrazioni’;
- criteri di ricomposizione e montaggio che conciliano tali ‘numeri’ o ‘attrazioni’ al livello dei significati diegetici;
- una spazialità sprovvista di autonome valenze rappresentative, che coincide con il luogo materiale dell’azione e viene da questa determinata;
- una relazionalità a tutto campo che consente agli attori di rapportarsi direttamente al pubblico, pur mantenendo la maschera del personaggio;
- intrecci di soluzioni epiche e drammatiche, che predispongono le possibilità del ‘teatro narrazione’;
- la tendenza a risolvere il dramma in tessiture di azioni concrete, che non implicano, per venire decodificate e seguite, il ricorso al principio di finzione.

Queste modalità di composizione non vengono né trasmesse da maestro a allievo né conservate da tradizioni esplicite e riconosciute, ma si riproducono di volta in volta a partire dall’innesto di due prassi culturali: l’una rientra nel quadro delle trasformazioni storiche, l’altra riguarda le dinamiche generative dell’evento drammatico.

La prima individua lo spettacolo in quanto esito d’un processo relazionale collettivo, che definisce progressivamente gli elementi della performance e il loro intreccio formale. Alle spalle di questa concezione ci sono i metodi del teatro di gruppo, la crisi delle convenzioni drammatiche e, soprattutto, l’idea che il processo di composizione, con tutte le sue implicazioni pedagogiche e formative, sia centrale rispetto agli esiti estetici²⁵. È questa un’idea che ha evidenziato la polarità processo/prodotto, facendone uno schema culturale portante, al quale i teatranti dell’innovazione si sono costantemente riferiti declinandone le possibilità in soluzioni contrapposte. Mentre i gruppi degli anni Settanta ricavavano dal training delle partiture fisiche che, montate e ri-significate dal regista, costituivano lo spettacolo, le realtà teatrali del decennio successivo hanno preferito ricavare dal lavoro intorno allo spettacolo i percorsi formativi dell’attore²⁶.

Su questa base di procedimenti diffusi e storicamente determinati si è innestata a macchia di leopardo una dinamica generativa di carattere primario. Attivandola, gli attori e i registi hanno sperimentato come le azioni improvvisate e il lavoro sul ‘tipo’ incanalino istinti mimetici e pulsioni al transfert, realizzando azioni e parole che possono venire intrecciate in eventi di contenuto narrativo, eppure non fittizi perché, venendo tali azioni e le parole trovate dall’attore o calibrate a sua misura, l’atto recitativo si risolve nel dispiegamento d’un repertorio strettamente personale di espressioni gestuali e foniche. È la stessa dinamica che si manifesta nei giochi di ruolo dei bambini, e che, come dice Borges in una novella famosa²⁷, dissemina anche nelle civiltà che ignorano il teatro drammi effimeri e continuamente variati.

Nella storia del teatro, il momento di massima evidenziazione di questa modalità, comunque latente e pronta riprodursi, è stato il teatro dei comici dell’Arte, al quale le recenti drammaturgie dell’innovazione teatrale si apparentano per più versi. Queste, infatti, ricavando le abilità performative dalla persona dell’attore, presentano anch’esse una molteplicità di linguaggi: il siciliano di Scaldati, il messine-



*Immagine dello spettacolo «Carnezzeria», regia di Emma Dante.
Fotografia di Lia Cuccio*

se di Spiro Scimone e Francesco Sframeli, il monferrino di Laura Curino in *Elementi di struttura del sentimento*, il veneto di Marco Paolini, il romagnolo di Ermanna Montanari e Gigio Dadina («maschere di carne» delle Albe di Ravenna), il romanesco di Celestini, il foggiano di Ventriglia, il palermitano di Emma Dante²⁸. Inoltre, sia i Comici dell'Arte che gli attuali registi-drammaturghi praticano l'improvvisazione, lavorano intorno a tipi psichici fortemente connotati e innestano arredi e oggetti di scena allo svolgimento di azioni drammatiche che definiscono da sé i propri spazi, manifestando un'idea di spettacolo *pre-scenografica e pre-teatrale*, se intendiamo per 'teatro' un luogo architettonico che incornicia otticamente il palco separandolo dalla platea.

All'inizio del secolo scorso, Jacques Copeau è stato il primo a capire che il ripristino d'una spazialità essenziale e concreta, non irretita dall'obbligo di simulare l'ambiente diegetico, avrebbe potuto avviare significativi processi di rigenerazione drammatica. Infinitamente meno presente e ascoltato di Stanilasvskij o Grotowski, Copeau andrebbe ora rivalutato e incluso fra gli interlocutori privilegiati dei teatranti, poiché la sua opera, se rapportata agli attuali sviluppi drammaturgici, costituisce un antecedente significativo. L'aver riconosciuto «il legame fra il dispositivo scenico e l'invenzione teatrale nei suoi elementi: poeta, attore, messinscena»²⁹, fa di questo «padre fondatore della regia» (come l'ha chiamato Fabrizio Cruciani) il promo-



«I Polacchi», regia di Marco Martinelli. Fotografia di Barbara Fuscon

tore di una linea di ricerca, che, invece di esplorare il teatro-aldilà-del-dramma, si trattiene a indagare il teatro-al-di-qua-del-dramma, indirizzando l'innovazione delle pratiche e delle strutture di compagnia ai fini dell'affioramento testuale.

La devozione per i classici e la mitizzazione dell'Autore, impedì a Copeau di sviluppare liberamente le interazioni fra la scrittura e il contesto teatrale. Tuttavia, abbandonata Parigi e la mastodontica struttura scenica in cemento del Vieux Colombier, il regista ebbe modo di sperimentare, durante il ritiro in Borgogna, l'influenza di quel dispositivo totalmente essenziale e nudo che è la sala di lavoro. La sua descrizione dell'ambiente dove, dal 1925 al 1927, si svolsero le improvvisazioni dei fedelissimi Copiaus (come vennero denominati gli allievi che l'aveva seguito), prefigura le condizioni di svolgimento della drammaturgia post-novecentesca, implicando in nuce la sensibilità percettiva di Emma Dante allorché legge come segni teatrali gli effetti di luce dell'ex carcere femminile. Per inciso, la sala di lavoro di Copeau era situata in un grande edificio viticolo a Pernand (Côte d'Or):

Al piano terra v'è una grande sala di venti metri per dieci, con una grande vetrata che guarda verso il vigneto. Non è stata decorata, né arredata in modo particolare. È un grande rettangolo di cemento suddiviso in porzioni ineguali. Non v'è scena. Tutta la superficie è considerata come uno spazio drammatico che l'attore può occupare a suo piacimento, e di cui fa la propria dimora e il proprio campo d'azione. Secondo i bisogni di quest'azione, la superficie viene idealmente limitata, prende la figura stessa che il dramma richiede. Abbiamo accettato le condizioni più primitive per la libertà com-

pleta delle nostre ricerche. L'illuminazione è tra le più semplici. La luce del giorno. Qualche lanterna elettrica quando vien la sera³⁰.

Le presenze che agiscono su questo «grande rettangolo di cemento» non sono personaggi-individui. E cioè non hanno le sfumature e le contraddizioni, la molteplicità e la doppiezza delle persone reali: non hanno psicologia. In loro, gli elementi psichici si incarnano in azioni fisiche e verbali, e non esistono al di fuori di quanto il corpo mostra:

Basandomi su questo sentimento di pudore che porta l'improvvisato attore di farse a *sfigurarsi*, ebbi l'idea di impiegare la maschera per vincere la resistenza corporea dell'apprendista attore [...]. Tutto il nostro tentativo di educazione è derivato da qui. La pratica ripetuta su un gran numero di individui ci ha condotti alla convinzione che, essendo il dramma innanzitutto azione e, nella sua essenza, una danza, l'operazione primordiale dell'attore nella sua ricerca di una tecnica non è intellettuale ma fisica, corporea³¹.

Queste identità, in parte, riflettono le tipologie della Commedia dell'Arte e della farsa popolare; in parte, rispondono all'esigenza d'impostare il percorso pedagogico a partire dalle «operazioni primordiali dell'attore»; in parte, però, svolgono funzioni tutt'altro che imitative o propedeutiche. Il rapporto d'assoluta corrispondenza fra psiche e comportamento consente, infatti, agli attori di Copeau di interagire componendo all'impronta scene conformi ai tipi impersonati, e al regista/drammaturgo di rielaborare e formalizzare mentalmente questi esiti scenici. Il dramma veniva così composto da un gioco di continui rimandi fra gli sviluppi scenici realizzati e gli sviluppi scenici virtuali, che il regista/drammaturgo inventava e annotava a partire dalle improvvisazioni degli attori. Scrive Copeau:

Da questi esercizi puramente tecnici e senza alcuna pretesa letteraria, tramite un procedimento naturale e assolutamente conforme all'essenza del dramma, sono spesso derivate vere e proprie azioni drammatiche di una irresistibile freschezza. E queste piccole azioni drammatiche [...] sono per me una fonte d'ispirazione viva per composizioni più ampie e più compiute, che io scrivo, col sentimento di restituire semplicemente all'attore ciò che egli mi ha dato³².

Agli stessi principi e allo stesso procedimento fanno riferimento Marco Martinelli, allorché spiega la poetica della Albe³³, Laura Curino, nello studio sul processo compositivo di *Elementi di struttura del sentimento*³⁴, Leo De Berardinis, negli scritti sull'ardita applicazione delle dinamiche improvvisative al *King Lear*³⁵, ed Emma Dante, nella descrizione del lavoro con la Compagnia Sud Costa Occidentale:

dopo le improvvisazioni fatte insieme, torno a casa e scrivo. Non faccio il contrario, cioè scrivo e poi vado alle prove e impongo agli attori cosa dovrebbero fare o dire: scrivo dopo le prove, e l'indomani porto quello che ho scritto. Cioè formalizzo, da sola, quello che abbiamo fatto insieme³⁶.

NOTE

- ¹ F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 197.
- ² Le dinamiche e gli esiti del gioco di specchi fra le strutture culturali-performative e le strutture sociali del contesto napoletano, sono esaminati da S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ³ Per una acuta, informata e complessiva analisi delle drammaturgie del nuovo teatro napoletano cfr. E. FIORE, *Il rito, l'esilio, la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002. L'azione di rottura avviata da Santanelli nei riguardi del modello drammatico eduardiano viene affrontata, con ricchezza di riferimenti culturali e storici, nell'ampia *Introduzione* di T. MEGALE a M. SANTANELLI, *Teatro*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 9-39.
- ⁴ I nessi fra le ricerche svolte dagli attori di Laboratorio Teatro Settimo e i successivi percorsi del 'teatro narrazione' sono esaminati in G. GUCCINI - M. MARELLI, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Castello di Serravalle (Bo), le ariette libri, 2004.
- ⁵ M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 131.
- ⁶ Marco De Marinis ha suddiviso in cinque fasi la storia del Nuovo Teatro: i segnali americani (1957-59); l'avvento (1959-64); la consacrazione (1964-68); la crisi (1968-70). Cfr. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- ⁷ *Ruccello. Una drammaturgia sui corpi*, a cura di G.G. e L.G., in «Sipario», n. 446, marzo/aprile 1987, p. 70.
- ⁸ Sugli aspetti performativi della poesia sanguinetiana cfr. M. D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, San Donato Milanese (Mi), Edizioni dell'Orso, 2003.
- ⁹ Sulla nozione di «teatro postnovocentesco» cfr. G. GUCCINI, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26.
- ¹⁰ Cfr. E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste* cit., p. 14.
- ¹¹ Sulla convergenza fra la prospettiva concentrata della ricerca e la dimensione del popolare cfr. il dossier *Teatro Popolare di Ricerca*, a cura di G. GUCCINI, M. MARINO, V. OTTOLENGHI, C. VALENTI, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Pippo Delbono, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/99.
- ¹² Già nella seconda metà degli anni Ottanta, il fenomeno viene registrato da un'articolata riflessione di Marco De Marinis: «Oggi è dunque in atto, da parte dei gruppi e degli artisti del nuovo teatro, un processo (talvolta anche fortemente autocritico) di più ampia e spassionata riconsiderazione degli elementi costitutivi del linguaggio teatrale occidentale, primi fra tutti la scrittura drammatica e la parola, e delle loro tradizionali funzioni espressivo-comunicative». (M. DE MARINIS, *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, in «Nuovo Teatro», n. 2/3, 1986/1987, p. 27).
- ¹³ I testi di Alfonso Santagata sono tuttora inediti. Per un dettagliato esame dei loro contenuti e dei processi dai quali risultano cfr. C. VALENTI, *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2004.
- ¹⁴ Ricordiamo almeno *Corvi di luna* (1989), *Antigone delle città* (1991), *Antigoni della terra* (1992), *Come gocce in una fiumana* (1994), *Migranti* (1996), *Sacrificè* (2000) e *Pinocchio nero* (2004). Sintetiche indicazioni sui metodi di lavoro di Baliani con gli attori sono in S. BOTTIROLI, *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2005, con particolare riferimento ai paragrafi *L'Italia delle guerre, della Resistenza e delle stragi* (pp. 65-76) e *Navigazioni a vista* (pp. 100-1007). Insostituibili, per valutare l'interazione fra processo e scrittura nel teatro di Baliani, i testi curati da I. ANGELONE sul progetto «I porti del Mediterraneo» dal quale nascono *Migranti e Sacrificè: I porti del Mediterraneo. Mappe per una navigazione teatrale. Diario di bordo*, Roma, ETI, 1996; *I*

porti del Mediterraneo. Mappe per una navigazione teatrale. Secondo viaggio, diario di bordo, Roma, ETI, 1997; *I porti del Mediterraneo. Mappe per una navigazione teatrale. Terzo viaggio, diario di bordo*, Roma, ETI, 1997.

- ¹⁵ Lo spettacolo è ripreso nel 1992 col titolo di *Affinità*, la sua drammaturgia scritta è edita in «Prove di Drammaturgia», n. 1/96, pp. 19–36.
- ¹⁶ Cfr. *La storia di Giulietta e Romeo*, in «Quaderni di Laboratorio Teatro Settimo», Stagione 1990/1991, con contributi di Franco Piavoli, Enrico Palandri, Gerardo Guccini, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis.
- ¹⁷ Cfr. M. MARTINELLI, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997, II edizione riveduta e ampliata 2006.
- ¹⁸ Cfr. L. DE BERARDINIS, *Il ritorno di Scaramouche, di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, Bologna, fuoriTHEMA, 1995.
- ¹⁹ Il Teatro de los Andes di César Brie ha segnato l'innovazione italiana con spettacoli come *Ubu in Bolivia* (1994), *I sandali del tempo* (1995) e *Iliade* (2000). Dice Brie, esaminando la nascita della scrittura dal lavoro teatrale: «L'autore in alcuni casi scrive l'opera prima della sua messinscena. In altri partecipa all'intero processo, scrivendo via via che il lavoro prende forma, e questa è la situazione più fertile che possa desiderare. Nella nostra idea di teatro, tuttavia, autore è colui che crea l'opera: il regista quindi, e l'attore». (C. BRIE, *Sulla messinscena*, in F. MARCHIORI, *César brie e il Teatro de los Andes*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 112).
- ²⁰ S. SORIANI, a cura di, *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Firenze, Tivillus, 2006.
- ²¹ Entrambi i testi sono editi in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2003, pp. 23–28; 28–33.
- ²² Scrive Leo de Berardinis: «Per popolare non intendiamo un abbassamento dell'arte scenica, ma, al contrario, un'arte alta e potente, che abbia la forza di abbattere le barriere culturali e economiche che ancora ingiustamente esistono». (L. DE BERARDINIS, *Per un teatro pubblico popolare* (1996), in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera–autunno 2000, p. 62).
- ²³ «I personaggi pirandelliani sono pura psicologia, i miei sono maschere senz'anima. [...] Per questo sono forse molto più vicini alla tragedia greca che non al teatro di Pirandello». (*La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante*, di Andrea Pocheddu e Patrizia Bologna, in A. PORCHEDDU, a cura di, *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2006, p. 53).
- ²⁴ «Sono burattini animati, di quelli capaci di sorprenderti, di fare ciò che il burattinaio non si aspetta. Sono burattini come quelli di Pasolini in *Cosa sono le nuvole*, dotati di una loro vita [...]». (*Martinelli, le Albe e l'attore selvatico*, intervista a cura di C. VENTRUCCI, in M. MARTINELLI, *Teatro impuro*, cit., p. 9).
- ²⁵ Cfr. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947–1970* cit., p. 232.
- ²⁶ I contesti produttivi dell'innovazione «hanno dapprima assunto i sistemi incarnati dalle realtà-guida (i modelli del teatro d'animazione, il Living, l'Odin), individuando poi, e sempre con maggiore decisione a partire dai primi anni '80, l'esigenza di frapporre fra sé e l'opera una pellicola intermedia, una specie di placenta che si sostanzia insieme all'organismo scenico, fornendogli una solida struttura di riferimento. Si tratta del progetto, che [...] risarcisce la dissoluzione del sistema-teatro definendo di volta in volta una vasca di decantazione estetica in cui la pratica del processo si converte in creazione». (G. GUCCINI, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* cit., p. 24).
- ²⁷ Si tratta del racconto *La ricerca di Averroè* compreso nella raccolta *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.

- ²⁸ Sul riprodursi del dialetto in quanto lingua d'una innovazione teatrale fundamentalmente antimimetica cfr. P. PUPPA, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003, e in particolare il paragrafo *Il dialetto multiplo*, pp. 178–195.
- ²⁹ F. CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 107.
- ³⁰ J. COPEAU, *La fuga in Borgogna. I Copiaus* (1927), in Id., *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di M.I. ALIVERTI, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 95. Questo importante documento riporta la seconda delle tre conferenze tenute da Copeau all'American Laboratory Theatre nel gennaio 1927, ed è stato edito per la prima volta nella traduzione italiana di Maria Ines Aliverti.
- ³¹ *Ivi*, p. 96.
- ³² *Ivi*.
- ³³ Dice Martinelli: «Non scrivo mai un testo dall'inizio alla fine, per poi andare dagli attori e assegnare le parti già fatte. Io invece vado dagli attori con un'idea di fondo, magari qualche monologo e qualche personaggio in testa. E lì si comincia a ragionare insieme. [...] Spesso utilizzo cose che mi hanno detto loro, e che loro nemmeno si ricordano di averle dette, quelle cose. La mia scrittura si impasta con quello che offre il palcoscenico, il corpo degli attori, una luce, perché una luce particolare può suggerire parole; la luce è un elemento drammaturgico». (G. GUCCINI, *Il pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2/98, p. 20).
- ³⁴ Laura Curino, dramaturg degli spettacoli storici di Laboratorio Teatro Settimo, ricorda in questi termini il lavoro di scrittura durante il processo compositivo di *Elementi di struttura del sentimento*: «Ogni improvvisazione il cui tema è stabilito dall'esterno a seconda del punto della vicenda che stiamo affrontando, viene trascritta subito a più mani. Poi ne vengono fissate le coordinate più duttili e precise e su quelle si improvvisa di nuovo, fino al risultato definitivo. A freddo, la sera, o anche qualche giorno dopo, vengono poi inseriti brani di testo creati a tavolino, per i quali è stato necessario rileggere parti del romanzo [*Le affinità elettive* di Goethe] o cercare altre fonti». (L. CURINO, *La vicenda del testo* in «Prove di Drammaturgia», n. 1/96, p. 17).
- ³⁵ «Questo mio lavoro su *King Lear* vuole dimostrare che il teatro è l'attore, un attore non esecutore non trombone, ma poeta; ciascuno a suo modo reinventa lo spettacolo, l'attore deve e può esercitare la propria libertà creativa. L'attore è il portavoce della libertà e dell'anarchia [...]». (L. DE BERARDINIS, *Il progetto Lear*, in *King Lear*, su *King Lear n°1 con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, «Documenti» collana a cura di P. AMBROSINO, M. MARINO, A. FARNETI, Bologna, Edizioni spazio della memoria, s. a., p. 4).
- ³⁶ *La strada scomoda del teatro* cit., p. 57.

Le «armi» del palcoscenico?

– Il teatro per una società migliore
negli anni Venti e Trenta

*«Di che cosa ha più paura per il futuro?»
«Oggettivamente? Che la gente andrà di nuovo in guerra,
anziché lavorare per il proprio bene.»
László Moholy-Nagy, Little Review, Maggio 1929¹*

ILONA FRIED

SE, DA UN LATO, QUELLA DEL NOVECENTO SI CONFIGURA COME LA «STORIA DEI PERDENTI» E IL SECOLO, IN SEGUITO ALLE DUE GUERRE MONDIALI, CHIUDE IN «DEFICIT» PER L'UMANITÀ, CI SI PUÒ CHIEDERE SE IL DRAMMA, IL TEATRO, LO SPETTACOLO² ABBIANO ESERCITATO UNA QUALCHE INFLUENZA SUL TENTATIVO DI EVITARE LA GUERRA E SE, E IN CHE MODO, IL RUOLO DEGLI INTELLETTUALI E LE ATTIVITÀ DELLE ORGANIZZAZIONI INTERNAZIONALI CONTRO LA MINACCIA DEL SECONDO CONFLITTO MONDIALE SIANO EMERSI ATTRAVERSO IL TEATRO STESSO.³

Il teatro, già a partire dalle sue origini, può essere inteso in rapporto a una comunità, a una micro- o macro-società, e spesso stabilisce stretti contatti con la politica. In quanto esperienza comune fondata su interazioni sociali, come viene infatti recepito dai sociologi del teatro, esso può anche costituire un canale di partecipazione pubblica alle questioni pressanti di una comunità. Per questa ragione mi sembra non solo possibile, ma anche molto illuminante, esaminare la realtà sociale del periodo compreso fra le due guerre attraverso i suoi legami con il teatro, per comprendere quale grado di autonomia questa forma artistica possedesse, fino a che punto dipendesse o fosse manipolata dalla politica o se avesse, al contrario, il potere di influenzarla. In quel periodo, e in modo particolare fino agli anni '30, il teatro resta un'istituzione culturale di grande influenza e larga diffusione sociale, adatta dunque ad essere utilizzata per scopi propagandistici dalle varie formazioni politiche di sinistra ma anche dal potere politico fascista e nazista.

Non vorrei separare del tutto il testo dalla performance, aspetto altrettanto pertinente al nostro discorso, come del resto l'intero profondo cambiamento che avviene nel corso del secolo sulla scena europea ed americana, ovvero la scissione, ma

anche l'amalgamazione, tra testualità e performatività.⁴ Per collegare i due discorsi ci serviamo in modo particolare della Mitteleuropa del cabaret,⁵ che presenta anche particolari risvolti politici, legami con i problemi quotidiani della gente e del pubblico. Non si tratta solamente di una forma di divertimento popolare, ma rimane una «istituzione» fra i divertimenti di larga diffusione, una possibilità di sfogo, e lo specchio di una *Weltanschauung* dei diversi strati della società, con una forte influenza artistica sullo stesso spettacolo teatrale, in quanto alcuni fra i maggiori autori e registi dell'epoca frequentano o addirittura si mettono alla prova nel cabaret (dal regista Reinhardt, all'autore Wedekind, dalle avanguardie al giovane Brecht: non a caso i più recenti studi sulla performance puntano molto sul cabaret o sulle sue varianti: forme di varietà o di avanspettacolo). «Emerging from bohemian haungts, the cabaret was the earliest forum for experiments in shadowgraphy, puppetry, free-form skits, jazz rhythms, literary parody, 'naturalistic' songs, 'bruitistic' litanies, agit-prop, dance-pantomime, and political satire», afferma Marvin Carlson.⁶

Il caratteristico senso dell'umorismo del cabaret si basa spesso su soluzioni linguistiche ed intellettuali di alto livello, con una spiccata ironia liberatoria, atta a rafforzare l'identità di un gruppo, l'appartenenza ad una specifica realtà sociale, mentre il performer, che può essere anche lo stesso autore, deve anche mettere in mostra la sua bravura attoriale, per intrattenere il pubblico.⁷ Il cabaret, con l'attenzione ai conflitti, alle imperfezioni, alle distorsioni quotidiane, a volte addirittura con l'impegno politico, ha anche a che fare con il gruppo emergente degli ebrei, con l'emancipazione da loro raggiunta dall'800 in avanti, con i loro contatti con le tradizioni e il loro successivo contributo alla vita intellettuale, letteraria e culturale. Promotori di una fiorente cultura mitteleuropea complessa e composita, portatrice della modernità, gli intellettuali sono spesso di idee liberali o di sinistra e contrari alla guerra.

La satira e il riso sono rimaste le armi che impiegarono in Germania, anche dopo l'ascesa di Hitler al potere, contro la dittatura, contro le persecuzioni razziali e contro la brutalità del mondo esterno. Il disprezzo era reciproco, tanto è vero che il nazismo non tollerava il cabaret. Alcuni dei suoi rappresentanti furono in seguito deportati nei campi di concentramento, alcuni in quanto ebrei, altri proprio in seguito ai loro componimenti antinazisti; altri ancora furono costretti ad emigrare. Come ha dimostrato Senelick, gli spettacoli di cabaret non solo continuarono anche durante il nazismo, ma se ne è conservata la memoria addirittura nei campi di concentramento, anche se, purtroppo, non riuscirono a salvare i loro performer dalla morte.⁸ Il pacifismo si integrava alla lotta contro l'intolleranza e contro l'antisemitismo. L'umorista Friedrich Hollaender, per fare un esempio, era noto anche per i testi scritti per canzoni (comprese quelle di Marlene Dietrich). Una delle sue canzoni sull'antisemitismo ha origine da una barzelletta degli anni venti: «È tutta colpa degli ebrei e dei ciclisti.» «Perché dei ciclisti?» «E perché degli ebrei?» La canzone si intitolava: *Am Allem sind die Juden schuld* (1931), *È tutta colpa degli ebrei*.⁹

Invece di comporre gli sketches, le scenette brevi tipiche del cabaret, un grande performer, Karl Kraus, di idee liberali e pacifiste, scrisse un dramma lunghissimo di 200 scene, dei generi più diversi, sulla Grande Guerra, contro la guerra, sul

crollo della monarchia austro-ungarica. Il dramma è una satira atroce, che fa parte di una ricca produzione di opere che condannano la Grande Guerra e un'opera indispensabile della cultura mitteleuropea. Karl Kraus,¹⁰ uomo ribelle di grande cultura e di grandi capacità, fu giornalista, scrittore, drammaturgo e anche performer, esibendosi in tournées e «serate di lettura», dando prova, a quanto pare, di essere un valido attore: tenne in tutto circa 700 serate in ogni parte d'Europa.¹¹ Kraus definisce l'opera una tragedia che, considerata la sua forma insolita, si dovrebbe recitare approssimativamente in dieci serate. Ma non dobbiamo necessariamente condividere la definizione dell'autore: per quanto il tema dell'opera sia l'annichilimento, né la sua struttura, né i suoi personaggi sembrano appartenere al genere della tragedia.

Le scene sono di varia lunghezza e di vario genere – da quelle da Grand Guignol fino a scene quasi documentaristiche, con un'infinità di dialetti, di argot diversi e di personaggi – alcuni fra i quali ricorrenti presentano un campionario della Monarchia. I due personaggi fissi che commentano la storia sono l'Ottimista e il Cavillatore – quest'ultimo, al tempo stesso narratore e commentatore, è il portavoce di Kraus, che, come segno di autoironia, gli mette in bocca anche versi tratti dalle sue stesse opere. La guerra viene ricordata nella sua mostruosità, anche attraverso personaggi come Schalek, inviato di guerra, ipocrita e menzognero, e quattro ufficiali dell'esercito. Il lettore-spettatore si confronta dunque con una complessa visione critica di tutto il meccanismo cinico e caotico della Monarchia. Per presentare il suo argomento storico-sociale, nell'ambito dell'insolita interpretazione e della rappresentazione assolutamente moderna, l'autore utilizza anche molti avvenimenti reali, rielaborandoli in modo fittizio. L'epilogo, culmine logico dell'intreccio precedente, trasmette una visione apocalittica in chiave ironica della fine del mondo: una guerra di Marte contro la Terra interrotta dalla voce di Dio, che pronuncia una frase attribuita a Guglielmo II, imperatore della Germania. (La visione apocalittica ritorna in molte opere letterarie dell'epoca: la ritroveremo, anche lì sotto forma di parodia, nel dramma satirico di Shaw che tratteremo più avanti.) L'opera rompe tutte le tradizioni e tutti i canoni estetici e teatrali, ed è proprio questo uno dei motivi per cui risulta difficilmente rappresentabile sul palcoscenico, ma allo stesso tempo rimane una sfida sempre valida per il teatro o semplicemente per il lettore.¹²

Se la satira politica di Kraus diventa talmente complessa da superare i limiti dei generi, dei linguaggi e della raffigurazione dei personaggi tradizionali, causando difficoltà notevoli nell'eventuale rappresentazione, molte altre opere con un chiaro messaggio politico, o addirittura propagandistico, rientrano nei canoni tradizionali del teatro. La satira, per esempio, può rientrare a pieno titolo nei vari generi della commedia, come anche risalire ad altri generi letterari e non, fra cui quello del pamphlet. Il pamphlet, come è noto, ha una lunga storia, i cui esordi risalgono addirittura all'antichità. Assunse un ruolo importante già nel Medio Evo e nel Rinascimento, per produrre poi i suoi capolavori nell'epoca dei lumi, in Inghilterra, con Jonathan Swift e Daniel Defoe. Nel messaggio veicolato da *A Modest Proposal* di Swift, sulla carestia in Irlanda, ritroviamo una forte valenza critica: il «suggerimento» che Swift dava ai poveri era quello di vendere i loro neonati ai ricchi perché li mangias-

sero – evitando in tal modo agli adulti di morire di fame e ai piccoli le sofferenze provocate da quelle difficili condizioni di vita. Ciò significa portare agli estremi un'argomentazione giungendo a sostenere l'opposto di quanto affermato dichiaratamente, ovvero il tentativo di trovare una soluzione per la terribile carestia che in quegli anni flagellava l'Irlanda. La tradizione dell'utilizzo di un simile genere di argomentazione allo scopo di sensibilizzare la gente, e di esercitare una forte critica sociale, sopravvive ancora nel genere drammatico, che nel corso dei secoli ha prodotto tante forme di satira sociale, in modo particolare in Inghilterra.¹³

Nella produzione teatrale di fine Ottocento e primo Novecento di vena naturalista e di stampo ibseniano, e specie tra gli intellettuali napoletani attenti alle problematiche sociali, se non troviamo proprio il dramma politico, notiamo però un noto autore ritenuto antifascista, Roberto Bracco (1862–1943), che, negli ultimi anni della sua vita, fu sottoposto a sorveglianza politica e di conseguenza non fu sempre rappresentato. Furono però piuttosto le sue vedute politiche che non la sua produzione drammaturgica che lo resero «pericoloso» per il regime.

Fra i drammi politici invece notiamo un dramma «sommerso» di Leo Ferrero, figlio di Giuglielmo Ferrero e Gina Lombroso, intellettuale di grandi speranze, membro della cerchia di intellettuali italiani esuli a Parigi e morto neanche trentenne in un incidente automobilistico. Paolo Puppa ha riedito *Angelica* qualche anno fa. Nel dramma scritto in esilio in Francia, in francese, nel 1928–29, e allestito poi a Parigi nel 1936, dopo la morte di Ferrero, dal grande regista Georges Pitoëff, ha prodotto la satira da finta commedia dell'arte della storia cavalleresca con i cortigiani, metafora dell'Italia del regime del suo presente. Secondo la definizione di Puppa, è un «pastiche cavalleresco costruito coi moduli della commedia dell'arte».¹⁴ A quanto pare, a differenza di molta produzione di teatro politico, inteso a diffondere ideologie di sinistra, Ferrero non trasmette illusioni: lo specchio ironico che tiene allo spettatore, pur essendo leggermente didattico, come del resto quasi tutta la produzione da noi trattata, è uno specchio senza illusioni di alcun genere.

Anche drammaturghi inglesi e irlandesi si serviranno dell'arma della satira o del grottesco per sostenere le loro critiche sociali e politiche, per assumere posizioni pacifiste ed antinaziste, utilizzando le forme classiche del teatro naturalista e della commedia da salotto, generi in grado di arrivare ad un più vasto pubblico. Nel periodo da noi trattato si spazia da George Bernard Shaw a Noël Coward, attraverso molti autori di sinistra, socialisti o comunisti – e a sorprenderci non è solo il numero, ma anche il fatto che fra questi si trovano gli autori più noti e popolari. L'esempio più famoso è quello di Shaw, il maggiore rappresentante della commedia sociale, che trattava spessissimo scottanti questioni sociali, di grande attualità a quell'epoca. Visto che il mio argomento non è semplicemente la politica, ma piuttosto i tentativi volti alla conservazione della pace, indicherò, quale pertinente al tema, il suo dramma *Geneva*, nel quale ancora con maggiore forza rientra la tradizione del pamphlet, come vedremo ancora più avanti.

Per il resto abbiamo drammi più interessanti dal punto di vista dell'argomento che da quello estetico o teatrale. Sean O'Casey, noto autore irlandese, scrisse anche un dramma pacifista, *The Silver Tassie* (1928), fortemente critico nei confronti del-

la prima guerra mondiale, che venne per questo rifiutato dall'Abbey Theatre di Dublino. Più avanti il drammaturgo sembra perdere, in seguito alla sua conversione al comunismo, il senso dell'umorismo nelle soluzioni drammaturgiche e produce qualche dramma che oggi sembra eccessivamente dogmatico e, politicamente ortodosso, come per esempio *The Star Turns Red* (1940). Anche il grande commediografo Noël Coward scrisse un dramma, *For Services Rendered* (1932), sugli effetti della guerra. Fecero lo stesso il drammaturgo R.C. Sheriff in *Journey's End* (1928) e J.B. Priestley in *Bees on the Boat Deck* dove in «una visione apocalittica del futuro della International Committee for Intellectual Cooperation, la Gran Bretagna viene simboleggiata da una grande nave di commercio, la SS Gloriana, attualmente sull'orlo della distruzione».¹⁵ Il poeta Stephen Spender invece, nel *Trial of a Judge*, presentato proprio nel 1938, pone come nucleo tematico l'ascesa del nazismo, ma conclude il dramma con una nota di speranza. I prigionieri rossi ottengono infatti nel finale la libertà: «We shall be free. We shall find peace»,¹⁶ dicono, purtroppo per quel momento solo nel dramma.

In Inghilterra non c'erano solo i drammaturghi, ma anche grandi registi; oltre a Adolph Appia (1862–1928) e Edward Gordon Craig (1872–1966), operò anche una regista donna di grande influenza, la sorella maggiore di Gordon, figlia anche lei dell'attrice leggendaria Ellen Terry: Edith Craig (1869–1947). Edith era attrice, producer e scenografo, uno degli scenografi più innovativi e teoretici del teatro del Novecento. Fu la prima regista donna in Gran Bretagna che riuscì a integrare nella sua ricca carriera le lotte sociali (come il suffragio delle donne) con le sperimentazioni nuove nel teatro. Aveva un profondo interesse per i movimenti dell'avanguardia, per esempio il teatro futurista di Majakovskij (teatro politico e propagandistico per eccellenza). Nel suo teatro, il Pioneer Players (1911–1920) presentò un repertorio che comprendeva gli autori contemporanei europei. Edith Craig prese parte alla vita culturale della sua epoca, appartenne al Bloomsbury group, una comunità di letterati fortemente contrari alla guerra, che aveva fra i suoi membri anche Virginia Woolf.¹⁷ Proseguendo nella sua ricerca sul teatro nuovo fra le due guerre, intese creare un «community theatre», teatro per la comunità, cioè un teatro partecipe nella costruzione della democrazia.¹⁸

Fra gli esempi vorrei citare, visto non solo la sua attinenza all'argomento, ma anche l'interesse in quanto dramma poco ricordato, *Geneva*, di Bernard Shaw, in cui si tratta proprio della Lega delle Nazioni, della Commissione degli Intellettuali e della Corte Internazionale dell'Aia di fronte alla problematica della guerra. Il dramma fu pubblicato e prodotto per la prima volta nel 1938. Con questa commedia politica del genere della conversazione satirica Shaw ha evidentemente trasmesso la sua grande delusione rispetto al ruolo delle organizzazioni internazionali, del tutto inefficaci a ostacolare l'ascesa al potere del fascismo e del nazismo e a evitare la guerra. Un'aperta condanna è però espressa anche nei confronti della democrazia britannica, società ipocrita ed ignorante, incapace di intuire la minaccia dei totalitarismi, di coglierne i messaggi e di reagire in modo adeguato.

«IL TEATRO EPICO» – IL DRAMMA A TESI
– BRECHT – REGISTI DI SINISTRA IN GERMANIA

Se in Inghilterra, malgrado registi di grande spessore e di idee nuove (che però non avevano necessariamente una forte influenza sul teatro dell'epoca) domina ancora il teatro naturalista, la Germania fu caratterizzata da una vita teatrale di grande vitalità e spesso innovatrice, strettamente legata alla politica, specie nel periodo della Repubblica di Weimar e dopo, fino all'ascesa al potere di Hitler. Il teatro Agit-prop, del quale parlerò più avanti, presenta forti richiami alla politica di sinistra, e si diffonde anche in altri paesi, come l'Unione Sovietica, la Francia e la Gran Bretagna. Uno dei capi dei teatri Agit-prop tedeschi fu l'ungherese Béla Balázs (1884–1949), emigrato in Germania in seguito al fallimento della Repubblica dei Soviet in Ungheria.

La Germania, oltre al drammaturgo che segnò tutto il Novecento, Bertolt Brecht (1898–1956), ebbe anche grandi registi di sinistra. Georg Kaiser (1878–1945) formulò innanzitutto un'ideologia contro la guerra nel dramma pacifista *Gas* (1918); in seguito, in *Gas II*, espresse una visione apocalittica sulla fine del mondo. Ernst Toller (1893-1939) prese parte come volontario alla prima guerra mondiale, un'esperienza che traspare nel dramma pacifista *Transformation* (1919). Toller scrisse il dramma in prigione, nel periodo della Repubblica dei Soviet Bavarese, cui fu condannato per attività anarchiche (rimase in carcere fino al 1925 e scrisse vari drammi). *In Hurray! We live!* (1927) espresse anche la sua delusione nei riguardi del socialismo. L'opera narra di un rivoluzionario che, liberato dal manicomio dopo otto anni di reclusione, scopre che i suoi compagni di un tempo, che dividevano i suoi stessi ideali rivoluzionari, sono scesi a compromessi con il potere contro il quale avevano precedentemente lottato. L'uomo si suicida, come fece più tardi lo stesso autore a New York, dove arrivò a seguito del doloroso esilio dalla Germania e dove venne a sapere che i suoi familiari erano stati deportati in campi di concentramento in Germania.

Erwin Piscator (1893–1966) iniziò la sua carriera con le avanguardie, in particolare con il Dada, come direttore, ed ebbe legami anche con il cabaret. Impegnato nel partito comunista, fu fra i promotori del movimento dei teatri degli operai¹⁹ e lavorò insieme a Brecht e a Ernst Toller. Diresse anche drammi sul conflitto derivante dalla lotta di classe. Aveva delle idee all'avanguardia sul concetto di teatro: è stato lui a dare avvio ad un certo tipo di multimedialità scenica, inserendo nei suoi spettacoli anche film, fino quasi ad eliminare il testo, ed utilizzando tecniche che vennero più tardi impiegate nella Bauhaus.

Di Bertolt Brecht può interessarci, ai fini del nostro discorso, tutta la produzione di quegli anni, incentrata sull'uomo che diventa «uomo di massa» e, come tale, parte del meccanismo di guerra. Sarebbe interessantissimo parlare dell'innovativa e complessa drammaturgia di Brecht, che esercitò un'influenza notevole sul teatro del secolo, ma l'argomento supererebbe i limiti del nostro saggio, per cui mi limito solo a qualche accenno. La sua carriera è ben nota, come anche il dramma a tesi, a volte riconducibile quasi fino alla parabola medievale, o alle sacre rappresentazioni. Il fascino di Brecht non diminuisce neanche dopo il crollo delle ideologie marxi-

ste: il suo dramma a tesi, le sue teorie sul «teatro epico», la sua tecnica della *Verfremdung* esprimono tuttora una grande forza teatrale e rappresentano delle innovazioni del dramma novecentesco in grado di sopravvivere. Per quel che riguarda il messaggio sulla pace, Brecht, già all'inizio della sua carriera e subito dopo la prima Guerra, cominciò a scrivere drammi diretti contro quest'ultima, sottolineando in seguito sempre di più la crescente minaccia del secondo conflitto mondiale.

Il genere del «Lehrstück» dei primi drammi di Brecht si trasforma poi lentamente in altri generi. Oltre ad avere come argomento la prima Guerra Mondiale e l'angoscia di fronte al pericolo di una seconda, le sue opere esprimono anche la preoccupazione per le ingiustizie sociali e, contemporaneamente, presentano delle innovazioni radicali per tutto il teatro del secolo.²⁰ Nel dramma *The Resistible Rise of Arturo Ui* c'è proprio il gangster-Hitler come protagonista. Il dramma, pur avendo un lieto fine, richiama con un'immagine fortissima l'attenzione del pubblico sull'imminente pericolo: la bastarda che ha fatto nascere il gangster si sta infiammando di nuovo. (L'attore che interpreta il protagonista, da dramma medievale, deve, come richiede il suo ruolo, nell'Epilogo appunto, togliersi il trucco – e infatti, si toglie vistosamente i baffi per pronunciare l'Epilogo, cambia volto e diventa il raisonneur rispetto al protagonista che era prima.)²¹

PERFORMANCE - RITUALI, PERFORMANCES
DI PROPAGANDA. PROPAGANDA DI SINISTRA
E TEATRO: AGIT-PROP – LE ESPERIENZE
DELLA BAUHAUS

Fino ad adesso abbiamo dimostrato il rapporto tra teatro e politica prima di tutto sul piano della tematica teatrale. Sebbene supererebbe il nostro discorso attuale parlare viceversa di elementi o rituali della teatralità, della performance nella politica del secolo, vorrei fare un breve accenno alle performance-rituali di sinistra, al teatro Agit-prop, spettacoli che possono essere spesso collegati all'antifascismo e all'antinazismo e che, da veri e propri movimenti per lo più legati alla sinistra politica, miravano a stabilire una coscienza comunitaria collettiva fra i partecipanti e il pubblico al servizio di scopi politici (scelti e intrapresi volontariamente a differenza dei rituali teatrali di massa delle dittature). Oltre alla possibile catarsi e al sentimento comunitario durante lo spettacolo, è però difficile dimostrare se e in quale misura potevano avere un'influenza duratura sul pubblico: quello che sembra certo è che si sentivano coinvolti gli stessi attori dilettanti partecipanti.²²

I movimenti Agit-prop sparsi in Europa erano legati al movimento comunista e venivano chiaramente messi al servizio dell'ideologia da parte di attori non professionisti, membri cioè delle varie sezioni e cellule del movimento, che dovevano essere educati politicamente. Gli spettacoli dovevano rafforzare la fede nel socialismo e nel comunismo, in conflitto con il capitalismo e nella necessità della lotta politica (potevano anche essere formulati nel senso del credo nella superiorità di tali ideologie, nel senso della giustificazione della presa del potere politico).²³ Gli ele-

menti performativi erano di grande importanza in questi spettacoli basati spesso solo su «canovacci» e non su testi elaborati, in modo da permettere una produzione veloce. L'ideologia dietro all'azione era un motivo essenziale.²⁴ Infatti le realizzazioni prevedevano anche artisti di spicco delle avanguardie, come è avvenuto in occasione del primo anniversario della Presa del Palazzo d'Inverno, con un gruppo di registi, tra cui N. Petrov, Annenkov e Kugel, guidati da Nikolai Evreinov, con 8000 attori e con più di 100.000 spettatori.²⁵ Altre volte performance di propaganda erano rappresentate in teatrini.²⁶

Il teatro Agit-prop comprendeva tantissimi generi teatrali: alcuni originali, come il teatro della satira rivoluzionaria, i procedimenti dell'agitazione (procès d'agitation – «agitsud»), les journaux vivants «Živaja gazeta», i pezzi dialettici, o generi marginali come i pezzi allegorici, le sceneggiature (scénisations) o i montaggi letterari. Alcuni altri erano adattamenti di generi antichi: per esempio il melodramma rivoluzionario, il vaudeville, l'operetta, il cabaret rosso, il guignol rosso e altri.

Anche in Ungheria esperienze simili erano collegate all'avanguardia e al pensiero di sinistra, in modo particolare durante la Repubblica dei Soviet (1919) e negli anni successivi. Ricordiamo prima di tutto il Teatro «Zöld Szamár» – Asino Verde, da una pittura di Sándor Bortnyik, pittore e scenografo di quel teatro,²⁷ dove hanno anche messo in scena il dramma di Ernst Toller, *I distruttori di macchine* con un uomo di teatro particolarmente impegnato e di talento: Ödön Palasovszky. In quel fermento eccezionale delle varie correnti delle avanguardie, si includeva nel teatro anche la crescente importanza della danza e del movimento.²⁸ Lo stesso Palasovszky era alunno di Alíz Madzsar.²⁹ Il movimento e il ritmo erano dati per scontati in quel teatro, visto che nel frattempo avevano fatto la loro comparsa o sono diventati campi dell'arte autonomi anche altre forme artistiche come la danza e il movimento, espressioni di una nuova concezione dell'individualità, dell'amore, della sessualità, del rapporto fra i sessi o, addirittura, dell'emancipazione femminile. Oltre a Alíz Madzsar, sorella di Oszkár Jászi, grande pensatore democratico, e moglie di un medico comunista, anche altre scuole e sistemi di movimenti come quelli di Sára Berczik, di Valéria Dienes, e del personaggio più noto a livello internazionale, Rudolf Lábán (di origine ungherese), avevano una larga diffusione non solo come esercizio fisico atto a trasmettere concetti sul realizzare se stessi, ma anche sul piano di produzioni di spettacoli regolari, come nel caso della scuola Madzsar, fino al 1939, quando fu sciolta dalla polizia.³⁰ Le tendenze innovative nella danza sono legate anche alle tendenze nuove nella società, come i cambiamenti notevoli nella posizione della donna. La danza e il movimento diventeranno poi parti integranti di una nuova teatralità negli ultimi decenni del Novecento. Allo stesso tempo entrano nella quotidianità della classe media nella forma di varie esercitazioni fisiche – a volte collegate anche a teorie filosofiche o filosofeggianti.³¹ Il culto del corpo, lo sport e il movimento, saranno anche alla base di manifestazioni di massa e sfilate, dell'uso propagandistico degli esercizi ginnici, tenuti in grande considerazione dai regimi totalitari in quanto strumento di rafforzamento del concetto di appartenenza al gruppo, al pari di gite e raduni tra i membri dei movimenti politici.

Tornando al teatro Agit-prop, esso arrivò tramite i movimenti operai anche in Francia e in Inghilterra, paesi in cui le nuove tendenze del teatro erano molto sentite e dove già a partire della fine dell'Ottocento operarono registi che introdussero riforme notevoli.

Le ricerche artistiche e anche teatrali più conosciute in Europa nella direzione dell'abbinamento tra teatro e democrazia erano quelle della Bauhaus. La Bauhaus del resto aveva anche alcuni artisti ungheresi fra i suoi capi, come Marcel Breuer o László Moholy-Nagy – quest'ultimo, diresse il laboratorio teatrale insieme a Oskar Schlemmer. La Bauhaus era una scuola di democrazia, tesa a sperimentare un altissimo livello di amalgamazione di arti figurative e teatro, e a creare una microsocietà aperta e democratica che avrebbe potuto diffondere i suoi risultati e questa mentalità a tutta la società.

Le teorie di Moholy-Nagy e di Schlemmer riguardavano prima di tutto le componenti visuali della performance, gli aspetti della luce e dell'ombra, i fattori tecnici, gli effetti compositivi del corpo umano. Le loro teorie sono tuttora di rilievo. Gli studi più recenti sull'estetica del teatro le trovano importanti anche per gli studi sulla performance. Secondo Carlson la Bauhaus fu la prima scuola a fare sperimentazioni serie nel campo della performance, in quanto forma artistica.³²

Il teatro della Bauhaus può dunque essere considerato di carattere politico in quanto si tratta di un'accademia di artisti altamente democratica nella sua integrità. Infatti non era tollerata dalla Germania nazista e dopo l'ascesa di Hitler al potere fu soppressa e gli artisti costretti ad emigrare.

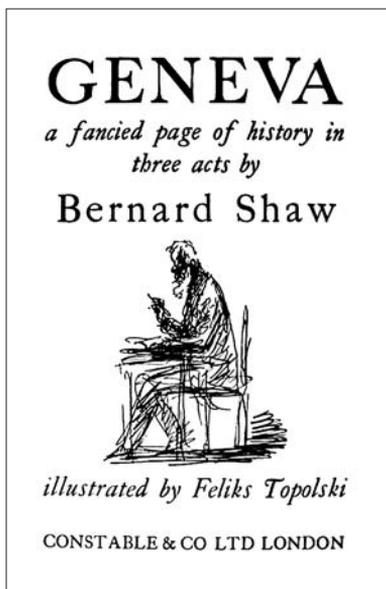
GEORGE BERNARD SHAW, GENEVA.
A FANCIED PAGE IN HISTORY IN THREE ACTS
IL PAMPHLET NEL DRAMMA DI CONVERSAZIONE
SULLA MINACCIA DELLA GUERRA, SULLA
DITTATURA, SULLA PERSECUZIONE RAZZIALE³³

Nell'agosto del 1938, cioè pochi mesi dopo l'Anschluss, in un'Europa già alle soglie della guerra, fu presentato al Malvern Festival un dramma di G. Bernard Shaw dal titolo metaforico *Geneva*. Shaw era forse il drammaturgo britannico più popolare all'epoca, o comunque uno dei più noti, famoso per le sue satire sulla società e sui costumi, vicino nel pensiero al socialismo essendo Fabiano, cioè membro della Fabian Society, già dal 1884. Aveva inoltre una reputazione internazionale. Lo stesso Brecht, in un saggio del 1926, aveva espresso la sua ammirazione per Shaw, lodando il suo straordinario senso dell'umorismo e i suoi personaggi e affermando che essi provenivano dalla grandezza umana e dalla critica sociale del tutto priva di pregiudizi dell'autore.³⁴ Infatti, nelle sue commedie, in vena da teatro borghese e da commedia da salotto, Shaw esercitava in forme varie una fortissima critica per l'epoca sulla società, presentando uno specchio satirico delle ipocrisie sociali ed esprimendo le sue idee e la sua ideologia politica attraverso il teatro. In quel momento

delicato per l'Europa e per il mondo scrisse e fece rappresentare un dramma di scottante attualità e prese una posizione da intellettuale impegnato. Mantenne il suo genere, introducendovi le problematiche dell'epoca, una soluzione non senza problemi, come vedremo più avanti.

Il sottotitolo del dramma, *A fancied page in history in three acts* (*Una pagina immaginaria della storia in tre atti*) offre un ulteriore spunto per avvicinarsi al genere che definirei come «tragicommedia politica» concepita in base ai canoni tradizionali del dramma naturalista, risalente nell'argomentazione anche al pamphlet. È una satira politica in una commedia di conversazione sulla democrazia, sul fascismo e sul comunismo tramite le organizzazioni internazionali create con lo scopo di promuovere la convivenza pacifica fra gli stati e che si rivelano invece incapaci di compiere il loro ruolo.

Il titolo metaforico, *Geneva*, simboleggia la città-sede della Lega delle Nazioni e della Commissione Internazionale della Cooperazione Intellettuale della Lega delle Nazioni: è la stessa Lega delle Nazioni gli uffici dei quali servono da spazio scenico per i primi due atti del dramma (mentre il terzo si svolge nella sala del Tribunale Internazionale dell'Aia). Il dramma prende di mira non solo le dittature, ma anche la democrazia rappresentata da quella britannica, come anche le organizzazioni internazionali, in quanto non contrastano la guerra. La Gran Bretagna addirittura la appoggia e perché non comprendono il vero pericolo delle dittature. A parte qualche battuta, non critica invece l'Unione Sovietica, e infatti il suo rappresentante non ha un ruolo centrale nel dramma. Fra i personaggi piuttosto parabolici, oltre ai politici, sono presenti vari strati della società che rappresentano la gente comune; entrando in scena uno per uno nel primo atto i personaggi accusano gli uomini politici e le dittature. Le problematiche più scottanti sono quelle delle dittature: la persecuzione razziale, l'abolizione dei diritti umani, la mancata democrazia, l'ipocrisia, la mancanza di scrupoli degli uomini politici. Le colpe della democrazia britannica sono l'odio nei confronti del comunismo, e il conservativismo della Chiesa, l'indifferenza di fronte alla minaccia della guerra, anzi, la speranza di ricavarne profitto, la stupidità e l'ignoranza della classe al potere. Queste problematiche vengono presentate in parte attraverso situazioni comiche da commedia, attraverso dialoghi spiritosi e elementi da pamphlet intessuti nel testo: ragionamenti a volte anche complessi che culminano poi nel terzo atto. I personaggi comuni arrivano sul palcoscenico e vengono coinvolti nell'azione uno per uno, accusando le loro dittature, mentre il rappresentan-



Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate

te dell'Unione Sovietica accusa la democrazia e i pregiudizi di questa nei confronti del suo paese.

Vengono in tal modo mescolati pamphlet e commedia, concetti, filoni politici, gags e battute teatrali. Dittature viste nella loro condizione di vera minaccia, situazioni combinate con il senso dell'umorismo, dittatori raffigurati a tete a tete con gli altri personaggi della commedia, per molti versi stupidi e ignoranti, ma per quello non meno minacciosi nelle loro ideologie che traspaiono attraverso l'azione o i ragionamenti trasmessi.

Anche gli spazi degli atti sono simbolici. Nel primo atto viene presentato l'ufficio piccolo e fatiscente della Commissione Internazionale della Cooperazione Intellettuale³⁵ arredato con mobili usati e malandati. Nel secondo atto l'ufficio del Segretario della Lega delle Nazioni, che ha come simbolo centrale la pace, mentre il terzo atto avrà la sala senza pubblico e il processo si svolgerà nell'indifferenza più assoluta.

Geneva Atto I

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate



La carriera del personaggio della dattilografa è in esatta sincronia con il movimento verso l'alto del dramma – prima diventa fidanzata del nipote del ministro degli interni; poi da rappresentante per eccellenza della gente comune, *dama*, diventa deputato parlamentare. È lei, che fa scattare il conflitto: ascoltando le accuse dei personaggi che spuntano inaspettatamente nel suo ufficio, trasmette le loro accuse agli organi supremi, atto che, seguendo i canoni della satira e del pamphlet, sembra inaudito e mette in moto tutto il meccanismo, del resto mai usato nell'organizzazione internazionale: i dittatori devono per forza essere convocati davanti alla corte internazionale dell'Aia.

Il primo personaggio accusatore è l'Ebreo che si rivolge alla Lega delle Nazioni per essere difeso dal nazismo. I dialoghi mettono in rilievo l'assurdità delle persecuzioni. Dobbiamo ammettere che la dattilografa stupida e pretenziosa che figura come voce del popolo britannico, contiene in sé tutti i difetti, eccetto il razzismo (o semmai il campanilismo), ma pur nella sua ignoranza nega completamente il concetto degli 'ariani'. A lei viene contrapposto un personaggio rappresentato con ancora più ironia, il ministro degli esteri britannico, pretenzioso, pieno di pregiudizi, che non capisce niente del mondo, ma vuole solo mantenere il suo potere: Sir Orpheus Midlander.

Il secondo personaggio comune che arriva in scena dopo l'Ebreo fa riferimento al fascismo e alla dittatura in Italia: accusa lo scioglimento del parlamento, come dimostrazione della mancanza di diritti. La terza invece è una vedova che rappresenta il 'Paradiso Terrestre', un paese dell'America Latina, con delle norme sociali assurde. L'unico personaggio del dramma che finisce male è il Vescovo britannico, che subisce una morte paradossalmente comica già nel primo atto: non sopportando la verità del commissario sovietico, muore d'infarto e verrà poi sostituito nel terzo atto dalla Diacona. Volendo, è la condanna della Chiesa da parte del dramma.

Mentre il primo atto presenta le colpe gravi, il secondo atto è la preparazione della Lega delle Nazioni, cioè da parte dell'organizzazione internazionale, al 'processo' contro i dittatori: sono le conseguenze 'inaudite' (sempre in chiave molto ironica) dell'atto della piccola segretaria pigra e stupida, che ha preso letteralmente il compito dell'organizzazione, conquistandosi una fama e una popolarità inaudite fra la gente e sta già ascendendo come rango sociale, sia grazie al suo fidanzamento felice con il nipote del ministro degli esteri, aristocratico anche lui, sia in quanto candidata (per sostituire il fidanzato che si ritira volontariamente) a diventare «da-



Sir Orpheus Midlander

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind

permission of the Trustees of
the Feliks Topolski Estate

me», cioè deputato al parlamento: l'azione satirica dimostra la paura, il grido allo scandalo, lo scetticismo, la convinzione dell'impossibilità di agire da parte del Segretario Generale della Lega delle Nazioni mentre trasmette le accuse arrivate nel suo ufficio al Tribunale Internazionale. Al centro dell'atto è il dibattito tra il Segretario ormai cinico e il giovane Giudice olandese che deve convocare i dittatori, fiducioso che loro accettino di venire. Il potere è già in partenza squilibrato, in quanto l'organizzazione non ha nessun potere qualsiasi sopra le dittature e quindi, la sua azione non può essere che morale. Il Giudice però sostiene questo 'suo' potere morale, ed è pronto ad usarlo. (Si potrebbe considerarlo come unico personaggio che detiene la forza dell'intellettuale nel dramma.)

In sintonia con i canoni drammaturgici, con il terzo atto arriviamo al culmine: gli accusatori e gli accusati si incontrano – si scontrano. Nella situazione centrale gradualmente preparata, arrivano i tre personaggi importanti convocati davanti al Tribunale Internazionale dell'Aia: i tre dittatori nella situazione sottolineata ulteriormente dalle aspettative negative create, secondo le quali non sarebbero venuti, Hitler, Mussolini e Franco, arrivano, come si fa per entrare in un bar, quasi casualmente, tanto per venire, e scambiano delle battute anziché lasciarsi interrogare (certamente non sono personaggi fatti per accettare qualsiasi forma di legalità internazionale). Il terzo atto mette a confronto le accuse della gente comune, il Giudice, il rappresentante della democrazia, cioè il Ministro degli Esteri e i dittatori. Questi ultimi figurano con nomignoli eloquenti che, mentre aumentano l'ironia, tolgono loro peso: Herr Battler, Signor Bombardone, Mr. Flanco de Fortinbras. Analogamente il nome del ministro degli esteri britannico è emblematico: Sir Orpheus Midlander. Infine la stessa dattilografia dal secondo atto in poi viene nominata con il *nome proprio*: Miss Begonia Brown.

Questo atto è il doppio di lunghezza rispetto agli altri due, o se vogliamo, è lungo quanto gli altri due insieme. Il tema è molto grave: come si possono porre i dittatori di fronte alle loro menzogne. E le loro colpe, come si può dimostrarle? È uno sforzo notevole da parte di un contemporaneo e ci si mettono in gioco sia i mezzi del dramma e del teatro, sia quelli del pamphlet. Si parla moltissimo, ci sono ragionamenti complessi. Si arriva al culmine del dramma che presenta gli scontri tra democrazia e dittatura e l'irresponsabilità della classe politica.

Il processo è l'apice dell'attività delle organizzazioni internazionali fon-

Atto III

Herr Battler e Signor Bombardone

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate



date con lo scopo preciso di difendere la pace. L'assurdità delle organizzazioni internazionali traspare attraverso il loro non-funzionamento e attraverso i personaggi che le rappresentano. L'unico fra questi a essere risparmiato almeno in parte è il giudice del Tribunale, che segue ancora certi ideali, anche se non riesce ad esercitare una vera influenza sulle vicende. Nella struttura dei tre atti i funzionari appaiono sul palcoscenico in ordine crescente: dal più basso, la dattilografa, verso l'alto, al segretario e al giudice. Gli atti hanno un movimento ascendente dal meno importante verso il più importante, dai personaggi comuni che accusano i dittatori fino ai dittatori che si scontrano con i personaggi, con i rappresentanti della democrazia e il giudice che rappresenta le organizzazioni internazionali.

La difficoltà del terzo atto è la difficoltà sia di una situazione storico-politica irrisolvibile, sia (sul piano artistico) del dramma probabilmente non adatto come genere, come forma artistica, come statura per trattare di una problematica del genere. Non può conservare la leggerezza del cabaret, non può nemmeno mantenere gli strumenti della commedia da salotto, non può seguire del tutto nel terzo atto (ciò che andava bene per i primi due) il filone del pamphlet, per cui finisce per non trovare una soluzione né drammaturgica per sciogliere il conflitto, né naturalmente storica – il che sarebbe ugualmente impossibile. Da drammaturgo di talento però, Shaw naturalmente conclude il dramma, e lo fa nel migliore modo possibile in quella situazione drammaturgica: trova una soluzione *deus ex machina* che gli permette di mantenere l'unità dell'azione, senza dover risolverlo. Al colmo del processo, arriva una notizia da finimondo: gli scienziati avvertono il Tribunale Internazionale che la terra sta andando verso una catastrofe generale (ricordiamo che il sentimento della catastrofe generale anche della natura era un sentimento abbastanza comunemente trasparente anche nelle opere artistiche e letterarie): i personaggi comuni, i dittatori, i funzionari, i politici agiscono secondo i loro ruoli, ciò permette di concludere il dramma, il Giudice può pronunciare la sua condanna nei confronti dei dittatori e saranno il Segretario e il Giudice a concludere, dopo l'uscita di tutti gli altri dal palcoscenico, il dramma. (L'Ebreo esce, dopo aver appreso la notizia della catastrofe, per fare una telefonata: il Ministro nella sua maniera piena di pregiudizi commenta malignamente l'atto.) Nella battuta che segue il Giudice riconosce di aver trasmesso una notizia falsa e lascia la tragicommedia con un finale aperto: alla domanda del Segretario che parla di 'processo-farsa' risponde:

Giudice: Non una farsa, amico mio. Ci sono venuti questi tizi. Erano prepotenti, scontrati. Ma ci sono venuti. Ci sono venuti.

È veramente difficile rimanere con questo tipo di argomentazione nei limiti della commedia da conversazione, perché superano di gran lunga i confini prestabiliti del tipo di dramma che si è creato. Questo mi pare il problema che la commedia non riuscirà del tutto a risolvere: non può trovare una soluzione, la condanna dei dittatori non può più essere elaborata all'interno degli schemi di questo genere. Forse a Shaw basterebbe tagliare nelle tirate e concentrare i suoi dialoghi meglio. La troppa eloquenza, un certo disequilibrio fra i dialoghi, bon mots, gags dei ditta-



Atto III

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate

tori e fra le accuse pesanti, le loro reazioni e la soluzione finale piuttosto debole – anche se l’annuncio di un cataclisma mondiale senza possibilità di salvezza sarà un’ulteriore possibilità per dimostrare l’egoismo e la politica sbagliata dei dittatori – il dramma non potrà dare la conclusione pesante e dura richiesta dalla situazione storica, che Brecht invece riesce a condurre in maniera integra nei suoi filoni, nelle sue azioni drammaturgiche.

Ad ogni modo trovo senz’altro giusto apprezzare il coraggio con il quale Shaw affronta un materiale talmente scottante e minaccioso proprio alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale. È malgrado tutto un’opera di tutto rispetto e l’urlo di un intellettuale impegnato: con i suoi vari pregi e difetti essa è la testimonianza di un itinerario artistico notevole che l’autore stava compiendo.

La commedia ebbe successo con quasi 240 repliche nel 1938, e venne rappresentata sette volte oltre alla prima fra il 1938 e il 1940, poi un’unica volta nel secondo dopoguerra, nel 1970. Fu pubblicata nel 1939, per quello che ne so, l’unica volta in lingua inglese.

L’edizione porta le illustrazioni di Feliks Topolski, in copertina con la caricatura di Hitler, e, a vedere le illustrazioni, sembra che ci sia stata un’ottima collaborazione fra drammaturgo e illustratore, e che l’illustratore abbia messo in «pratica» le idee del drammaturgo. Come viene suggerito da Gerardo Guccini, i disegni di Topolski sono visioni della messinscena, contribuiscono alla vitalità del testo, sono caricature, pose per i personaggi, nonché delle realizzazioni di scene, cioè una forma di teatralizzazione del testo nella stessa vena satirica di Shaw. Le illustrazioni sono



Reminds, it includes your portrait, which is particularly most to have in the book.

Just to show I tried but I simply cannot. Splendid. Put it at the end as "little page as desired by the author but nobly rejected by the shocked artist". It really makes an elegant design.

Frontespizio

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate

in parte caricature dei caratteri di una pagina intera, in parte pose di formati più ridotti per le varie scene e anche figure a due, o a tre sempre nelle situazioni delle varie scene. Ogni atto del libro inizia con un disegno raffigurante il palcoscenico in vena satirica. L'ultima pagina è uno scherzo tra illustratore e drammaturgo. Ci viene riportato Shaw con l'illustratore sopra la testa, che fa un salto acrobatico, e porta la scritta del titolo e poi sotto: «just to show I tried, but simply cannot...»

Splendid. Put it at the end as 'title page as desired by the Author but modestly rejected by the shocked Artist.' It really makes an elegant design. Besides, it includes your portrait, which I particularly want to have in the book.

Nelle illustrazioni ci sono anche le piccole caricature dell'autore di fronte al palcoscenico per ogni atto – si potrebbe anche ipotizzare una simbologia come rapporto tra autore e pubblico, l'autore che sta guardando dal di fuori la propria opera, lo spettacolo da spettatore.

Feliks Topolski nel 1938 era proprio all'inizio della sua carriera. Più tardi divenne un pittore affermato. Durante la guerra lavorò per l'esercito britannico in qualità di pittore. Proseguì poi nella carriera come ritrattista fra i più affermati, facendo il ritratto ad alcuni degli intellettuali più noti. Non è casuale la sua collaborazione proficua con Shaw: doveva avere una vocazione per il teatro, essendo anche figlio di un attore polacco. Avrà avuto una gioventù piuttosto avventurosa, visto che aveva avuto un'educazione nell'esercito, ancora a Varsavia. Poi si trasferì in Inghilterra, poco prima della stesura del dramma di Shaw, nel 1935. Il suo rapporto con le organizzazioni internazionali però non finì con la commedia: nel 1947 gli fu commissionato di realizzare un dipinto in occasione della prima riunione delle Nazioni Unite.³⁶ Più tardi ritornò al teatro facendo sceneggiature. Le sue illustrazioni a *Geneva* possono già essere viste come forme di sceneggiature, quasi di regie, cose che, in futuro pare avrebbe fatto anche davvero.

OLTRE IL TEATRO: LA POLITICA CULTURALE ATTRAVERSO LA CENSURA NELLA GRAN BRETAGNA DEMOCRATICA E NELL'ITALIA FASCISTA

Per finire, per dare uno sguardo alla politica culturale, accennerò alla censura esercitata sul teatro in due paesi all'epoca molto diversi, Gran Bretagna e Italia. La questione della censura politica in Gran Bretagna e in Italia negli anni '30 può essere un elemento interessante della politica dietro la cultura.

In Gran Bretagna, «The Lord Chamberlain's Office», cioè l'ufficio di censura, aveva il compito di leggere i testi prima delle rappresentazioni teatrali, e a quanto pare il loro veto poteva essere diretto o indiretto. (Serviva il loro permesso solo per gli spettacoli pubblici, mentre non ce n'era bisogno per spettacoli di gruppi non professionisti che recitavano in cerchie ristrette, o per testi che venivano solo pubblicati e non messi in scena.) Il veto indiretto poteva essere la persuasione tacita del

produttore teatrale di revocare la sua richiesta di permesso o poteva esserci la proibizione anche direttamente. Ad ogni modo si capisce chiaramente l'importanza del teatro rispetto alla letteratura stampata, che doveva essere controllata. Una raccolta di questi documenti, richieste corrispondenze è stata pubblicata recentemente: è una lettura molto intrigante.³⁷

Abbiamo visto la condanna da parte di Shaw nei confronti della democrazia britannica, che, secondo il dramma *Geneva* non si preoccupava nella maniera giusta della minaccia nazi-fascista e della guerra. Le riflessioni storiche confermano la sua tesi: il 'pericolo rosso', oggetto di una durissima parodia nel dramma, espresso da un personaggio stupidamente reazionario, il Vescovo inglese, che è ossessionato dalla paura della minaccia comunista, è molto sentito nel discorso politico dell'epoca, mentre il pericolo 'nero' viene trascurato fino all'ultimo. La preoccupazione della censura è l'abolizione di satire contro la Germania e contro il nazismo in modo da evitare scontri con la diplomazia tedesca.

Un documento interessante è la corrispondenza che risale al maggio 1938 (!), che fa intravedere come una commedia anti-nazista da rappresentare nel West End dal titolo *Lorelei* venne praticamente vietata. L'assistente del Lord Chamberlain's Office sottomise il problema al Ministero degli Esteri, chiedendo la loro presa di posizione anche in vista di altri drammi simili, il che ci fa anche capire che l'ufficio di censura seguiva chiaramente direttive politiche e non agiva secondo pareri o gusti personali, come vedremo più avanti nel caso del collega italiano:

I can foresee that we shall receive an increasing number of plays bearing on Germany and the Nazi regime so it would be a help to us if you could give – not so much a ruling, but some hints as to subjects and situations which it will be well to avoid.

We do not want to be too rigid as the conditions vary from time to time.

It is 'la vérité qui blesse' in most cases of this sort, but the playwrights have to be treated fairly gently and given consideration, otherwise this luckless department will merit the abuse which is heaped upon it, and which I really believe is not fully deserved at the moment.³⁸

La risposta è una chiara dimostrazione della linea di 'correttezza politica' che la Gran Bretagna seguiva nei confronti della Germania:

We have, of course, had to consider this point on several occasions in the past, often as the result of a protest from the German embassy. We have always taken the line with the embassy that it is impossible in this country to censor plays dealing with Nazi ideology in general, merely on the ground of their underlying theme and general tendency. On the other hand it is clearly important that we should do what we can to give Herr Hitler, as the head of the German State, the protection which is afforded to heads of states by international practice. The Germans are very touchy about criticism of Herr Hitler and they have often pointed out that in Germany the greatest care has always been taken to prevent the appearance of any objectionable references to the British Royal Family. We should therefore welcome it if, in dealing with plays about Germany, you were able to remove all references to Herr Hitler and passages which might be considered derogatory to his dignity as Head of the German state.³⁹

L'ufficio in seguito non diede un veto chiaro e tondo, ma dalle note dell'assistente si capisce poi la soluzione:

Mr Banks asked me straight out if the feeling in this Office was that England would be better served by not putting on such plays during this time of international stress, and I had to tell him that I doubted if they do much good, even if they do not do much harm.

Mr Banks then said that, as the father of children, he did not consider it advisable to put on the stage, or to make money out of anything that might possibly prejudice the future lives of people in this country, and he is putting this point before his Management.

I pointed out to him that such high-mindedness was rare and said that if he did not put on this play, some one else would probably do so.

On the question of Ruritaniaizing the play, as I pointed out, even if the places and names were altered it would still be possible to recognize what country was meant, but I said that if it was Ruritaniaized, we could at least answer the German Government in these terms, and it would be evident that we had done our best to take the label away from them.⁴⁰

Secondo le ricerche dei curatori del volume la pratica non ha avuto un seguito, il che vuol dire che il copione è rimasto senza permesso e con tutta probabilità non è mai stato prodotto.

Mentre a Londra gli studiosi Shelford Dominic and Nicholson Steve della British Library pubblicano un volume sulla documentazione della censura britannica, per puro caso lo stesso anno, Patrizia Ferrara,⁴¹ curatrice degli archivi riguardanti la censura teatrale nell'Archivio di Stato di Roma, pubblica in due volumi un saggio e un inventario interessantissimo sulla censura in Italia fra le due guerre. Dalla sua documentazione emerge un rapporto diverso rispetto a quello britannico tra censura e autori, con un protagonista: il censore, Leopoldo Zurlo, che fu per tutto il periodo dalla metà degli anni '30 responsabile – se vogliamo, padre padrone –, dei permessi e dei divieti teatrali in Italia. Era un uomo dall'educazione liberale, molto interessato al suo lavoro, anche molto fiero di esso e un lavoratore straordinario: leggeva circa 1500 drammi all'anno. Era molto preoccupato per la morale, e naturalmente faceva sì che si evitasse l'emergere di qualsiasi problema politico – non si permettevano mai parodie del Duce e nessuna parola considerata volgare (p.e. *fregarsene* doveva essere sostituita da *impiparsene*). Il censore si comportava ancora più severamente nel caso di trasmissioni radiofoniche, dato che esse potevano raggiungere un pubblico molto più vasto.

Zurlo era amante della letteratura, voleva essere un amico dei drammaturghi, a cui ogni tanto offriva consigli, per esempio su come apportare eventuali cambiamenti ai loro testi. Era più che convinto del bene che esercitava sulle opere, sostenitore del rinnovamento del teatro italiano (sotto la propria positiva influenza). Come sostiene la presentazione ai volumi della Ferrara, la storia della censura di quegli anni potrebbe addirittura sembrare una «commedia agrodolce», quasi una caricatura pittoresca, se non dovessimo tenere presente la sua stupidità e arroganza.⁴²

C O N C L U S I O N E

Siamo partiti dal presupposto dei rapporti stretti tra teatro e politica, dalla metafora del teatro in quanto «luogo metaforico dove la società si specchia, in accordo o in contrasto con i valori dominanti. Il teatro ha rappresentato da secoli uno dei più importanti mezzi con i quali una comunità, locale o nazionale, manifesta la sua identità culturale, il 'senso comune', in alcuni casi la propria visione del mondo». ⁴³ Sulla base di questa considerazione, abbiamo preso in esame alcuni aspetti di un capitolo della storia teatrale del secolo, anche se una «storia» limitata nella sua sfera di influenza nei confronti della politica, che ha prodotto a volte opere legate a determinate circostanze storiche e politiche, ma in altri casi espressioni artistiche di rilievo, come *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus, le opere di Brecht, o la ricerca estremamente interessante della Bauhaus. Abbiamo trovato fra le varie forme della satira anche il dramma *Geneva* di Shaw, che, pur avendo i suoi limiti, è un esempio interessante nel suo genere, come lo sono anche gli sketch del cabaret, un genere che recentemente si sta scoprendo sempre di più, mentre le performances di propaganda, passati gli eventuali entusiasmi politici alla loro base programmatica, rientrano per lo più ormai nella storia teatrale.

Oggi, all'inizio di un nuovo millennio, costatiamo il nuovo ruolo del teatro in quanto non è più una forma artistica dell'importanza e della diffusione quale era nel periodo da noi analizzato. Dall'altra parte vediamo anche fattori teatrali, performativi nell'attuale tessuto sociale, l'attenuarsi dei confini, o a volte addirittura la scomparsa dei confini fra le arti performative e le scienze sociali (gli aspetti liminali secondo alcune definizioni) o addirittura di vari aspetti della quotidianità, come ha affermato lo studioso più di un decennio fa: «al tramonto del Novecento il teatro non appare più il luogo privilegiato della finzione, essendosi quest'ultima affermata in luoghi imprevedibili (nella politica come nelle istituzioni).» ⁴⁴ Le ultimissime vicende della politica ungherese mostrano manifestazioni politiche con uno showman che fa chiaro riferimento alla stand-up comedy: teatro e politica rimangono quanto mai vicini, e diventiamo testimoni della teatralizzazione, rafforzata dai mass media, della vita pubblica.

N O T E

¹ Little Review May 1929, Dieci domande, dieci risposte, tradotto in ungherese, cfr. K. PASSUTH, Moholy-Nagy, Corvina, Budapest 1982, p. 390.

² Cfr. *Testo e gesto* di A. e G. LEPSCHY in questo volume.

³ Il saggio che segue ha preso spunto dalla ricerca «Per la pace in Europa. Istituzioni e società civile tra le due guerre mondiali» diretta da Marta Petricoli per la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Firenze, nell'ambito della quale ho avuto modo di collaborare al gruppo guidato da Donatella Cherubini dell'Università di Siena. Vorrei esprimere i miei ringraziamenti a Marta Petricoli e a Donatella Cherubini per avermi coinvolta nella bella ricerca sopra menzionata, che mi ha permesso di approfondire le mie conoscenze sul teatro dell'epoca.

Ho proposto il teatro quale oggetto della mia ricerca perché mi è parso un argomento pertinente alle indicazioni dei colleghi storici, in quanto elemento di raccordo tra le forme artistico-letterarie e la società e, prima di tutto, strumento di contatto con la politica, anche culturale, di questo turbolento periodo della storia europea.

Mi pareva un itinerario più stimolante prendere in esame il teatro europeo anziché restare nel campo del teatro italiano. Sono consapevole delle lacune del mio saggio ma gli spazi attualmente a disposizione non mi consentono di oltrepassare certi limiti. Spero comunque di poter proseguire in un secondo momento la presente trattazione e di poter elaborare l'argomento in modo più esteso in un'altra sede. Una versione di questo saggio uscirà sul volume *For Peace in Europe. Institutions and Civil Society between the World Wars*, M. PETRICIOLI e D. CHERUBINI (eds.), Bruxelles, Peter Lang, 2007.

⁴ Per le tendenze degli ultimi decenni e per le problematiche di testualità e performatività, cfr. *Nuova drammaturgia epica* di G. GUCCINI in questo volume.

⁵ Il genere del cabaret, creato a Parigi negli ultimi decenni dell'Ottocento, aveva non solo tradizioni risalenti a periodi più remoti, ma anche parentele con diversi generi di altri paesi e aree culturali, come il music hall di area anglosassone. Il termine deriva dalla parola «taverna», ovvero dalla struttura che gli diede origine. Deriva dal termine «spagnolo *caba retta* o *pentola allegra* (merry bowl) poi dal francese *cabaret* o *taverna*»: cfr. *The Cambridge Guide to Theatre*, a cura di M. BANHAM, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, Edizione Aggiornata, 1995.

⁶ *Performance: a critical introduction*, op. cit. p. 94.

⁷ I caffè, i cabaret erano spesso centri della vita intellettuale di una città, come avveniva a Budapest, dove i caffè letterari erano luoghi di ritrovo per scrittori e poeti. Più tardi il cabaret uscì dalla taverna e dal caffè, e gli furono dedicati specifici spazi teatrali: si inauguravano così i teatri-cabaret. A Budapest, per esempio, il cabaret è tuttora una forma di divertimento largamente diffusa, che ha saputo mantenere la sua specificità e, fino agli ultimi anni, ha sempre vantato importanti esponenti.

⁸ Il cabaret non è necessariamente un genere politico ma, vista la sua tendenza alla critica e ad una certa apertura verso varie problematiche politiche e sociali, il suo conflitto con i regimi totalitari era scontato, anche se dobbiamo ammettere che, nella seconda metà del secolo, era più che tollerato dal regime Kádár in Ungheria. L. SENELICK, nel volume da lui curato, intitolato *Cabaret. Performance. Sketches, Songs, Monologues*, Memoirs, Vol. II: *Europe, 1920-1940*. Selected and translated, with commentary, by L. SENELICK, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993: ha pubblicato testi di autori provenienti da vari paesi, fra i quali anche ungheresi, dedicando un intero capitolo al cabaret antinazista.

⁹ Comincia così: (si canta alla Habañera da *Carmen*)

Is it raining, is it snowing, are you dry or are you wet,
Is there thunder, is there lightning, do you shiver, do you sweat,
Is the sun out, is it cloudy, are you melting, do you freeze,
Is it raw out, does it thaw out, do you cough or do you sneeze:

The Jews are all to blame for it!
To blame, to blame, to blame for it!
Why so, why are the Jews to blame?
My child, don't ask, they're just to blame!
Your problems too, go blame the Jew!
Believe you me, they are to blame,
To blame for all, to blame for all. Olé!

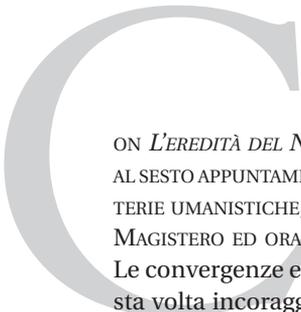
L. SENELICK, *Europe, 1920-1940*, op. cit. p. 238.

- ¹⁰ Kraus nacque nel 1874 a Jiāin, cittadina boema, da una famiglia di commercianti ebrei che, quando lui aveva tre anni, si trasferì a Vienna, dove Karl visse fino alla morte avvenuta nel 1936.
- ¹¹ Lesse, oltre ai propri scritti, Shakespeare, Goethe, Nestroy, Gogol, Hauptmann, Wedekind e Brecht. Il 6 dicembre 1913 arrivò anche a Budapest. (Il grande poeta ungherese Endre Ady ne scrisse sulla rivista «Nyugat» dicendo che fra due serate tenutesi contemporaneamente, quella di Thomas Mann e quella di Karl Kraus, avrebbe preferito andare a quest'ultima).
- Kraus fondò «Die Fackel», una rivista del tutto particolare, nel 1899 (–1933). Il primo numero di Die Fackel uscì in 500 copie, ma grazie all'interesse che riuscì a suscitare se ne fece una ristampa, fino ad arrivare anche a 30.000 copie. In un primo tempo uscì due o tre volte al mese, poi in periodi vari. Ne furono complessivamente pubblicati 922 numeri, contenenti saggi, poesie, aforismi, tutti a carattere satirico. Kraus aveva fra i suoi collaboratori personalità come Egon Friedell, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Heinrich Mann, Arnold Schönberg, August Strindberg, Gerog Trakl, Frank Wedekind, Franz Werfel, Houston Stewart Chamberlain e Oscar Wilde. Dopo più di un decennio di lavoro redazionale con vari collaboratori, Kraus ne divenne non solo redattore ma anche unico collaboratore. – Dopo il 1911 la scrisse dunque da solo, raccogliendo talvolta in volumi i suoi scritti: ne risultarono sette volumi di saggi, tre raccolte di aforismi e nove volumi di poesie su letteratura, teatro, commercio, legge, morale, guerra, e sul risvolto disumano di critica e stampa.
- ¹² Il dramma è stato infatti rappresentato raramente: Kraus negò il permesso di farlo sia a Reinhardt che a Piscator. Fu poi ripreso da Luca Ronconi che lo presentò al Teatro Stabile di Torino nel 1990, con un approccio teatrale del tutto innovativo, caratteristico delle sue regie (che prevede, ad esempio, l'introduzione di palcoscenici paralleli per rendere la complessità del dramma).
- ¹³ Vorrei ringraziare Gerardo Guccini per i suoi suggerimenti che mi hanno aiutato nel mio lavoro.
- ¹⁴ *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*, a cura di P. PUPPA, Metauro Edizioni, Pesaro, 2004.
- ¹⁵ Cfr. S. R. NICHOLSON, *British Theatre and the Red Peril. The Portrayal of Communism*, Exeter, Devon, University of Exeter Press, 1999. p. 100.
- ¹⁶ Ivi, p. 101–102.
- ¹⁷ Woolf pubblicò anche un saggio contro la guerra: *Three Guineas*, The Estate of Virginia Woolf, 1937.
- ¹⁸ Cfr. R. GANDOLFI, *La prima regista*, Roma, Bulzoni, 2003.
- ¹⁹ Arbeiter-Theatre-Bund Deutschland
- ²⁰ Dopo la presa del potere da parte dei nazisti, Bertolt Brecht lasciò la Germania emigrando prima in Danimarca e poi, nel 1941, negli Stati Uniti, per tornare infine «a casa», nella Germania dell'Est, nel 1948 e fondare il Berliner Ensemble nel 1949. Vorrei ricordare i drammi più importanti per il nostro argomento: *Baal* (1918), *Dreigroschenoper* (1928), *Mann ist Mann* (1926), *Mutter Courage und Ihre Kinder* (1939), *Leben des Galilei* (1939), *Der Gute Mensch von Sezuan* (1938–40), *Der kaukasische Kreidekreis* (1944), *Arturo Ui* (1941), *Schweyk in zweiten Weltkriege* (1941–44), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Volkstück, 1940–41), *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937).
- ²¹ *The Resistible Rise of Arturo Ui. A Gangster Spectacle* adattamento di George Tabori, musica di Hans-Dieter Hosalla, Samuel French, Inc. N.Y., London, Toronto, 1972, p. 128.
- ²² È uscito nel 2005 il libro della studiosa tedesca, E. FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London, Routledge 2005. Il saggio, scritto probabilmente subito dopo l'11 settembre, prende in esame il «rituale» e il sacrificio partendo dalle teorie della performance art. La studiosa tratta del teatro di massa nelle società totalitarie e nelle democrazie nel periodo fra le due guerre e negli ultimi decenni. Considera il sacrificio come fattore determinante condiviso non solo dal teatro di massa, ma come parte integrante delle società totalitarie che prevedono il sacrificio come elemento essenziale per la formazione di una coscienza, di una collettività nuova pronta a portare avanti le utopie politiche da loro suggerite. L'autrice tiene a sottolineare il fatto che sia il teatro che segue la rivoluzione sovietica e che dura fino alla fine della

- guerra civile, sia il breve periodo del teatro del movimento Thingspiel, cioè fra il 1933-36 del Terzo Reich, malgrado abbia un carattere propagandistico non autoritario in sé, e crei una comunità tra gli spettatori, ha un'influenza che non oltrepassa necessariamente la durata dello spettacolo.
- ²³ La studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte vede negli spettacoli di massa nelle dittature una realizzazione dell'immaginario di una comunità immaginaria che ha bisogno del sacrificio per la costruzione di una nuova identità collettiva, ragione per la quale teatralità e rituale vengono amalgamati per sostituire la perdita della solidarietà e per colmare la disintegrazione della società, cfr. *Theatre, sacrifice, ritual*, op. cit., p. 198.
- ²⁴ In Ungheria Béla Balázs, direttore artistico del movimento del Teatro Agit-prop in Germania nel periodo della Repubblica di Weimar, è più noto come autore di testi per opere di Bartók, meno in quanto autore di fiabe surrealiste o in quanto teorico del cinema. Questa sua esperienza è descritta nel volume B. BALÁZS, *Scritti di teatro*, a cura di E. CASINI ROPA, La casa Usher, 1980. Nella postfazione a p. 110 cita B.B.:
- «Ci fu però un teatro in quegli anni in Germania, che non aveva né prime sensazionali, né registi condottieri che combattessero sulla scena brillanti battaglie artistiche, né sbandieramenti di grossi critici, né grandi attori. Anzi non aveva proprio attori, né veri palcoscenici! Era un teatro di amatori, se si vuole, benché non fosse la recitazione che i suoi membri amavano di più, questi amatori e odiatori. Era anche la più grande organizzazione teatrale non soltanto di Berlino e di tutta la Germania, ma (fatta eccezione per l'Unione Sovietica) dell'Europa intera. Nel 1930 contava circa 10.000 membri. Era un movimento di massa. Un teatro di lotta che esigeva immenso spirito di sacrificio, che ha avuto molti eroi e martiri e una storia eroica che un giorno i bambini tedeschi studieranno nelle scuole. Perché non era lo stile scenico che voleva cambiare, ma il mondo. Portava il nome ATBD: Lega del Teatro Operaio Tedesco. Ebbe la grande fortuna, e il grande onore, di essere per alcuni anni direttore artistico di questa organizzazione e durante tutto il tempo del mio soggiorno a Berlino fui a capo del gruppo che si chiamava 'Gli eretici' (Die Ketzler)».
- ²⁵ Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Theatre, sacrifice, ritual*, op. cit., p. 98. La studiosa afferma che spettacoli di massa del genere ebbero una grande influenza sul cinema di Eisenstein, per esempio sul film *Ottobre*.
- ²⁶ Le novità introdotte però da questi teatri di massa sparirono purtroppo velocemente dalla scena, insieme a tutta l'avanguardia. Per quel che riguarda il filone politico, l'ideologia che vi stava dietro in forma didattica e propagandistica si è consumata e sparita in circostanze ormai ben note. Ricordiamo in un primo momento come collaborazioni fra i maggiori artisti dell'epoca come Marc Chagall o Vasilij Kandinskij che lavorarono anche per il teatro (il primo per i teatri ebraici, yiddish) tutta la cultura che essi rappresentarono sono stati fatti scomparire negli anni a venire nell'Unione Sovietica.
- ²⁷ Cfr. D. KOSZTOLÁNYI in Nyugat, 1925.
- ²⁸ La danza, il movimento e il culto del corpo contribuiscono in modo determinante allo spettacolo teatrale; tali contributi si riscontrano già nelle avanguardie, poi con forza ancora maggiore nel cabaret e nelle forme teatrali che si avvicinano al cabaret e, in particolare negli ultimi decenni del Novecento, nella nascita (o rinascita) di una nuova teatralità. Si potrebbero considerare anche i rapporti con la musica, quelli con la cultura di massa, filoni che possono anche incontrarsi: basti pensare all'ungherese Béla Bartók.
- ²⁹ 1885–1935.
- ³⁰ Nella prima metà del Novecento si formano due indirizzi principali nel balletto: il balletto basato sull'azione scenica (Fokin) e poi il balletto sinfonico senza azione (Nijinski–Balachine). Sulla danza moderna, che si stacca dal balletto classico e punta sulla spontaneità e sulla realizzazione di se stessi, cfr. J. KÁRMÁN, E. MAKOVICSNÉ LANDOR, *Esztétikus testképző gimnasztika*, Budapest, Semmelweis Kiadó, 2005, p. 11. (Le autrici citano G. KÖRTVÉLYES, *Táncművészet*.)

- ⁷ Per quel che riguarda l'esercizio fisico, i concetti e le tecniche di questi caposcuola sono stati poi ripresi quando la formazione di fisioterapisti è stata ripristinata e sono tuttora insegnati. Anche se non del tutto nelle forme originali, questi concetti e queste tecniche vengono ancora seguiti. La *Körperkultur* sarà alla base di movimenti vari in Germania.
- ³² M. CARLSON, *Performance a Critical Introduction*, New York and London, Routledge, 2004 (1a edizione 1996), p. 100.
- ³³ Il dramma è stato messo in scena nei teatri seguenti: Malvern Festival 1938; Saville November 22 1938; St. James's 30 January 1939; Grand Leeds August 28 1939; Art Cambridge 30 October 1939; Wimbledon 25 March 1940; New Theatre Oxford 12 February 1940; Prince of Wales, Cardiff 8 January 1940; Mermaid 4 November 1971.
- ³⁴ Cfr. G.B. SHAW, *Teatro (Vol. I.) Commedie sgradevoli e gradevoli*, Introduzione di Bertolt Brecht, Roma, Newton Compton Edl, 1974, pp. 7–11. Originariamente: Berliner Börsen-Courier 25 Luglio 1926, riprodotto in *Modern Drama*, II. Settembre 1959.
- ³⁵ In realtà quella commissione aveva tra i suoi membri intellettuali dello spessore di Madame Curie e di Albert Einstein. Quest'ultimo si dimise dopo l'ascesa al potere di Hitler.
- ³⁶ Tra i suoi ritratti ricordo quelli di Graham Greene, Evelyn Waugh, H.G. Wells, Arnold Wesker, E.M. Foster, come anche quelli di uomini politici.
- ³⁷ Cfr. S. NICHOLSON, *British theatre*, op. cit., e D. SHELFORD and S. R. NICHOLSON, *The Lord Chamberlain Regrets, A history of British Theatre Censorship*, The British Library 2004.
- ³⁸ *The Lord Chamberlain Regrets*, op. cit. p. 59.
- ³⁹ *Ivi*. p. 60.
- ⁴⁰ *Ibidem*. la lettera è datata del 21 Giugno 1938.
- ⁴¹ P. FERRARA a cura di, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Roma 2004, voll. 2 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Strumenti CLX).
- ⁴² Cfr. P. FERRARA, *Censura*, op. cit., Introduzione, pp. 3–100.
- ⁴³ G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 4.
- ⁴⁴ G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, op. cit.

Postfazione



ILONA FRIED

CON *L'EREDITÀ DEL NOVECENTO. STORIA, LETTERATURA, SPETTACOLO, LINGUISTICA* SIAMO GIUNTI AL SESTO APPUNTAMENTO DI UN CICLO DI INCONTRI INTERNAZIONALI TRA SPECIALISTI DI VARIE MATERIE UMANISTICHE, NATI SU INIZIATIVA DEL DIPARTIMENTO D'ITALIANISTICA DELLA FACOLTÀ DI MAGISTERO ED ORA CURATI DAL DIPARTIMENTO D'ITALIANISTICA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE. Le convergenze e le divergenze fra le varie materie umanistiche hanno anche questa volta incoraggiato insigni studiosi provenienti da vari paesi, come Italia, Gran Bretagna e Francia - oltre che dall'Ungheria, a esporre i risultati delle loro ricerche. Il dialogo, iniziato ormai diversi anni fa, è proseguito e si è arricchito di nuovi spunti, fra i quali il tema della musica, finora mai trattato.

I problemi affrontati, storici, linguistici, sociali e culturali, o ancora inerenti la letteratura o il teatro, sono inquadrati entro un contesto europeo, diviso tra eredità del passato e nuove sfide. Si è voluto dare particolare rilievo ad alcuni punti nevralgici, ai momenti tragici del Novecento, alle eredità linguistiche o culturali, come anche a problematiche nuove, da affrontare nel nuovo millennio e successivamente; problematiche, queste, che ci riguardano non solo in quanto cultori di diverse discipline, ma anche come intellettuali responsabili.

Le relazioni tra le varie discipline, come dimostrato anche dai contributi di questo volume, sono più strette e numerose di quanto si fosse pensato.

Nel momento della pubblicazione del numero della rivista, vorrei ringraziare tutti gli studiosi intervenuti, Emmanuelle Bousquet, dell'Université de Nantes, Marina Cattaruzza, dell'Università di Bern, Donatella Cherubini, dell'Università di Siena, Evelyne Donnarel, dell'Université Toulouse-Le Mirail, Gianna Gardenal, dell'Università di Padova, Adalgisa Giorgio, dell'Università di Bath, Maria Antonietta Gri-

gnani, dell'Università per Stranieri di Siena, Gerardo Guccini, dell'Università di Bologna, Annalaura e Giulio Lepschy, della University College of London, Anna Millo, dell'Università di Bari, Marta Petricoli, dell'Università di Firenze, Silvia Contarini, dell'Université Paris X – Nanterre, i colleghi del nostro dipartimento, in modo particolare il Direttore Giampaolo Salvi, Dávid Falvay, Endre Szkárosi e József Takács per la gentile collaborazione e, prima di tutto, l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria che, grazie al Direttore Dante Marianacci, ha ospitato il convegno, contribuendo al suo successo e ha reso possibile la pubblicazione degli atti. Un ringraziamento particolare va ai colleghi Angela Amella e Daniele Benati per la revisione degli atti e a Andrea Moravcsik per i lavori redazionali.

Concludendo, vorrei augurarmi di non doverlo fare definitivamente, ma di poter continuare a discutere, in occasione di un prossimo convegno, sulle nostre discipline e sulle problematiche del rapporto tra tradizione e innovazione, con un'attenzione particolare alle peculiarità delle nostre materie, ma senza trascurare le convergenze e gli incontri culturali.

Recensioni

«Prove di Drammaturgia»

«*Prove di Drammaturgia*» 2006/1
(Università degli Studi di
Bologna, DMS, pp. 51)
Un laboratorio di inchieste
teatrali dedicato a Pasolini
e a Laura Betti

KINGA SZOKÁCS

Per approfondire i lineamenti e le tendenze sia critiche che artistiche della vita teatrale dell'Italia di oggi, non si può fare a meno di consultare la rivista di inchieste teatrali *Prove di Drammaturgia* del Dipartimento di Musica e Spettacolo (DMS) dell'Università degli Studi di Bologna. Diretta da Claudio Meldolesi e da Gerardo Guccini, questa rivista ha costantemente contribuito all'incremento degli scambi teatrali fra Italia e Ungheria pubblicando articoli e dossier sul drammaturgo Spiró György (2/99), sull'attività del teatro Katona (2/2000) e sul regista Árpád Schilling (1/2002). Del comitato di redazione fa parte anche Ilona Fried. I primi due numeri sono apparsi nel 1995. Fin dall'esordio la rivista si è qualificata per la tempestività con cui ha affrontato importanti problematiche relative alle ricerche teatrali di questi ultimi anni in Italia. Ricordiamo i numeri sulla svolta pluralista del Nuovo Teatro (1/99), sul Teatro Popolare di Ricerca (2/99) e sulla nuova performance epica (1/2004; 2/2005): tutti dedicati all'emergere di inedite costellazioni di proposte innovative, che non rispecchiano più le caratteristiche ricorrenti delle avanguar-

die novecentesche (rifiuto d'un pubblico popolare, diffidenza per la trasparenza semantica, preminenza del linguaggio e svaluta-



zione del contenuto), ma s'inquadrano in percorsi di ricerca tesi a stabilire forme di contatto attivo col sociale. Sebbene, come dicono Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini nell'editoriale del numero 1/2001, *Prove di Drammaturgia* abbia cercato fin dall'inizio «di volgere i suoi numeri ad esiti storici dal presente, assumendo al centro fatti d'arte sintomatici e militanti» (p. 3), il numero 1/2006 (numero progressivo 22) della rivista sembra rivolgersi all'esplorazione del Novecento storico, dedicando per intero le sue pagine all'opera di Pier Paolo Pasolini e a quella di Laura Betti, attrice, cantante, curatrice dell'archivio Pasolini, amica e compagna dell'artista. In realtà, il numero tocca il nostro presente per più ragioni: ancora attualissimo è il messaggio di Pasolini, ancora viva in quanti l'hanno avvicinata è la memoria di Laura Betti (scomparsa nel 2004), ancora aperte sono le questioni lanciate da Pasolini e quelle che riguardano Pasolini stesso e Laura Betti. Anche per questo mi è parso opportuno dedicare un'ampia recensione proprio a questo dossier di grande importanza e spessore.

In Ungheria Pasolini è conosciuto prima di tutto per la sua opera di cineasta, per i suoi film. Il sopracitato numero della rivista permette invece di conoscere più da vicino la sua opera teatrale e quella di Laura Betti, pubblicando i materiali e gli esiti della giornata di studio *Teatri Corsari. Pasolini e Laura Betti: immagini, parole, frammenti* (19 marzo 2005 ai Laboratori DMS di Bologna); realizzata all'interno delle manifestazioni raccolte sotto il titolo *PPP. Progetto Per Pasolini* e curate da Cristina Valenti e Stefano Casi, tale giornata si è sviluppata nel corso di una 12 ore non-stop di interventi e documenti, in parte poco visti, che hanno riportato alla luce l'impegno teatrale originale dell'attrice e del poeta.

Stefano Casi e Cristina Valenti, curatori del numero, hanno scelto di non presentare schematicamente i lavori svolti della giornata, ma di integrarli con le schede esplicative dei documenti, con interviste inedite di Laura Betti, con le trascrizioni degli interventi te-

nuti il 20 aprile 2005, in occasione della presentazione del libro di Stefano Casi *I teatri di Pasolini*. Una conversazione di Fabio Acca con Nelide Giammarco, interprete di *Orgia* (1968), l'unico lavoro teatrale di Pasolini messo in scena dall'autore, conclude il numero della rivista, rispecchiandone l'orizzonte espressivo improntato da un'oralità più partecipativa che disciplinare. Come Meldolesi e Guccini osservano nell'editoriale «nessuno degli interventi qui riuniti è stato precedentemente scritto». Così, ogni partecipante si è presentato «ancora in cerca: da relatore innanzitutto orale di esperienze scaturite dal suo vivere assieme a Pasolini e le sue opere e/o a Laura Betti e le sue canzoni». (p. 3)

La prima sezione della rivista (*Teatri Corsari/parole*) contiene le trascrizioni delle relazioni pronunciate durante la giornata di studio, la prima delle quali è quella di Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca del Comune di Bologna che ospita il Centro Studi-Archivo Pier Paolo Pasolini. Farinelli sottolinea la forza dell'intelligenza e della creatività di Laura Betti che ha tenuto in vita tutta l'opera di Pasolini (ha curato il restauro di tutti i film, la ritraduzione in tre lingue di tutti i sottotitoli, ha creato delle spedizioni dei film, ha raccolto i manoscritti, gli oggetti personali, ecc.) e ritiene che la sua veemenza dovrebbe costituire per tutti un valido esempio di come si dovrebbe considerare la cultura in un paese civile.

Fra i relatori troviamo anche Sergio Trombetti, il fratello di Laura Betti, che ha affidato alla Cineteca l'archivio di sua sorella e che nella sua relazione parla delle vicende familiari, dell'arrivo di Laura Betti a Roma, dei suoi primi incontri con Alberto Moravia, Goffredo Parise e PPP.

Il terzo relatore, Roberto Chiesi sottolinea la particolarità dell'archivio di Pasolini, in quanto si tratta di un archivio che «rispecchia la mano di un'altra artista».

E' molto interessante e ha una sfumatura emozionata il contributo di Jacqueline Risset, scrittrice, studiosa e poetessa che ha curato la traduzione francese della *Commedia* di Dan-

te Alighieri e ha collaborato con Laura Betti a molte attività culturali. Parla della ricca, intensa vita e della personalità difficile di Laura Betti mettendo in rilievo anche il suo straordinario talento canoro e la sua attitudine per le lingue straniere. Cita le parole dell'attrice che dopo la morte di Pasolini ha cominciato ad appesantirsi dicendo: «ho triplicato il mio corpo per poter resistere». Betti doveva resistere molto perché prima si dedicò al disperato tentativo di fare chiarezza sulla morte dell'artista, poi decise di diventare burocrate e di realizzare l'Archivio Pasolini.

Il quarto intervento è di Giacomo Manzoli, storico del cinema, che, partendo da un montaggio di frammenti pasoliniani, richiama l'attenzione del lettore su «una certa pulsione naturale, spontanea» di Pasolini nei confronti della teatralità come idea, riferendosi alla volontà di provocazione, al recupero delle forme del teatro popolare, al surrealismo e al teatro della crudeltà, le cui tracce appaiono nei suoi film. Riferendosi alle parole di Pasolini espresse in un brevissimo frammento sul proprio teatro, Manzoli mette in rilievo le espressioni «rito» e «anacronistico», alle quali poi di tanto in tanto ritorna esaminando gli esiti del lavoro svolto da Pasolini con i suoi studenti friulani, e accenna anche al fenomeno *Pasolini Superstar*, cioè quello delle interviste televisive. Manzoli fa diverse digressioni nel suo intervento, si sofferma sui processi ai quali Pasolini è stato sottoposto, sull'assurdità delle discussioni del magistrato e del pubblico ministero su opere artistiche descritte da Alberto Moravia, amico di Pasolini, sul Gruppo 63 e su Sanguineti, con cui Pasolini era in aperta e feroce polemica. Accenna anche al concetto principale di Pasolini sul teatro, che viene descritto nel *Manifesto per un nuovo teatro*, e secondo il quale il nuovo teatro definito «teatro della Parola» si rifà al teatro della democrazia di Atene e si oppone sia al teatro della borghesia, chiamato «Chiacchiera», che a quello «del Gesto e dell'Urlo» che sarebbe il teatro di sperimentazione. Infine prende nuovamente in considerazione l'espressione «rito», in quanto secondo Pasolini il recupero del

teatro va eseguito nella dimensione rituale. Ritenendo utopico questo pensiero dell'artista e accennando alla componente di ingenuità di ogni utopia, Manzoli avverte il coraggio di Pasolini «di mostrarsi» «invece che nascondersi dietro il dito di un'*auctoritas* che pure si era ampiamente conquistato». Il soffermarsi del relatore sugli aspetti teatrali del cinema di Pasolini suscita nel lettore un interesse di approfondimento di questa teatralità, una ricerca da fare nel prossimo futuro.

L'attrice Marina Pitta racconta del tentativo di riscrivere gli anni duemila attraverso delle canzoni come ha fatto Laura Betti con lo spettacolo *Giro a vuoto* negli anni '60, «negli anni miracolati» che appaiono sotto una luce ironica nelle canzoni dell'attrice (che «usa», fra l'altro, testi di Goffredo Parise, di Pasolini, di Bertolt Brecht). Essendo anche lei attrice e regista, Marina Pitta sottolinea il primato della parola sulla musica nelle canzoni di Laura Betti, facendo anche una distinzione tecnica fra le cantanti e le attrici che cantano.

Particolarmente interessanti sono gli interventi di Claudio Longhi e Stefano Casi sul rapporto personale e artistico fra Luca Ronconi e Pasolini. Le loro osservazioni ci permettono infatti di inquadrare, almeno a grandi linee, l'opera teatrale di Pasolini nelle esperienze teatrali della sua epoca. Longhi accenna anche al film *Calderón* di Miklós Jancsó, che è stato girato nel 1978 al Laboratorio di Prato dove Ronconi lavorava sul dramma di Pasolini, mettendo in evidenza la difficoltà di Ronconi nel rapporto col testo. Ronconi definisce il teatro di Pasolini come «una sorta di lungo e sterminato monologo, come una lunga e sterminata confessione», ma quello che ha sviluppato nel suo percorso successivo al Laboratorio di Prato è «la drammaturgia abnorme, non codificabile, non incasellabile all'interno di una sintassi teatrale accettata». Nonostante il mancato incontro dei due artisti, anche per una serie di pregiudizi e la reciproca diffidenza, dall'intervento di Stefano Casi si rileva il particolare interesse di Ronconi verso le opere teatrali di Pasolini essendo (Ronconi) il regista italiano che più si è confrontato

con i testi teatrali di Pasolini. Longhi cita anche alcune considerazioni sulla realtà teatrale di Pasolini, il quale dice di non accettare nessuno all'infuori del Living Theatre e di Carmelo Bene, ritiene che i lavori di Strehler, Ronconi e Visconti siano «materia da rotocalco», e dice di Dario Fo: «non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti». Longhi è d'accordo con Ronconi secondo il quale «l'esperienza drammaturgica di Pasolini è l'unica vera esperienza drammaturgica in Italia nel dopoguerra».

Nel suo contributo Roberto Chiesi, responsabile del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, esamina il modo con il quale Pasolini aveva usato gli attori professionisti nel suo cinema: da Anna Magnani, che è una delle prime grandi madri del cinema di Pasolini, attraverso Laura Betti, che secondo Chiesi è stata «uno strumento di grande violenza provocatoria» per Pasolini, fino a Maria Callas, che esprime una diversità radicale e tragica. Il primo grande «padre», che compare nella *Ricotta*, è invece Orson Welles che per Pasolini rappresenta l'archetipo dell'autenticità. Chiesi accenna anche alla predilezione di Pasolini per le grandi maschere comiche, basti pensare a Totò che appare in *Uccellacci e uccellini*.

Nel suo intervento in questa sezione Stefano Casi riporta un evento molto particolare e interessante che ci avvicina ancor più all'idea del teatro di Pasolini. Casi esamina lo speciale effetto che il film *Femmes femmes*, del regista francese Paul Vecchiali, ha esercitato su Pasolini nel 1974 e che il regista italiano ha poi definito «il ménage a trois fra realtà, teatro e cinema» volto ad una «classicità» a cui anche lui sta tendendo con il film *Salò*. Casi ci offre un bellissimo quadro «sui teatri» di Pasolini paragonando *Femmes femmes* a *Salò*: all'inizio del film si legge una bibliografia che contiene anche il libro di Sollers, *La scrittura e l'espressione del limite* secondo il quale la scrittura di De Sade è una scrittura a tre livelli, parola-racconto, scena-corpo e commento-pensiero. Secondo Casi il primo è veicolato dal linguaggio cinematografico, il secondo dalla rappresentazione teatrale, il terzo si nutre del-

la realtà. Pasolini non soltanto vuole come interpreti le attrici del film francese, ma fa loro recitare una scena che è uguale a quella del film di Vecchiali. Questo fatto implica uno sguardo diverso, e secondo Casi è «l'incrocio fortissimo tra teatro, cinema e realtà».

L'effetto che il film *Femmes femmes* esercita su Pasolini viene espresso dall'artista stesso nella sezione *Teatri Corsari/immagini e frammenti* della rivista. Oltre a ciò, esso include vari documenti sulle opere e le interviste a Pasolini e a Laura Betti, riporta la storia della donazione dell'Archivio di Laura Betti al Comune di Bologna. Ci troviamo i testi di alcune canzoni di un video montaggio realizzato in omaggio a Laura Betti, come anche due estratti di testi del 1960 e del 1964 sulle canzoni dell'attrice che accennano alla dizione infallibile e alla voce pieghevole della Betti, come anche alla differenza fra il canzonettista e il cantante lirico. Quest'ultimo, invece della musica, punta a mettere in primo piano la parola che esprime il dramma di ogni canzone. La sezione contiene inoltre sia frammenti di Pasolini su alcuni attori ed attrici da lui diretti (Julian Beck, Carmelo Bene, Laura Betti, Maria Callas, Orson Welles) che opinioni di questi artisti sul regista, come quella di Orson Welles che di Pasolini dice: « non ha niente di confuso quando è su un set cinematografico. Autorità vera, e grande libertà nell'uso della tecnica». Il forte effetto del film *Femmes femmes* di Vecchiali su Pasolini si rispecchia anche nella trascrizione del dibattito tenuto il 27 ottobre 1974 al Cinema Moderno di Venezia. Pasolini mette in rilievo «la straordinaria purezza stilistica» del film che ritiene «una incredibile fusione fra teatro e cinema». L'ultima parte della sezione comprende le memorie di Laura Betti in cui descrive le modalità interne e esterne della realizzazione dello spettacolo *Una disperata vitalità* (1998), dedicato al compagno scomparso, sottolineando lo splendore degli anni passati insieme e le voci «insidiose, corrotte, pure, brutali, fresche, dolci, invitanti e poi tanta gente, tanti eredi e tutti con un Pier Paolo in mano o in cima ad una bandiera o nel panierone della bian-

chieria sporca o seduto su un libro...» che doveva affrontare.

Nella sezione intitolata *Laura Betti risponde* troviamo delle dichiarazioni dell'attrice (1987) finora inedite in Italia a proposito di un recital di poesie pasoliniane. Di Pasolini dice che non era regista, non dirigeva, ma «partiva sempre dall'essenza poetica dei personaggi». Seguono tre interviste a Laura Betti, la prima delle quali, tuttora inedita in Italia, ha come oggetto il suo libro *Teta velata* (1979), uscito in francese con il titolo *Madame* nel 1989. Nella seconda intervista l'attrice parla della difficoltà dell'operazione teatrale sulla poesia, mentre dalla terza emerge il suo amore per il regista. Alla domanda «Che cosa le piaceva di più in Pasolini?» risponde: «La sua capacità di trovare tutto meraviglioso, persino un piatto di spaghetti, il suo incredibile amore per la vita.»

La sezione che segue presenta elementi di sicuro interesse per gli studiosi di teatro, riunendo, oltre a quella dell'editore, Franco Quadri, tre presentazioni del libro *I teatri di Pasolini* di Stefano Casi. La prima è di Cristina Valenti che riporta i nodi più significanti della ricerca di Casi, e ce ne offre una presentazione corretta e precisa. Bisogna sottolineare l'uso del plurale del titolo: i teatri di Pasolini, che riguarda non solo le sue sei tragedie ma anche il suo pensiero sul teatro e il suo rapporto con le realtà teatrali, come anche l'utopia di un nuovo teatro. Casi mette in evidenza la posizione teatralmente eccentrica di Pasolini, che si basa più su negazioni che su affermazioni. Pasolini non è di casa nel teatro, ci porta uno sguardo straniero, a cui ha già alluso anche Giacomo Manzoli. Secondo Cristina Valenti il filo rosso del libro di Stefano Casi, che disegna il rapporto del regista con il teatro, è legato a due termini: «corpo» e «parola». Dalle prime esperienze teatrali di Pasolini emerge una «priorità della recitazione intesa come il codice con cui la parola si stacca dalla pagina per arrivare allo spettatore grazie alla voce e al corpo dell'attore», a cui si lega il concetto del primato della rappresentazione della vita, che viene

espressa attraverso il corpo vivo dell'attore. A tutto ciò si aggiunge l'importanza della pronuncia di una parola preesistente alla scrittura, riferita a un'azione verbale che è una sensibilità fonetica. Con Laura Betti appare anche lo «strumento voce», che è il passaggio fra parola scritta e parola recitata, che porta all'intuizione che è il dialetto il mezzo attraverso il quale la verità e la vita entrano nel teatro. Stefano Casi indica con «sincronia mimetica» il segreto di quello che è lo scandalo del teatro pasoliniano, che esalta la Parola e attacca la lingua del teatro: il corpo dell'attore con la sua «presenza mimetica» «può rappresentare un'alternativa reale alla lingua media parlata». Casi pone Pasolini, in quanto visionario del teatro, fra i grandi utopisti teatrali (p. es. Artaud) che realizzano i loro teatri fuori dal teatro, e ritiene che è il cinema l'ambiente in cui Pasolini trova le condizioni per realizzare le idee espresse nel proprio progetto teatrale, diventando così anticipatore del «teatro delle persone» delle scene novecentesche (il teatro di Pippo Delbono, la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo).

Il primato della Parola del teatro di Pasolini viene accentuato anche dalla presentazione di Claudio Meldolesi che non accenna solo alle idee di Casi ma anche alle proprie memorie. Il suo discorso rivela/presenta quindi una sfumatura più personale, emozionata, reca in modo evidente i segni «dell'orizzonte espressivo orale» (espressione usata nell'editoriale). Meldolesi sottolinea il contributo di Pasolini al ritorno all'autore dopo il trionfo della regia nelle esperienze teatrali degli anni '60 e la ripresa del percorso dell'autore drammatico. Pasolini è più un maestro del cinema, poiché al teatro «dà un contributo contingente molto importante: richiama alla questione drammaturgica». E il teatro di Pasolini, in quanto teatro delle origini, si collega con la poesia, con la lirica, mentre il suo cinema è più legato alla sua narrativa. Meldolesi si sofferma anche sul fatto che, nel suo libro, Casi fa un paragone fra Pasolini e Yeats sottolineandone l'affinità: se è vero che per Yeats il pun-

to di riferimento è il nô giapponese, mentre per Pasolini lo è il teatro greco, entrambi riscrivono i classici e «sono innamorati dell'idea di una poesia che sia odierna e arcaica allo stesso tempo».

Nella sua presentazione Giacomo Manzoli mette in rilievo la straordinaria ricerca di Stefano Casi sulle fonti e va oltre, azzardando delle ipotesi sul teatro di Pasolini. Riferendosi all'introduzione del libro scritta da Ronconi, il quale dichiara di non apprezzare il cinema di Pasolini per «i suoi esiti nazionalpopolari» eccetto tre titoli: *Accattone*, *Uccellini* e *uccellacci e Teorema*, Manzoli afferma che esistono due teatri di Pasolini, uno che «fa oggetto di ideologia, che dichiara nel *Manifesto per un nuovo teatro*, e quello che Pasolini scrive, che sente, questo sì, interessante, e con cui vale la pena confrontarsi». Riconoscendo la propria tendenziosa lettura e alludendo al fatto che i materiali messi a disposizione del lettore da Casi «sono una sorta di compensazione, rispetto a un lato della produzione e degli interessi pasoliniani solitamente rimasto in obra: Pasolini uomo di cinema, uomo principalmente di poesia, saggista, e fra le altre cose uomo di teatro» e quindi presentano una serie di fatti che nell'ambito degli studi cinematografici non sono mai stati considerati, Manzoli azzarda un'altra ipotesi, secondo la quale il cinema sarebbe una parentesi nell'opera pasoliniana e sarebbe invece la poesia orale (il teatro) l'autentica compagna delle sue esperienze. Ciò che rende più interessante il cinema di Pasolini è dunque «l'amore e l'interesse per la poesia orale-teatro da un lato, l'amore e l'interesse per la pittura, per la riproduzione figurativa del mondo delle cose, per tutto ciò che è iconico dall'altro. Il cinema potrebbe stare esattamente in questo punto di intersezione». Per conciliare cose che non sono inconciliabili si deve, secondo Manzoli, tener presente la necessità dell'oxymoron. Alla fine dell'intervento Pasolini, figurando tra i più grandi uomini di teatro del dopoguerra italia-

no, viene paragonato ad Orson Welles, che rivestì lo stesso ruolo nell'area anglosassone.

La sesta sezione riporta il progetto del regista Giuseppe Bertolucci che presenta il proprio spettacolo interpretato da Fabrizio Guffini *Na specie de cadavere lunghissimo*, un monologo su un'idea drammaturgica dagli scritti politici di Pasolini e da un inedito di Giorgio Somalvico, che mette in versi il delirio di Pino Pelosi, assassino di Pasolini, dopo l'omicidio di Fiumicino.

Nella rubrica *l'Osservatorio Critico*, curata da Fabio Acca, troviamo una conversazione con Nelide Giammarco, che nel 1968 è stata una dei tre protagonisti di *Orgia*, l'unica opera teatrale messa in scena da Pasolini. Dalla conversazione si evince per frammenti non solo l'atmosfera artistica ma anche quella politica e sociale del 68. L'ex attrice racconta le esperienze personali relative alla collaborazione professionale con Pasolini, alle circostanze in cui ha incontrato l'artista, al modo umile e delicato con cui svolgeva il suo lavoro. Descrive le dure circostanze nelle quali lavoravano gli attori, alludendo all'ostruzionismo dei dirigenti della RAI nei suoi confronti per aver lavorato con Pasolini. Al termine della conversazione, Nelide Giammarco richiama l'intervistatore per dirgli un clamoroso: «Ricordati che a Pier Paolo, del teatro, non gli importava nulla».

Concludendo, vorrei evidenziare il modo discreto ed espressivo, con il quale le poche immagini sono inserite fra i testi. È grande merito dei curatori aver armonizzato fra loro gli interventi, le trascrizioni, i frammenti delle interviste, i testi delle canzoni e delle poesie, restituendoci così un'immagine particolarmente viva di Pier Paolo Pasolini e Laura Betti, sia come artisti che come personaggi, nonché dell'epoca in cui sono vissuti e hanno lavorato. E questa vivacità, questa presenza viene rafforzata dalle confessioni e dalle memorie dei relatori, che rivelano la dinamica del rapporto che li ha legati ai protagonisti della rivista.

Udvariatlan szerelem

Udvariatlan szerelem

A középkori obszcén költészet antológiája

a cura di Éva Bánki e Csaba Szigeti

Budapest, prae.hu, 2006, pp. 320

KRISZTINA KATALIN MÁTHÉ

Il volume *Udvariatlan szerelem*, pubblicato a Budapest presso prae.hu, è dedicato al tema dell'amore sensuale, e ai rituali dell'eros, argomento sottaciuto nel passato, qualche volta nascosto nell'intimità dei rapporti amorosi.

L'antologia si divide (oltre la premessa e la postfazione) in due parti principali, e nella prima parte possiamo trovare una bella raccolta di opere letterarie medievali. Sì, certo, medievali. Chi avrebbe mai pensato che proprio nel Medioevo nacquerò opere salaci e oscene? Però sì, e ce ne sono tante. Perché, quando nasce una tendenza nella letteratura, di solito si presentano subito alcuni che mirano a formare un'anti-tendenza. Nel Medioevo, quando dominava la poesia cortigiana solenne, nacquerò parallelamente anche opere con lo scopo di presentare un'anti-lirica, una parodia dei trovatori: *l'amore scortese*. Proprio per questo è la presente antologia un *volume-contrario* (come lo definisce il redattore stesso, Csaba Szigeti, nella premessa) che riporta opere con lo scopo di essere contrarie all'amore raffinato, al *fin'amor*.

Nel volume il lettore incontra un largo panorama di opere medievali oscene della let-

teratura provenzale, iberica, italiana, gallica, germanica, inglese e latina. Ogni parte viene introdotta da una breve descrizione storica e letteraria del tempo. (La parte introduttiva della raccolta italiana è curata da Beáta Tombi.)

Nella seconda parte del libro possiamo leggere una bella serie di poesie europee raccolte da un certo Jakub al-Muhadzser. Come dall'introduzione viene fuori, Jakub, un giovanotto del XIV secolo, di origine supponibilmente italiana che parla benissimo in arabo e in turco, dopo alcune vicende capitò nella corte del sultano An-Nászir Nasziraddin e divenne il suo servitore. Il sovrano aveva però un problema particolare: non sentiva nessun desiderio amoroso. Così egli, per il consiglio di un commerciante cipriota, mandò Jakub in Europa per raccogliere delle opere letterarie che trattano il tema dell'amore nella sua purezza e naturalezza, non lasciando fuori proprio i desideri del corpo. Secondo il commerciante sarebbe stata questa la vera e propria medicina per i problemi del sovrano. È questa la storia della raccolta di poesie riunite da Jakub al-Muhadzser: è superfluo sottolineare

che la «la cura» poetica portò a dei risultati soddisfacenti.

Ma torniamo ora alla prima parte del volume. Com'è stato detto, essa è composta da sette sezioni di cui una, che per noi italianisti può essere interessante, è dedicata alla poesia salace e oscena nell'Italia del Medioevo. Al lettore può sembrare contraddittorio leggere dell'oscenità accanto alla letteratura medievale, che rappresentò sempre l'amore raffinato e la donna angelica e che ebbe regole ben precise e rigide per quanto concerne anche il contenuto. Ma non è da dimenticare che dopo la scomparsa della Scuola Siciliana non si può più parlare in Italia di una poesia cortigiana. Il centro dell'attività poetica divenne la città, e questa tendenza ebbe naturalmente il suo influsso notevole sulla formazione della poesia per la quale divenne sempre più caratteristico il comico e il grottesco. L'attività poetica contro tutto ciò che era conforme alla poesia cortigiana divenne una scelta consapevole da parte dei poeti.

È però da distinguere il significato dell'osceno di quel tempo dal senso in cui lo usiamo noi, nel XXI secolo. In quel periodo l'osceno significava tutto ciò che non era conforme alle regole, al linguaggio del *dolce stil novo*. L'osceno fu deviazione dalle regole considerate allora come modello. Nella poesia erotica e oscena può essere ammesso tutto ciò che era bizzarro e ambivalente. Contrari come bello e grottesco, nobile e basso, vero e falso vennero trattati come gemelli: il confine tra di loro non poteva più essere considerato. L'osceno inoltre venne usato nel senso *scortese*. «L'amore scortese» divenne uno dei temi più amati del tempo, un tema che però usò elementi stilistici e letterari simili alla letteratura elevata, raffinata. I sentimenti e i fatti vennero esposti a volte nella loro naturalezza, nel-

la loro realtà, licenziosamente, a volte, però, nascosti, rinchiusi in duplicità, espressi con senso traslato e ambivalente. Le opere più conosciute nell'Italia medievale furono la *poesia comico realistica* e la *poesia giocosa*.

Alle prime opere della lirica salace appartengono le poesie di Novellino, ma devono essere ricordati anche altri rappresentanti famosi come Rustico di Filippo e Cecco Angiolieri le cui opere possono essere rintracciate nel volume.

Inoltre rappresenta una bella serie di poesie oscene quella di Dante Alighieri e quella di Giovanni Boccaccio, sempre riportate in questa antologia.

Ma lasciando ora l'epoca del Medioevo, ritorniamo ai nostri tempi, al XXI secolo, perché il volume tratta queste opere sotto un aspetto particolare. Nella postfazione viene sottolineato che le poesie qui raccolte sono – naturalmente – traduzioni. Traduzioni sincroniche sotto un aspetto diacronico – come afferma giustamente il redattore Csaba Szigeti. Sono trasferimenti di idee da una lingua all'altra, e, come sempre, una traduzione porta come conseguenza che durante il processo di traduzione il testo deve sopportare varie trasformazioni. Non possiamo dire, però, che esse siano anche tradimenti («traduttore – traditore»). Sarebbe meglio dire che siano delle opere simili agli oggetti antichi ritrovati che dopo alcune correzioni, alcuni lavori archeologici ricevono la loro forma quasi originale. Quasi. Perché il volume si prefigge di recuperare i tempi passati, riportare le perle della letteratura finora meno conosciute, i pezzi del passato che però vengono illuminati dalla luce del presente. Le traduzioni proteggono in sé non solo i sentimenti dei poeti di allora, ma anche il cuore dei traduttori giovani del nostro tempo.

Dizionario italiano–ungherese della valenza dei nomi

MARIA TERESA ANGELINI

FÁBIÁN ZSUZSANNA

Olasz–magyar főnévi valenciaszótár

*Dizionario italiano–ungherese della
valenza dei nomi*

Grimm Kiadó, Szeged, 2005, pp. 352.

LÁSZLÓ TÓTH

Dopo l'uscita dei dizionari delle valenze dei verbi e degli aggettivi italiani delle Autrici suindicate vede la luce il nuovo volume (se così si può dire) della serie di dizionari di valenze che si propone di fornire agli interessati una gamma ben selezionata e precisa delle valenze dei nomi o sostantivi.

Com'è noto, la teoria delle valenze sviluppata da Tesnière – nonostante le critiche da parte degli studiosi (cfr.: Károly Sándor: *Tesnière szintaxisa és a szintaxis néhány kérdése*. Általános nyelvészeti tanulmányok I. Szerk.: Telegdi Zsigmond, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963, 161–186) – vige ancora oggi nella linguistica moderna e non può essere trascurata né sul versante teorico, né dal punto di vista «pratico». (Osservo tra parentesi che Tesnière costruisce le sue tesi sul verbo come nucleo della frase, ma ci rendiamo conto del fatto che non sono i verbi soli che possono avere valenze sotto l'influenza di una certa marcatezza semantica). Dal punto di vista semantico i nomi indicano l'oggetto indipendente del pensiero, possono collegarsi con tutte le parole e perciò possono essere chiamati parole o parti del discorso «primarie» (I. Pete: *Lek-*

sikologija russkogo jazyka. Szeged, 1996, 13). Nella linguistica italiana tradizionalmente si distinguono due relazioni costitutive della sintassi: l'accordo e la reggenza, tra le quali la seconda ha acquistato una particolare etichetta nell'insegnamento delle lingue straniere per la sua molteplicità di forme grazie alla quale il fenomeno può mettere lo studente di fronte ad una serie di difficoltà nel processo dell'apprendimento della lingua straniera.

Nell'italiano, in cui vige una larga scala di varietà delle forme, ha particolare importanza dal punto di vista didattico da parte dello studente impadronirsi dei collegamenti sintattici in un modo corretto, secondo le norme linguistiche, soprattutto quando chi impara la lingua diventerà in seguito insegnante di lingua straniera. Il dizionario della valenza dei nomi di Maria Teresa Angelini e Zsuzsanna Fábíán prefigge lo scopo di dare una mano agli interessati per meglio orientarsi nel bosco delle valenze dei sostantivi.

Il Dizionario comprende una *Prefazione* ed una *Introduzione* in lingua italiana e in lingua ungherese seguite da un elenco di *Segni ed abbreviazioni* e da una vasta *Bibliografia* utiliz-

zata dalle Autrici. Il Dizionario, a partire dalla pagina 45 fino alla pagina 342 in ordine alfabetico, fornisce informazioni ben dettagliate e precise sulle valenze (reggenze) di circa 560 sostantivi italiani. Chiude il Dizionario un *Indice ungherese-italiano* che contiene i nomi descritti nel lavoro, e un elenco dei dizionari «Grimm» pubblicati fino a oggi.

La Prefazione parla delle condizioni di nascita del lavoro, mentre nell'*Introduzione* le Autrici fanno le loro osservazioni che riguardano tra l'altro la scelta dei lemmi, l'articolazione dei lemmi e la funzione del sintagma nominale nella frase e la sua collocazione. Fa parte dell'*Introduzione* anche una breve analisi di alcune strutture in cui si indicano le funzioni e le correlazioni più caratteristiche del SN.

Il materiale del Dizionario in questione elaborato nello spirito della teoria moderna della valenza rappresentata pure nei lavori di G. Salvi e L. Vanelli (cfr. Giampaolo Salvi – Laura Vanelli, *Nuova grammatica italiana*. «Il Mulino», Bologna, 2004) dimostra esattamente i possibili requisiti di selezione del nome (testa) insieme con le loro funzioni sintattiche all'interno del sintagma. Nel Dizionario si rivela un equilibrio veramente felice tra teoria e pratica da una parte, e tra la forma e il contenuto – dall'altra.

Le liste di frequenza di Tullio de Mauro utilizzate dalle Autrici nel scegliere i lemmi arricchite con altri elementi frequenti (locuzioni importanti, sostantivi particolarmente utili per gli studenti dato che presentano proprietà valenziali diverse in italiano e in ungherese) hanno garantito – tra l'altro – il livello scientifico e didattico di questo libro.

Nell'uso del Dizionario lo studente è aiutato dalla precisa articolazione dei lemmi (all'inizio in grassetto il termine italiano, le varianti verbali e aggettivali fra parentesi, l'elenco dei cosiddetti «sottosignificati» che hanno reggenza, il significato italiano dopo l'esponente, fra virgolette semplici, le strutture delle reggenze nominali a sinistra dei lemmi e in ultimo, ma non per importanza, una quantità imponente delle espressioni, frasi-

campione). La descrizione delle strutture dei lemmi fornisce anche *informazioni grammaticali* relative ai legami grammaticali e sintattici dei nomi (indicate con le coppie di sbarrette diritte e parallele ||plur.||), *informazioni semantiche* (che riguardano la classificazione dei referenti in categorie animate | q |, inanimate | qc |, gruppi ed istituzioni | qi |) e nonché *informazioni relative alla frequenza* (per esempio una reggenza meno frequente viene indicata con le parentesi graffe accanto alla reggenza più frequente e separata da quella precedente con una sbarretta diagonale, cfr.: **fedeltà** (*fedele a*) ▪ *'lealtà, devozione; conformità all'originale o al vero'* (= *hűség*); ~ **di N** | q/qc |; **al{verso}N** |q/qc| (*la fedeltà di Carlo al posto di lavoro; la fedeltà verso la patria, ecc.*)).

[Non volendo perdermi nei particolari del **concetto di reggenza** faccio soltanto notare che non esiste un'unica ed uniforme concezione della reggenza e dei suoi tipi. La tradizione linguistica conosce termini come **reggenza obbligatoria e facoltativa**, forte e debole per non parlare delle altre distinzioni più analitiche e profonde. Quanto allo scopo di un lavoro come questo – che è quello di «fornire informazioni dal maggior numero di punti di vista possibili sulla capacità del nome di costruire sintagmi» (23) – le Autrici fanno bene ad accontentarsi di distinguere la reggenza facoltativa da quella non facoltativa o obbligatoria, anche se – come scrivono Loro – «nel caso dei nomi è più difficile definire il concetto di reggenza facoltativa, diversamente da quanto avveniva per i verbi. Per questo compaiono raramente le reggenze facoltative indicate in parentesi tonda» (25).]

Sono interessanti e importanti le informazioni che stanno in rapporto con le funzioni sintattiche della struttura **di N** e con i tratti semantici dei componenti del sintagma. Le Autrici nell'*Introduzione* riportano esempi dei più frequenti tipi dei sintagmi **di N** con diverse funzioni sintattiche dei complementi che possono esercitare la funzione di **soggetto** (l'*imbroglio del venditore* di fustini del deterivo), **oggetto** (l'*imbroglio del popolo*), **attributo** (il ruolo di *mecenate* di Lorenzo il Magnifico imperatore). Nello stesso luogo le Au-

trici richiamano l'attenzione su una funzione distintiva dell'Articolo determinativo osservando che la variante articolata della coppia come *la condizione dello schiavo / la condizione di schiavo* indica un **rapporto di soggetto**, mentre quella senza articolo trasmette una **relazione attributiva**. Più avanti allo stesso tempo troviamo esempi anche di casi in cui l'Articolo non divide tali funzioni, ad es.: l'augurio *di felicità*, l'augurio *del male* (entrambi oggetto). In relazione alla costruzione di N sono lampanti gli esempi delle «frasi concentrate» citate dalle Autrici in cui dietro il nome ci sta «tutto un evento» e le funzioni possono essere interpretate in diverso modo: la pratica *del figlio unico* = la pratica di concepire ed educare un *figlio unico*; l'esperienza *di Germania* = q ha fatto un'esperienza in Germania? / ... riguardo alla Germania?

Altrettanto contengono informazioni teoriche utili le parti che toccano i *casi di contiguità*, *le possibilità di alternanza dei nomi a seconda dell'animatezza / non-animatezza dei referenti*, *la differenziazione tra le strutture reggenti di N e le parole composte con preposizione di*, *le strutture di N ambigue*. In questa sede per mancanza di spazio mi soffermo in due righe sul problema dell'ambiguità delle strutture di N. Come si legge a pagina 31 nella letteratura specifica viene dedicato uno spazio ben distinto alla questione dell'ambiguità d'interpretazione nel caso della struttura di N (cfr.: Salvi – Vanelli, *op. cit.*: 155–156). Le Autrici del Dizionario anche nella parte teorica illustrano questo fenomeno con esempi lampanti e spiegano anche le possibilità di togliere l'ambiguità mediante diversi modificatori, per es.: **l'invito di Carlo** in cui il sintagma preposizionale può essere interpretato come quello avente sia funzione di Soggetto che quella di Oggetto diretto: Carlo invita qualcuno / Qualcuno invita Carlo. Similmente nel caso di **l'orrore della famiglia** l'interpretazione risulta ambigua in quanto la famiglia può avere orrore di qualcosa o di qualcuno e sempre la famiglia può essere anche oggetto dell'orrore da parte di qualcuno. In tali casi l'ambiguità si toglie se espandiamo la struttura con altri ele-

menti che rendono la struttura univoca: l'invito di Haydn a Eisenstadt **da parte del** principe Esterházy.

Trattando le *reggenze doppie e plurime* le Autrici osservano anche che tali reggenze pur riscontrandosi nel registro scritto, nella lingua parlata figurano più raramente (forse perché sono troppo complesse e complicate per seguirle mentalmente). Dall'analisi di questo tipo di reggenze il lettore riceve un quadro completo sulla struttura delle reggenze, vengono affrontati i possibili formanti (preposizioni di raccordo) che possono comparire nella struttura, oltre all'espansione trattata prima (di N). Si parla delle *funzioni*, dei *formanti*, della loro *alternanza*, vengono trattati i problemi valenziali relativi alle *reggenze in forma di frase subordinata o quando si tratta di una reggenza complessa con più di due preposizioni* e si mette in luce anche la *compatibilità reciproca* degli argomenti retti, e il loro ordine relativo. Troviamo informazioni utili relative alle condizioni d'uso del costrutto *da parte di*, che sono importanti anche per la frequenza d'uso della struttura, ma la parte teorica che possa pretendere di essere la più interessante è forse quella dedicata alle *reggenze in forma di frase subordinata*.

All'interno di questo tipo di reggenze plurime le Autrici distinguono quattro possibilità: 1) *subordinate implicite* con la partecipazione delle diverse preposizioni (*il tentativo di Romeo di sistemare il figlio alla Telemaco; la timidezza dei bambini piccoli a rispondere agli adulti; il primo impulso di Giorgio fu quello di correre via*). Sempre in questa sede troviamo esempi eccellenti dei casi in cui la frase implicita viene introdotta dal dimostrativo *quello*; 2) *subordinate esplicite* introdotte dalla congiunzione **che** con il verbo all'indicativo o al congiuntivo (*l'antica usanza di alcuni popoli che la sposa sia festeggiata con il riso*); 3) *interrogative indirette «parziali» e «totali»* a proposito delle quali si presta particolare attenzione all'uso dei nomi come **domanda, risposta, teoria**, della preposizione **su** nelle interrogative parziali, e della congiunzione **se** nel caso di interrogative

totali, ma le Autrici non si lasciano sfuggire l'occasione di richiamare l'attenzione anche agli usi del congiuntivo nelle costruzioni del genere (*la questione se dovesse iscriversi alla facoltà di lettere; la domanda del presidente su quando tornassi*; – esistono, nel contempo, esempi dei casi d'omissione della preposizione, quando la subordinata viene graficamente separata in forma marcata: *la domanda «quando si è poveri» è strana*); 4) **strutture impersonali** (con verbo alla terza persona singolare nella principale) (*Fa piacere a tutti essere apprezzati*). L'apprendimento delle reggenze in questione da parte dello studente ungherese può comportare difficoltà dal momento che la strutturazione della frase ungherese è diversa da quella italiana per

non parlare dei casi in cui l'uso del congiuntivo è più che preferibile.

Il fatto che il recensore abbia potuto fornire soltanto una «visione parziale» e non «globale» su questo lavoro in un tale spazio temporale, dimostra le dimensioni particolari del Dizionario. Il materiale selezionato dal punto di vista sia scientifico – didattico che «pratico» ad alto livello professionale, può essere utile a tutti coloro che hanno intenzione di impadronirsi della lingua italiana a livelli diversi, a partire dalla scuola elementare fino all'università. Il Dizionario può servire come base dei lavori scientifici per i ricercatori che si propongono di occuparsi della problematica di valenze delle parole nell'italiano, nell'ungherese o in una qualsiasi lingua.

Esiste un Pirandello non italiano?

Messinscene e ricezione
dei drammi di Pirandello
in Inghilterra:
«Pirandello Studies»
N° 20 (2000)

CATERINA DI BELLA—EDINA SZABADOS

F esiste un Pirandello che non sia italiano? Pirandello messo in scena in Gran Bretagna è lo stesso Pirandello rispetto a quello messo in scena in Italia? O diventa un Pirandello britannico? È questo l'argomento trattato da Jennifer Lorch¹ e Stefania Taviano² nell'articolo intitolato *Producing Pirandello in England*³, pubblicato sulla rivista «Pirandello Studies». ⁴ La problematica della trasmissione di concetti e valori da una cultura all'altra è quanto mai attuale, come lo è quella delle interpretazioni pirandelliane in Ungheria, tema in parte già affrontato⁵.

La rivista «Pirandello Studies»⁶, di cui Harold Pinter è presidente onorario, viene pubblicata in Gran Bretagna dalla Society for Pirandello Studies. Annuario di notevole pregio, essa costituisce, anche a livello internazionale, un prezioso riferimento per gli studiosi del genere. L'ultimo numero di cui disponiamo è il 25 (2005), che annovera nel comitato editoriale Shirley Vinall (caporedattore), John C. Barnes, Julie Dashwood, Ursula Fanning, Anna Laura Lepschy, Jennifer Lorch, Catherine O'Rawe ed Emanuela Tandello.

La rivista, come suo uso, propone alcuni saggi d'analisi su singole opere (come, ad

esempio, il saggio *Traces of Life in «Quando si è qualcuno»* di Mariano D'Amora). Altri saggi muovono invece da più ampie panoramiche e prendono in esame tendenze ed intere correnti letterarie, come fa 'Zu Luigi': *Pirandello and the Sicilian Literary Tradition* di Daragh O'Connell.

Non possiamo non menzionare l'interessante sezione «Book Reviews», in cui appare la recensione di Anna Laura Lepschy sul volume curato da Andrea Pirandello *Il figlio prigioniero: carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la Guerra 1915–1918*, preceduta da un'altra recensione su un secondo volume contenente corrispondenze di Pirandello, ovvero *Biografia del figlio cambiato* di Andrea Camilleri. La rivista si chiude con la rubrica «Recent Productions», offrendo al lettore una panoramica sulle recenti messinscene dei drammi di Pirandello in Gran Bretagna.

Il saggio *Producing Pirandello in England* appartiene agli atti del convegno della Pirandello Society sul tema «Pirandello in England». Lorch e Taviano partono qui dall'affermazione delle differenze, peraltro evidenti, fra la cultura teatrale inglese e quella italiana, elemento

che sembra determinare in larga parte l'accoglienza degli spettacoli di Pirandello in Inghilterra. Le questioni che insorgono nel corso della traduzione, il valore della messinscena e del lavoro attoriale, le aspettative del pubblico, la trasposizione dei drammi da un contesto culturale all'altro fanno emergere parecchi problemi, la cui comprensione richiede un'analisi approfondita che faccia riferimento anche alla realtà teatrale inglese.

Fra la ricca produzione pirandelliana, pochi sono stati i drammi realmente messi in scena, ad eccezione di quelli più conosciuti e popolari anche in Gran Bretagna. Nella rivista troviamo una bibliografia, curata da Felicity Firth, che elenca le rappresentazioni di opere di Pirandello realizzate in Gran Bretagna dagli inizi fino alla pubblicazione della rivista stessa. Dopo la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* (Londra, 1922), in Gran Bretagna si sono susseguite più di 300 messinscene di drammi pirandelliani, di cui 230 hanno avuto luogo in Inghilterra (si deve però aggiungere che molti spettacoli sono stati allestiti da compagnie di attori non professionisti). La Royal Shakespeare Company di Londra non ha proposto alcun dramma di Pirandello e al National Theatre sono stati messi in scena solo *Sei personaggi in cerca d'autore* (1978), *L'Uomo, la bestia e la virtù* (1987) e *I giganti della montagna* (1993). In confronto a quelle di altri drammaturghi come Ibsen, Čechov o Strindberg, le opere dell'autore siciliano vengono rappresentate più di rado e sembrano non trovare elementi di contatto con la cultura britannica. I drammi più frequentemente inscenati restano *Sei personaggi in cerca d'autore* e *L'Uomo dal fiore in bocca* (quest'ultima è stata inoltre la prima rappresentazione teatrale trasmessa in televisione dalla BBC).⁷

Lorch e Taviano individuano la causa del basso numero di drammi italiani rappresentati sui palcoscenici inglesi nella diffusione di una visione stereotipata dello stesso teatro italiano. Il pubblico inglese ha sempre considerato esotiche e buffe le rappresentazioni italiane, i cui personaggi gli apparivano piuttosto

come caricature (venditori di gelato o figure simili). Tale riduttiva interpretazione ha impedito dunque una più corretta ricezione delle opere di Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo e Franca Rame. Il pubblico inglese si è sempre aspettato di vedere sul palco delle caricature anziché di assistere a drammi di diverso spessore. Le studiose citano a questo proposito anche le osservazioni di Dario Fo:

Quando la gente di teatro, sia d'Europa sia d'America, mette in scena lavori di autori italiani, e questo vale anche per Pirandello, non possono fare a meno nel loro addobbo scenico di immaginarsi due o tre personaggi che calzano scarpe gialle o meglio bianche e nere e hanno i capelli nerissimi imbrillantinati con basette che scendono fino alle mascelle; inoltre secondo loro, un bel personaggio all'italiana quando parla agita le mani e le braccia come un giocoliere pippaiolo.⁸

Lo stesso Franco Zeffirelli, nella regia di *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo al National Theatre (1973), tenta di andare incontro a determinate aspettative del pubblico e di rendere una comicità «italiana» priva delle tensioni sociali insite nella commedia, trasformando così «a sombre and disturbing comedy into a palatable slice of life». Un simile approccio alla regia è riscontrabile in varie opere di Dario Fo o Franca Rame (come, ad esempio, in *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo, del 1970), le cui rappresentazioni non possono dirsi riuscite: l'insistenza su un accento italiano eccessivamente marcato, sulla sceneggiatura «all'italiana», sulla «virtù mediterranea» ha trasformato gli spettacoli in vere e proprie caricature. Alcuni critici, tra cui Ivor Brown,⁹ hanno definito «molto divertente» la rappresentazione dei *Sei personaggi* del 1954, a testimonianza del fatto che lo stereotipo era già fortemente radicato.

Un'altra scelta operata dai registi inglesi è stata quella di «addomesticare» i drammi italiani, adattandoli al palcoscenico inglese. Tale procedimento ha fatto però emergere molti problemi legati alle differenze culturali e alla difficoltà di traduzione. Eloquenti esempio ne è *Natale in casa Cupiello* (1982) di Eduar-

do De Filippo: la traduzione¹⁰ l'ha completamente anglicizzato, apportando parecchi cambiamenti al testo già a partire dal titolo *Ducking Out* (Evasione dalle responsabilità), mentre il luogo dell'azione scenica è stato trasferito da Napoli a West Lancashire perché il pubblico non si sentisse alienato dall'italianità dell'opera.

Lorch e Taviano ritengono che tali scelte non rappresentino tanto il tentativo di trasformare il testo originale in un prodotto più facilmente vendibile sul mercato culturale inglese (target culture), quanto piuttosto quello di divertire il pubblico, privando l'opera degli elementi non trasferibili da un contesto culturale all'altro. Il critico Antonio Polito ha trovato particolarmente triste che il pubblico inglese abbia riso mentre Filumena dichiarava a Domenico che era lui il padre di uno dei suoi figli, in una rappresentazione del 1998 di *Filumena Marturano* di De Filippo. Il pubblico inglese, sostiene il critico di «La Repubblica», è portato a ragionare in modo più individualistico e non avverte il forte richiamo dei vincoli di sangue, valore di primaria importanza per i napoletani. Il critico ha interpretato anche le modifiche apportate dalla traduzione (come in «I figli so' figli» diventato «Children are children»), quale segno di incomunicabilità tra le due culture, tra due universi distinti. La trasposizione di elementi da una cultura all'altra implica che la «source culture» non possa rimanere intatta, ma debba necessariamente caricarsi anche delle prospettive e dei valori che la cultura d'arrivo le attribuisce (nella migliore delle ipotesi si può instaurare una sorta di dialogo fra le due). Più che enfatizzare l'inadeguatezza della traduzione quale strumento di conoscenza della cultura d'origine, sostengono Lorch e Taviano, può essere utile rintracciare gli elementi appartenenti alla cultura di arrivo. Citano a questo proposito Susan Bassnett:

Just as the norms and constraints of the source culture play their part in the creation of source text, so the norms and conventions of the target culture play their inevitable role in the creation of the translation.¹¹

Le studiose ricordano qui il caso di Čechov: non più russo, bensì inglese, appartenente ormai a pieno titolo anche alla cultura e al sistema letterario inglesi.

Secondo le due autrici, sono quattro i fattori che hanno contribuito alla diffusione dei drammi di Pirandello in Inghilterra: le tournées delle compagnie italiane, gli sviluppi del teatro inglese del Novecento, gli appassionati interessi individuali di uomini di teatro e l'atteggiamento dei critici.

Le recensioni inglesi hanno dato ampio risalto alla performance di Ruggero Ruggeri e Marta Abba del 1925. Il pubblico, ancor più che la trasmissione di verità filosofiche, ha apprezzato la convincente interpretazione degli attori. La critica ha salutato come rivelazioni tanto il ritorno di Ruggeri nel 1953, quanto la rappresentazione di Rosella Falk e Romolo Valli del 1965.¹² Dagli anni '50 si registra un incremento delle presenze di compagnie straniere in Inghilterra. La situazione è cambiata anche grazie all'intervento di attori e registi quali Mary Morris, Ernest Milton, John Gielgud, Philip Stone ed altri: a tutti va il merito di aver contribuito con le loro eccellenti prestazioni alla positiva accoglienza dei drammi di Pirandello.

Un secondo fattore decisivo può essere visto nella «rinascita» del teatro inglese degli anni '50. Pirandello viene ora collocato in un contesto più ampio, europeo, dove trova spazio anche il linguaggio teatrale inglese. Questo periodo può essere considerato anche come il rinascimento dello stesso Pirandello in Gran Bretagna: *Enrico IV e Sei personaggi* vengono messi in scena al Cambridge Arts Theatre nel 1953; *Sei personaggi* è nuovamente rappresentato al Library Theatre di Manchester nel 1954 (quest'ultima performance va in onda anche in televisione). Nel 1965 anche la Compagnia dei Giovani di Giorgio de Lullo presenta *Sei personaggi*, riproposto nel 1966 insieme a *Il giuoco delle parti*.¹³ I critici cominciano così a mostrare un certo interesse per l'opera di Pirandello e a riconoscere il suo talento.¹⁴

Il terzo fattore rilevante ai fini della diffusione dei drammi di Pirandello è, come si diceva, il grande interesse manifestato da alcu-

ni registi, direttori e professori per la cultura teatrale e l'arte dell'autore siciliano. I centri culturali interessati sono tre: Cambridge, Huddersfield e Leeds. A Cambridge si afferma un «culto» di Pirandello, come rilevato da un critico del «Times», già con la rappresentazione di *Enrico IV* nel 1924 e con *Il piacere dell'onestà* nel 1926. A Huddersfield è invece Alfred Waering, manager del Theatre Royal, a mettere in scena nel 1927, nell'ambito di un repertorio europeo, *Il gioco delle parti*; nello stesso anno viene rappresentato in prima mondiale *Lazzaro*, con il titolo *Though One Rose*. Quando però, nel 1931, Waering lascerà Huddersfield il teatro pirandelliano verrà presto dimenticato.

Frederick May, Professore d'Italiano all'Università di Leeds, tra il 1950 e il 1964 mette in scena nei vari teatri locali 24 drammi di Pirandello, determinandone così la straordinaria popolarità e contribuendo al riconoscimento del suo valore. Lo stesso May insegna e traduce Pirandello e cura la regia di parecchi drammi pirandelliani, interpretando talvolta alcuni ruoli negli spettacoli.

Un altro fattore ancora sembra aver contribuito all'accoglienza favorevole del teatro pirandelliano in Inghilterra; vale a dire, il mutato atteggiamento della critica inglese. Anche nei periodi di maggior successo dei drammi di Pirandello i critici si erano espressi negativamente nei confronti del drammaturgo. Negli ultimi anni assistiamo invece ad un notevole cambiamento: Hobson, Lambert, Felicity Firth e Philip Stone concordano tutti su posizioni favorevoli a Pirandello.

In rappresentazioni più recenti, come ne *Il gioco delle parti* (*The Rules of the Game*) presentato all'Almeida nel 1992, o in *Vestire gli ignudi* (*Naked*) del 1998, i drammaturghi David Hare e Nicholas Wright sono riusciti ad adattare le opere alle esigenze del pubblico tardo novecentesco senza scatenare polemiche. Lo hanno fatto in modo del tutto particolare, ovvero plasmando il linguaggio di Pirandello sulle forme del linguaggio teatrale inglese contemporaneo, senza per questo venir meno alla coerenza stilistica. Queste messinscena

rappresentano la dimostrazione della necessaria armonia tra traduzione ed interpretazione, ovvero tra testo, recitazione e scenografia, come in un perfetto lavoro di ensemble. Nel testo prevale non tanto l'accuratezza rispetto all'originale, quanto una fedeltà, nel senso più ampio, alle osservazioni dello scenografo di Pirandello, Salvini, che in occasione della rappresentazione del 1925 a Oxford scrisse:

Vuole l'autore che la scena rappresenti una specie di salotto presso una affittacamere dove l'ospite sia riuscito a crearsi un cantuccio più quieto a mo' di studio. La scena deve necessariamente spirare miseria, anzi squallore, ma se lo scenografo adopra i vecchi sistemi del mattone che appare per l'intonaco scrostato, o della carta di Francia stinta e lacera, egli avrà guastato tutta l'atmosfera della tragedia, che, per essere *nuda*, non sopporta scene variopinte. Nulla deve disturbare lo spasimo drammatico dell'opera.¹⁵

Concludendo, e per delineare le prospettive di un Pirandello radicato anche nella cultura inglese, le studiose citano la recensione del critico di «The Stage» sulla performance di Ruggeri del 1953. L'uomo, che all'epoca aveva ottantadue anni, viene descritto dal critico come un rappresentante della tradizione del grande attore, che esprimeva emozioni, ma solo nella misura in cui ciò gli veniva richiesto dalla situazione scenica. Lorch e Taviano intravedono forse proprio in questa caratteristica la possibilità di un avvicinamento a Pirandello da parte del teatro inglese: attraverso la presentazione di situazioni chiare, dall'andamento lineare, ma in grado di evocare emozioni genuine e profonde. Non è dunque ancora nato il Pirandello inglese, sostengono le studiose, ma l'attuale Pirandello è comunque migliore di un Pirandello emarginato o inesistente.

Altri scritti sull'argomento in «Pirandello Studies»:

Vol.20. (2000)
Susan Bassnett, *Pirandello and Translation*, p. 9–17.

Guy Callan, *Ways of Staging Pirandello's Theatre; and, Cecè: Notes of an Actor-director*, pp. 48–61.

Felicity Firth, *English Actors and Pirandello: A Rag-bag of Gossip*, pp. 32–47.

Felicity Firth, *Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999*, pp. 75–100.

Simon Hampton, *Pirandello in Performance: An English Line*, pp. 62–74.

Vol.23. (2003)

Robert Gordon, *FamilyVoices: Pirandello and Pinter*, pp. 22–34.

Chiara Lucarelli, *Pirandello and Irish Theatre: Connections and Similarities*, pp. 35–48.

Bibliografia:

Stefania Taviano e Jennifer Lorch, *Producing Pirandello in England*, in «Pirandello Studies», ed. Shirley Vinall, Coventry, University of Warwick Print Services, 2000., vol. 20., pp. 18–30.

NOTE

¹ Jennifer Lorch è una delle esperte di Pirandello più conosciute in Gran Bretagna. Insegna all'Università di Warwick ed è stata anche direttrice di «Pirandello Studies», autrice del volume *Six Characters in Search of an Author*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2005.

² Stefania Taviano è docente di inglese all'Università di Messina.

³ Vol. 20., pp. 18–30.

⁴ Nel recensire una rivista britannica si è voluto anche rendere omaggio a un paese di grande tradizione relativamente agli studi di italianistica. La diffusione della lingua, della letteratura, della linguistica e della cultura italiana avviene non solo presso le università, o gli istituti fondati a tale scopo, ma anche attraverso le varie associazioni di italianistica, e determina una ricca produzione editoriale (anche saggistica), comprensiva di riviste di altissimo livello. Per citare quelle più importanti

ricordiamo «The Italianist», «Italian Studies», «Modern Italy».

⁵ Cfr. Ilona Fried, *Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria*, in *Intermediale Pirandello. La pagina, la scena, lo schermo*, a cura di Bruno De Marchi, Udine, Edizioni del Gamajun 1988, pp. 199–211, e *Pirandello nel teatro e nell'opinione pubblica ungherese*, in „Nuova Corvina” n.3, 1995, pp. 21–29.

⁶ Fino al volume 10 (1990) l'annuario della British Pirandello Society è stato *The Yearbook of The British Pirandello Society*; dopo la modifica del nome dell'associazione il titolo dell'annuario è diventato *The Yearbook of The Society for Pirandello Studies* (volumi 11–15/16: 1991–1995/1996); poi è stato modificato in *Pirandello Studies* con il volume 17 (1997).

⁷ Per ulteriori informazioni relative alle messinscène dei drammi di Pirandello in Inghilterra cfr. Felicity Firth, *Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999* in «Pirandello Studies», vol.20., p. 75–100.

⁸ Dario Fo, *Manuale minimo dell'autore*, Torino, Einaudi, 1997, p. 256.

⁹ «The Observer» 27 giugno 1954 di Ivor Brown (1891–1974), giornalista in Gran Bretagna. Si occupava prevalentemente di critica del dramma. Ha scritto per «The Manchester Guardian» dal 1919 al 1935, per «London Saturday Review» dal 1923 al 1930, per «The Observer» (di cui è stato lui stesso editore tra il 1942 e il 1948) dal 1929 al 1954, e per «Punch» dal 1940 al 1942.

¹⁰ Traduzione di Mike Scott.

¹¹ Susan Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in Susan Bassnett and André Lefevere (ed.), *Constructing Cultures*, Philadelphia–Adelaide, Multilingual Matters, 1998, pp. 90–108. (p. 93).

¹² Cfr. Felicity Firth, *Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999* in: *Pirandello Studies* Vol. 20., (2000); Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 151.

¹³ Cfr. Felicity Firth, *'Performances of Pirandello's Plays in Britain and Ireland, 1922–1999*, op. cit.

¹⁴ Cfr. Stefania Taviano, *The reception of Luigi Pirandello's Theatre*, p. 36.

¹⁵ Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 169.

Due libri di Daniele Benati

DANIELE BENATI

Un altro che non ero io

Aliberti, Reggio Emilia 2007

DANIELE BENATI

Opere complete di Learco Pignagnoli

Aliberti, Reggio Emilia 2006.

GINO RUOZZI

N Un altro che non ero io

ella breve nota che introduce il libro Daniele Benati ne indica le coordinate temporali di composizione e il criterio di allestimento: «Questo libro raccoglie racconti che ho scritto in periodi diversi e per occasioni diverse. Alcuni sono stati pubblicati su riviste o antologie, altri invece sono inediti. Inclusi sono anche il primo racconto che ho scritto (*Long Vehicle Scania*, del 1987) e l'ultimo (*Grigiopoli*, di quest'anno, 2007). Rileggendoli tutti mi sono accorto che sono legati a due a due come dei fratelli ed è in questo modo che ho deciso di presentarli».

Un altro che non ero io è il quarto libro di Daniele Benati e il secondo di racconti; segue il volume di racconti d'esordio *Silenzio in Emilia* (Feltrinelli 1997), il romanzo *Cani dell'inferno* (Feltrinelli 2004), la raccolta di apologhi aforistici *Opere complete di Learco Pignagnoli* (Aliberti 2006). Questi sono, propriamente, i libri di scrittura creativa, ai quali vanno aggiunti i volumi di traduzioni e curatele, che costituiscono una parte fondamentale (e certo non meno inventiva) dell'opera letteraria di

Benati: la trilogia dedicata a Flann O'Brien: *La miseria in bocca* (Feltrinelli 1987), *L'ardua vita* (Giano 2002), *Il boccale traboccante* (Giano



NC
6.2007

2005); *Gente di Dublino* di James Joyce (Feltrinelli 1994); *Filosofia del Jazz e altre storie irlandesi* di Tony Cafferky (Hestia 1994); *Storie di solitari americani* (Bur 2006, in collaborazione con Gianni Celati); *Tagliando i capelli* di Ring Lardner (Marcos y Marcos 2006). Tra le versioni ancora inedite in volume (ma già presentate in letture pubbliche) segnalò quelle dialettali da Samuel Beckett: *From an Abandoned Work (Da un lavor pianté lé)*, 2000 e *The End (La fin)*, 2000. Benati ha inoltre curato l'edizione americana di *Carta canta* di Raffaello Baldini (*Page Proof*, Bordighera, Florida 2001) e fondato e diretto (con Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Jean Talon, Marianne Schneider, Michelina Borsari) la rivista «Il semplice» (Feltrinelli 1995–1997).

Il volume di racconti *Un altro che non ero io* è composto di dieci racconti e un dramma teatrale (*Voci nel buio*). I racconti si succedono a coppie: «Due omaggi»: *Mio fratello e Ballata*; «Due storie di amici»: *Long Vehicle Scania* e *Sanremo*; «Due con lo stesso nome»: *Boiardi e Grigiopoli*; «Due racconti di viaggio»: *La città bianca* e *Un altro che non ero io*; «Due in Irlanda»: *Rosa nera* e *Fine non finire*. Il tema centrale della coppia e del doppio è messo in evidenza dall'autore stesso; del resto anche la traduzione è una strutturale operazione di doppio. Coppia e doppio non sono però la stessa cosa, anche se entrambi si fondano sul numero due; nel primo caso le due persone della coppia sono distinte e spesso simili; nel secondo è invece un'unica persona che si sdoppia in due identità psicologicamente differenti e per lo più opposte; sul confine di entrambi si situano le coppie/ doppio costituite dal sosia e dalla controfigura.

Gli incontri, gli incroci, i giochi di specchi, le sovrapposizioni di coppia, doppio, sosia, e la loro sostanziale e metamorfica incertezza di identità sono un motivo fondamentale delle opere di Benati in generale e di questo libro in particolare (Ovidio è il nome emblematico e malsicuro del protagonista del racconto *Un altro che non ero io*). Al fondo c'è un turbamento esistenziale che non conosce pace e obbliga l'io narrante a un continuo rimesco-

lamento di sé. I racconti di Benati sono intimamente interrogativi, storie di ricerca in cui lo scrittore accompagna il lettore lungo percorsi ignoti per entrambi. In questa essenziale e inquietante dimensione di indagine esistenziale risiede il filo conduttore dei racconti e l'interesse per l'intera opera di Benati, contraddistinta da un radicale impegno artistico e un drastico sondaggio vitale.

I primi due racconti del libro sono rispettivamente dedicati al fratello maggiore Davide, illustre pittore, e a Luigi Ghiri, fotografo di fama internazionale, deceduto improvvisamente nel 1992 a quarantanove anni, con il quale Daniele Benati e il fratello Davide hanno condiviso amicizia, predilezioni artistiche e una travolgente passione per la musica e la poesia di Bob Dylan (presenza e modello che ritornano in più passaggi del libro). Compagnia e confronto sono due elementi basilari di questi racconti, che spesso sono storie di formazione in cui l'io narrante cresce accanto a qualcuno, il fratello, gli amici, persone incontrate per piccoli pezzi di vita, e soprattutto il padre, la cui figura imponente (e affettuosamente tenera) sigilla il libro.

I paesaggi dei racconti di Benati sono soprattutto tre: l'Emilia, che dà il titolo anche al primo libro del 1997, in particolare la provincia di Reggio Emilia e i paesi che si trovano lungo la via Emilia, tra il capoluogo e il confine con la provincia di Modena; l'Irlanda e gli Stati Uniti. I paesaggi di Benati non hanno però contorni naturalistici; i luoghi, i paesi, i personaggi, che pure hanno nomi corrispondenti a quelli veri, sono sempre filtrati dalla memoria, dall'immaginazione e soprattutto dalla visione. L'Emilia di Benati è un posto fantastico, non fiabesco; ha la stessa natura e funzione della contea di Yoknapatawpha in William Faulkner: un microsmo esemplare e universale in cui sono emblematicamente racchiusi gli atti e il destino del mondo. Le storie emiliane di Benati non hanno nulla di veristico né tanto meno di pittoresco; penetrano la superficie per scavare nel fondo dell'esistenza e al vero di facciata preferiscono quello del sottosuolo. In questa prospettiva esse

puntano a una verità profonda, che non nega la superficie ma la attraversa e la interroga per tentare di fare emergere il senso autentico delle cose. In quest'ottica terra e cielo, reale e fantastico, vero e visione, inferno e paradiso, ragione e follia, dei e demoni, si incontrano e si intrecciano di continuo, in piani non separati ma comunicanti; perché non esistono limiti per il pensiero e per l'immaginazione, per il dialogo dei viventi con i morti. I morti, che rivestono un ruolo primario nell'opera letteraria di Benati, sono infatti viventi che abitano altri luoghi, con i quali talvolta è possibile entrare in contatto mentale e quasi anche fisico. Da questo punto di vista non è facile distinguere la vita dalla morte e i viventi dai defunti, perché questi ultimi continuano a vivere con noi, voci, ombre e quasi corpi al nostro fianco, fantasmi quotidiani che ci appaiono e ci accompagnano per tratti di vita e forse per sempre. Nel mondo letterario di Benati si vive in attesa di un'imminente liberatoria epifania, che non si manifesta nello «straordinario» ma nell'«ordinario», come nell'archetipo joyciano e nell'arte fotografica di Luigi Ghirri (pp. 28, 158); in passaggi, senza soluzione di continuità, dal nostro all'altro mondo e viceversa.

La prima rubrica del numero d'esordio del «Semplice» (settembre 1995) si intitolava *Inferni, purgatori, paradisi immaginati e viaggi nell'aldilà* e si apriva non a caso con il racconto *Silenzio in Emilia* di Benati, che iniziava così: «Ci son molte credenze legate ai morti, che però in tempi moderni non valgon più. La gente non ci crede o non ci pensa, ecco il perché. Mi dice un tale dalle mie parti che i morti tornan spesso dove han vissuto. Delle volte passandoci in treno, di notte. E delle altre compiendo un'azione tipica della loro vita. Come quel muratore di Marmirolo che un giorno è tornato al suo paese, dopo tanti anni che era morto, e ha costruito una casa. Poi è tornato via». Stessa natura visionaria hanno anche gli altri paesaggi di Benati, dall'amatissima Irlanda agli Stati Uniti. Il racconto che dà il titolo a questo volume, *Un altro che non ero io*, prende il via da un viaggio nello sta-

to americano dello Utah, che fa la parodia del realismo da guida turistica e di ogni falso realismo di superficie. Non può esserci realismo perché la realtà non è una, univoca, uniforme; è invece molteplice e continuamente sfuggente, si apre in squarci e voragini inattese; non solo la realtà che guardiamo e che ci guarda, ma la realtà che è ognuno di noi, che equivoca sul presente e sul passato. Anche le fasi e le età della nostra biografia non sono compartimenti stagni ma vasi comunicanti, liquidi e sostanze che si mescolano senza confini precisi e si nutrono reciprocamente. Materia e memoria, per citare un famoso saggio di Henri Bergson, sono dimensioni in movimento, non definite ma mobili, caotiche; e «confusione» è termine fondamentale di questo racconto e di questo libro, non confusione come errore accidentale ma come condizione stessa della vita, segno della nostra intrinseca incapacità di gestirla e dominarla; la confusione propria delle cose, lo «sbaglio di Natura» montaliano, come la neve grigia che sigla il racconto *Grigiopoli*, «non grigia perché sporca, ma proprio così di natura, come potevo ben vedere ancora adesso che stava cadendo» (p. 79).

Realtà e visione, paesaggio e viaggio, esterno e interno appartengono perciò tutti alla sfera totalizzante dell'interiorità: «quel viaggio poteva aver comportato uno snodo esistenziale che mi era sfuggito dato che tutti i viaggi avvengono all'interno di uno spazio interiore e non in quello esterno come sembrerebbe» (p. 102). E ancora due passi significativi: il primo chiude il racconto *Mio fratello*: «[...] la realtà, qualunque essa sia, anche un fiore, non è mai così a fuoco come vuol sembrare, c'è un traballamento che non possiamo controllare, un traballamento che ha avuto origine nel passato e si ripercuote ancora adesso nel presente senza dirti perché sei tu a doverlo provare e non un altro» (pp. 19–20); il secondo costituisce il nucleo del racconto forse più bello e drammatico del libro, *Fine non finire*: «sapevo benissimo che la percezione si basa su fluidi simboli di equivalenza piuttosto che sull'esattezza e noi consideriamo ciò

che 'vediamo' come il simbolo su cui proiettiamo ciò che abbiamo già anticipato nella nostra mente e le cose non sono come ci appaiono perché esse ci appaiono solo come noi ci aspettiamo di vederle» (p. 186).

La necessità della leopardiana poetica dell'immaginazione trova conferma nel racconto *La città bianca*, che narra dell'impossibilità da parte dello scrittore-professore Algeri, insegnante al manicomio criminale di Reggio Emilia, di descrivere dal vero la città pugliese di Molfetta. Lo smacco, che trascina Algeri verso il precipizio della pazzia («Perché solo i pazzi hanno l'illusione di poter vedere e immaginare allo stesso tempo», p. 96), è un'ulteriore versione di quel senso di «traballamento» e di «sconquasso mentale» (p. 71) che interessa non solo la scrittura ma l'intera vita. Questa inevitabile mancanza di equilibrio non permette di sentirsi mai né in pace né a casa. Nei racconti di Benati il «magone» e la «nostalgia» per i luoghi familiari (p. 76) convivono con la consapevolezza che ogni luogo è straniero e che viviamo in balia della provvisorietà e in una perenne condizione di esuli (pp. 71, 104, 151).

Notevole il piano del pensiero, che non è separato ma si amalgama nella narrazione e le conferisce spessore. Benati è un grande moralista, sulfureo, ironico, epigrammatico; egli coniuga in modo esemplare, penso soprattutto sul modello di Thomas Bernhard, racconto e riflessione, estetica ed etica. Ne scaturiscono aforismi e «scorciatoie» illuminanti. Qualche esempio:

[...] lì purtroppo finiva anche l'epoca dell'epica, o del racconto eroicomico che ci accompagna per la parte ingenua della nostra vita perché poi tutto va a farsi sfottere e diventa serio come un vigile e a contare c'entra solo la grana o la petulanza di un qualche critico onanista. (p. 19)

[...] la testardaggine non è altro che il prodotto dell'orgoglio il quale a sua volta è il principale artefice di tutti gli errori che si possono commettere. (p. 74)

Da giovane aveva riscritto tante di quelle volte un aforisma che l'aveva fatto diventare un racconto di sessantasei pagine. (p. 88)

[...] è l'abitudine il vero macigno che schiaccia il mondo, non quello che ho sopra la testa io. (p. 89)

[...] non c'è niente di peggio della gelosia che ti attanaglia il cervello nel cuore della notte (p. 135)

Un'ultima osservazione sulla sintassi. Benati non ama spezzare i periodi e non fa frequente uso dell'interpunzione. La sua prosa si muove e distende avvolgente come una ballata, in cui le pause sono il tempo fisico del respiro e le frasi si legano in un discorso continuo che sale, costante e misurato, di ritmo e di intensità. È un «andamento» cosciente, malinconico ma non patetico, a suo modo ironico, che consente, per quanto possibile, di narrare senza enfasi il nostro dramma terrestre.

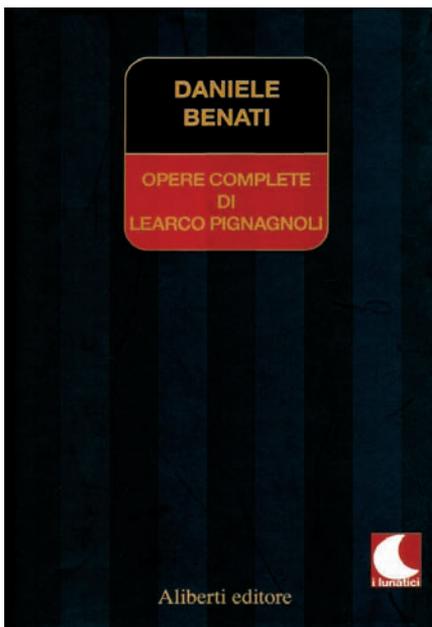
Opere complete di Learco Pignagnoli

Chi è Learco Pignagnoli? Un fratello, un sosia, una controfigura di Daniele Benati? Forse tutte insieme queste identità; certo Pignagnoli è una delle sue creazioni più riuscite e autonome, potente, irriverente e divertente dicatore di aforismi e soggetto / oggetto di numerose esibizioni teatrali ormai di culto. Va pure detto che Pignagnoli personaggio compare già in numerosi testi precedenti di Benati, editi e inediti, a stampa e a voce, a sottolineare la pregnante presenza di un personaggio vivo, simpatico, scomodo; inadatto ai sotterfugi e ai compromessi e paradossalmente e contemporaneamente incline all'indignazione e al sorriso, «filosofo e maestro di tutti noi».

Benati pubblicò i primi apologhi aforistici di Learco Pignagnoli sulla rivista «Il semplice»: i *Racconti brevissimi*, stampati sul primo numero della rivista (settembre 1995) e i *Racconti così brevi che più brevi non si può*, apparsi sul quinto numero (febbraio 1997). A questi primi testi si sono aggiunte negli an-

ni altre «opere» presentate per lo più in fortunati convegni e spettacoli teatrali (*Festival filosofia* di Modena, 2003; *Pignagnoli balabile*, 2005). Ora le «opere complete» vedono la luce in un elegante volume pubblicato dall'editore Aliberti che raccoglie duecento-quarantacinque *opere* brevi in prosa; il «romanzo autobiografico» *Giacomo*, sul tema leopardiano della felicità («una *Recherche* in miniatura») l'ha definito Stefano Bartezzaghi su «la Repubblica» del 26.9.2006); un atto unico teatrale e alcune poesie epigrammatiche, tra cui *Poetry number one* sui tirchi che «non vorrebbero mai / che gli succedesse niente, / non vorrebbero neanche vivere / per paura di dover spendere / dei soldi a farlo»; *Poetry number two* su coloro che si offendono perché temono che si prendano in giro i loro figli; *Poetry number three* su Marcel Proust e gli «artisti / che si vuole riscrivere la vita»; *Poetry number five* sulle presuntuose e fatue «consumatrici di spettacoli».

La scelta della concisione caratterizza le opere di Pignagnoli, che definirei «moralità narrative», cioè pensieri in forma di storie minime, della misura abituale di tre / quattro righe. Daniele Benati / Learco Pignagnoli è narratore e moralista e ha straordinarie qualità di ritrattista (non va dimenticato che egli è anche pittore, soprattutto di persone e volti; notevole, a questo proposito, un suo dipinto di Robert Walser in vagabondaggio e contemplazione). In quest'ottica egli si colloca in una tradizione che risale ai classici e giunge fresca al nostro tempo. I racconti di Pignagnoli sono favole e apologhi di misura aforistica, sull'esempio di quelli di Leonardo da Vinci e di Leon Battista Alberti, di Federigo Tozzi, Umberto Saba e Luigi Malerba; si potrebbero trovare anche ascendenze e sintonie non italiane, che forse Benati predilige, per esempio gli apologhi di Thomas Bernhard e di Peter Altenberg. Di quest'ultimo citerei in primo luogo la raccolta di prose narrative e aforistiche *Il mio modo di vedere* (*Wie ich es sehe*, 1896), che è titolo e prospettiva che calza perfettamente con le fulminanti scorciatoie di Pignagnoli. Né tralascerei le straniati favole di Stevenson, dai rapidi e amari epiloghi.



Nei microracconti e nelle moralità narrative di Pignagnoli c'è un io narrante e pensante alternativo a quello del mondo, che esprime diversità e dissenso nei confronti dei luoghi comuni dominanti, compresi i molti letterari (si vedano per esempio i pungenti apologhi su e contro gli scrittori Alberto Moravia, Alain Elkann, Edoardo Sanguineti). Lo spirito di Pignagnoli non è molto differente da quello del «malpensante» di Leopardi, che ad apertura dei *Pensieri* affermava con perentorietà, disincanto e dolore che «il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi».

Tuttavia Pignagnoli non è un personaggio rassegnato. Egli vuole ancora dire la sua, esprimere il proprio personale e originale punto di vista sul mondo. Tipico di Pignagnoli è per esempio dire «Io se», per sottolineare che esiste un universo delle possibilità che supera quello delle necessità, così che nulla può essere dato per scontato:

Io se ci avessi la morosa le farei continuamente dei regali. (*Opera* n. 128)

Io se ci avessi un cognato lo porterei sempre al mare. (*Opera* n.132)

Io se ci avessi un cognato sono sicuro che sarebbe un tipo tosto, con poche idee ma ben chiare. Sono sicuro che mi toccherebbe di dargli sempre ragione. Un cognato sa sempre come bisognerebbe fare andare il mondo. Ha poche idee ma essenziali. (*Opera* n. 139)

È un universo che non sembra molto diverso da quello esistente eppure lo è del tutto. Pignagnoli si muove sul filo della libertà e del paradossale, scardina le abitudini e le ovvietà, trova impreviste novità e estraniamenti anomali anche nella consuetudine. I suoi personaggi sono a un tempo normali e atipici, terrestri e lunatici, beffardi e malinconici; essi portano al limite delle possibilità azioni e pensieri che altri si negano.

Conoscevo uno che sbagliava sempre le parole.

Una volta voleva dire polipo, ha detto flauto. (*Opera* n. 1)

Loris era un poeta che una volta ha scritto un endecasillabo con tante di quelle sillabe, che l'endecasillabo è scoppiato. (*Opera* n. 3)

C'era Tenaglia che non aveva mai letto un libro. Un giorno ne ha comprato uno e l'ha letto tutto in un fiato. Solo che non gli è mica piaciuto tanto. (*Opera* n. 8)

I dottori gli avevano detto che se mangiava un'altra fetta di mortadella, moriva. (*Opera* n. 9)

Per tutta la vita Tonino era stato a chiedersi come aveva fatto a essere l'ottavo di sette figli. (*Opera* n. 10)

I tipi umani che popolano questi racconti vivono sulla «soglia» e sperimentano il confine tra regolarità e anormalità, mescolando estro genialità e follia. Pignagnoli coglie e sottolinea ciò che si discosta e allontana dalle regole (civili morali estetiche letterarie), anche di pochissimo, perché questo scarto, pur se appena percepibile, va comunque a rompere la prigione delle convenzioni, che è la morte della vita. Il mondo, come quello di ogni autentico moralista, si divide perciò tra simpatia e antipatia, senza farsi zittire dal deleterio timore reverenziale del falso rispetto e dell'ipocrisia.

I racconti lapidari di Pignagnoli si trasformano così in mordaci epigrammi, in cui gli «altri» (quelli che vivono al di qua della soglia, per interesse, cattiveria, viltà) vengono colpiti e freddati dai suoi veleni.

Forse ci sarebbe da vergognarsi di essere al mondo, tra i tuoi simili che non si vergognano più di niente. Però, secondo me, a rendersi conto di questo fatto sono or-

mai solo gli uomini soli. Perché stanno in casa senza saper cosa fare, guardano un po' la televisione dove tutto fa schifo, poi magari per passatempo si tirano una pugnotta, e per giunta si vergognano di farsela, perché si sentono sfigati. Ma solo loro, quegli altri no. (*Opera* n. 120)

Pignagnoli invita da un lato a condividere e dall'altro a prendere le distanze. Ci si sente vicini ai suoi personaggi un po' incompresi, goffi, esagerati e imprevedibili, a Loris, a Tonino, a Tenaglia, a Mauro Barchi («che alla mattina lo avevano seppellito al cimitero e alla sera era già là che andava al bar»), ai protagonisti umani, spesso deboli e «sfigati» del suo universo. Eppure questa sofferta sfortuna è quella che permette di vedere le cose da un punto di vi-

sta che gli «altri», i vincenti e i fortunati, gli obbedienti automi della società dell'adulazione e del conformismo, non possono cogliere, re-si ottusi e ciechi dal proprio diabolico egoismo.

Pignagnoli è sì indignato, ma non senza il salutare disinganno dell'ironia e dell'autoironia, che gli fa provocatoriamente affermare che

Secondo me Gesù Cristo era un tipo come Davoli. (*Opera* n. 21)

e che

Tranne me e te, tutto il mondo è pieno di gente strana.

E poi anche te sei un po' strano. (*Opera* n. 13)

György Lukács

Filosofo autonomo

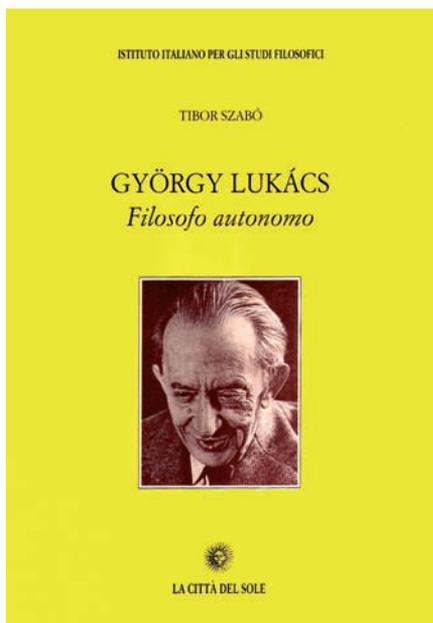
TIBOR SZABÓ
György Lukács
Filosofo autonomo
(Istituto Italiano per gli
studi filosofici – La città
del sole, Napoli, 2005)

MICHELE SITÀ

«*György Lukács – Filosofo autonomo*», è questo il significativo titolo del libro di Tibor Szabó uscito nel 2005 e pubblicato dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Si tratta di un testo che definirei necessario nel panorama degli studi fatti su György Lukács; non solo perché si tratta di un libro completo e ben strutturato, ma anche perché le riflessioni di Szabó offrono spesso una luce nuova, talvolta in controtendenza rispetto a molti altri testi che si sono occupati del filosofo ungherese.

Il libro di Tibor Szabó è il risultato fruttuoso di venticinque anni di lavoro, di ricerche costanti e di studi portati avanti sia in Ungheria che all'estero. Numerose sono le partecipazioni di Szabó a congressi internazionali, testimonianza di un instancabile tentativo di non far diminuire l'attenzione su Lukács e di procedere lungo una propria via interpretativa. Importanti per l'ideazione e la stesura del libro furono una serie di lezioni tenute, nel 2002 e nel 2004, proprio all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Fu lì che sembrò consolidarsi sempre più l'idea di dare forma concreta a tanti anni di studio.

Fin dalle prime battute, nella premessa al testo, è lo stesso Szabó a chiedersi il perché di un nuovo testo su Lukács, a domandarsi se vi



fosse una reale necessità di continuare a scrivere su questo filosofo ungherese. Szabó è convinto che le possibilità interpretative del pensiero di Lukács debbano battere delle vie nuove ed evitare di cadere nelle solite etichette affibbiate in passato a questo pensatore. Una prima risposta a queste domande ed una forte conferma a questa convinzione Szabó ce la fornisce nel titolo stesso dell'opera, un titolo che già in precedenza è stato definito significativo proprio per la valenza della parola «autonomo». Secondo Szabó è questa la nuova via da seguire; definire Lukács un filosofo autonomo significa, prima di tutto, evitare consuevolmente l'utilizzo dell'aggettivo marxista; in secondo luogo, ci indirizza fin da subito verso una visione nuova, interpretando il filosofo ungherese come un pensatore indipendente, anche laddove il suo pensiero veniva senza dubbio ad accostarsi a quello marxista.

Lukács deve essere considerato, come afferma lo stesso Szabó, non solo come un filosofo di spicco ed un protagonista della sua epoca, ma anche per le tante altre attività che egli svolse. Basti pensare che egli fu un critico letterario, uno studioso di estetica, un ideologo ed un intellettuale impegnato e molto conosciuto dai suoi contemporanei (cfr. p. 23). Leggendo il testo di Szabó si possono evincere, fin dalle sue prime pagine, sia l'ampio respiro delle ricerche sia il punto di vista da cui prende le mosse il libro: ovvero, quello di rifuggire le ideologie e, senza tuttavia tentare giustificazioni o superflue ed inutili difese, procedere sotto la guida di una genuina curiosità filosofica che, instancabilmente, vuol capire non solo il pensatore ma anche l'uomo, nella sua completa autonomia di pensiero.

Che Lukács fosse un pensatore indipendente lo si capisce non solo dalle varie critiche mossegli, a più riprese, dal marxismo stesso, ma anche da alcune sue affermazioni; basti pensare ad una di queste, citata dallo stesso Szabó, secondo cui il marxismo potrebbe forse essere considerato come la sintesi più crudele e più severa del cattolicesimo medievale (cfr. p. 77). È interessante il modo in cui Szabó ci mostra il percorso di graduale avvi-

cinamento di Lukács al pensiero di Marx, evidenziando come non si tratti tanto di una fondamentale affinità di pensiero quanto di una sorta di necessità dettata da un intersecarsi di eventi personali e storici. Szabó parla di un'evoluzione intellettuale di Lukács definendola come un passaggio dal sentimento tragico della vita all'ottimismo rivoluzionario (cfr. p. 78). In tal modo crea una sorta di legame tra atteggiamenti speculativi differenti, considerando il raggiunto ottimismo come un'ingenua fiducia che fomentava l'anelito della rinascita di un marxismo rinnovato.

Si è accennato all'evoluzione intellettuale rinvenuta nel pensiero e nell'opera di Lukács, un'evoluzione che tanti altri studiosi hanno riscontrato nel filosofo ungherese; tuttavia, qui le affermazioni di Szabó devono essere seguite fino in fondo, anche perché, al contrario di tanta critica, quest'ultimo polemizza apertamente con la comune e forse semplicistica divisione tra un primo ed un secondo Lukács. Secondo Szabó esiste un solo Lukács e sarebbe fuorviante stabilire una scissione totale tra il pessimismo giovanile ed il marxismo della maturità: nel pensiero di Lukács non esiste una frattura bensì una continuità che, in certo qual modo, lo ha accompagnato nel suo percorso evolutivo. Questa affermazione viene sostenuta ed avvalorata dalle stesse scelte di Lukács; in particolare, quelle riguardanti le tematiche da lui trattate. Si pensi, ad esempio, al tema antropologico; un tema che, come Szabó nota a più riprese, risulta centrale nei suoi studi fin dal primo accostamento al pensiero filosofico. Il rapporto tra l'uomo e la società è sempre stato alla base del suo discorso, un discorso che viene poi ampliato, che si svilupperà ed aprirà la via a varie altre tematiche ma che, senza dubbio, rimarrà una costante del suo intero percorso speculativo.

Nel primo capitolo del suo libro Szabó ci presenta quella che egli definisce la via di Lukács a se stesso, mostrandoci quindi l'autonomia di questo filosofo, la sua capacità di entrare in rapporto con varie correnti teorico-letterarie per poi andare avanti, in maniera originale, lungo

la sua via. Dopo aver fatto ciò, l'autore sembra voler dividere il testo in due parti ben delineate: l'una prende in esame le polemiche portate avanti da Lukács, l'altra mostra invece i tratti più originali del suo pensiero. Questi due capitoli, apparentemente scissi, seguono tuttavia un comune obiettivo, perché sembra proprio che sia tramite le polemiche e le problematiche, su cui si riflette nella prima parte, che nascano poi, in maniera spontanea, gli aspetti più originali della sua speculazione.

Senza ripercorrere qui le varie tappe e le numerose strade imboccate da Szabó, sia qui sufficiente notare quanti e quali siano i nomi sui quali Lukács soffermò il suo pensiero. Si pensi in primo luogo a Kierkegaard ed all'esistenzialismo; si pensi a Jaspers ad Heidegger e a Sartre, senza tuttavia dimenticare la critica a Nicolai Bucharin nonché il giudizio su Simone de Beauvoir e quello su Merleau-Ponty. Tramite la critica ed il continuo confronto con questi ed altri pensatori, con la sua epoca e con le epoche che lo avevano preceduto, con il suo passato e con il suo presente, Lukács ebbe sempre la forza di proporre un «tertium datur». Szabó ritorna più volte su questa concezione. Secondo lui Lukács potrebbe anche essere definito il filosofo del «tertium datur» (cfr. p. 36); forse la sua originalità consiste anche in questo: nel non accettare vie già pronte e

battute senza prima vagliarle, personalizzarle, renderle proprie e altre da quel che erano.

Un ultimo importante accenno riguarda l'argomento trattato da Szabó in appendice, portando avanti una distinzione, forse poco conosciuta ma di grande interesse, tra la cosiddetta Scuola di Budapest, alla quale appartengono quattro pensatori (Ágnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, Mihály Vajda), e la più vasta Scuola di Lukács (alla quale appartengono circa venti studiosi), aperta a tutti coloro che si consideravano suoi allievi. Sempre in appendice troviamo un interessante confronto tra Lukács e Gramsci, due pensatori che Szabó accosta mostrando le loro affinità di pensiero.

Infine, credo sia necessario ricordare il Circolo Lukács di Szeged, di cui lo stesso Szabó fu presidente; un circolo che, a partire dagli anni novanta fino ad oggi, ebbe modo di organizzare convegni internazionali che, in maniera rilevante, contribuirono a tenere accesa l'attenzione su questo grande pensatore. Il libro di Szabó prosegue lungo questa linea, suscitando interesse, mostrando non solo l'attualità e l'autonomia di un filosofo come Lukács, che indubbiamente era dotato di un grande carisma e di una scrupolosa originalità, ma anche offrendo numerosi spunti e ponendo nuovi interrogativi.

Vittorio immortale

MADARÁSZ IMRE

Halhatatlan Vittorio –

Alfieri utóélete: kultusz és kritika

[Vittorio immortale – La fortuna di Alfieri: culto e critica], Hungarovox, Budapest 2006, pp. 158.

BEÁTA TOMBI

Con un inconfondibile accento provocatorio, il sottotitolo del libro recente di Imre Madarász non cancella ma ribadisce il rapporto paradossale fra il significato molto sofisticato di *culto* e quello di *critica*. Nell'ottica dell'autore, infatti, proprio le ricerche che indirizzano lo sguardo alla genesi del culto possono costituire una soluzione di continuità, rispetto all'opera, nella storia della critica letteraria. Recentemente le ricerche in questa direzione presentano una prassi sperimentale. Questo significa che assurgono ad oggetti di un'osservazione tanto più relazionale, comparativa e pluriprospectiva, risalendo verso l'orizzonte sociale ed istituzionale della letteratura.

Per dar senso all'impostazione ricettiva, Madarász non si limita all'interpretazione di quelle affermazioni critiche che determinano il percorso letterario e l'esposizione critica delle scuole letterarie, che va dall'Ottocento ai nostri giorni, ma attraverso la definizione del loro rapporto con il contesto socioculturale. Si noti che i riferimenti metodologici si collocano in una ben definita zona della tradizione letteraria, quella dove la letteratura di mentalità classica presenta degli argomenti che

impediscono rigorose ricerche critiche, secondo metodologie dichiarate.

Insomma, in inquieta e profonda polemica con la storia della critica, l'esposizione letteraria del culto si propone di svincolarsi e di scendere negli interstizi più profondi, o meglio dire negli abissi dottrinali, sino ad apparire un'operazione letteraria o addirittura, per il gusto dei particolari, una disciplina legittima. Si istituisce, così, una nuova dialettica fra il concetto sperimentale del *culto* e quello della critica letteraria: ciò che conta non è interpretare il testo in un contesto critico letterario, secondo le procedure dell'erudizione tradizionale, ma porre la rappresentazione in un ambito antropologico e socioculturale. Nella tensione di questa polarità, invece, è fortemente presente il *carattere parassita* del culto. Si tratta, insomma, di un insieme di aspettative e di esperienze che risolve il rapporto di critica e di culto in una funzione complementare.

Prima di passare allo studio della genealogia del culto e della critica alfieriana è opportuno ricordare che Imre Madarász, più di altri, ha interrogato le varie tappe della fortuna

di Vittorio Alfieri sulla legittimità dell'esperimento filologico laddove «la fondazione della religione alfieriana» (p. 23) della contessa d'Albany, l'analogia prometeie di Settembrini (p. 44) e l'edificazione dell'Istituto Alfieri (p. 81) inaugurano la concezione normativa della reputazione cultica.

Per capire come poi la dialettica di Madarász conferisca forza al culto, esaminiamo un attimo i due concetti principali del sottotitolo. La polarità intensa fra *culto* vs. *critica* si esaurisce già nell'*Introduzione* e tutto il discorso viene gestito attraverso la metafora olistica di *critica-culto*. Così per definire il metodo letterario dell'autore la simbolica opposizione cancella il divario tra il culto come *supplemento* letterario e la critica letteraria come disciplina tradizionale. E se lo si guarda più da vicino, tutto questo significa che un'orazione commemorativa oppure un frammento epistolare assumono tanta maggiore importanza quanto più si calano nelle ricerche critiche, nell'orizzonte delle ricerche che si indirizzano allo studio della genesi del culto. Ma c'è qualcosa di più. I capitoli organizzati attraverso la metafora del culto si riferiscono evidentemente alle *stazioni* diverse del culto alfieriano.

Tenendo sempre presente il fatto che originariamente le ricerche di questo indirizzo si legano indubbiamente a un contesto «sacramentale», sia il loro calore discorsivo che la loro struttura narrativa seguono necessariamente le varie tappe dei riti sacramentali. In qualche modo, insomma, anche i due secoli della religione alfieriana vengono consacrati dal tempo e dalla distanza della religiosità. Così nella genesi del culto alfieriano appaiono le fasi seguenti: 1. *iniziazione*, 2. *mitizzazione*, 3. *istituzione*, 4. *abbattimento degli idoli*, 5. *secularizzazione* (cfr. Dávidházi Péter, «Isten másodszülöttje» [«Secondogenito di Dio»], Gondolat, Budapest 1989, p. 73.). E sebbene i titoli dei singoli capitoli del libro (*Alfieri postumo*, *Storia e filologia*, *Alfieri e i nostri tempi*) tendono a inserirsi in un discorso critico-letterario, in quanto tale, tutto il discorso mirerà a mostrare una prospettiva linguistica

omogeneizzante superando l'anacronismo tradizionale e legittimando la secularizzazione del mito.

Seguendo le tappe delineate in precedenza per l'evoluzione del culto alfieriano, possiamo affermare che la *fase dell'iniziazione* è immediatamente successiva alla morte di Alfieri. In modo particolare, nel nostro caso, questa fase è simultanea a quella della *fondazione della religione alfieriana* legata al nome di Luisa Stolberg d'Albany. Si passa poi alla seconda fase, e cioè *all'età della mitizzazione*. La soglia di questo periodo viene indicata dal monumento sepolcrale di Antonio Canova e si estende fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, anni in cui la struttura comunicativa si definisce in quanto disposizione alla dialettica trascendentale. Infatti, questo tipo di discorso letterario si basa su analogie trascendentali e raccoglie delle affermazioni con tonalità spirituali. Il riconoscimento di Alfieri come «uomo nuovo» (p. 42), «statua colossale e solinga» (*ivi*), «Prometeo che porta il fuoco» (p. 44) oppure «Lazzaro che richiamò Cristo in vita» (*ivi*) risultano senz'altro nella struttura spirituale-intuitiva di un atteggiamento sacrale.

Va invece sottolineato che l'apparente istituzione garantita dal Museo Alfieri o dal Centro Nazionale di Studi Alfieriani, fondati ad Asti nel 1937, ancora non favorisce l'integrazione del culto nella società contemporanea e ostacola la sua genesi. Per tali ragioni la struttura discorsiva della religione alfieriana ancora nei primi decenni del Novecento viene caratterizzata da una dimensione metafisica. Questo significa che una tale esclamazione come quella dell'«imitatio Alfieri» (p. 81), fabbricata sulla base dell'epifonema certamente biblica dell'«imitatio Cristi», configura senz'altro la *fase della mitizzazione*. Si vede bene che molto probabilmente anche la forza desintegrativa del contesto politico spingeva Madarász ad affrontare lo studio del culto alfieriano sotto l'aspetto di un attuale contesto politico-ideologico.

Non stupisce poi che la fase dell'*istituzione* e quella dell'*abbattimento degli idoli* si svi-

luppino pure negli stessi decenni. In effetti, si tratta dell'attività di varie istituzioni e organizzazioni scientifiche fondate per favorire gli studi alfieriani. Ma con un'intenzione strana e bizzarra queste organizzazioni tentavano di instaurare un'immagine alfieriana falsa e grottesca. Negli anni a cavallo fra i due secoli esce fra l'altro il saggio critico di Antonini e de Martis (*Vittorio Alfieri, studio psicopatologico*, 1898) e la monografia di fama internazionale di Emilio Bertana (*Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, 1902) che, congiuntamente, cercavano di abbattere la religione alfieriana ormai consacrata dalla struttura sociale. La documentazione dell'omosessualità latente di Alfieri, oppure la certificazione della sua epilessia, possono indicare una volta di più, che gli autori tentavano di separare Alfieri dalla sua dimensione trascendentale. Questo modo di pensare però non è estraneo all'interpretazione critico-letteraria di Alfieri. Infatti, Madarász elenca minuziosamente quei saggi che sin dagli anni Cinquanta miravano alla *demitizzazione* di Alfieri e delle sue opere. Basti pensare a Cesare Cantù o a Niccolò Tommaseo.

Oggi come oggi appare la *secularizzazione* del culto. E ne consegue la necessità di osservare tutto il processo del culto nella prospettiva del suo sviluppo evolutivo, anche se Madarász con uno sguardo amaro afferma che «Nei nostri giorni la religione alfieriana è indiscutibilmente esaurita» (p.99). Ciò che si intende *secularizzazione* nasce dall'intenzione interna della genesi cultica di sottrarsi alla struttura del contesto sacramentale. Così il culto finisce per essere trasferito all'interno della cultura profana. Le conferenze organizzate per il bicentenario della morte di Vittorio Alfieri, oppure le traduzioni e i saggi pubblicati in suo onore, insistono su un culto pia-

no e onesto, privo di eccessi trascendentali. La storia di un'ininterrotta tradizione del culto alfieriano dimostra che la metafisica sacramentale, contesto indispensabile della genesi cultica, sia una dimensione nascosta e profonda in cui sin dall'inizio è presente la possibilità della secularizzazione.

Riassumendo: il culto alfieriano delineato nel presente libro viene studiato nella prospettiva trascendentale di scomparsa – rigenerazione e soppressione – creazione. Inoltre, dobbiamo constatare la potenziale equivalenza del metodo di Imre Madarász, con il quale si comprendono le conclusioni critiche, e i fatti individuali legati alla genealogia del culto.

Il libro propone una rassegna panoramica della fortuna di Vittorio Alfieri. L'autore oltre alla ricezione nazionale ed internazionale del poeta, ci informa sulla sua presenza nel teatro e nelle belle arti. A tale proposito non possiamo dimenticare quel capitolo dove Madarász, con un accenno filologico, elenca quelle commedie, scene burlesche, e autobiografie che presentano Vittorio Alfieri come protagonista dei testi letterari (cfr. pp. 114–115). Alfieri-protagonista invece rimane semplicemente una figura quotidiana e non viene dotata, in base alle sue tragedie, del carattere superiore dell'eroismo tragico. In ogni caso, la rappresentazione e lo sviluppo di Alfieri-personaggio potrebbe costituire il filo conduttore di un'altra ricerca. Tale argomento propone anche lo studio del meccanismo dei mondi artificiali, generati dagli oggetti cultici, oppure l'osservazione della forza generatrice o distruttiva del culto all'interno di un contesto sociale.

Sono ben lieta che Imre Madarász nell'*Introduzione* faccia anche la promessa di un quinto libro dedicato a Vittorio Alfieri.

Corsi e ricorsi dell'immortalità

KELEMEN JÁNOS

Dante, Petrarca, Vico. Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből

Áron–Broszek, Budapest 2007

KAPOSI MÁRTON

Élő középkor és halhatatlan reneszánsz

Hungarovox, Budapest 2006;

MADARÁSZ IMRE

Halhatatlan Vittorio. Alfieri utóélete: kultusz és kritika

Hungarovox, Budapest 2006

«Con dottrina e con volere insieme».

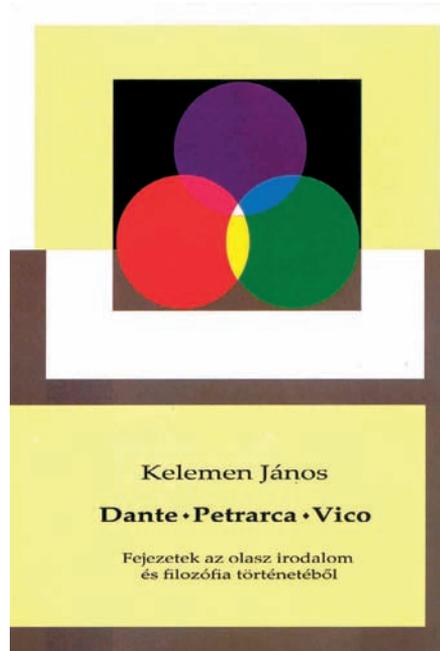
Scritti dedicati a Béla Hoffmann nel giorno del suo sessantesimo compleanno

Savaria University Press, Szombathely 2006

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Dopo un'assenza di un paio di numeri, torniamo ad aggiornare la nostra rassegna con alcuni significativi volumi apparsi di recente, ad arricchire la biblioteca d'italianistica a disposizione degli studiosi e studenti ungheresi: iniziamo con una terna «eterna» (il bisticcio di parole è voluto), *Dante Petrarca Vico*, ghirlanda di *capitoli di storia letteraria e filosofica* offertaci da János Kelemen. Oltre ad alcune monografie – come il recente *A filozófus Dante* (Atlantisz, 2002) – di particolare importanza per l'italianistica ungherese, numerosi sono gli scritti di Kelemen apparsi su riviste o in miscelanee, e legati da un filo di continuità che è bello vedere ricomposto in volume, così da offrire al lettore una visione, se non integrale, almeno esauriente della riflessione del filosofo-italianista su alcuni grandi temi della nostra storia culturale. La prima metà del libro è occupata da un lungo e articolato saggio, intitolato significativamente *Beatrice szeme*, ovvero *gli occhi di Beatrice*, chiamato ad esaminare vari aspetti dell'opera dantesca, nelle riflessioni di epistemologia, filosofia morale, estetica, che ricollegano Dante alle grandi esperienze filo-

sofiche e letterarie del Medio Evo, e che l'autore esamina anche nell'ottica di una serie di

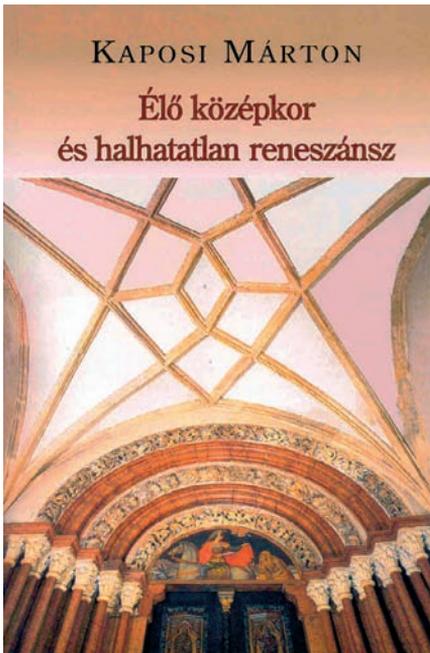


temi «estravaganti», come nel caso dell'*europeità* di Dante, o del ruolo delle metafore *gastroletterarie* nell'opera del Fiorentino. Seguono le pagine dedicate alla seconda «Corona» della letteratura trecentesca, ed intitolate alla *modernità del pensiero filosofico petrarchesco*: l'importanza degli imperativi morali, di una scala qualitativa di priorità nella concezione del mondo e dell'uomo dell'interlocutore di Agostino, viene da Kelemen posta al centro della prospettiva in cui cogliere la modernità del pensiero di questo gigante del Trecento europeo. Un salto di qualche secolo è necessario, per passare al capitolo seguente, *Vico körei* (titolo bellissimo e pertanto intraducibile, perché semplifica il riferimento ai *corsi e ricorsi* in un solo lemma), una ricostruzione – non priva di riferimenti biografici criticamente accolti e discussi – del percorso critico e del pensiero filosofico di Giambattista Vico, con particolare attenzione alle questioni di filosofia della lingua «intuite» e sviluppate dal filosofo napoletano. Chiude l'opera un saggio di analisi storica del rapporto

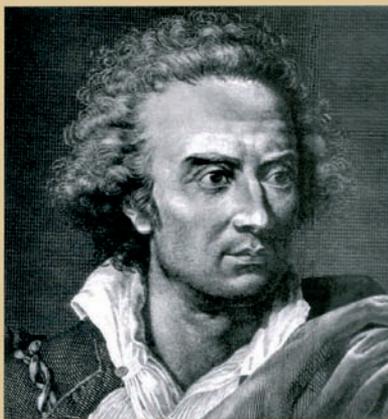
tra filosofia della lingua e filosofia della storia, incentrato su tre grandi figure, Dante, Vico e Hegel: con il riferimento costante ai primi due, questa sorta di «appendice chiosante» conferisce al volume quella concezione «a tutto tondo» che siamo abituati a constatare negli scritti dell'autore.

Assai vicina, se non addirittura limitrofa al volume di Kelemen, è la raccolta di scritti di Márton Kaposi, *Medio Evo vivo e Rinascimento immortale*: non sono pochi, infatti, i punti e gli autori di contatto che emergono leggendo i dodici saggi che compongono il volume, che se da un lato tende ad illustrare due «canoni» storico-letterario-filosofico-artistici, dall'altro vuole condurre il lettore verso altre prospettive da quelle usate (e spesso abusate), siano esse tipiche dell'atteggiamento filologico magiaro (come nel caso dei saggi sull'eredità critica di Fülep e Lukács), come anche di un più generale interesse di dimensioni almeno europee, e ciò avviene, ad esempio, nel saggio sull'*autoespressione e mascheramento dell'individualità*. I saggi, densi di riflessioni e di interconnessioni, hanno da un lato il pregio di rendere giustizia alla ricca tradizione filologica e filosofica ungherese, dall'altro di costituire – in quanto accessibili anche a coloro che non conoscono la lingua italiana – una vera biblioteca critica della nostra cultura medievale e rinascimentale, inquadrata nella sua dimensione europea: la speranza dell'autore – e del recensore – è che queste letture critiche spingano i «lettori di buona volontà» a frequentare sempre più spesso, e sempre con miglior discernimento, queste letterature talvolta escluse dai moderni canoni (pensiamo ad autori come Giordano Bruno, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino) ma fondamentali per comprendere appieno le basi dell'universalità della cultura europea.

Nella sua – oramai quasi ventennale – instancabile e pressoché apostolica opera di analisi, commento ed edizione degli scritti alfieriani in Ungheria, Imre Madarász ha concepito l'immane volume dedicato alla fortuna, al culto ed alla critica del grande Astigliano: sottolineando già nel titolo l'*immorta-*



MADARÁSZ IMRE



HALHATATLAN VITTORIO

Alfieri utóélete: kultusz és kritika

lità di Alfieri, lo studioso ungherese si sofferma sulla continuità del *culto* – non inteso necessariamente e sempre in una dimensione di successo – di un autore che, volenti o nolenti, dobbiamo sempre tener presente quando si parli delle caratteristiche di base della nostra letteratura nazionale. I dodici brevi ed essenziali saggi che compongono il volume ripercorrono altrettante tappe della storia critica e pubblica dell'opera alfieriana, a partire dall'impegno della contessa Stolberg, passando per il culto alfieriano manifestatosi nel Risorgimento e per i «momenti difficili» del positivismo, via via sino alla riscoperta di un autore classico ma non canonico, di cui Madarász analizza la fortuna soprattutto fuori d'Italia, sottolineando la ricchezza di prospettive e di impegno critico, manifestata dai critici di Alfieri.

Alla fine della nostra rassegna abbiamo posto il volume redatto in onore di Béla Hoffmann, che lo scorso anno ha compiuto ses-

sant'anni: circa cinquanta tra saggi, traduzioni, e scritti di altra natura (ricordi, poesie, piccole prose), rappresentano l'omaggio di almeno tre generazioni di studiosi ad uno degli italianisti più validi ed innovativi d'Ungheria. Gli argomenti dei saggi spaziano dalla storia della letteratura italiana e ungherese all'estetica, dalla filosofia della lingua alla storia dei rapporti italo-ungheresi, dalla sociologia alla linguistica, e danno un quadro per lo meno lusinghiero della varietà d'interessi e della serietà d'impegno, che lega gli autori della miscellanea, nonché della complessità e profondità delle riflessioni attuali dell'italianistica ungherese, che è molto ben rappresentata nel volume.



Concludiamo con l'augurio che la fine di questo decennio, il primo del nuovo millennio, possa continuare a vedere l'italianistica in «prima linea», con sempre nuove e sempre più interessanti pubblicazioni, nel segno immortale dei nostri classici e maestri.

Testo narrativo – potenzialità drammaturgiche

ANGELA GUIDOTTI

Scrittura, gestualità, immagine.

La novella e le sue trasformazioni visive

Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 111.

BÉLA HOFFMANN

In un nuovo libro di Angela Guidotti, organico proseguimento e approfondimento delle questioni di teoria letteraria di cui la studiosa si è costantemente occupata nei suoi libri¹, intende, come dichiarato obiettivo, mettere in evidenza le *potenzialità drammaturgiche* del testo letterario, analizzate in varie opere letterarie e visuali. Oggetto di questa analisi che utilizza molteplici livelli e approcci interdisciplinari, è l'intersezione dei generi, esaminata nel tratto di un lungo periodo tra i secoli XVI e XX, attraverso la quale l'autrice offre al lettore un'autonoma teoria dell'arte.

Il volume passa in rassegna i rapporti tra i generi, dirigendo l'attenzione su tre aspetti specifici. In primis, mettendo al centro della sua indagine le modalità di creazione delle figure nelle novelle di Bandello, instaura una comparazione tra le opere teatrali italiane e quelle straniere, soprattutto nel periodo rinascimentale e nei suoi immediati sviluppi. Segue il confronto tra un racconto tardo-ottocentesco (Boito, *Senso*) e una sua trasposizione cinematografica (Visconti), per giungere, come terzo momento, all'analisi di testi di-

versi tra loro all'interno dell'opera di uno stesso autore (Pirandello).

L'indagine ha dunque per tema la letteratura e il teatro, la letteratura e il film, e si pone il fine di «chiarire alcuni aspetti generali dell'intersezione fra questi generi». *L'Introduzione* non vuole semplicemente adempiere a una finalità informativa e formale, ma è del tutto funzionale poiché l'autrice riassume la storia delle teorie sinora elaborate dalla critica (partendo da Aristotele, passando per Barthes, Jansen, Mounin, Larthomas, Segre e i rappresentanti della critica semiotica come Lotman, Ferroni, De Marinis per poi arrivare fino al lavoro di Serpieri, che si incentra sull'analisi delle strutture specifiche retoriche del discorso), premettendo e rilevando dunque la propria posizione, secondo cui l'indagine di un testo scritto non deve limitarsi alla sola definizione del genere – se un dato testo è teatrale o no –, dunque affermando quanto sia erroneo un accostamento che consideri il testo teatrale, cioè la «teatralità» del testo come sottocategoria della narrativa o dello spettacolo. L'obiettivo dell'indagine complessa di un da-

to testo (sia esso narrativo o poetico) dev'essere la rivelazione delle sue implicazioni, al di là dell'appartenenza a un determinato genere, o della rappresentazione teatrale, nonché l'evidenziazione delle sue potenzialità drammaturgiche. Potenzialità drammaturgiche che sono dunque la *specificità inerente* del testo, inseparabile dalla sua funzione dinamica. Utilizzando il termine *flessibilità*, la studiosa richiama l'attenzione del lettore sulla necessità di riconsiderare le «regole più o meno codificate» della definizione dei generi.

Il primo imponente saggio, *Bandello, Shakespeare, D'Annunzio*, dimostra che l'autonomia delle novelle della silloge bandelliana, assicurata tra l'altro dalla riscrittura delle fonti estranee al genere, dalle dediche che implicitamente commentano i testi e «negano» la cornice boccaccesca, nonché il sovrappeso relativo del discorso diretto, hanno favorito la trasposizione drammatica delle novelle stesse. Per chiarire il discorso sull'intersezione dei generi, la Guidotti incentra l'attenzione sulla *Storia dei due amanti infelici* – vale a dire di Romeo e Giulietta –, dimostrando lo spostamento di significato dal sentimento personale proprio della novella, verso il dramma del potere nel teatro shakespeariano, che a sua volta aveva ben presente un pubblico differente da quello della «tradizione orale» fissata nella scrittura di Bandello.

Nel passo seguente la studiosa, confrontando tre opere (una commedia senese, una novella bandelliana e una commedia di Shakespeare) dimostra come le mutue intersezioni dei generi nella letteratura cinquecentesca (dalla novella fino al teatro e viceversa) possano essere attribuibili sia – appunto – alla rielaborazione *teorica* dei generi, che all'influsso determinato dallo stretto rapporto formatosi tra la novella boccaccesca e il teatro rinascimentale. Ma questo stesso fenomeno viene confermato anche nel caso della trascrizione drammatica, da parte di Webster, di una novella bandelliana riccamente dialogata, «trasmessa» da Painter. Particolarmente interessanti le riflessioni concernenti la rielaborazione della storia di Ugo e Parisi-

na, compiuta da Bandello in base alle cronache preesistenti, e la riscrittura dannunziana, riflessioni che ci orientano in modo convincente a considerare la particolarità della poetica del Pescarese riguardo alla tragedia.

Nel secondo saggio l'autore sottolinea come la critica, analizzando il rapporto tra letteratura e film, abbia presente la modalità della riscrittura solo in quanto incentra la sua attenzione sulla misura della «fedeltà» della nuova opera al «messaggio» dell'opera letteraria. Secondo la studiosa questa posizione, cioè il tentativo di far corrispondere la trascrizione al testo usato come fonte, non riguarda l'essenza della comparazione, dato che si dovrebbe analizzare appunto la maniera in cui il regista riesce, *in base alla lettura critica del testo*, a creare un'opera autonoma che inesorabilmente modifichi «il messaggio di partenza» e le cui caratteristiche siano riconducibili – oltre che agli strumenti verbali – innanzitutto a modi e mezzi tecnici, iconici e musicali.

Tutto ciò segnala il fatto che oggi il film non è più il mezzo che serve a far conoscere al pubblico le opere letterarie, avendo assunto una funzione di interpretazione. Da ciò consegue che l'indagine dei rapporti reciproci tra romanzo, novella e film, non deve in nessun modo ignorare le questioni relative all'essenza del genere cinematografico, né può trascurare il suo influsso sulle tecniche narrative, indotto dall'uso della macchina da presa e dalle soluzioni tecniche filmiche. Tutto ciò è inevitabile, afferma l'autrice, poiché il film, quale genere relativamente nuovo, non ha un sistema di regole fissato precedentemente e genericamente.

L'autenticità della propria posizione teorica e, tra l'altro, la riflessione per cui i film sono in grado di diventare significativi soprattutto *grazie alla loro autonomia conquistata nei confronti del testo di partenza*, viene debitamente argomentata e verificata, praticamente, per mezzo dell'analisi di una novella di Boito, *Senso*, e dell'omonimo film di Visconti.

Grazie all'interpretazione critica che Visconti ci offre della novella, ci troviamo di fron-

te a un'opera le cui specificità e la cui autonomia artistica sono attribuibili ai numerosi spostamenti di significato che scaturiscono dal punto di vista del regista. In breve accenneremo qui alle differenze che troviamo nelle conclusioni delle due storie: al carattere statico e cinico della Livia della novella, rispetto a quella del film in cui si registra un processo di degradazione di cui la stessa protagonista si fa consapevole, e di cui il pubblico prende atto attraverso le inquadrature del volto della donna su cui si sofferma insistente la macchina da presa; ma anche all'importanza nel film del contesto storico-politico, che si rivela anche per la contrapposizione tra il sorriso della donna e le scene feroci che si svolgono nello stesso tempo, cosa che nella novella resta in ombra.

Il terzo saggio del libro, che testimonia l'originalità della studiosa, porta il titolo *Pirandello e la genesi dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*. Dopo aver analizzato le riflessioni pirandelliane intorno alla nascita del dramma, la *Prefazione*, le novelle simili nella loro problematicità e il *frammento di romanzo* dallo stesso titolo, la Guidotti sottolinea come l'intersezione di vari generi e di scritti diversi tra loro, riveli una originale strategia compositiva di Pirandello. Radiografando l'*Introduzione* la studiosa mette in risalto il fatto che i depositari della storia sono gli stessi personaggi che, collocati in posizione centrale, non hanno una funzione narrativa. Sottolinea tra l'altro che l'opera che stava per nascere quale «dramma» dei personaggi rifiutati dall'autore, si trasforma in «commedia» proprio grazie al loro tentativo di mettere in scena la storia. A questo proposito la studiosa accenna al fatto che l'invenzione letteraria dei personaggi

letterari, e cioè la loro autonomia completa rispetto all'autore, si dimostra fruttuosa innanzitutto nel genere del teatro. Questo segnala anche come Pirandello non abbia troppa fiducia nella storia in grado di interpretare gli eventi in successione regolare.

È impossibile, in una recensione, enumerare e ricordare singolarmente tutte le squisite osservazioni ricche di idee e di preziosi dettagli – per non parlare delle fasi che compongono i processi analitici a essi sottesi – che la studiosa mette in risalto nell'analizzare le diverse messe in scena. Dunque il recensore non può far altro che richiamare l'attenzione sul tema della tragedia-commedia, sulla concezione dei personaggi intorno alla realtà, sui pensieri esposti dall'autrice a proposito della considerazione del rapporto tra arte e realtà, nonché sulla produttività dei processi originali applicati dalla studiosa nel suo lavoro interpretativo. Il pregio del libro non va ricercato solo nell'ordine di idee originali e consequenziali esposto dell'autrice, bensì nel fatto che ci viene offerto un nuovo punto di vista del discorso sui generi e sulla quiddità del rapporto tra novella, film e teatro. È per questo che ci sentiamo di raccomandarlo vivamente all'attenzione degli studiosi e degli appassionati di letteratura.

N O T E

¹ Si vedano *Il modello e la trasgressione. Commedie del primo Cinquecento* (Roma, Bulzoni, 1983), *Zeno e i suoi doppi. Le commedie di Svevo* (Pisa, Edizioni ETS, 1990), *Goldoni par lui-même* (Alessandria, Dell'Orso, 1992), *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione* (Lucca, Pacini Fazzi, 2003).

Esercizi di memoria per non-riconciliati

MARCO BALIANI
Esercizi di memoria per non-riconciliati
Nel regno di Acilia
RCS Libri S.p.A –
La Scala – Sintonie
Milano, 2004

LUIGI ALCIDE FUSANI

Marco Baliani (Verbania, 1950) si forma nell'ambito dell'animazione teatrale e del teatro per ragazzi.

Per lui il teatro si realizza in relazioni interpersonali che chiedono all'uomo di teatro la capacità di agire contemporaneamente sulla storia, sulle parole, sugli elementi della scena e della recitazione. Alla fine degli anni ottanta Baliani inizia ad approfondire la ricerca sul racconto orale. Il riconoscimento della critica e del pubblico gli arrivano con lo spettacolo *Kohlhaas* (1990), tratto dall'omonima novella di Kleist. Questo spettacolo sarà replicato parecchie centinaia di volte. Seguiranno *Tracce* (1993), in cui Baliani riflette sull'attività del narrare partendo dai temi dello stupore e dell'incantamento, e *Corpo di Stato* (1998), un racconto autobiografico sulle reazioni della generazione extraparlamentare durante gli anni del delitto Moro.

Di lui Gerardo Guccini ha scritto: «La narrazione non solo racconta, ma fa esistere i personaggi, e tutto quanto tocca.»¹ Si tratta della manifestazione di uno straordinario potere, quello che il narratore possiede, di percepire le cose al di là delle parole che le no-

minano. La pratica di narratore in teatro di Baliani, non sfocia in formalismi fonici, ma proietta l'esperienza umana, attraverso il linguaggio, sul terreno dei valori civili e della crescita personale.

Al centro delle narrazioni di Marco Baliani c'è spesso la figura di un Giusto, di un uomo che lotta per la giustizia. Un uomo che chiede giustizia. Un uomo che non accetta che la realtà sia così come è, e non la si possa cambiare. Un uomo che non accetta che la ragione sia del più forte, perché è il più forte che la impone. Una sera, in una conversazione lo abbiamo definito con una formula che a noi sembrò felicemente efficace: «un non-rassegnato». Sì, al centro delle narrazioni di Marco Baliani c'è un non-rassegnato. Uno che non dimentica. Uno che non smette di lottare.

Ho letto il romanzo di Marco Baliani «Nel regno di Acilia», perché sono un suo amico.

Devo dire sinceramente che il titolo non mi attirava: la parola «regno» mi ricorda scenari «fantasy» o millenaristici; Acilia mi sembrava un nome inventato, nemmeno tanto bello; inoltre pensavo fosse il nome di una persona, non quello di un luogo. Anche lo spessore del

libro, il numero delle pagine, circa quattrocento, era scoraggiante. Sulla copertina, poi, campeggia l'immagine di una ragazzina dallo sguardo torbido... una specie di ninfa inquietante. Questa immagine mi aveva portato completamente fuori strada.

Non avrei mai comperato questo libro se l'autore non fosse stato Marco Baliani.

Tuttavia, anche dopo averlo comperato, non l'ho letto subito. È rimasto in una pila di libri in attesa di lettura per più di un anno. Poi una sera mi sono deciso, ne ho letto le prime pagine. Tre giorni dopo l'avevo finito. Evento unico, per me che sono un lettore molto, molto lento.

Acilia è una povera borgata a pochi chilometri da Roma. Leggendo il romanzo sembra di vedere il paesaggio in cui è ambientato *Accattone* di Pasolini.

Che cosa sia «il Regno», lascio al lettore il piacere, il dolore di scoprirlo.

Nel Regno di Acilia è la storia di una vendetta; è la storia del passaggio dalla condizione magica dell'infanzia alla dimensione adulta; il che, in questo caso, equivale alla consapevolezza della tragedia.

Ma soprattutto, *Nel Regno di Acilia* è un lungo esercizio di memoria per non-riconciliati.

Si tratta di uno scavo in profondità nella memoria personale dello stesso Marco Baliani, oltre che nella memoria collettiva di quella generazione che, nata nei primi anni del dopoguerra, e in quell'Italia che con sofferenza si stava ricostruendo, si sarebbe manifestata con forza e passione, nelle piazze, nelle assemblee, negli eventi e nei giorni del '68.

Uno scavo in profondità, sincero, doloroso. Un vero e proprio Specchio dell'Io; una esperienza davanti alla quale molti, troppi, hanno distolto lo sguardo o sono addirittura fuggiti, preferendo non intaccare le costruzioni mitologiche, epiche, grondanti retorica e consolazioni.

Uno scavo che ci riporta a quando noi italiani, diciamolo senza vergogna, eravamo un popolo di pezzenti, distrutti dalla guerra, distrutti da vent'anni di ottundimento delle coscienze e delle consapevolezza.

I cinque grandi capitoli in cui il romanzo si articola portano titoli che sembrerebbero alludere a una fredda cronaca: prima elementare, seconda elementare, terza elementare, quarta elementare, quinta elementare. In più troviamo un prologo e un epilogo intitolato «Giuramento». Ognuno dei capitoli è diviso in alcuni paragrafi. Molti sono intitolati con i nomi o i soprannomi di personaggi indimenticabili: Sorcio, Francesina, Polmone, Camicia, Rana, Catrame, Corvina. Si tratta dei protagonisti: i ragazzi che frequentano quella classe, e alcuni personaggi con cui essi vengono a contatto. Altri titoli alludono a eventi dimenticati o rimossi risalenti agli anni '50. Marcinelle (la miniera di carbone crollata in Belgio), Ungheria (la rivolta del '56), Cabiria (le riprese del film di Federico Fellini).

La lingua è articolata, come dice Baliani stesso nei ringraziamenti finali, in una serie di improbabili e spuri dialetti, che non saranno filologicamente rigorosi, ma, ricostruiti a memoria, contribuiscono a costruire una testimonianza autentica. In più, la scrittura di Marco Baliani manifesta l'impronta della sua esperienza di attore. Ho letto tutto il libro sentendo nella mia mente la sua voce, il suo respiro, le sue pause, la sua forza.

Nel Regno di Acilia è un libro denso, in cui ogni pagina è un'esca per una serie infinita di ricordi personali del lettore, paralleli a quelli dell'autore.

Dalla memoria riemergono ricordi che risalgono all'epoca delle case con il gabinetto in comune nel cortile, e i quadrati di giornale appesi a un chiodo.

Dalla memoria riemergono i manifesti che in ogni classe illustravano i residui bellici esplosivi, dalle bombe a mano alle mine anticarro. Cosa avremmo dato noi ragazzi per vedere una vera bomba anticarro, anche vuota, magari. C'era sempre qualcuno che si vantava di avere visto qualcosa.

Dalla memoria riemergono le palline di terracotta, quelle con cui si poteva giocare solo sulla terra battuta perché sui pavimenti di piastrelle, o di marmo della piazza, andavano in frantumi. Erano opache; avevano dei colori

brutti: verde scuro, marrone, blu carta da zucchero. Quando si rompevano mostravano l'interno color marrone.

Dalla memoria riemergono le foto dei dispersi che comparivano sulla Domenica del Corriere. Ne chiedevano notizie le madri, le mogli.

Dalla memoria riemergono gli amici. Mentre leggevo mi sono reso conto che ormai li avevo relegati in un limbo lontano, come se ormai fossero morti. Il romanzo di Baliani me li ha riportati di nuovo davanti, come erano cinquant'anni fa: Italo che avrebbe potuto essere il fratello del Sorcio; le loro madri facevano lo stesso lavoro. Abitava con la nonna, era sempre sporco, si soffiava il naso con un fazzoletto lurido. Il maestro lo aveva messo all'ultimo banco da solo perché ogni tanto aveva i pidocchi, ma a noi sembrava una ingiustizia, una inutile cattiveria, una gratuita volontà di umiliazione. Quella stessa umiliazione che vedevo negli occhi degli operai, o dei vecchi contadini che venivano a casa mia a chiedere a mio padre un lavoro, per sé o per un figlio, e restavano fuori dalla porta, per non sporcare, magari sotto la pioggia con il cappello in mano. E Miro che si prese una febbre che gli portò la poliomielite, ma giocava lo stesso a pallone, tutto storto; e quando suo padre parlava con il mio, piangeva. E la Ester, che alla sera ballava da sola nel cortile. Al pomeriggio veniva a lezione da mia mamma maestra. Le equivalenze per lei erano una trage-

dia. Restava in silenzio minuti interi a guardare il quaderno, impotente, con le lacrime sul ciglio dell'occhio. E Forcone, che ci spaventava. Aveva navigato perché aveva dovuto scappare dall'Italia per un po'; sul braccio aveva il tatuaggio di una sirena coi seni esposti e le braccia alzate. Di lui si parlava con circospezione, per allusioni inspiegabili, come di un delinquente pericoloso. Non ho mai capito se fosse stato uno squadrista della prima ora, un mai-morto, o se fosse stato un partigiano resosi colpevole di qualche vendetta.

Il maestro, invece, era tutto diverso da quello descritto da Baliani; il mio era tutto esaltazione della patria, di Garibaldi, del Risorgimento, dei nostri eroici soldati, soprattutto quelli della Prima Guerra sul Carso, sul Piave. Anche se lui, per motivi di salute, il militare non lo aveva fatto.

Mi sono messo a parlare di me invece che del romanzo di Baliani. Il fatto è che il racconto mi ha colpito molto in profondità; e, lo dico senza vergogna, mi ha fatto piangere, molto. Per cui questa recensione risulta certo un po' anomala.

Prendetela così: più che una recensione, una pubblica lettera di ringraziamento a un fratello.

N O T E

¹ *La bottega dei narratori* a cura di Gerardo Guccini, Dino Audino Editore, Roma 2005

Chi la dura la vince

ZSUZSANNA FÁBIÁN
ORSOLYA KARDOS
Chi la dura la vince
Budapest, Eötvös József
Könyvkiadó, 2004
pp. 292

GÉZÁNÉ DORÓ

Ia prima edizione del volume *Chi la dura la vince* della professoressa Zsuzsanna Fábíán, presso la Casa Editrice Tankönyvkiadó (Budapest), risale al 1989. In questi quindici anni migliaia di studenti ungheresi hanno migliorato il proprio italiano usando questo libro che li ha accompagnati all'esame di maturità, agli esami di certificazione e a quelli di ammissione all'università.

Il presente volume non è la semplice ristampa dell'edizione precedente: è un testo molto più ricco che, pur conservando tutti i pregi della prima edizione, presenta molte novità significative. Zsuzsanna Fábíán, insieme alla giovane studiosa Orsolya Kardos, ha aggiunto nuovi elementi alle originarie 185 pagine dell'eserciziario, portando così l'attuale pubblicazione a 290 pagine.

L'obiettivo principale delle autrici è quello di offrire un ulteriore supporto all'itinerario linguistico presentando una grande quantità di esercizi e di test di verifica. La tipologia degli esercizi è varia. Presenta, infatti, attività di completamento, di abbinamento, di trasformazione, di riflessione grammaticale, di compilazione di tabelle, ecc. Gli esempi e gli eser-

cizi sono basati sull'italiano di tutti i giorni e il lessico usato rispetta il livello di conoscenza richiesta all'esame di maturità e ai livelli A2, B1, B2 stabiliti dal «Quadro comune europeo di riferimento per le lingue» del Consiglio d'Europa. Destinato a quanti intendono riprendere, autonomamente o in classe, lo studio della grammatica italiana attraverso la deduzione e l'applicazione pratica dei suoi meccanismi, questo agevole strumento didattico può essere proficuamente usato sia dagli allievi delle scuole medie superiori sia da tutti gli amanti della lingua italiana desiderosi di acquisire maggiore sicurezza nello scrivere.

Il libro, pensato per gli utenti che hanno come obiettivo il superamento degli esami di certificazione di conoscenza della lingua italiana, si compone di quattro capitoli:

- Esercizi grammaticali
- Esercizi sul lessico
- Esercizi di traduzione
- Vocabolario italo-ungherese.

L'ordine degli esercizi del primo capitolo, che occupa ben 120 pagine, segue la scansione delle tradizionali grammatiche descrittive, prendendo avvio dalle parti del discorso (ar-

ticolo, nome, aggettivo, pronome, verbo) e giungendo sino alla sintassi del periodo (periodo ipotetico, tempi e modi verbali delle frasi principali e delle subordinate, subordinate implicite, frasi attive e passive, discorso diretto e indiretto). Alcune pagine di questo capitolo sono dedicate agli esercizi di ortografia e alle reggenze verbali, nominali e aggettivali, un osso veramente duro per noi ungheresi. Alla fine del capitolo vengono proposte diverse serie di test di verifica che con prove di vario tipo permettono allo studente di esercitarsi e, allo stesso tempo, di valutare i progressi ottenuti. Dal momento che tutte le istruzioni sono date in due lingue, ungherese e italiano, l'utente del libro impara anche i termini tecnici della grammatica.

Gli esercizi del secondo capitolo riguardano i rapporti di significato tra le parole, i sinonimi, i contrari, la polisemia e l'omonimia. Meritano una segnalazione particolare gli esercizi basati sulla comparazione di parole ungheresi con le corrispondenti forme italiane. Sotto il titolo «Falsi amici» sono proposte coppie di termini che rappresentano una trappola per i discenti proprio in quanto appaiono formalmente molto simili nelle due lingue, ma hanno significati ben diversi. Si aggiungono poi le numerose locuzioni indispensabili per un consapevole, corretto uso del lessico.

Il terzo capitolo, che mira a sviluppare e affinare le capacità di traduzione dall'italiano all'ungherese e dall'ungherese all'italiano, presenta preziosi elementi di civiltà negli stessi brani di versione, dedicati a paesaggi, personaggi, musica, arte, letteratura, storia, notizie di cronaca, come stimoli per ulteriori approfondimenti. Anche questo capitolo offre al discente la possibilità di autovalutarsi, attraverso il confronto con le traduzioni proposte dalle autrici come modelli di riferimento (non essendo possibile offrire una sola chiave per la traduzione di un brano, viene, di volta in volta, suggerita una delle possibili soluzioni).

Il quarto capitolo è un lungo elenco di parole, un vero vocabolario bilingue, italo-ungherese, frutto di un lavoro minuzioso che rac-

coglie l'intero lessico di tre corsi d'italiano (Móritz Gy., Szabó Gy., *I primi due passi 1/A, Arrivederci 1/B*, Angelini M., Móritz Gy., *Olasz nyelv II.*, Katerinov, K., *La lingua italiana per stranieri*, Chiuchù, A., Minciarelli, F., Silvestrini, M., *In italiano*). L'elenco contiene 5200 lemmi circa, che si presentano in tre realizzazioni tipografiche diverse: sono scritte in neretto e sono sottolineate le 1100 parole che fanno parte di tutti e tre i corsi, sono in neretto le parole presenti in due dei tre corsi, mentre quelle che si trovano solo in uno dei tre corsi sono scritte con caratteri normali. Viene, inoltre, specificato se la parola figura tra i primi 2000 elementi del *Vocabolario di base della lingua italiana* di Tullio De Mauro. Ogni lemma è accompagnato sia dall'indicazione delle caratteristiche grammaticali sia da quella dell'ambito d'uso, poi seguono eventuali esempi relativi alla fraseologia e alle locuzioni più comuni. Come già negli esercizi del primo capitolo, anche qui viene dedicata una particolare attenzione alle reggenze verbali e aggettivali. Questo vocabolario può rappresentare senz'altro uno strumento molto utile per gli studenti, mentre per gli insegnanti può costituire un prezioso deposito di materiali didattici a cui attingere spunti e stimoli per diversi itinerari di lavoro sulla lingua. Una progressiva familiarità con l'uso di questo vocabolario renderà poi lo studente in grado di accedere senza difficoltà ai grandi dizionari italo-ungheresi.

Sottolineando i pregi del libro, anche in prospettiva di ulteriori riedizioni, dobbiamo osservare qualche piccola svista (tra cui per.e. a p. 103 *la nonna al quale*, a p. 110 *mangia un pera*, a p. 119 *Stai' fermo*, ecc.) che andrebbe corretta per un'eventuale seconda edizione.

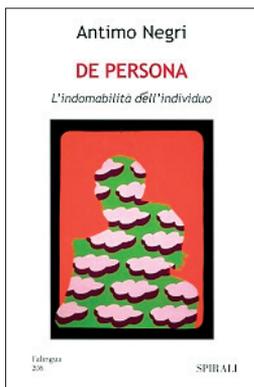
Salutiamo pertanto con vivo apprezzamento l'uscita del volume, che con le soluzioni riportate alla fine di ogni capitolo rappresenta un eserciziaro ideale per un lavoro individuale, offrendo allo studente l'opportunità di verificare l'esattezza delle proprie risposte, e si rende utile, oltre che nell'approfondimento e nel consolidamento delle strutture grammaticali, anche nell'ampliamento del lessico.

De persona. L'indomabilità dell'individuo

ANTIMO NEGRI
*De persona. L'indomabilità
dell'individuo*
Spirali, Milano 2004

MICHELE SITÀ

Antimo Negri lo si può considerare, a ragione, uno dei principali pensatori contemporanei, uno di quei filosofi che sanno esprimere concetti importanti con parole semplici. Nonostante la sua recente scomparsa (28 aprile 2005) la sua opera continua a vivere, ne è un esempio il suo *De persona. L'indomabilità dell'individuo*, testo che, pubblicato dalla casa editrice Spirali nel 2004, dimostra la sua instancabile vena indagatoria. Altra nota da evidenziare è la dedica di questo libro, la dedica di un uomo laico a Wojtyła che, allora nel venticinquesimo anniversario del suo Pontificato, viene da lui definito filosofo della persona. Già con questa dedica si comincia piano a capire quale sia l'indirizzo di fondo di questo testo; a tal proposito si riprendano le parole dello stesso Negri che, in maniera chiara e lineare, ci spiegano il motivo principale di questa sua dedica tra le righe dell'*Avvertenza*: 'Dedico il volume a Papa Wojtyła so-



prattutto perché egli è il filosofo del personalismo più convinto che persona ciascuno di noi non è in partenza, ma lo diventa compiendo «atti», naturalmente, «insieme con gli altri». Ma non si riesce a superare il sospetto che la persona sia «per sé una», più individuo che *socius*'.

La tematica del libro è quindi avvincente e di chiara impronta filosofica. Fin da subito si capisce che la persona, a dire dell'autore, non è ciò che «è» bensì ciò che «fa». Ma come si è sviluppata, in età moderna, questa concezione filosofica? Per rispondere a questo interrogativo Negri ripercorre, con maestria e padronanza, la storia della nozione di persona, una storia ricca di fascino che, talvolta, come spesso accade, si è dovuta imbattere in inevitabili ed inammissibili deviazioni di significato.

Il volume è diviso in due parti; nella prima vengono prese in esame alcune fondamentali *escursioni sulla persona*, nella seconda si vo-

gliono invece percorrere, in maniera consequenziale, alcune concezioni più recenti di personalismo, battendo inizialmente i *sentieri fenomenologici* tracciati da Husserl, per poi proseguire lungo un percorso che, da Husserl, porterà gradualmente a Wojtyła, a Papa Giovanni Paolo II, anch'egli scomparso, come Negri, nell'aprile del 2005.

Le escursioni sulla persona non possono avere inizio senza il fondamentale richiamo all'origine della parola, un percorso di significati che intreccia l'etimologia all'evoluzione del concetto stesso di persona. Negri ci spiega quindi come in età medioevale, nel passaggio dal termine greco *prosopon*, letteralmente maschera, al termine latino *persona*, si abbia un'importante, non quanto fondamentale, slittamento di significato: dalla *maschera* si passa quindi a ciò che sta sotto la maschera, dando pertanto al termine un senso di unicità ed una maggiore ed indiscutibile profondità. Interessante è anche il riferimento a Boezio. È infatti quest'ultimo a richiamare l'attenzione sul fatto che *persona* rimandi al verbo latino *personare*, ovvero risuonare, proprio perchè le voci degli attori, grazie alla concavità delle maschere che indossavano, risuonavano con forza maggiore.

Il discorso parte quindi da alcune riflessioni fondamentali per poi dipanarsi, pian piano, su una via che porterà fino ai nostri giorni, accompagnando il lettore attento lungo vie che suggeriscono importanti richiami morali, richiami attuali e necessari, forse ora più che mai, alla società in cui viviamo. Fin dalle prime battute ci si accorge della profonda conoscenza che Negri aveva della storia del pensiero, una conoscenza da lui attualizzata ed originalmente riportata ai nostri giorni; basti pensare all'impegno che lo studioso profuse in tematiche inerenti la storia e la filosofia del lavoro (*Storia della filosofia del lavoro*, Marzorati 1981). A tal proposito non si può tacere l'importanza che la figura di Giovanni Gentile ebbe nella formazione e nello sviluppo del pensiero di Negri. Egli stesso non nascondeva di considerarlo un suo maestro, una figura fondamentale che ha indubbiamente con-

tribuito all'indirizzo della sua opera. Anche nel testo in questione si sente l'influenza di Gentile che, pur essendo citato raramente, sta alla base di molte riflessioni di Negri; in particolare viene ad inserirsi in uno di quei sentieri che percorrono la direzione opposta al positivismo 'a favore di un'attività pensante svolta sempre in prima persona singolare' (p. 169).

In fondo chiedersi *dove* sia la persona è come chiedersi *cosa* sia la persona, la questione non è di facile risposta, ma risulta subito chiaro che, fin da Giovanni Damasceno (dottore della Chiesa vissuto tra il 645 e il 750 ca.) la persona è prima di tutto un soggetto e, avvicinandosi in ciò a Max Stirner, si dice che '*persona* non vale più *maschera* che nasconde, bensì volto che si svela o è svelato' (p. 23). Il percorso di Negri procede ampliando in maniera sempre più evidente il campo di ricerca, aggiungendo di volta in volta nuove sfumature al concetto di persona; ad esempio, quando si parla della concezione di Tommaso d'Aquino, laddove la persona risulta essere composta di materia e forma. Non è qui il caso di ripercorrere le varie tappe suggeriteci da Negri; si tenga però presente questo flusso di pensiero che riceve sempre nuovi affluenti, l'acqua di questo fiume immaginario di idee aumenta di pagina in pagina, vengono ad aggiungersi riflessioni sempre più legate al mondo sociale. Si pensi a Mounier, Rosmini e Scheler: pian piano entrano in gioco alcune spinose e delicate tematiche attuali, in particolare legate ad alcune aberrazioni della scienza e della tecnica. In fondo, una definizione valida e rigorosa di persona non è forse neanche possibile; al giorno d'oggi i progressi in campo scientifico sono così repentini che ci mettono di fronte a delle scelte etiche di non poco conto. Si pensi a questioni quali l'aborto, l'eutanasia, la clonazione, etc. La bioetica viene definita da Negri come una disciplina 'duplice, anfibia, oscillante com'è tra la scienza (biologia e, soprattutto, biologia molecolare) e la morale (etica)' (p. 62). Viene qua subito alla mente il riferimento al *principio responsabilità* elaborato da Hans Jonas ed accennato dallo stesso Negri (p. 64), un prin-

cipio che si oppone al 'Prometeo irresistibilmente scatenato' (H. Jonas, *Il principio responsabilità*, Einaudi, Torino 1993, *Prefazione*) della tecnologia dei nostri tempi e si propone, in certo qual modo, di porre un freno responsabile ad un progresso che, al giorno d'oggi, potrebbe andare al di là delle stesse previsioni umane.

Con Husserl viene inoltre toccato il delicato tema del rapporto io-tu, lungo una necessaria trasformazione dall'*io* al *noi*, dall'esperienza singola a quella comune e condivisa. L'idea portata avanti da Negri sul sentiero husserliano è quanto mai avvincente; l'io sente pian piano il bisogno di superare la sua solitudine, il suo vivere solo in se stesso e per se stesso. Grazie ad una sorta di *empathia* l'io si dirige quindi verso l'altro, incontra un altro io, un'altra *persona* e, grazie a questo incontro, grazie a questa spinta antindividualistica, si giunge ad una comunità di persone, ad una società. Il percorso di Negri dà sempre più l'idea di una cosciente linearità, talvolta l'autore passa, con cognizione di causa, da un argomento ad un altro, magari distante nel tempo, ma riesce sempre a non perdere di vista il suo obiettivo, la sua indagine sulla persona. La sua lucidità riflessiva gli permette quindi di rian-

nodare i fili del discorso e ricomporli in argomentazioni sequenziali ed ordinate, tessendo un ragionamento che, tramite gli ultimi ed importanti passaggi di Merleau-Ponty ed Edith Stein (allieva di Husserl, morta in una camera a gas ad Auschwitz ed in seguito santificata il 10 ottobre 1998) giunge a Karol Wojtyła.

A questo punto Negri cita proprio un'opera di Wojtyła, *Persona e atto*, testo in cui il cerchio delle riflessioni iniziali viene pian piano a chiudersi, ritornando appunto a quanto detto in principio; cioè a quella persona che è inevitabilmente legata al proprio agire, a ciò che fa. Ogni singolo uomo diventa persona tramite la propria azione; è proprio grazie ad essa che coscienza ed essere vengono in contatto tra loro. Sembrano qui convergere le varie riflessioni finora prese in considerazione. In altre parole Wojtyła rappresenta, secondo Negri, il punto d'approdo di un pensiero che, nel corso dei secoli, ha indagato sulla persona, in un discorso ormai completo e tuttavia mai chiuso; un discorso che resta aperto a nuove influenze e, nello stesso tempo, riesce a dare vigore a quel fiume immaginario di pensieri a cui si accennava prima, lungo un flusso continuo che speriamo possa giungere alle nuove generazioni.

