

# NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.



# NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GINA GIANNOTTI  
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

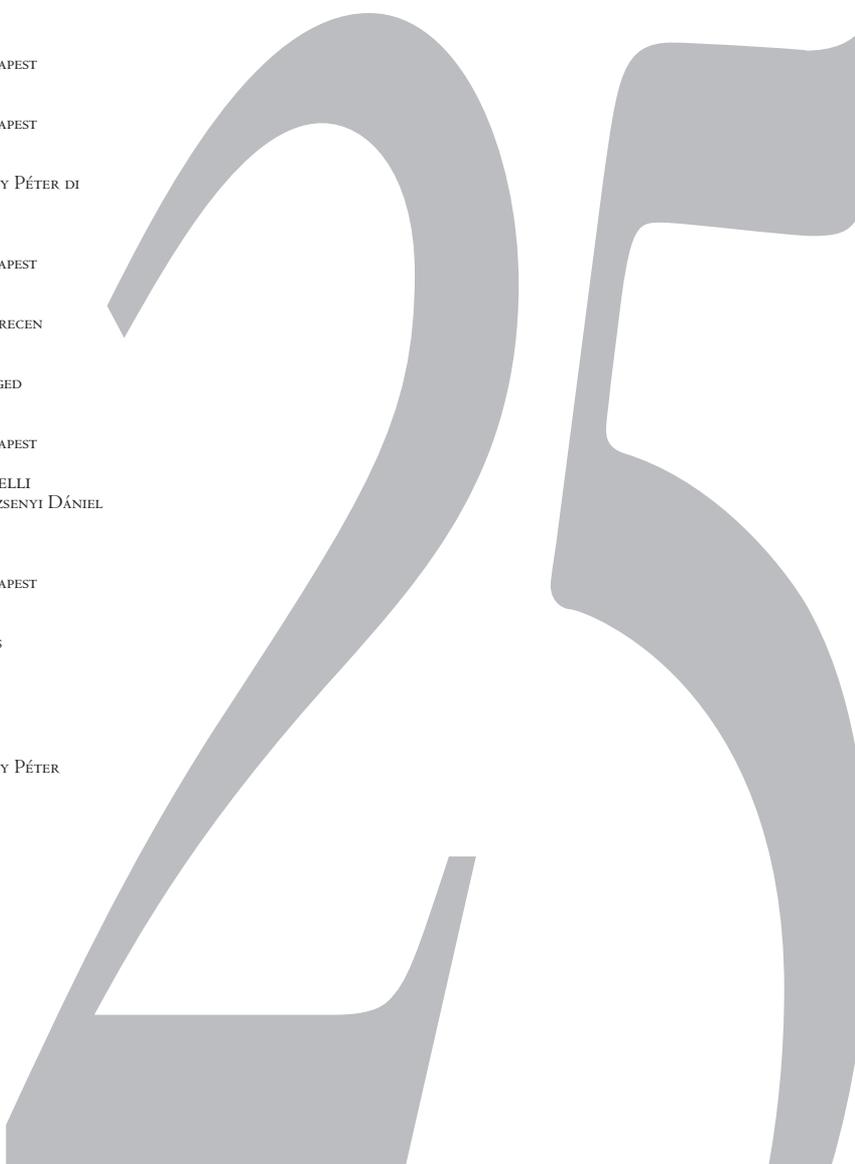
GYŐZŐ SZABÓ  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ  
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER  
DI PILISCSABA

N.



# NUOVA CORVINA



GINA GIANNOTTI	Presentazione	5
	<i>Sguardi sull'Italia di oggi*</i>	
RAFFAELE ROMANELLI	L'Italia repubblicana, 1945–2013	8
MARCO RICCERI	L'Italia che cambia e le difficoltà della crisi	20
ALBERTO MATTIACCI	L'economia italiana di fronte al XXI secolo	30
MARIO BACCINI	Il microcredito: risorse ed opportunità per le microimprese	39
RICCARDO MARIA GRAZIANO	I sistemi di ingegneria finanziaria ed il rafforzamento della capacità istituzionale quale leva di sviluppo economico e sociale. Due esempi dall'Italia	44
ROBERTO GROSSI	Economia della cultura	48
UMBERTO CROPPI	Immagine ed identità dell'Italia tra cultura e made in Italy	53
CLAUDIO CAPPON	Mass media, comunicazione e opinione pubblica	61
GIUSEPPE FESTINESE	La ricerca scientifica in Italia. Il backstage di una mostra	67
	<i>Arte e cultura</i>	
LUIGI TASSONI	Dal martirio al demonismo: per un Preti sperimentale	76
SANDRO DEBONO	La calligrafia del disegno pretiano. Riflessioni, confronti e piste inedite	89
MÁRK BERÉNYI	Bene e Male. Ci è data la possibilità di scegliere? La questione del libero arbitrio nelle opere di Dante Alighieri	102

\* Ciclo di interventi organizzati presso l'Istituto Italiano di Cultura nel quadro del seminario «Sguardi sull'Italia di oggi».

2013

№ 25

# SOMMARIO

GIULIO D'ANGELO	Jacopo Vittorelli, fortuna letteraria, fortuna musicale	112
MILLY CURCIO	L'esperimento della memoria familiare nell'Ungheria di Magda Szabó e il lettore italiano	121
<i>Recensioni</i>		
LUIGI TASSONI	Barocco a Budapest	132
LUIGI TASSONI	La poesia in prosa di De Angelis	136
JÓZSEF NAGY	La persuasione e la retorica	139
JÓZSEF NAGY	Baroque – on line. Poesia italiana del secondo Novecento	143
ANTONIO D. SCIACOVELLI	Ungheria: la storia in primo piano!	147
MILLY CURCIO	Tra Ungheria e Italia: una storia nascosta	152
MICHELE SITÀ	Cinema e letteratura in Bernardo Bertolucci	157
MICHELE SITÀ	Federico Fellini vent'anni dopo	161

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, dicembre 2013

# Presentazione

GINA GIANNOTTI

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

**I**N OCCASIONE DELL'ANNO DELLA CULTURA ITALIANA IN UNGHERIA, LE PRINCIPALI LINEE GUIDA DEL PROGRAMMA 2013 DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST SONO STATE LA VALORIZZAZIONE DELL'ITALIA DI OGGI CON LE SUE ECCELLENZE PROIETTATE NEL FUTURO, LE SUE POTENZIALITÀ E I SUOI VALORI COSTANTEMENTE ALIMENTATI DA UN PASSATO STRAORDINARIAMENTE RICCO E VITALE.

FRA GLI EVENTI PROPOSTI NEL CORSO DI QUEST'ANNO FIGURA UN SEMINARIO DI STUDI ITALIANI – *SGUARDI SULL'ITALIA DI OGGI* – CHE, GRAZIE ALLA PRESENZA DI ACCADEMICI, SPECIALISTI ed esperti nelle materie prese in esame, ha fornito ai partecipanti – per lo più studenti delle Università di Budapest – una importante occasione di approfondimento della realtà italiana contemporanea.

Gli argomenti affrontati nel seminario – grazie alla cortese disponibilità degli autori – sono ora diventati la prima parte della edizione 2013 di Nuova Corvina e rappresentano un contributo ulteriore alla conoscenza dell'Italia di oggi in questo Paese, soprattutto presso le più giovani generazioni.



*Sguardi  
sull'Italia  
di oggi*

# L'Italia repubblicana, 1945–2013

RAFFAELE ROMANELLI

UNIVERSITÀ DI ROMA LA SAPIENZA

PROFESSORE ORDINARIO DI STORIA CONTEMPORANEA

OGNI NARRAZIONE DEL PASSATO STORICO DIPENDE DAL PUNTO DI VISTA DA CUI LO SI GUARDA. L'UNICO MODO PER ESSERE OBIETTIVI SULLE VICENDE DEL PASSATO È LA CONSAPEVOLEZZA DI NON POTERLO ESSERE. IL PUNTO DI VISTA DA CUI GUARDIAMO LE VICENDE DEL PASSATO È SEMPRE QUELLO DEL NOSTRO PRESENTE. ED OGGI È GIOCOFORZA GUARDARE ALLA STORIA REPUBBLICANA CONSAPEVOLI DELLE DIFFICOLTÀ CHE SI PRESENTANO NELL'ECONOMIA, NELLE ISTITUZIONI, NELLA POLITICA DEL PAESE.

Ma per quanto condizionato dal presente, il discorso sul passato varia a seconda dell'ampiezza e della profondità storica del nostro sguardo. Collocato nel contesto europeo e mondiale e visto nel tempo lungo, il disagio di oggi acquista valenze diverse. Dobbiamo allora essere consapevoli, da un lato che molte delle criticità che si segnalano nell'Italia di oggi sono comuni all'Europa, all'Occidente e alla stessa società globale – e qui corre l'obbligo di segnalare ciò che nel quadro più ampio riguarda specificamente l'Italia –, e dall'altro lato che la vicenda dell'Italia repubblicana ha le sue radici nel percorso storico che la precede.

Uno è il tempo lungo degli eccezionali progressi europei e italiani che vanno dalla fine del Settecento e poi dall'Ottocento, con la doppia rivoluzione industriale nell'economia e liberale negli assetti politici che si è estesa al mondo ed è venuta poi declinando.

Da questo punto di vista, le vicende dell'Italia repubblicana possono essere lette come una fase culminante di quel ciclo lungo, e del suo declino.

L'Italia ha avuto la fortuna – o il merito – di partecipare a quel lungo take-off, di «agganciare» lo sviluppo, fino a diventare nel secolo XX una delle maggiori potenze industriali dell'Occidente. Nei primi decenni del secolo XIX sarebbe stato

impossibile prevederlo. Gli europei guardavano alla gran parte della penisola come a una terra esotica, affascinante per il retaggio di un antico passato, fitta di centri urbani minori e splendidi ma ormai affondata nella miseria di plebi ignoranti, di ceti dirigenti asfittici, indolenti, in eterno conflitto. Era stata ben robusta nell'economia tra il XII e il XVII secolo, ma non più oltre. Del resto era povera di fonti di energia – e soprattutto di carbone, allora il segnacolo della modernità, come oggi il petrolio –, il suo territorio era in gran parte montuoso o poco fertile e l'agricoltura ristagnava. Ho detto «gran parte» della penisola. Infatti raramente lo sguardo riusciva a cogliere l'insieme della penisola, tanto clamorosamente diverse erano le condizioni delle sue province. La Lombardia, o in parte il Piemonte, ad esempio, sembravano entrare a pieno titolo nell'orizzonte europeo in movimento.

Ecco dunque un primo dato da considerare guardando all'oggi sullo sfondo di quel quadro. Chi voglia valutare le criticità sofferte dall'Italia di oggi deve sì misurarle rispetto ai dati degli altri paesi d'Europa, ma anche considerarle come segno di un declino collettivo che riguarda tutta l'Europa, e forse l'Occidente intero, rispetto ai mondi emergenti, ed anzi ormai ben emersi, della grande Asia, dell'America Latina, e presto dell'Africa. Occorrerebbe semmai vedere se il patrimonio accumulato di idee, tecnologie, ordinamenti, possa svolgere un ruolo originale attivo nel mondo globale. Se il «made in Italy» sia un elemento di forza, se garantisca un futuro. Per capirlo, occorre valutare gli elementi di forza, ma anche di interna fragilità, del grande successo conosciuto dal paese nel lungo periodo.

Un passaggio decisivo è quello che segue l'unificazione nazionale del 1861. La formazione dell'unità nazionale è un evento straordinario nel quadro europeo e, per il paese, fonte dell'eccezionale dinamismo dei decenni seguenti e del cosiddetto «decollo» dei primi del Novecento. Tutti i dati lo confermano, in termini sia «strutturali», con l'edificazione di apparati pubblici, esercito, ferrovie, sistema scolastico etc., sia economici – lo dice ad esempio l'aumento della ricchezza e del PIL pro capite –, sia culturali, con la creazione di una lingua nazionale, di circuiti editoriali e museali, e di una retorica patriottico-risorgimentale fortemente insistita, sia infine sociali, di cui è testimonianza nella notevole crescita demografica (dai 22 milioni di abitanti del 1861 si passerà ai 45,5 del 1945, al netto dell'emigrazione). In sostanza, l'Italia del primo novecento è entrata nel novero dei paesi sviluppati, anche se in posizione secondaria. Non ultimo fattore da considerare è la collocazione del paese tra le «grandi potenze» nel sistema internazionale, fino alla partecipazione alla gara coloniale e alla prima guerra mondiale.

Proprio l'eccezionalità del passo avanti compiuto segnala però alcune criticità derivanti dai limiti stessi del processo unitario. Sono criticità note, tra loro connesse, che qui mi limito a elencare, giacché costituiscono la trama dei problemi che la Repubblica avrebbe ereditato, e solo in parte risolto:

la problematica integrazione tra Nord e Sud del paese e la limitata legittimazione popolare del nuovo regime, connotata dal mancato coinvolgimento delle masse. Il fenomeno è peraltro comune a tutti i paesi europei di metà Ottocento, che nella seconda metà del secolo attuano politiche di «nation building». Anche le classi dirigenti italiane lo fanno, ma con risultati non soddisfacenti, a causa dell'arretratezza delle

masse contadine, in gran parte analfabete. La mobilitazione della I Guerra Mondiale è un passaggio essenziale, gravido di tensioni. Ma misura anche le distanze tra i fanti contadini e la nazione, e tra l'altro segnala un'altra, fondamentale frattura che attraversa il paese, quella tra la **Chiesa cattolica** e la nazione del Risorgimento (è stato sottolineato il paradosso di un paese cattolico nasce scomunicato...). La frattura tra «popolo» élites è poi segnalata dagli orientamenti del nascente **socialismo**, movimento di ispirazione radicale, «rivoluzionaria» e fortemente antagonista. Le politiche di nazionalizzazione messe in atto dalle classi dirigenti liberali devono poi fare i conti con il forte **radicamento locale-municipale** della società italiana, l'Italia delle «cento città» priva di un centro, un dato storico strutturale di lungo periodo. Per superare questo limite da un lato vengono applicate norme amministrative di tipo **centralistico**, percepite come autoritarie e dunque molto contrastate, dall'altro la dinastia regnante – che ha ben scarsa «italianità» - fa ogni sforzo per presentarsi come nazionale. Le difficoltà si sommano: attorno ai centri minori, al localismo, si radicano le ideologie antiunitarie, antiborghesi, di cattolici e socialisti. Solo considerando il peso di questi elementi si può comprendere il fascismo.

Ma a noi interessa qui il periodo repubblicano. Nasce dalla catastrofe del 1943. E' una cesura netta, sulla quale si scaricano molte delle criticità delle quali abbiamo parlato. Sia l'ordinamento statale, sia l'unità nazionale raggiunta da meno di un secolo si sfaldano. La casa regnante, che solo faticosamente era stata riconosciuta come nazionale e che già aveva perduto legittimità con il fascismo, fugge da Roma con l'intero governo. Si stabilisce a Brindisi, ma non ha effettivo controllo del territorio, governato dagli Alleati con una inevitabile provvisorietà che lascia spazio – o si affida – ai poteri di fatto in ambito locale. Ne vengono rafforzati alcuni atteggiamenti conservatori e antistituzionali, mentre dilagano fenomeni di illegalità – tipicamente la «borsa nera» – e si riorganizzano in Sicilia i poteri mafiosi.

Il protrarsi delle operazioni per due anni divide le due aree del paese, seguendone – e forse approfondendone – alcune vocazioni storiche. Nel Mezzogiorno, dove il fascismo era stato abbattuto dall'intervento degli Alleati, non vi era stata alcuna mobilitazione antifascista. Che invece c'era stata nel Nord, attingendo a una socialità urbana e rurale più densa.

La transizione dal fascismo alla democrazia si svolse all'insegna dei partiti. E' degno di nota che nonostante la divaricazione di esperienze e di destini, non nascessero partiti regionali, né si manifestassero tendenze secessioniste. I partiti nati allora, o rinati, furono nazionali, e le loro organizzazioni – e dunque la politica – svolsero la funzione unificante e di supplenza istituzionale, stante anche l'irrecuperabilità dell'ordinamento costituzionale del 1848, teoricamente vigente, ma in realtà svuotato dalle modifiche profonde introdotte dal fascismo. Il 5 aprile del 1945 fu dunque costituita una «Consulta Nazionale», una sorta di parlamento non eletto, i cui membri erano nominati dal governo su proposta dei partiti antifascisti con un vago carattere di rappresentatività delle categorie professionali e culturali. Intanto si svolsero le elezioni amministrative, in base alla vecchia legislazione liberale, ma con l'ammissione delle donne al voto. Il 2 giugno 1946 (una data che fu poi assunta come festa nazionale) si svolsero contestualmente un referendum isti-

tuzionale per la scelta tra monarchia e repubblica e le elezioni di una assemblea costituente. Le vinse la Democrazia Cristiana – il partito formato nel 1942 dall'incontro di correnti e gruppi cattolici di vario orientamento – con 207 seggi, mentre i due partiti di sinistra, il socialista e il comunista, ottennero rispettivamente 115 e 104 seggi.

Nella latenza, o nella fragilità, dell'ordinamento costituzionale e statutale, erano dunque questi partiti a costituire l'ossatura istituzionale del paese. All'inizio però, non ancora ripresa la vita democratica, più dei partiti contò la loro proiezione nella Resistenza. Costituito il Comitato di Liberazione Nazionale (CLN), provvisoriamente riconosciuta la continuità istituzionale, a Vittorio Emanuele II subentrò il figlio Umberto come luogotenente e alla guida del governo Badoglio fu sostituito da Ivanoe Bonomi, presidente del CLN. Si trattava dunque di una sorta di unione nazionale antifascista, retta da un delicato equilibrio di forze politiche di orientamento diverso ed anzi fortemente antagoniste.

Per il ruolo svolto nella Resistenza, e per la capacità organizzativa, il PCI vi occupava un ruolo essenziale. Ma l'Italia era rimasta al di qua della «cortina di ferro», e dunque su indicazione di Mosca la forte presenza dei comunisti nelle istituzioni non prese la via rivoluzionaria né quella del colpo di stato, come era accaduto nell'Est europeo. Il PCI mirava piuttosto ad incidere sul processo costituente democratico, a radicare la sua presenza nelle istituzioni, a divenire in ogni senso più «italiano». Con un milione e 700.000 iscritti nell'estate del 1946, non era più élite leninista, ma un partito di massa che intendeva farsi egemone, rigidamente strutturato nel territorio, inteso ad «aderire alle pieghe della società», come disse allora un dirigente del partito.

I governi di unità nazionale operarono per due anni, dal 1945 al 1947, sotto la spinta del «vento del Nord», ovvero della Resistenza. Un primo governo di coalizione – retto da Ferruccio Parri – in cui erano presenti i maggiori esponenti comunisti, socialisti e democristiani e liberali cadde subito. Gli subentrò il ministro degli Esteri Alcide De Gasperi, segretario della Democrazia Cristiana, uomo di fede ma non prono ai voleri della Chiesa, che con la stessa composizione governativa seppe però rinsaldare l'autorità dello Stato (ad esempio riaffidò a funzionari di carriera le prefetture, che erano state rette da esponenti della Resistenza), diluì l'epurazione (con amnistia firmata dal ministro comunista della Giustizia, Palmiro Togliatti), e avviò una politica di risanamento economico.

Le contrapposizioni sociali-ideologiche-territoriali che già avevano alimentato la «guerra civile strisciante» del primo dopoguerra e poi il periodo dell'occupazione si innervarono nella spaccatura mondiale della guerra fredda e lasciarono un segno duraturo negli equilibri raggiunti in quella fase.

Che tuttavia furono la base sulla quale si compì una rifondazione di importanza forse pari a quella del 1861. E' stato scritto che con l'8 settembre era «morta la patria». Ma è stato anche detto che da lì nacque una nuova patria, un nuovo senso di appartenenza, un «patriottismo costituzionale» originato nella Resistenza. Sono immagini suggestive, non prive di retorica. Il che ci ricorda quanto l'identità italiana avesse bisogno di enfasi retorica, ieri quella risorgimentale, oggi quella re-

sistenziale. Non a caso si volle dire che la Resistenza era stata un «secondo Risorgimento».

Si avviò così un ciclo estremamente fecondo, sia sul terreno politico-costituzionale, sia su quello economico-sociale.

Esaminiamo i due aspetti distintamente. Entrata in vigore il primo gennaio del 1948, un secolo dopo lo Statuto albertino, la carta costituzionale è uno dei testi più significativi del costituzionalismo democratico del Novecento. Ne sottolineo alcuni aspetti, che trovo utili per capire la successiva vita repubblicana.

I «principi fondamentali» contenevano una forte e dettagliata enunciazione dell'eguaglianza e dei diritti di libertà (art. 2: «la Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo...»). «Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale...»). La tradizione giusnaturalistica, imperniata sui diritti dell'individuo, era accompagnata da decise aperture sociali (i diritti inviolabili dell'uomo, «sia come singolo, sia nelle formazioni sociali in cui si svolge la sua personalità»; «E' compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che limitan[d]o di fatto la libertà e l'eguaglianza...»).

Una particolare accentuazione dei diritti riguardava il lavoro e i lavoratori. Il testo esordiva definendo la Repubblica democratica come «fondata sul **lavoro**», e numerose altre norme erano dirette a tutelare i «lavoratori» e le associazioni sindacali, stabilendo che «La Repubblica tutela il lavoro in tutte le sue forme ed applicazioni» (art 35), e sancendo «il diritto dei lavoratori a collaborare (...) alla gestione delle aziende». Si trattava di norme che rispetto alla tradizione individualistica liberale recavano il segno del solidarismo cattolico, ed insieme della cultura lavorista di stampo socialdemocratico e comunista.

Riprenderò in seguito questi temi. Troviamo ora altri punti nodali del testo costituzionale.

Una voluta discontinuità va segnalata nell'organizzazione degli **ordinamenti locali**, un nodo critico di tutta l'esperienza nazionale. Già nei principi fondamentali si affermava che «la Repubblica, una e indivisibile, riconosce e promuove le autonomie locali e (...) adegua i principi ed i metodi della sua legislazione alle esigenze dell'autonomia e del decentramento» (art.5), e si specificava poi che «la Repubblica si riparte in Regioni, Province e Comuni»; le regioni erano «enti autonomi con propri poteri e funzioni». A chi non ha familiarità con la storia precedente va segnalato che le regioni erano istituti del tutto nuovi, dei quali si era parlato molto nell'età liberale, ma sempre considerando che forti poteri regionali avrebbero minato l'unità del paese.

Fin qui abbiamo segnalato due temi programmatici ai quali il legislatore avrebbe dovuto dare contenuto in futuro. Di immediata attuazione dovevano invece essere le norme relative alla **forma di governo**. Fin dall'inizio il carattere composito dell'unità nazionale – e la mancanza, come si è detto, di un centro forte – avevano dato natura «parlamentaristica» al sistema rappresentativo. Numerosi e senza esito erano stati i tentativi di dare preminenza all'esecutivo e al presidente del consiglio e così di rafforzare l'azione di governo sottraendola agli infiniti patteggiamenti con le maggioranze, spesso fonte di corruzione. Ora il fragile equilibrio di

forze diverse – e la brutta esperienza dittatoriale del fascismo – portarono a riprodurre lo stesso schema, facendo respingere la proposta di dar vita a un regime presidenziale di tipo americano e facendo adottare un sistema parlamentare puro, con un bicameralismo perfetto in cui ben poco distingueva la Camera e il Senato, entrambi elettivi su base universalistica.

In linea con questa tendenza fu la legge elettorale, materia non compresa in Costituzione (e dunque riformabile con legge ordinaria), con la scelta di un sistema perfettamente proporzionale che assegnava un ruolo essenziale ai partiti. Generalmente le costituzioni non nominano i partiti, che sono associazioni libere, tipica espressione della società civile. In questo caso l'art. 49 dava loro rilevanza costituzionale stabilendo che **«tutti i cittadini hanno il diritto di associarsi liberamente in partiti per concorrere in modo democratico a determinare la politica nazionale»**. Si trattava di un norma assai generica, che nulla diceva sulla democraticità interna ai partiti, ma nella quale si coglieva la negazione della recente esperienza del partito unico.

La scelta del parlamentarismo e del proporzionalismo va compresa riferendosi al contesto del tempo, quando la contrapposizione dei due poli – attorno a social-comunisti e cattolici – non presentava i caratteri della tradizionale contrapposizione parlamentare, basata sul bipolarismo e l'alternanza di tipo anglosassone, e costituiva una opposizione di sistema dagli esiti incerti, e vi era il timore, o la speranza, che l'affermazione di un governo rafforzato e di maggioranze stabili diventasse irreversibile, innescando logiche di regime.

Fu questo timore a provocare una durissima opposizione delle sinistre al primo tentativo fatto nel 1953 di introdurre nel sistema elettorale un premio di maggioranza. Il sistema fu allora definito un «bipolarismo imperfetto». Esistevano infatti nel paese due blocchi politici, senza che però fosse possibile immaginare una loro alternanza al potere. Nel quadro di una guerra fredda, il carattere di opposizione al sistema portava infatti ad escludere l'ipotesi che il PCI e i suoi alleati socialisti potessero salire al governo del paese. Una simmetrica *conventio ad escludendum* riguardava i gruppi della destra ex-fascista, elettoralmente più deboli, ma ben radicati, soprattutto nel Mezzogiorno, e ancora presenti nella burocrazia e negli appalti dello Stato, anche a causa della mancata epurazione. Il sistema si assestò sul centrismo, ma la Democrazia Cristiana, per governare, a causa del proporzionalismo si trovava costretta a coalizzarsi con i piccoli partiti del centro destra e del centro sinistra che fungevano da ago della bilancia. Il risultato fu la breve vita dei singoli governi (dal 1948 al 1993 si sono susseguiti ben 49 governi in undici legislature), ma allo stesso tempo una forte stabilità dei partiti al governo, e spesso dei singoli ministri, molto più longevi dei governi ai quali partecipavano. Variando i suoi ministri, la DC governò il paese per oltre 35 anni consecutivi.

Peraltro le sinistre, forti di larghi consensi nell'opinione pubblica, di una in-dubbia egemonia nel mondo della cultura, del potere attribuito ai sindacati, ed infine nelle amministrazioni locali di alcune regioni, godevano di una legittimazione istituzionale di fatto (che ad esempio assegnò loro a più riprese la presidenza della Camera dei deputati) e dunque contribuivano a governare il paese, ma rimanendo

all'opposizione – quasi godendo di una rendita di posizione, che li autorizzava a non misurarsi con, e a non esprimersi sui mutamenti economici e sociali che cambiavano il paese. Per questo, anche quando i legami di dipendenza da Mosca andarono attenuandosi (in linea con le linee postaliniane si tentò di delineare un «eurocomunismo»), il Partito comunista rimase fedele a una visione dottrinale della dinamica storica, ferma all'antiamericanismo e sicura della prossima crisi del capitalismo.

In questo assetto, anche la forte spinta innovativa della costituzione repubblicana tardò ad avere attuazione. Un pilastro del sistema di garanzie, il sindacato di costituzionalità affidato ad una Corte costituzionale, fu edificato solo nel 1953. L'istituzione delle regioni fu dilazionata fino al 1971, e anche allora con forti resistenze dell'amministrazione centrale nella successiva attuazione concreta. Evidentemente il radicamento territoriale delle forze politiche – in particolare dell'opposizione comunista, maggioritaria nelle «regioni rosse» dell'Italia centrale, mentre le destre prevalevano nel Mezzogiorno – riproponeva le regioni storiche – che avevano frenato la concessione dell'autonomia locale. Permaneva in tutto il sistema la pregiudiziale anticomunista, mentre a loro volta le sinistre costruirono una ideologia della costituzione che ne difendeva l'irreformabilità, almeno negli istituti fondamentali, giacché al di fuori di un disegno complessivo diverse sue parti sono state nel tempo riformulate.

Nel quadro di ordinamenti così «congelati», il paese conobbe forse la più incisiva trasformazione della sua storia. Parliamo del «miracolo economico» che si manifestò in tutta Europa a partire dalla fine degli anni Quaranta. Il termine fu coniato per la ripresa tedesca, ma quella italiana non fu da meno. Fatto sta che iniziò allora un ciclo positivo che durò circa un trentennio – i «Trenta gloriosi» come furono detti quando il sistema entrò in crisi.

Per l'Italia fu una trasformazione epocale. Il PIL pro capite, che nel periodo 1861–1939 aveva avuto un incremento circa dell'1% annuo, aumentò del 4% tra 1951 e 1963 [GF 11]. Nel 1963, l'economia aveva un tasso di investimento pari al 25% del PIL [GF 87], e le esportazioni del 12%. L'Italia era prima di allora un paese ancora in gran parte rurale. Si considerino i cambiamenti della forza lavoro tra 1939 e 1961: gli addetti all'agricoltura passarono dal 52 al 30%, all'industria dal 25,6 al 39,8, nei servizi dal 19,00 al 23,4, nella pubblica amministrazione dal 3,4 al 6,8 [GF 13]. Lo scenario sociale cambiò drasticamente. Ogni dato lo conferma. Se nel 1950 circolavano 342mila automobili, nel 1960 sarebbero state due milioni nel 1960, e 10 milioni nel 1970. Il mercato dei beni di consumo esplose. L'Italia divenne il maggior produttore europeo di televisioni e frigoriferi.

Gli storici discutono se gli aiuti del piano Marshall siano stati determinanti per la ripresa europea, se siano stati il «carburante» o solo il «lubrificante» della crescita. Come che sia, nel quadro dello scontro globale tra Est ed Ovest, il piano Marshall significò l'integrazione delle economie e delle società europee nel mercato occidentale (premessa a sua volta dell'integrazione europea), e la «americanizzazione» degli stili di consumo e di vita.

Benché la politica economica italiana con De Gasperi e poi col centrismo accogliesse l'invito al liberismo che accompagnava gli aiuti, non si può dire che i cat-

tolici – e tanto meno i comunisti – ne accettassero le implicazioni ideologiche. L'economia italiana era fortemente segnata dall'intervento dello Stato e dal gigantismo industriale, e tale rimase, con forti elementi di continuità, anche grazie al conservatorismo (e alla mancata epurazione) delle sue classi dirigenti e dei suoi apparati burocratici. Attorno a De Gasperi si era però raccolta la componente più progressista (e meno gradita alle gerarchie vaticane) della Democrazia Cristiana, la più attenta ai valori sociali che avevano trovato espressione nel testo costituzionale. Ecco dunque che la nuova ricchezza del paese consentiva di dare impulso alla spesa sociale, che tra l'altro garantiva consenso elettorale e permetteva la coesistenza con le sinistre, politiche e sindacali, che tuttavia a fini elettorali non smisero mai di denunciarne l'insufficienza.

Eletto alla presidenza della Repubblica con i voti delle sinistre nel 1955, Giovanni Gronchi, della sinistra democristiana, avrebbe affermato che la maggiore disponibilità di beni rendeva ora possibile «una più equa ripartizione della ricchezza» e che «il popolo italiano lo merita[va]». Era dunque possibile dare attuazione al disposto costituzionale che non solo garantiva l'eguaglianza tra i cittadini, ma sanciva che «compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori – si noti, dei lavoratori, non dei cittadini – all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese» (art.3c)

Si avviò così un periodo di riforme assai incisive, sostenuto anche dal clima internazionale segnato dalle elezioni di Kennedy alla presidenza americana e di Giovanni XXIII al soglio pontificio. Il progressivo avvicinamento della DC al Partito socialista – nel frattempo separatosi dai comunisti – portò al governo centro-sinistra 1963, con la partecipazione di Nenni vice presidente del consiglio.

Alcune delle importanti riforme varate allora – tra tutte la creazione scuola media unica –, sancì l'avvenuto coinvolgimento delle masse nelle istituzioni del paese.

Si crearono così anche le condizioni perché esponenti non cattolici governassero il paese. Nel 1978 fu eletto alla presidenza della Repubblica un socialista, Sandro Pertini. Nel 1981 divenne presidente del Consiglio un repubblicano, Giovanni Spadolini. Nel 1976 il PCI raggiunse il massimo consenso elettorale della sua storia col 34,4% dei voti. In quello stesso anno era stato eletto segretario del Partito socialista Bettino Craxi, di orientamento decisamente anticomunista, e che nel 1983 divenne capo del governo.

Ancora in quegli anni continuava lo sviluppo economico e sociale del paese. Nel 1990 i redditi reali raggiunsero un livello di 4,5 volte superiore a quello del 1951 (AmGr 142). Si rafforzavano le piccole e medie imprese, nasceva una nuova borghesia, si diffondevano i consumi opulenti e nuovi valori edonistici, connessi anche alla diffusione della televisione, alla diminuzione dei matrimoni e della natalità, all'indebolirsi della fede.

Il mutamento antropologico degli italiani, unito al crollo del sistema comunista e alla fine del bipolarismo internazionale portò alla ribalta nuovi soggetti politici e

trasforma l'intero sistema politico. Nel 1991 si scioglie il PCI, dando vita a un nuovo partito, il «Partito democratico della Sinistra» (PDS, poi DS) aderente all'internazionale socialista, che tuttavia ne eredita, oltre che il radicamento sociale e territoriale, l'impianto ideologico. Più rilevante è la nascita a metà anni Novanta della «Lega Nord per l'indipendenza della Padania», un movimento nato dall'unione di sei movimenti autonomisti settentrionali che per la prima volta porta alla ribalta nazionale una esplicita tendenza secessionista. L'antica rivendicazione dell'autonomia locale – uno dei «fili rossi» dell'intera storia unitaria – ricompare in forme molto più radicali. Nello stesso periodo, mentre una tempesta giudiziaria si abbatte sui partiti di governo fino a provocare la dissoluzione della Democrazia Cristiana, Silvio Berlusconi fonda «Forza Italia» (1993) e l'anno successivo, ottenuto un grande successo elettorale, diventa presidente del Consiglio alleandosi con la Lega Nord e con l'estrema destra, che a sua volta si distacca dalle matrici fasciste per formare un nuovo partito conservatore, il «Movimento sociale–destra nazionale», poi Alleanza Nazionale, che alle elezioni del 1996 con quasi sei milioni di voti si afferma come terzo partito italiano.

Da un lato la «normalizzazione» del vecchio comunismo entro il quadro democratico – fino al punto che in una logica di alternanza nel 1998 un ex-comunista, Massimo D'Alema, poté diventare presidente del Consiglio e nel 2006 un altro ex comunista, Giorgio Napolitano fu eletto presidente della Repubblica – e dall'altro la formazione di un blocco di destra moderata attorno a Berlusconi sanciscono la fine del «bipolarismo imperfetto» e della luna stagione centrista, tanto da far dire che è finita la «prima repubblica».

Tuttavia una «seconda repubblica» – se per questo si deve intendere un rinnovamento sostanziale del quadro istituzionale – non è mai nata. I pur notevoli cambiamenti non si sono tradotti in una riforma istituzionale capace di superare le criticità storiche del paese. Si è detto della significativa novità rappresentata dalla formazione di un partito regionale, incline alla secessione più che all'autonomia entro un quadro unitario. Una volta salita al governo, la Lega si fece sostenitrice di una riforma in senso federale. Ma come insegna l'esempio americano, un vero federalismo può attuarsi se è accompagnato da una forte convergenza su valori nazionali comuni. Il carattere invece antiunitario e antinazionale della Lega – enfatizzato dall'invenzione di una autonoma «nazione» padana che non aveva alcuna base storica – riproduceva i meccanismi difensivi che avevano sempre ostacolato le autonomie. Una riforma del titolo IV della costituzione riguardante gli enti territoriali fu in effetti varata nel 2001, ma da un governo di sinistra, che così credeva di esorcizzare la minaccia scissionista e allo stesso tempo di andare incontro alle esigenze decentratrici proprie della tradizione democratica. Laddove l'originario articolo 114 della Costituzione stabiliva che «la Repubblica si riparte in Regioni, Province e Comuni», il nuovo testo recita «La Repubblica è costituita dai Comuni, dalle Province, dalle Città metropolitane, dalle Regioni e dallo Stato». L'inversione dell'ordine di priorità, e la collocazione dello «Stato» come ente residuo, hanno reso molto più complesso il sistema dei poteri territoriali senza tuttavia semplificarlo.

Privi di esito alcuno sono stati poi i numerosi tentativi di introdurre più radicali riforme degli assetti costituzionali e della forma di governo. Apposite com-

missioni bicamerali sono state messe al lavoro, prima nel 1983-1984, poi nel 1993-1994 e nel 1997, con la convergente partecipazione dei due blocchi politici, ma senza successo. Una riforma costituzionale presentata invece dal governo di destra, che modificava il bicameralismo perfetto in senso federale, dopo esser stata votata dal Parlamento è stata bocciata da un referendum popolare nel 2006.

Sono state invece approvate delle riforme del sistema elettorale. Nel 1993, sull'onda degli scandali che hanno travolto i partiti storici, un referendum ha abrogato le componenti proporzionali della legge elettorale, costringendo ad adottare un sistema maggioritario. D'altra parte, se la legittimazione della destra nel quadro costituzionale aveva rappresentato una rilevante innovazione dovuta all'iniziativa di Berlusconi, la legge elettorale vigente, di tipo proporzionalistico, imponeva di coalizzarsi in liste, e la coalizione da lui formata univa tre componenti fortemente divaricate: il localismo antinazionale della Lega, il nazionalismo statalista della destra post-fascista e l'imprenditoria legata al potere politico di Berlusconi. Il primo governo Berlusconi del 1994 cadde dopo nove mesi per l'abbandono della Lega. A rafforzare la coalizione contribuì allora la forza di una personalità carismatica che aggregava e legava a sé i vari gruppi. Ma per garantirgli la stabilità che poi gli avrebbe consentito di reggere il governo per un decennio – dal 2001 al 2011, salvo la parentesi di un instabile governo di centro-sinistra nel 2006-2008 (alla cui caduta contribuì l'acquisto di voti da parte di Berlusconi), era necessario modificare il sistema elettorale. Da qui una prima legge («Mattarella») che introduceva un sistema maggioritario corretto (75% magg, 25% prop), con sbarramento d'ingresso al 4%. Seguì per referendum l'abolizione delle preferenze. Nel 2005 fu poi varata una nuova legge, disegnata sulle esigenze elettorali della maggioranza, usualmente definita «porcellum» perché il suo estensore, il ministro leghista Calderoli, la definì «una porcata», con la quale alla lista maggioritaria va il 53,8% dei seggi alla Camera, mentre al Senato il premio di maggioranza opera a livello regionale. E' ammessa la presentazione di un candidato in più collegi, e le liste, presentate dai partiti, sono bloccate. Di qui tra l'altro l'originale idea della sinistra di imitare il sistema americano delle «primarie». A questo sistema si deve l'*impasse* parlamentare dei nostri giorni.

Ma in tema di mancato rinnovamento, ben più grave del blocco del sistema politico è quello che riguarda l'economia e la finanza pubblica. Torna qui il tema della matrice «lavoristica» della Costituzione della quale abbiamo parlato. Come abbiamo visto, le riforme sociali degli anni Sessanta e Settanta nascevano dall'incontro del solidarismo cattolico con gli orientamenti sociali dei partiti di sinistra, sia che questi prendessero parte attiva nel governo, sia che vi contribuissero dall'opposizione. Il dettato costituzionale suggeriva di ampliare la sfera dei diritti sociali ed anzi di rimuovere gli ostacoli che ne limitavano l'esercizio. Tutto dunque congiurava a sovraccaricare le finanze pubbliche di oneri sempre maggiori. Sulla tradizione statalistica influivano anche una vulgata «keynesiana», che induceva al *deficit spending*, e una «ideologia della crescita» nata negli anni del miracolo economico, e per la quale era normale che il sistema crescesse senza limiti, come i dati sembravano confermare in quegli anni. Queste convinzioni corrispondevano del resto a una cultura diffusa e a diffuse attese e pretese. In venti anni il reddito pro-

capite era raddoppiato. Come è stato osservato, «molti italiani volevano quindi 'tutto' anche perché avevano avuto in passato assai poco, avevano appena ricevuto molto, molto di più gli era stato appena promesso e sembrava ci fossero tutte le condizioni perché quelle premesse e altre ancora fossero mantenute». Gli effetti di questa spesa sono alla lunga devastanti, anche sul sistema politico. Come ha scritto quest'anno il sindaco di una città minore dell'Italia centrale, finché le risorse abbondavano «si innaffiava di servizi così come gli aviatori americani facevano col napalm nelle foreste vietnamite, sicuri che prima o poi il consenso ci sarebbe stato» (Balzani p.23). Ma un consenso conquistato attraverso la spesa evidentemente non rinsalda i vincoli comunitari, ed anzi deforma uno spirito civico già indebolito da mutamenti demografici e dal diffondersi di rappresentazioni ideologiche che «liberalizzano» tutto. «I cittadini, abituati a consumare servizi sociali in quantità industriale (...) li danno semplicemente per scontati» (B p.34). Le smisurate aspettative della collettività non sono più commisurate, nemmeno mentalmente, al costo dei servizi.

La spesa pubblica crebbe fino a raggiungere il 54,4% del PIL, e il debito pubblico raggiunse negli anni '80 il 100% del PIL (144), per poi continuare a crescere. I capitoli della spesa pubblica maggiormente cresciuti tra 1960 e 1990 furono quelli relativi alle spese sociali (+ 8,9 punti del PIL), seguite da quella dei salari dei dipendenti pubblici (+ 4,3 punti)[155]. E' noto che l'indebitamento fa gravare sulle generazioni future il costo delle riforme. Il caso emblematico è quella del sistema pensionistico, gonfiato senza alcuna previsione della spesa e delle dinamiche demografiche in atto.

Intanto le condizioni strutturali che avevano reso possibile questa crescita vennero a mutare, innanzi tutto su piano internazionale. Dopo a fine della convertibilità del dollaro, gli shocks petroliferi furono il segnale di una inversione dei rapporti tra mondo e sviluppato e paesi terzi. L'aumento della pressione fiscale, fisiologicamente necessario in presenza di una crescente spesa sociale, fu attuato con forte ritardo e quando lo slancio era cessato. Risultava così onerosissimo per l'intera società e per il sistema produttivo, sul quale gravava, come una doppia imposizione, il costume invalso di finanziare i partiti attraverso le tangenti. Il sistema continuava a spendere alle spalle delle generazioni future, proprio mentre queste si stavano assottigliando.

Tra i mutamenti del contesto internazionale, uno in particolare meriterebbe la nostra attenzione, quello che riguarda gli spazi di sovranità dei singoli Stati e della singole economie. Occorrerebbe qui aprire un'altra pagina, riflettendo sul ruolo che i vincoli esterni hanno avuto nei progressi compiuti dal paese. Anche qui, lo sguardo sull'attuale non deve soffrire di miopia. La stessa formazione dell'unità nazionale e i suoi successi implicavano una integrazione nel sistema internazionale. La prima guerra mondiale fu vinta dall'Italia anche grazie al sostegno degli alleati. La seconda è stata combattuta dal fascismo in maniera subordinata alla Germania, e dopo la sconfitta solo nell'ambito della vittoria alleata è stato possibile al paese recuperare una propria dignità attraverso la Resistenza. Tra i principi fondamentali della costituzione repubblicana assai significativa era il ripudio della guerra e

l'apertura agli ordinamenti internazionali vòlti alla pace e alla giustizia (art 11c). La svolta è profonda, giacché inverte una idea di potenza legata alle prove militari che già aveva caratterizzato le aspirazioni, soprattutto coloniali, dell'Italia liberale, e che poi aveva avuto massima e tragica espressione nel fascismo. Non a caso, l'Italia repubblicana è oggi tra i paesi che più attivamente contribuiscono alle missioni internazionali di pace. Ma la rinuncia alla politica di potenza, ispirata ad alti principi morali, dava anche la misura delle effettive potenzialità del paese nel contesto internazionale. L'atlantismo prima, l'uropeismo e la globalizzazione poi hanno costituito il contesto entro cui era ed è possibile lo sviluppo del paese e ne dettano i limiti. L'adesione italiana al sistema economico europeo nel 1979, e poi l'adozione dell'euro e la crescente integrazione europea disegnano dunque il contesto entro cui deve rinnovarsi anche il sistema politico.

# L'Italia che cambia e le difficoltà della crisi

MARCO RICCERI

SEGRETARIO GENERALE DELL'EURISPES



## PREMESSA

«TUTTI I NODI ARRIVANO AL PETTINE. L'ITALIA, AL CENTRO DI UNA CRISI CHE È INSIEME POLITICA, ECONOMICA E SOCIALE, È COSTRETTA A FARE I CONTI CON LE PROPRIE CONTRADDIZIONI, CON I PROPRI RITARDI, CON IL PROPRIO ENDEMICO CONSERVATORISMO, INSOMMA CON L'ESSENZA PIÙ PROFONDA DI SE STESSA. MA LA NOSTRA È UNA EMERGENZA INNANZI TUTTO ETICA E PROPRIO IL VENIR MENO DELL'ETICA HA INNESCATO LA CRISI CON LA QUALE DOBBIAMO CONFRONTARCI».

E' con queste parole che si apre il 25° Rapporto Italia 2013 di Eurispes, uno dei più importanti istituti di ricerca e di analisi che opera in Italia dal lontano 1982. Per comprendere il valore di questo studio bisogna tener presenti, come premessa, alcuni elementi essenziali che caratterizzano la natura e il modo di lavorare di questa struttura.

## I - VALORE E PECULIARITÀ DELLA RICERCA EURISPES

Fondato dal sociologo Gian Maria Fara oltre trent'anni fa, Eurispes è innanzitutto un istituto che opera senza fine di lucro in modo pienamente autonomo. E' un'isola di libero pensiero, come talvolta è stato definito, nel quale esponenti delle più diverse correnti culturali e scientifiche possono confrontarsi in piena libertà e collaborare alla elaborazione delle analisi e valutazione dei fenomeni sociali.

Un altro fattore di qualità del lavoro di Eurispes riguarda l'approccio di tipo multidisciplinare e sistemico utilizzato nelle attività di ricerca. Alle analisi concorrono, innanzitutto, esperti delle discipline più diverse: economisti, sociologi, giuristi, psicologi, urbanisti, etc., che col loro contributo consentono di sviluppare al meglio l'approccio sistemico nell'analisi dei fenomeni sociali, di comprendere i condizionamenti e le correlazioni che collegano un fenomeno agli altri.

## 2 - ITALIA : UNA CRISI STRUTTURALE

Il Rapporto Italia 2013 conferma, innanzitutto, il carattere strutturale della crisi che investe da qualche anno il sistema italiano, anche come riflesso della più ampia crisi del sistema europeo. Le crisi di questo genere, come dimostra l'esperienza storica, sono qualcosa di ben diverso dalle crisi congiunturali, temporanee, di assestamento, che periodicamente colpiscono tutti i sistemi. Una crisi strutturale, proprio per la sua natura, incide invece sulla fondamenta di un sistema, sulle strutture portanti: le istituzioni, la politica, l'economia, la vita sociale, i riferimenti culturali.

La particolarità di questa fase storica della vita italiana sta proprio nel fatto seguente: nella difficoltà, finora non superata, di individuare delle soluzioni all'altezza della complessità e della gravità dei problemi da affrontare, basate su un condiviso disegno di prospettiva.

L'Italia fotografata da Eurispes nel 2013 continua ad essere un Paese di grandi contraddizioni, tra i suoi numerosi elementi di eccellenza, apprezzati nel mondo, ma anche i suoi numerosi elementi di ritardo ed arretratezza; un Paese che continua ad esprimere grandi potenzialità, ma che, nell'insieme non riesce ancora a tradurre questa potenza in energia creativa, a rompere i tanti lacci e laccioli che vincolano le grandi capacità degli italiani. In questo senso il Rapporto Italia 2013 denuncia il peso del conservatorismo che grava sul sistema italiano, i limiti di comportamenti e culture orientate più al presente che al futuro, a cercare soluzioni e vantaggi nell'immediato più che a sforzarsi di elaborare visioni, progetti e piani a medio e lungo termine.

In questo prevalere della cultura del presente, che si accompagna poi ad una cultura dell'apparire (la moltiplicazione del talk show televisivi è un indice), Eurispes legge una caduta di valori etici nei responsabili delle decisioni - la classe dirigente nel senso più ampio del termine - con tutte le conseguenze negative che ciò produce nella società: disaffezione e sfiducia diffusa nelle istituzioni, caduta dell'impegno pubblico, indebolimento della coesione sociale, accentuarsi delle disuguaglianze nei più diversi ambiti della vita civile. «Il problema vero è che siamo ... talmente presi ed assorbiti da noi stessi -che- non riusciamo a interrogarci e confrontarci con i bisogni e i diritti degli altri». L'etica è diventata una «triste scienza», per dirla con Adorno.

### 3 – IL PESO DI UNA INCERTEZZA DIFFUSA

I dati raccolti da Eurispes offrono la misura del conseguente clima di incertezza sul futuro che si è diffuso nella società italiana e che rallenta le scelte per una decisa inversione di tendenza. Un esempio clamoroso è il mancato ridimensionamento dell'elevato debito pubblico, che limita le possibilità di sviluppo di tutto il sistema e ritarda l'inserimento dell'Italia nei processi di ripresa che si registrano a livello internazionale. Un altro esempio sono le mancate riforme politico-istituzionali la cui necessità è continuamente richiamata dal Presidente della repubblica (riforma del Parlamento, riforma della legge elettorale, riforma delle Regioni e delle Autonomie locali, nuovo equilibrio tra pubblico e privato). Sono tutte situazioni che hanno contribuito non poco, nell'ultimo anno, a creare nei cittadini una diffusa sfiducia in chi governa le Istituzioni, come dimostrano i dati rilevati.

Le analisi del Rapporto Italia 2013 insistono molto sugli effetti di questo prevalere della cultura del presente in questa fase della vita italiana. «Il sistema politico, istituzionale, mass-mediale ci ha diseducati e programmati per il presente non per il futuro. Il presente non è esigente, basta viverlo così com'è, adeguandosi, cercando di trarne il maggior vantaggio possibile. Il futuro, o meglio la costruzione del futuro è faticosa, impegnativa, richiede applicazione e capacità di immaginare e di progettare. Il presente è dei consumatori di tempo e di se stessi, il futuro è dei cittadini, di chi vorrebbe costruire un mondo migliore».

L'Italia di questo periodo è, dunque, una realtà ben diversa, nel bene e nel male, dagli stereotipi tradizionali, accreditati soprattutto all'estero. In questa fase la sua consueta fiducia nel futuro si è come incrinata. Il «Bel Paese» è oggi una società moderna che sta cambiando profondamente, anche per la pressione della crisi, nei valori di riferimento e nei comportamenti delle persone ed è obiettivamente difficile prevedere quali saranno gli esiti di questa evoluzione nel prossimo futuro.

I seguenti paragrafi offrono al lettore degli elementi emblematici, utili per la conoscenza e la riflessione sulla profondità dei cambiamenti in atto in Italia.

### 4 – IL COMPLESSO RAPPORTO TRA CITTADINI, ISTITUZIONI E POLITICA

Dai sondaggi condotti regolarmente ogni anno in tutta Italia su campioni rappresentativi di cittadini, emerge con chiarezza che prosegue, anche nel 2013, il calo di fiducia degli italiani nei confronti delle Istituzioni. Nel Rapporto Italia 2012, Eurispes aveva già segnalato come questo fenomeno avesse registrato, nella serie storica 2004-2012, un trend in crescita che non si è mai arrestato nel periodo considerato. Per il 2013, Eurispes ha dovuto purtroppo evidenziare un ulteriore peggioramento nel giudizio degli italiani nei confronti delle Istituzioni e un grado di sfiducia che sale dal 71,6% del 2012 al 73,2% del 2013. La maggiore disaffezione si registra tra le donne (77,9% rispetto al 68,3% degli uomini), tra gli ultrasessantacin-

quenni (76,4%), tra quanti hanno un'età tra i 45 e i 64 anni (75,4%); sono le fasce d'età maggiormente colpite, per diversi motivi, sia dalla crisi sia dai recenti provvedimenti correttivi di emergenza.

Il maggior grado di fiducia è espresso dagli italiani nei confronti delle Forze dell'Ordine (Carabinieri, Guardia di Finanza, Polizia, Corpo Forestale), delle Forze Armate, in particolare per l'ottimo servizio prestato a livello internazionale, e della Magistratura, mentre, una tendenza opposta riguarda le istituzioni politiche e le associazioni private maggiormente coinvolte nella gestione della crisi.

Il **Governo**, ad esempio, non ha mai raccolto dal 2004 un aumento della fiducia massima che oltrepassasse la soglia del 10%. Nelle rilevazioni del 2012 i non fiduciosi sono risultati l'82,8%, i fiduciosi il 15,9%. Non è da meno il **Parlamento** che continua a registrare livelli molto elevati di sfiducia: l'89,7% dei cittadini.

Anche la figura del **Presidente della Repubblica** ha fatto registrare un calo dei consensi tra il 2012 e il 2013. Il Presidente è stato sicuramente penalizzato nel sondaggio dall'aver sostenuto l'insediamento del Governo tecnico, e dai pesanti sacrifici che quest'ultimo ha imposto ai cittadini. Anche la discesa in campo del sen. Monti come candidato premier alle elezioni politiche ha fatto sì che venisse meno il ruolo di figura super partes, e quindi transitoria, affidatogli in un certo senso proprio da Napolitano. In ogni caso, l'apprezzamento degli italiani nei confronti del Presidente della Repubblica si divide quest'anno tra il 44,7% di fiduciosi e il 52,8% di sfiduciati.

E' tornato invece a crescere il livello di fiducia nei confronti della **Magistratura**, dopo il calo dei consensi registrato nel 2012. Ad accordare fiducia a questa Istituzione sono 4 cittadini su 10, anche se occorre evidenziare che il fronte della sfiducia continua ad essere maggioritario ed a comprendere più della metà del campione (56,4%).

Tra le Istituzioni, quelle più apprezzate e sulle quali si ripone un'ampia fiducia vi sono le Forze dell'ordine che hanno negli anni mantenuto altissimo il livello di consenso espresso dai cittadini. Si tratta, nell'ordine, del **Corpo forestale dello Stato** (77,1% dei consensi), dell' **Arma dei Carabinieri** (76,3%), della **Polizia di Stato** (75%), della **Guardia di Finanza** (71%), Anche quest'anno il ruolo delle nostre **Forze armate** e gli ottimi risultati ottenuti nel contesto internazionale hanno contribuito a collocare i militari in una posizione privilegiata presso l'opinione pubblica. Cresce quindi l'apprezzamento dei cittadini che si dicono fiduciosi nell'operato delle Forze armate nel 71,3% dei casi, con un balzo in avanti rispetto al risultato ottenuto lo scorso anno (67,8%).

Da registrare, infine, i dati negativi registrati che si riferiscono al mondo associativo, come il giudizio negativo espresso dagli intervistati nei confronti dei **partiti** (68,9%), dei **sindacati** (41,3%) e delle **confessioni religiose**, diverse da quella cattolica, presenti nel nostro Paese (44,9%).

## 5 – LA VOGLIA DI PARTECIPAZIONE ALLA VITA POLITICA

In un sistema politico bipolare e sostanzialmente bipartitico, l'Italia presenta un dato interessante, in controtendenza rispetto a quello della sfiducia nelle istituzioni, che riguarda la voglia di partecipazione alla vita politica. Nell'ultimo anno, è stata sperimentata con notevole successo una nuova modalità di coinvolgimento attivo dei cittadini nella scelta dei rappresentanti politici: le elezioni primarie di coalizione. Lanciate per la prima volta nel 2005, per legittimare la scelta del candidato premier, questa forma di partecipazione ha subito mostrato delle grandi potenzialità. Da lì la decisione di un partito, il Partito Democratico, di riproporre le elezioni primarie di coalizione per l'elezione del segretario nazionale e candidato premier. Il risultato della partecipazione è stato davvero notevole: oltre 3.000.000 votanti hanno deciso di legittimare la coalizione di centro-sinistra per la scelta del candidato premier nel 2012. Questo dato contrasta obiettivamente, con l'altro dato di natura opposta del forte sentimento di antipolitica sviluppatosi in tutto il Paese, testimoniato dal successo di un movimento nato proprio su questa tematica (il Movimento 5 Stelle di Beppe Grillo).

## 6 – LE FAMIGLIE ITALIANE DI FRONTE ALLA CRISI ECONOMICA

### 6.1 – I CAMBIAMENTI NELLA SPESA DEGLI ITALIANI

Il 73,4% degli italiani nel corso dell'ultimo anno ha constatato una diminuzione del proprio potere d'acquisto. Di conseguenza ha dovuto ridurre tutti i tipi di spesa ed organizzare quella che è stata definita una *vita low cost* modificando le proprie propensioni ai consumi ed il proprio stile di vita.

Per comprendere il valore di questo cambiamento, bisogna tener presente che le principali voci di spesa degli italiani sono nell'ordine: l'abitazione, l'alimentare e i trasporti. Rispetto a questo quadro d'insieme, i dati dell'indagine Eurispes, condotta su un campione rappresentativo in tutta Italia indicano che i cittadini, in una misura tra l'80 e il 90%, nel corso dell'ultimo anno ha ridotto, ad esempio, le spese per i regali, ha acquistato più prodotti in saldo, ha ridotto le spese per i pasti fuori casa, ha cercato punti vendita più economici per l'acquisto di vestiti, ha ridotto le spese per viaggi e vacanze, ha cambiato la marca di un prodotto alimentare se più conveniente, ha ridotto le spese per il tempo libero, per l'estetista, il parrucchiere, gli articoli di profumeria e gli articoli tecnologici. Molti hanno cominciato ad acquistare prodotti online per ottenere sconti ed aderire ad offerte speciali (58,4%). Gli italiani *on-line* sono 26 milioni e ben 13 milioni hanno effettuato almeno un acquisto *on-line*. Oltre la metà del campione ha ridotto le spese per la benzina usando di più i mezzi pubblici (52,2%), ridotto le spese mediche (40,6%); il 38,4%, infine, si è rivolto per le sue spese al mercato dell'usato (era solo il 21,5% un anno fa).

## 6.2 – A COSA NON RINUNCIANO GLI ITALIANI

Nel quadro di ridimensionamento generale delle spese delle famiglie, colpisce il fatto – segno specifico di una peculiarità positiva tutta italiana – che tre tipi di spesa, in particolare, vengono mantenute comunque, per la preferenza accordata a queste voci: le spese per ***i prodotti di qualità alimentare, gli animali d'affezione, la moda.***

*a) Una preferenza consolidata : la qualità alimentare*

Il Rapporto Italia 2013, ad esempio, mette in luce che gli italiani spendono con più attenzione non solo per le difficoltà della crisi ma anche perché sono diventati più esigenti: ricercano prodotti più efficienti, durevoli. In una parola tendono alla qualità. Si scarta il superfluo per concentrarsi su ciò che è indispensabile o su ciò che possa assicurare benessere e salute. Si ritorna alle preparazioni fatte in casa mentre si riducono le merendine industriali; si prediligono l'acqua di fonte o le spremute artigianali alle bevande gassate; si scelgono confezioni più piccole per ridurre lo spreco. In modo specifico nei consumi alimentari l'Italia si conferma il Paese con i consumi più alti d'Europa. Ogni abitante dello stivale impiega 2.300 euro l'anno per l'acquisto di cibo, il 28% in più rispetto alla media dell'Unione Europea. I tedeschi si fermano a 1.800 euro l'anno. Solo i francesi si avvicinano al dato italiano, ma il Bel Paese resta quello più attento all'origine geografica e alla marca dei prodotti alimentari acquistati. Alla domanda su quanto ponga attenzione all'origine geografica e alla marca, il consumatore italiano risponde in modo positivo rispettivamente nell'88% dei casi e nel 68% (la Germania si ferma al 74%, la Francia al 75% e la Gran Bretagna al 52%). Non è un caso che l'Italia si conferma il paese con il più alto numero di prodotti a denominazione d'origine del mondo (Dop, Igp e Stg.). Con 248 registrazioni detiene il 22% del totale europeo, seguita dalla Francia con 192 prodotti (17% del totale europeo). Un dato interessante sulle abitudini alimentari degli italiani riguarda l'aumento dei vegetariani (oggi il 6% della popolazione); sono soprattutto le donne scegliere questo stile di vita, per motivi che riguardano la sensibilità verso gli animali, mentre per gli uomini la ragione principale riguarda il benessere fisico e della salute.

*b) Gli italiani e l'amore per gli animali*

Neanche in tempi di crisi gli italiani rinunciano ad avere tra le mura domestiche un animale con cui condividere il tempo quotidiano. Anzi, secondo la rilevazioni Eurispes del 2013, è in aumento il numero dei cittadini che destina un posto della propria «tavola», letto o divano ad un amico animale.

Più della metà delle famiglie, il 55,3%, ha in casa uno o più animali domestici, un dato in netta crescita rispetto al 2012 quando la percentuale si attestava al 41,7% (+13,6). Sono in particolare le donne ad amare la compagnia degli animali. Non stupisce che in parallelo con questo amore per gli animali, la grande maggioranza

degli italiani, l'87%, sia contraria ad ogni forma di vivisezione, anche se giustificata da motivi scientifici, ed alla pratica della caccia (80%).

L'animale più diffuso nelle case degli italiani è il migliore amico dell'uomo, il **cane**, presente nelle dimore del 55,6% degli italiani, seguito al secondo posto dal **gatto** (49,7%). Le altre tipologie di animali sono molto più rare. Le spesa media di una famiglia italiana per il mantenimento degli animali varia da meno di 30 euro al mese (il 46,7% delle famiglie), tra i 30 e i 50 euro (il 32,7%), tra i 51 ed i 100 euro al mese (13,6%). Le spese maggiori riguardano, nell'ordine, veterinari e medicinali, la toelettatura, gli abitini, i collari e gli accessori.

### *c) La passione della moda, soprattutto tra i giovani e giovanissimi*

Nel mercato italiano della moda e del lusso, che è in crescita nonostante la crisi, emergono dei nuovi protagonisti – i giovani – i quali sono portatori di un nuovo edonismo e di una nuova propensione ai consumi. Questo dato di novità è emerso con chiarezza nel Rapporto Italia 2013. Si tratta del mercato dei **posh tweens**, cioè dei giovani preadolescenti, ragazzini eleganti, sedotti da marchi e griffe all'ultimo grido, i «tweens» la cui età varia tra gli 8 e i 12 anni.

Sempre più i **tweens** italiani rivelano di amare le novità, cercano di seguire le logiche estetiche della moda e delle sue tendenze. Complici la Rete virtuale e il Web, (Chat, Skype, Facebook, Twitter) insieme ai mondi della musica e del cinema, i giovani esprimono preferenze sempre più precise a favore della qualità, dei marchi, dello stile dei prodotti, come un modo per costruire la propria identità sociale, porsi al centro dell'attenzione, emergere rispetto ai propri coetanei. I giovani seguono i loro genitori nello shopping e lo praticano (**co-shopping**), osservandone gli orientamenti d'acquisto, spaziando dalla tecnologia elettronica all'abbigliamento. Ma sempre più spesso le parti si invertono, perché sono i giovani – definiti **consumatori senza portafoglio** – a condizionare le scelte di acquisto dei genitori. Il fenomeno, ovviamente non è solo italiano - anche se in Italia ha un grande rilievo - ma investe tutto il mondo occidentale.

## 6.3 – LA CRISI ED I CAMBIAMENTI NELLE ABITUDINI DI VITA

Insieme alla riduzione delle spese, gli italiani hanno cominciato a cambiare le loro abitudini di vita quotidiana. La quasi totalità degli italiani ha limitato le uscite fuori casa (91,8%, in forte aumento rispetto al 73,1% registrato un anno fa). Numerosissimi sono anche gli italiani che, invece di andare al cinema, scelgono di guardare i film in dvd o in streaming e quelli che sostituiscono sempre più spesso la pizzeria/ristorante con cene a casa tra amici. Più della metà del campione intervistato dichiara di aver preso l'abitudine di portarsi il pranzo da casa sul posto di lavoro (54,9%), mentre il 44,1% va più spesso a pranzo/cena da parenti/genitori. Insomma, le ristrettezze dell'economia hanno indotto gli italiani a vivere di più nelle case, in famiglia e con gli amici. Come pure a crearsi delle fonti di reddito supplementari facendo lavori inte-

gratuiti come servizi personali presso amici e conoscenti (assistenza ad anziani, sartoria, babysitter, vendita di oggetti autoprodotti, pulizie, giardinaggio).

#### 6.4 – LE PROSPETTIVE PER IL PROSSIMO FUTURO

Circa le prospettive di possibile ripresa nel prossimo futuro, il 52,8% è convinto che la situazione economica del Paese subirà un ulteriore peggioramento nei prossimi 12 mesi, in molti sono sicuri che rimarrà stabile (27,9%) e solo 1 italiano su 10 indica un sicuro miglioramento. La fiducia sul valore dei lievi cenni di schiarita che gli economisti vedono all'orizzonte, è dunque ancora molto debole.

Il fatto è che nel 2012, 7 italiani su 10 hanno visto peggiorare notevolmente la situazione economica personale; mentre sono davvero pochi coloro che hanno registrato un miglioramento: si tratta appena del 4,8% degli intervistati. Ciò ha costretto il 60,6% degli italiani, 3 su 5, ad intaccare i propri risparmi per arrivare alla fine del mese; il 62,8% ha dichiarato di avere grandi difficoltà ad affrontare la quarta (quando non la terza) settimana; il 79,2% non riesce a risparmiare, questo vuol dire che solo 1 su 5 riesce a mettere qualcosa da parte. Le maggiori difficoltà economiche si registrano per le persone tra i 45 e i 64 anni (il 65,6%).

### 7 – LE FAMIGLIE ITALIANE: NUOVI VALORI ETICI E NUOVI COMPORTAMENTI SOCIALI

Riguardo ai comportamenti sociali delle famiglie, l'Italia presenta un quadro di grande cambiamento soprattutto in relazione ai valori etici di riferimento che orientano le scelte delle persone. Sotto questo aspetto, l'Italia sta rapidamente allontanandosi dall'immagine – ancora molto diffusa all'estero – di una società tradizionalmente fondata su un nucleo familiare consolidato, sul ruolo del padre che regge e guida la famiglia, una comunità che privilegia i rapporti tra parenti e le relazioni amicali. In altre parole, le analisi mettono in risalto che la famiglia tradizionale è oggetto di un profondo processo di mutazione, che l'individualismo crescente della società moderna porta all'affermazione di nuovi protagonisti e di nuovi comportamenti. La portata del cambiamento in atto si può leggere bene in alcuni fenomeni emblematici come: l'aumento del numero dei divorzi, gli orientamenti espressi dagli italiani in ordine alle questioni di fondo della vita e della morte, il nuovo protagonismo delle donne.

#### 7.1 – LE SEPARAZIONI MATRIMONIALI

In Italia, dove l'86,3% delle persone si dichiara a favore del divorzio breve, si registrano sempre meno matrimoni e sempre più separazioni. Sono oltre 170mila ogni anno le persone che fanno la scelta della separazione; ed ogni anno circa centomila

bambini e ragazzi minori vedono i genitori allontanarsi l'uno dall'altro. Il tasso di aumento annuale delle separazioni è del 2-3%. A prendere la decisione di separarsi sono più frequentemente le donne, mentre gli uomini paiono in molti casi «subire» la volontà del coniuge (o della compagna) sia perché la donna oggi ha maggiore autonomia economica, sia perché consapevole che in sede di giudizio in generale, secondo la prassi italiana, essa sarà più tutelata. Tra le questioni più controverse da affrontare in sede di separazione, vi sono quelle economiche e qui emerge che è sempre più spesso l'uomo ad essere in difficoltà, quando non riesce ad assicurare alla ex moglie o ex compagna il «tenore di vita precedente» (gli assegni per coniuge e figli). Negli ultimi tempi – un fenomeno del tutto nuovo – sono nate in Italia numerose **associazioni di padri separati** che pongono l'accento proprio sulla situazione particolarmente critica dell'uomo, che dovrà cercarsi un'altra abitazione da ammobiliare, versare un assegno per figli e spesso per l'ex moglie, sostenere le spese per gli spostamenti che la qualità di genitore non convivente comporta. In Italia i padri separati sono circa 4 milioni e di questi 800mila rasentano la soglia della povertà.

## 7.2 – UN NUOVO MODO DI CONCEPIRE IL RAPPORTO TRA ETICA E DIRITTI

Anche il modo di intendere il rapporto tra etica e diritti disegna un'immagine nuova dell'Italia, diversa da quella che avevamo anche nel passato più recente. La maggioranza degli italiani - per la precisione il 77,2% – si dichiara ormai favorevole al **riconoscimento delle coppie di fatto**; il 79,4% alla **fecondazione assistita** per aiutare una donna a realizzare il suo desiderio di maternità; il 63,9% all'interruzione di una gravidanza non prevista, attraverso la somministrazione della pillola abortiva (entro i primi due mesi di gestazione, senza bisogno di intervenire chirurgicamente).

Tra il 2012 e il 2013 è notevolmente aumentato il numero di quanti si dichiarano favorevoli all'**eutanasia**, dal 50,1% all'attuale 64,6%, mentre, d'altro canto, la maggioranza degli italiani (63,8%) respinge la proposta del **suicidio assistito** – che determina la fine della vita con l'intervento di un medico anche in assenza di malattie. Il **testamento biologico**, espressione della volontà dell'individuo di sottoporsi o meno a cure mediche in futuro – quando potrebbe non essere in grado di intendere o di volere – registra un aumento di oltre dieci punti percentuali: dal 65,8% del 2012 al 77,3% del 2013.

## 7.3 – IL RUOLO DELLA DONNA NELLA SOCIETÀ ITALIANA: LA VOGLIA DI EMERGERE

La grande maggioranza delle donne italiane continua ad affrontare il duplice impegno del lavoro e della cura della famiglia, di cui si assume la maggiore responsabilità: la cura del marito, l'educazione dei figli, la sistemazione della casa. Di conseguenza

fa di tutto per organizzare il tempo del lavoro in modo da poter fronteggiare al meglio le esigenze della vita familiare. Per esempio, sempre più le donne lavoratrici accettano le proposte di lavori part-time, o di lavori con contratto a tempo determinato. Quando le due esigenze – lavoro e famiglia – diventano incompatibili, la maggioranza delle donne italiane sceglie per la famiglia e abbandona la ricerca del lavoro.

**Sui posti di lavoro la donna italiana scalpita:** più della metà delle donne lavoratrici vorrebbe una maggiore retribuzione, vorrebbe avere maggiori possibilità per valorizzare il proprio contributo (40%) e maggiori possibilità di carriera (il 63,2%), avere stimoli e incentivi professionali per poter fare dei progetti per il futuro (65,7%). La maggioranza delle lavoratrici italiane (56,4%) denuncia che uno dei più grandi desideri sarebbe quello di avere più tempo da dedicare a se stesse.

Un dato interessante riguarda le caratteristiche delle donne che sono riuscite ad entrare nella cosiddetta classe dirigente. In base alla preziosa collaborazione avviata con **Who's Who in Italy**, che ha fornito i curricula di 5.560 individui «che contano» all'interno della società italiana, Eurispes ha rilevato che gli uomini costituiscono ben l'85% della classe dirigente, mentre **le donne «potenti»** registrano solo un contenuto 15%, la maggioranza delle quali concentrata nella fascia di età tra 36 e 65 anni; per giunta non coniugate (66,8%). Ciò vuol dire che la donna che ha perseguito il successo nella vita sociale in pratica ha dovuto rinunciare alla vita familiare. La politica, con il 29,5%, è il campo di appartenenza professionale più elevato dell'impegno femminile; seguita dalle professioni artistiche e dello spettacolo, dalle attività culturali. Il mondo economico con il 10,7% e quello delle libere professioni (10,1%) evidenziano la marginalità delle donne nei campi professionali legati alla produzione e ai servizi.

# L'economia italiana di fronte al XXI secolo

ALBERTO MATTIACCI

UNIVERSITÀ DI ROMA LA SAPIENZA

PROFESSORE ORDINARIO DI ECONOMIA E GESTIONE DELLE IMPRESE

## UN PAESE DIFFICILE DA RACCONTARE

SPIEGARE LA STRUTTURA ECONOMICA ITALIANA È TANTO DIFFICILE QUANTO SPIEGARE GLI ITALIANI.

L'ECONOMIA NAZIONALE GODE E RISENTE, INFATTI, DI TUTTI I PREGI E I DIFETTI DI UN POPOLO CHE NON È MAI STATO NAZIONE (COME INVECE È LA FRANCIA). L'ECONOMIA ITALIANA SORGE DA UN HUMUS UMANO CHE SA «FARE SISTEMA», COME SI SUOL DIRE, IN POCHE OCCASIONI e circostanze – come i Campionati Mondiali di calcio, o l'elezione di un nuovo Papa (che, a essere rigorosi, non è nemmeno un fatto italiano); riconosce la propria comune matrice in uno *stile di vita*, più o meno condiviso, al cui centro sta la famiglia (almeno a parole), il cibo (nei fatti) e la ricerca di una quotidianità quanto più possibile rilassata e orientata al piacere della vita. L'economia italiana è fatta delle individualità di cui è composto il proprio popolo, non è fatta di reti organizzate, né di sistemi integrati.

L'economia italiana è, per molti aspetti, un oggetto misterioso: un Paese senza risorse naturali, eppure stabilmente insediato fra le prime economie del pianeta; un Paese senza grandi imprese, eppure leader di mercato mondiale in centinaia di produzioni manifatturiere; un Paese marginale, per superficie e numero di abitanti, eppure noto e conosciuto in tutto il mondo; un Paese uscito dal Secondo Conflitto Mondiale privo di tutto, eppure cresciuto in ricchezza fin quasi a eguagliare, nelle statistiche, il Regno Unito, ex-Impero e vincitore della guerra. Il caso dell'economia italiana è, dunque, per molti aspetti, un caso di successo.

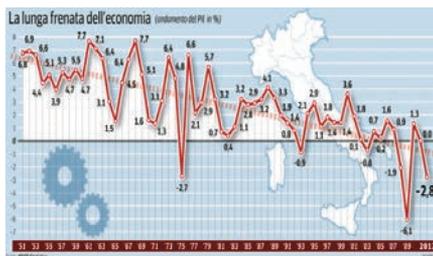
Da qualche anno, tuttavia, un'espressione domina le prime pagine dei giornali e il dibattito pubblico: *declino italiano*.

## UN'ECONOMIA IN DECLINO?

La struttura economica italiana è in evoluzione (o involuzione?) profonda.

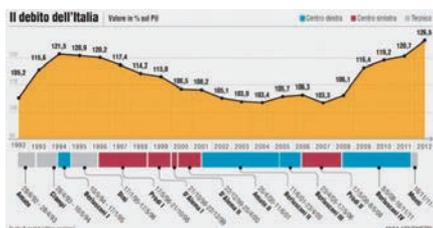
La crisi iniziata nel 2008 – che segue di pochi anni quella del 2001 ma che, rispetto a quella, presenta carattere sistemico e strutturale- ha messo definitivamente in luce alcune criticità e debolezze di quella formula economica che ha consentito al Paese di uscire vincitrice dal post-Secondo Conflitto Mondiale.

Si può affrontare il tema da molti punti di vista, ma è indubbio che oggi siamo di fronte ad alcuni fatti evidenti che ci pongono di fronte ad alcuni problemi:



- la *recessione*: la caduta del PIL di questo ultimo anno è l'apoteosi di un problema che dura da molti anni, ossia la mancata crescita dell'economia. La mancanza di una politica industriale, di un pacchetto di liberalizzazioni e riforme capaci di mettere il paese in grado di cogliere le opportunità del mutato contesto (globalizzazione), una pubblica amministrazione non orientata al risultato e anche inefficiente, il giogo del fisco, una corruzione che non ha pari fra i Paesi avanzati, un sistema giudiziario che opera con tempi surreali, sono i principali nodi irrisolti della storia recente del Paese, che oggi vengono drammaticamente al pettine;

- il *debito pubblico*: ha frenato la propria corsa rispetto a quando alcuni politici sostenevano che non fosse un problema (!), ma pesa molto lo stock di debito accumulato nei decenni passati: il debito ha oggi raggiunto la soglia del 126% del PIL (secondo solo alla Grecia), mentre invece il deficit è sotto il 3% (gli Stati Uniti, per dire, sono sopra l'8%). Esso espone l'Italia a rischi speculativi esogeni, obera cittadini e imprese con un fisco pesantissimo e rigido, e impone delle priorità di politica economica di ordine sovranazionale (legate al Trattato di Maastricht e alla Moneta Unica), in luogo di azioni a sostegno della crescita. Questo fardello peserà anche come vincolo alla politica economica per tanti anni a venire, su tutti i governi che verranno, indipendentemente dal loro colore o credo economico;



- una *ricchezza della popolazione* diffusa ma che si affievolisce: negli anni gli italiani hanno accumulato consistenti ricchezze, anche purtroppo per un'evasione fiscale non adeguatamente osteggiata e lasciata divenire costume nazionale, che ha arricchito pochi con le risorse di tutti. Si è sempre assimilato il nostro Paese al Giappone, quanto a propensione al risparmio, fenomeno che ha condotto nelle casse delle

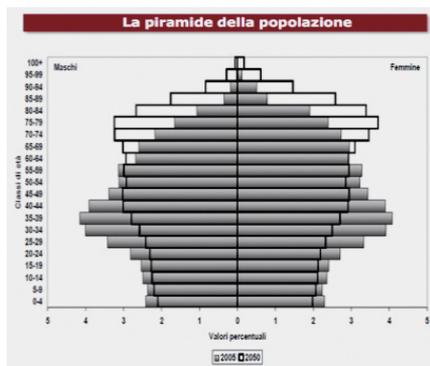
famiglie italiane ingenti risorse. Al di là del calo di questa propensione, reso sensibile dal perdurare della crisi e dei suoi nefasti effetti (disoccupazione giovanile in primis) che porta molti a intaccare i risparmi per mantenere lo standard di vita (alto o basso che sia), questa ricchezza accumulata presenta anche delle storture. In primis la sua distribuzione fra le famiglie, la cui sperequazione è cresciuta enormemente nell'ultimo ventennio, ma anche la bassissima propensione all'impiego imprenditoriale delle risorse accumulate. L'Italia sembra insomma incamminata su un sentiero che la configura come «un convento povero, con dei frati ricchi»;



- **i redditi invisibili:** milioni d'impresе appaiono possedute, governate e gestite da una popolazione poco più che indigente. Le dichiarazioni dei redditi mostrano un'Italia diversa da quella che circola per le strade in auto lussuose, spende molto per vestirsi e mangiare, affolla i luoghi di vacanza (estiva e invernale, senza farsi mancare i ponti e i week-end), viaggia per il mondo e risparmia. Evasione ed elusione fiscale arricchiscono il Paese da decenni, impoverendone le strutture istituzionali e il sistema del Welfare: a seconda delle stime si passa dai 120 ai 270 miliardi di euro;



- **la struttura della popolazione e** la sua attività manifestano tratti di pre-occupazione, in una prospettiva che inizia a farsi cronaca quotidiana: siamo un Paese che invecchia, che non incentiva la natalità, non innesca il potenziale femminile e giovanile. La nostra crescita demografica è dovuta sostanzialmente agli immigrati. Questo fatto preoccupa anche per l'impatto che avrà sulla spesa sociale futura –sanità e pensioni su tutte;

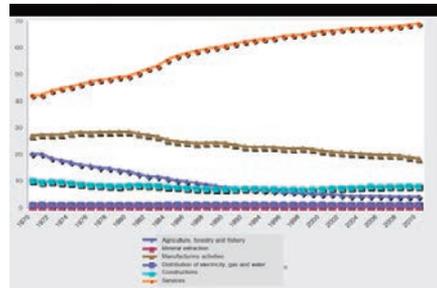


- **la base produttiva:** in Italia abbiamo moltissime piccole imprese manifatturiere, ma non è questa, in verità, la notizia (infatti è una caratteristica che condividiamo con molti altri paesi europei). In Italia abbiamo troppe poche grandi imprese e in globalizzazione le dimensioni contano. Si stima che oltre la metà del PIL statunitense nasca

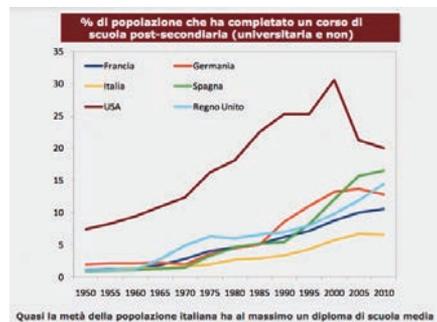
da imprese con meno di dieci anni di vita. La lezione è chiara: il benessere di un Paese si fonda in misura non marginale anche sulla sua capacità di ricreare costantemente le proprie basi produttive: un paese senza politica industriale scommette sulla propria marginalizzazione;

	Number of Enterprises			Employment			Value added		
	Italy	EU27	EU27	Italy	Share	EU27	Italy	Share	EU27
Micro	3.610.050	94,6%	92,2%	7.087.214	45,6%	29,6%	180	29,4%	21,2%
Small	194.345	4,8%	6,5%	3.250.491	21,4%	20,6%	139	22,7%	18,5%
Medium-sized	19.370	0,5%	1,1%	1.079.538	12,3%	17,2%	99	16,2%	18,4%
SMEs	3.813.865	99,9%	99,8%	12.213.303	80,3%	67,4%	418	68,3%	58,1%
Large	3.253	0,1%	0,2%	2.998.619	19,7%	32,6%	194	31,7%	41,9%
Total	3.817.058	100,0%	100,0%	15.211.922	100,0%	100,0%	612	100,0%	100,0%

• *l'occupazione italiana* prosegue il proprio mutamento strutturale: al di là dei recenti shock occupazionali indotti dal perdurare della crisi, disoccupazione giovanile in primis (di 15 punti superiore alla media UE), calano gli impiegati nel settore manifatturiero a favore del terziario, crescono le occupazioni basse: abbiamo un occupato nei servizi domestici ogni 84 famiglie (media UE 159), e uno ogni 30 abitanti (media UE 41) in quelle legate ai settori della conoscenza. La base manifatturiera italiana, in buona sostanza quella che realizza il celebrato *Made in Italy* (alimentare, arredo-casa, sistema-moda, metalmeccanico) si affievolisce senza ricambio. Preoccupa l'incremento dei NEETs: oltre un milione di giovani 15–24 anni, in forte crescita. Un Paese che produce poche imprese, nessuna di grandi dimensioni, pochissime nei settori ad alta intensità di conoscenza, un Paese che scambia l'apertura di una partita Iva con la nascita di un'impresa, un Paese che non avendo una politica industriale non è capace di concepire sistemi d'incentivazione che non vadano oltre i favoritismi alle varie corporazioni, induce preoccupazioni sul futuro;



• *l'istruzione*: dovrebbe essere il vero *petrolio* del Paese, più ancora dei cosiddetti «giacimenti culturali» di cui moltissimo si parla e per i quali nulla si fa: un Paese senza risorse naturali dovrebbe e deve investire sulle menti e in particolare su quelle dei giovani e di chi dimostra di saperle usare. Questo, purtroppo, non sembra avvenire, anzi. Si stima infatti in circa diciassette milioni di persone il numero degli analfabeti di ritorno nel Paese, dato che, sommato alla crescita dell'abbandono scolastico, al posizionamento in coda ai Paesi OCSE per la *literacy* (competenze linguistiche), e al calo strutturale delle iscrizioni universitarie, disegna un Paese che arretra invece di progredire nell'economia della conoscenza. Non è, questo, un problema (solo) di denari: pur con alcune differenze fra i diversi gradi di istruzione, l'Italia non



Quasi la metà della popolazione italiana ha al massimo un diploma di scuole medie

spende meno della media OCSE nella scuola e non sfigura nei termini del rapporto studenti/insegnanti. Dobbiamo cambiare il *come*, non solo il *quantum*.

## O P P U R E U N M O D E L L O D A R I P E N S A R E ?

Non condividiamo l'idea di un Paese incamminato su un sentiero d'inesorabile decadenza. Certo, oggi i segni di un malessere profondo ci sono tutti, così come vi sono delle deficienze strutturali rilevanti e certamente incombenti sull'evoluzione futura dell'Italia: nelle pagine precedenti ci siamo sostanzialmente occupati ad elencarli. Tuttavia il quadro presenta anche molte luci, anche intense: l'UPA (associazione di grandi imprese investitrici in pubblicità) nel corso della sua ultima assemblea nazionale ha scelto di intitolare la relazione centrale «Italia: sei più bella di quello che credi»; ecco alcuni tratti della bellezza italiana:

- il modello della piccola impresa diffusa e del *distretto industriale*, indica che in alcune aree del Paese sussistono una grande vitalità economica e una tensione costante all'imprenditorialità: la tradizione artigiana medievale e il suo forte radicamento territoriale esattamente nei luoghi in cui è nata (si pensi, ad esempio, alla manifattura toscana nell'arredo d'arte), la propensione all'agglomerazione territoriale delle imprese (la strada fra Bergamo e Brescia, per esempio, è una costante linea di installazioni produttive), l'esistenza di comunità ravvicinate di persone (gli italiani vivono in paesi e piccoli centri, più ancora che nelle grandi città) e la commistione fra vita produttiva e sociale (in questi luoghi, vita e lavoro sono un tutt'uno), sono gli ingredienti di una miscela unica al mondo;

- la vocazione all'*export*, che è e rimane forte e vivace: sebbene negli ultimi anni la quota italiana delle esportazioni mondiali sia diminuita costantemente -in parte come naturale effetto della globalizzazione, in parte come emersione delle nostre debolezze strutturali - l'intraprendenza commerciale all'estero rimane elevata. L'esito dei due negoziati dell'Unione Europea in corso - CETA *Comprehensive Economic and Trade Agreement* con il Canada e TTIP *Transatlantic Trade and Investment Partnership*- potranno, se positivi, dare eccezionale impulso ulteriore all'*export*. Molte aree del Paese recano nel loro DNA questa vocazione (si pensi al Veneto e alla Venezia dei Dogi) e tutto lascia intendere che tale rimarrà nel tempo;

- la dotazione di *risorse culturali* del Paese è straordinaria, per moltissimi aspetti unica e, unita alla naturale vocazione all'accoglienza del carattere nazionale (ancorché non supportata da un'adeguata imprenditoria alberghiera), pone le basi d'opportunità per uno straordinario sviluppo quali-quantitativo del turismo: per dare solo un dato, l'Italia è leader mondiale per siti Unesco (49 nel 2013), molti dei quali sono addirittura interi centri storici urbani (es. Roma, Siena, Napoli). Se, inoltre, a tutto ciò sommiamo lo straordinario patrimonio storico - inteso proprio come insieme di storie affascinanti e avvincenti di fatti e personaggi dell'antichità (da Cesare ai Borgia, da Caravaggio a Dante, da Maria Montessori a Guglielmo Marconi, ecc..), emerge un potenziale straordinario per le *creative industry*, oggi appannaggio pressoché unico di altri (ad es. Dan Brown);

- la *reputazione e notorietà* di alcune attitudini produttive italiane nel mondo è senza pari: *Vinitaly*, da quasi cinquant'anni grande fiera del vino italiano è quest'anno al record assoluto di presenze; la *Design Week* di Milano non ha mai avuto probabilmente tanti visitatori di tanti Paesi del mondo quanto quest'anno; l'Italia è e resta il primo mercato europeo per tanti prodotti luxury (automobili, orologi, viaggi ...) e il Made in Italy è divenuto ovunque un'espressione sinonimo di qualità e prestigio;

- l'immigrazione, infine inizia a offrire i propri primi frutti economici e, stante le prospettive socio-demografiche italiane, il Paese non potrà che beneficiarne in futuro: creazione d'occupazione, ricchezza e nuova impresa sono i benefici che già iniziano a vedersi e che non sembra proditorio considerare in crescita nel futuro. Persone provenienti soprattutto da Cina, Marocco e Romania, divengono spesso imprenditori di loro stessi nel ramo del commercio, dell'edilizia e dei pubblici servizi, disegnando un panorama nuovo per il Paese.

In tale cornice (necessariamente parziale) la nostra opinione è che i prossimi anni, se non decenni, vedranno il Paese impegnato in uno sforzo enorme: il ripensamento della propria formula economica di benessere. E' nostro convincimento profondo, infatti, che le deficienze e i problemi italiani di oggi, elencati sommariamente nella prima parte di questo contributo, stiano alla causa prima del «declino» italiano come un terremoto sta alla deriva dei continenti. In altri termini, come il terremoto è un evento-segno di un fenomeno di più ampia portata, così altrettanto vale per l'emergere delle deficienze strutturali italiane di cui sopra e su cui quotidianamente si fonda il dibattito pubblico e mediatico. Giochiamo con la matematica ed esprimiamo così la situazione:

### **Terremoto : Deriva dei Continenti = Crisi : Ridisegno Equilibri Mondiali**

La causa prima della crisi attuale e, quindi, dell'affiorare di gran parte dei problemi strutturali italiani è il ridisegno degli equilibri mondiali che si messo in moto nel 1989 (anno-segno della caduta del Comunismo). Un anno che ha innescato un processo di ridisegno degli equilibri mondiali pari solo al binomio Versailles-Yalta nel Novecento, ma con effetti probabilmente più intensi e di lungo periodo.

## UN BREVE TUFFO NELLA STORIA

Il mondo come lo conoscevamo fino ad allora era frutto del Novecento, il Secolo Breve. La caduta del Comunismo procura il venir meno del blocco politico al libero espandersi del capitale e innesca una serie di conseguenze sul piano economico e poi sociale i cui effetti solo oggi iniziamo a sperimentare su larga scala. Per dirla con il forte linguaggio delle immagini, il mondo cambia rappresentazione: da una mappa Euro-centrica passa a una completamente differente, che ribalta le posizioni e sposta il punto focale dell'osservazione.



Se si assume una chiave di lettura della storia moderna (per limitarci solo ai tempi più recenti) di stampo economico, ci si rende conto facilmente che il capitale è sempre stato una grandezza predominante, naturalmente fluida e capace di muoversi con grande flessibilità, indirizzandosi laddove i rendimenti attesi siano appetibili e maggiori. Questa è la sua natura, lo è sempre stata e sempre lo sarà. Del resto, guardando a ciascuno di noi, posti di fronte al problema di decidere a chi affidare i nostri pochi risparmi, quale opzione prediligeremo? La risposta è: quella che ci garantisce il maggior ritorno possibile, indipendentemente che sia localizzata in Europa, in Asia o in America. Così ragiona il capitale, con tanta fluidità è portato a muoversi oltre i confini politici e a prescindere dalle persone: se la storia insegna qualcosa, si guardi a quella dei banchieri fiorentini Peruzzi del Quattordicesimo Secolo, finanziatori di re e principi di tutt'Europa, al di là dei confini, e dei credi politici.

Riprendendo il filone principale del discorso, il capitale e la sua forza sono stati per tutto il Novecento compressi e asserviti da una esigenza di ordine superiore – il confronto politico fra il Capitalismo e il suo antagonista assoluto, il Comunismo. Nelle condizioni novecentesche gli scopi di efficienza allocativa propri del Capitalismo sono stati subordinati a quelli politici: per stare al solo Secondo Dopoguerra, ciò significò impedire che alcuni importanti nazioni europee «passassero oltre-cortina», come si usava dire, cioè seguissero i dettami socio-economici delle economie pianificate e non del capitalismo di mercato. Si affermarono così dei modelli cosiddetti «misti» di economia, in Italia, Germania, Francia e Spagna, caratterizzati da un forte peso dello Stato e da uno sviluppo assistito dell'economia privata.

Chi finanziava tutto ciò? Come poterono delle nazioni fiaccate da una lunga e devastante guerra, permettersi questo incremento di ricchezza? La risposta è nota: gli Stati Uniti e i loro alleati più prossimi finanziarono tutto ciò con piani a lungo termine e ad hoc, creando di fatto uno spazio economico di successo e benessere diffuso, abbastanza allineato all'American Way of Life.

Quest'esigenza impose al capitale, per decenni, un regime di vincolo politico eccezionale (e storicamente straordinario) che è venuto meno con la caduta della sua ragion d'essere, ovvero del Comunismo. Cessato di esistere il proprio *alter*, il capitalismo ha potuto riprendere la propria forma e natura, che è quella di espandersi e fluire fra le opportunità più appetibili, se del caso, contribuendo a anche a crearle.

Si inizi con i mercati finanziari, il primo vero esempio di mercato globale, creatosi rapidissimamente all'alba della nuova epoca storica: con l'avvento delle piazze borsistiche asiatiche, il mercato dei capitali diviene globale, operativo 24 ore al giorno, sette giorni su sette, beneficiando immediatamente dei frutti di una nuova industry nascente, quella del *digitale*, che consentiva di connettere computer localizzati ovunque, abilitandoli a instaurare relazioni e scambi «in tempo reale».

## LE CONSEGUENZE DELLA STORIA: CONCLUSIONI

Il mondo come lo conoscevamo nel Novecento è finito. Per sempre. Ci attende un mondo nuovo, in fieri, che vede: l'emergere «degli altri» (in primis i cosiddetti

BRICS, Brasile, Russia, India, Cina e Sudafrica), popolazioni che reclamano un posto al tavolo su cui giacciono le risorse naturali del pianeta; l'insorgere primario di problemi nuovi (l'acqua, il riscaldamento ambientale) e delle loro drammatiche, epocali conseguenze; un diverso assetto delle relazioni internazionali (ad oggi governate ancora da Istituzioni frutto del Novecento e, in particolare, dell'impostazione data dagli Alleati dopo la Seconda Guerra Mondiale); il riemergere di antiche diarchie ideologiche (l'islamismo e il cristianesimo, in tutte le sue forme, si ritrovano a confrontarsi sui medesimi teatri geografici del passato, ma non solo).

Quella sopra elencata è un'agenda dei temi caldi mondiali rispetto ai quali tutti i Paesi, Italia incussa ovviamente, sono chiamati a parametrarsi e organizzarsi. Posto in questa luce il problema, a noi sembra che il futuro prossimo dell'Italia si disegnerà secondo come il Paese saprà impostare, affrontare e risolvere i propri problemi, nella consapevolezza che essi hanno una natura molto eterogenea. Da un lato abbiamo i *problemi-mare*, dall'altro i *problemi-fiume*.

I *problemi-mare* sono quelli che nessun Paese da solo pu risolvere, perché dotati di una scala dimensionale tale che qualsiasi soluzione autonoma avrebbe un effetto pari a quello che uno scoglio ha nel fermare l'avanzata del mare: al massimo, trascurabile. Al di là del *global warming* e affiliati, che ovviamente rientrano in questa categoria e richiedono un impegno coordinato e integrato di scala planetaria (o quasi), i problemi-mare italiani sono a nostro avviso due: il già richiamato debito pubblico e la forza dell'euro. L'Italia da sola non ha né la forza, né il tempo a disposizione per sciogliere positivamente questi due nodi cruciali. Occorre una soluzione che sia condivisa con i partner europei, nella consapevolezza che tutti si trovano a pagare le conseguenze di un errore storico: aver creato un'unione monetaria (a parere di chi scrive indispensabile) sfilando la politica monetaria ai singoli Stati, senza prima aver creato le condizioni affinché fosse perseguibile una politica fiscale. In altri termini, l'Italia si trova oggi praticamente senza possibilità di fare una politica economica vera e propria, privata com'è della leva monetaria (cui si abdicato per entrare nell'Euro) e di quella fiscale, resa estremamente ardua (eufemismo) dal peso insostenibile del debito pubblico.

I *problemi-fiume* sono invece quelli che si possono arginare, incanalare in una direzione desiderata, con una buona probabilità di successo, laddove si faccia ciò che si deve, come si deve. Gran parte delle criticità italiane descritte nella prima parte del saggio rientrano in questa categoria: la politica industriale, il recupero dell'evasione fiscale, il rinnovamento del sistema formativo-educativo, eccetera. Gli ultimi venticinque anni hanno disegnato, da questo punto di vista, la trama di un bruttissimo film, di un *b-movie* come lo si definisce in gergo. La crisi della politica scaturita dalla caduta del Muro di Berlino lasciò in Italia un drammatico vuoto di rappresentanza, colmato da movimenti populistici e persone-personaggi, complice anche la caduta di tensione culturale e valoriale del Paese intero e lo tsunami televisivo -capace di eliminare la concorrenza di ogni altro mezzo d'informazione e formazione. I governi che si sono succeduti alla guida del Paese in questo arco temporale hanno agito, nel migliore dei casi, in risposta a emergenze contingenti (il più delle volte di bilancio e spesso in risposta a stimoli esogeni) e non hanno saputo de-

dicarsi al compito di immaginare un futuro per l'Italia. La classe dirigente del Paese, le sue élite socioculturali, hanno condiviso questa colpa, ritirandosi dall'impegno nella cosa pubblica e lasciando anche lì un vuoto che, come tutti i vuoti, è stato comunque colmato: di qui l'assurgere a ruoli di responsabilità decisionale di persone di mediocre livello, limitate capacità e nulli orizzonti ideali e spessore valoriale.

L'Italia, concludendo, non è un Paese in declino ma in difficoltà strutturale nel darsi un nuovo futuro. E' un Paese cui bisogna guardare con ottimismo perché ha risorse e persone di livello elevatissimo, e una storia che testimonia della sua capacità di sollevarsi sempre dai problemi nei quali si trova (e qualche volta si caccia da sola). Il 2014 ci dirà molto: le Elezioni europee e la Presidenza italiana del secondo semestre, potranno darci risposte ai *problemi-mare*; le probabili Elezioni italiane e, comunque, i molti cambiamenti dello scenario politico interno che si intravedono, diranno sulle possibilità di aggredire i *problemi-fiume*.

Julian Barnes nel suo bel romanzo *Il senso di una fine* fa dire al protagonista: «qualcuno, una volta, ha detto che i suoi periodi storici preferiti sono quelli in cui tutto precipita, perché significa sempre la nascita di qualcosa di nuovo». Noi la pensiamo allo stesso modo.

## F O N T I E R I F E R I M E N T I

CNA, L'imprenditoria straniera in Italia nel 2011, 2012

Enterprise & Industry Magazine, EU industrial structure 2011 Trends and Performance, The Enterprise & Industry online magazine [http://ec.europa.eu/enterprise/e\\_i/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/enterprise/e_i/index_en.htm), 2011

European Commission, Enterprise and industry, SBA Fact Sheet 2012, Italy, 2013

Fortis M., Rilanciare la crescita la crisi e l'Italia. Un benchmark con la Germania, Assembla Confindustria Sondrio, 13 luglio 2012

Institute for Industrial Promotion Research Department, The Italian industrial system: SMEs and industrial districts Rome, November 28th 2007

ISTAT, International openness and growth potential of Italy's system of production Performance on foreign markets and internationalization, 2012

ISTAT, RAPPORTO ANNUALE 2012, La situazione del Paese, 2012

ISTAT, Structure and competitiveness of industrial and services enterprises Year 2008, October 27, 2010

Italia, Agenzia per la promozione all'estero e l'internazionalizzazione delle imprese italiane, 2015 Target: over 600 billion euros, Rome, January 16, 2013

Italian Ministry of Economy and Finance, Treasury Department, What makes Italy attractive?, March 2013

Ministero per lo Sviluppo Economico, L'Italia nell'economia internazionale Rapporto 2011-2012, 2013

Sinatra A., «Made in Italy»: morphology, role and economic data on industrial districts, anno accademico 2011-2013, 2012.

# Il microcredito: risorse ed opportunità per le microimprese

MARIO BACCINI

PRESIDENTE DELL'ENTE NAZIONALE PER IL MICROREDITO

## I. IL RUOLO DELLE PMI E DELLE MICROIMPRESE

E' NOTO COME IL SISTEMA PRODUTTIVO ITALIANO SI CARATTERIZZI PER L'ALTO NUMERO DI IMPRESE DI PICCOLA E PICCOLISSIMA DIMENSIONE, PER UN TASSO DI IMPRENDITORIALITÀ TRIPLO RISPETTO ALLA MEDIA EUROPEA E PER NUMERO DI IMPRESE MANIFATTURIERE CHE CI POSIZIONA AL SECONDO POSTO IN EUROPA DOPO LA GERMANIA.

Solo guardando ai risultati del nostro export, generato per più della metà da micro, piccole e medie imprese – e considerando che, nonostante le crescenti difficoltà, l'Italia rimane l'ottavo Paese esportatore al mondo – è chiaro come le imprese italiane di più piccola dimensione rappresentino la componente fondamentale del nostro sistema economico-produttivo, per la loro capacità di creare valore aggiunto e nuova occupazione.

In particolare, le cosiddette MPI (Micro e Piccole Imprese, cioè le imprese con meno di 50 addetti) sono oltre 4,4 milioni, pari al 99,4% del totale delle imprese italiane e offrono occupazione a più di 11 milioni di persone, contribuendo per il 67,3% all'occupazione complessiva. Tali imprese (la maggior parte delle quali sono «micro», cioè con meno di 10 addetti) esprimono, inoltre, il 48,8% del fatturato totale delle imprese italiane, il 53,3% del valore aggiunto ed il 52% degli investimenti).

Sulla base di questi dati si può capire come le micro e piccole imprese italiane rappresentino un fattore di stabilizzazione del sistema sociale ed economico, soprattutto per la loro capacità di fare fronte al fenomeno – oggi drammatico più che mai – della disoccupazione, soprattutto giovanile.

Ciò risulta tanto più importante con il perdurare dell'attuale situazione di crisi che, come ogni giorno leggiamo sui giornali, sta portando alla cessazione di tante attività imprenditoriali con la perdita di tanti posti di lavoro.

A questa situazione di crisi, che coinvolge l'intero sistema imprenditoriale, le realtà produttive di più piccola dimensione possono opporsi – se adeguatamente supportate – con la loro capacità di innovare, di internazionalizzarsi e di «fare rete», cioè di attivare collaborazioni e aggregazioni strutturate.

## 2. L'OPPORTUNITÀ DELLE RETI D'IMPRESA

Consentitemi di soffermarmi brevemente su quest'ultimo punto. In uno scenario economico internazionale caratterizzato da una serie di mutamenti strutturali, molte imprese di micro e piccole dimensioni hanno intensificato le strategie di aggregazione attraverso la stipula di accordi, la costituzione di gruppi di impresa o, ancora, attraverso l'intensificazione delle relazioni: ciò ha permesso a tali imprese di migliorare la loro competitività e di accrescere la loro capacità innovativa, senza rinunciare alla propria autonomia gestionale e strategica.

Non solo: molte imprese sono riuscite in questi ultimi anni a superare la logica territoriale e ad uscire progressivamente dai propri confini definendo accordi e contratti con imprese operanti in altre regioni ed anche all'estero, nell'ambito di un sistema articolato di relazioni in rete.

Il legislatore italiano ha saputo recepire alcuni di questi mutamenti formalizzando, attraverso il cosiddetto «Contratto di rete» introdotto nel luglio del 2009, una nuova modalità di aggregazione, sviluppatasi spesso su base «spontanea». Il Contratto di rete si aggiunge ad altre forme di cooperazione esistenti, dalle quali si differenzia soprattutto per la maggiore flessibilità sia nella definizione degli scopi e dei confini della rete, sia per il grado di coinvolgimento dei partner, rendendolo attraente anche per le imprese di più piccola dimensione, normalmente poco propense alla cooperazione.

In particolare – come risulta da una recentissima indagine degli Uffici dell'Ente Nazionale per il Microcredito – i «Contratti di rete» già stipulati stanno consentendo, alle piccole e piccolissime imprese aggregate, di condividere know-how, di moltiplicare la capacità di accesso al credito, di avviare strategie di sviluppo e di penetrazione dei mercati esteri, e di condividere risorse professionali qualificate; attività, queste, che le micro e piccole imprese, da sole, non riuscirebbero a realizzare.

## 3. IL RUOLO DEL MICROCREDITO

Non posso non sottolineare, a questo punto, il ruolo che il microcredito sta sempre più assumendo, anche nei Paesi ad economia avanzata, per il sostegno alla microimprenditoria.

La stessa Unione Europea, da alcuni anni a questa parte, ha voluto dare un forte impulso a questo strumento finanziario, per favorire la creazione di nuove imprese e stimolare la crescita economica ed occupazionale, impegnandosi ad assistere gli Stati membri e le regioni per la promozione di programmi di microcredito a favore dei microimprenditori, nonché per favorire lo scambio di buone pratiche.

Anche in Italia stiamo assistendo, da alcuni anni a questa parte, ad un forte interesse per il microcredito, soprattutto da parte della Pubblica Amministrazione centrale e delle Pubbliche Amministrazioni locali, tanto che si sta diffondendo nel nostro Paese un modello da più parti definito come la «via italiana al microcredito», che sta assumendo caratteristiche specifiche rispetto ai modelli esistenti a livello europeo.

La diffusione della via italiana al microcredito, però, richiede di fermarsi a riflettere su un concetto di partenza che, a mio giudizio, è alla base del concetto stesso di microcredito: quello delle finalità etiche e della finanza responsabile.

Parlare di finanza etica significa parlare di un'attività che mette al centro le persone e le loro idee, per generare un impatto positivo sulla società, realizzando finalità di promozione sociale.

Lungi dal rappresentare una forma di assistenzialismo, la finanza etica utilizza gli stessi strumenti della finanza tradizionale – la raccolta di risparmio, l'intermediazione, il prestito – riformulandone i valori di riferimento e restituendo al risparmio e al credito la loro funzione di «collegamento sociale» tra i risparmiatori e le persone impegnate in attività che contribuiscono ad aumentare il benessere sociale.

In tale contesto, il microcredito viene definito come l'erogazione di crediti di piccolo ammontare a persone che sviluppino un'attività produttiva e che non hanno accesso alle istituzioni finanziarie tradizionali a causa del loro profilo socio-economico.

Questa difficoltà di accesso ai servizi bancari tradizionali ha creato un ambiente positivo per la diffusione del microcredito e per la promozione di strumenti di sostegno all'impresa da parte delle amministrazioni centrali e locali e di altri soggetti come le organizzazioni non profit e profit.

L'aspetto più importante dei programmi di microcredito promossi da una pubblica amministrazione o da un altro soggetto è quello «pedagogico»: il microcredito è uno strumento di inclusione sociale ed economico e non assistenzialismo, come ho detto prima.

E' uno strumento che permette a coloro che non hanno garanzie di migliorare le proprie condizioni di vita e creare una attività imprenditoriale che altrimenti non avrebbero potuto avviare.

In altri termini, l'obiettivo del microcredito è permettere l'accesso a risorse finanziarie che sarebbero precluse, ma allo stesso tempo far comprendere che si tratta di un prestito che, in quanto tale, deve essere restituito.

#### 4. LA VIA ITALIANA AL MICROCREDITO

Tornando alla realtà italiana, il microcredito ha assunto caratteristiche in parte diverse dal contesto europeo, che ci portano a parlare di via italiana al microcredito.

La Legge Bancaria italiana, recentemente riformata, contiene due articoli espressamente dedicati al microcredito: l'art. 111 prevede che il microcredito può essere concesso per l'avvio o lo sviluppo di imprese o per attività di inserimento lavorativo; specifica che l'ammontare dei prestiti per microcredito di impresa è fino a un massimo di 25.000 euro e, nel caso del microcredito sociale, è fino a 10.000 euro; obbliga le organizzazioni che si occupano di microcredito a prevedere servizi di assistenza e monitoraggio a favore dei soggetti finanziati.

Un microcredito che, nel modello italiano, si sta dunque progressivamente sviluppando quale nuovo strumento di welfare, attraverso cui si promuove il passaggio dall'assistenza, dai contributi a fondo perduto, dalle liberalità, al credito e alla responsabilità che la microfinanza comporta; strumento che trova il suo senso più profondo proprio nella capacità di creare empowerment, ossia rafforzare la convinzione soggettiva di un individuo di poter influire sulle decisioni che incidono sulla propria vita.

In questo modello di microcredito, la fiducia è uno degli elementi fondamentali. Nel momento in cui viene dato un prestito senza alcuna garanzia reale, l'istituzione dà fiducia alla persona, al suo progetto e alle sue capacità di realizzare la sua idea.

Chiedere il rimborso del prestito senza chiedere una garanzia collaterale significa credere nelle capacità di restituzione.

#### 5. L'ENTE NAZIONALE PER IL MICROCREDITO

Sulla base di tali concetti, l'Ente Nazionale per il Microcredito, che ho l'onore di presiedere, coinvolge le imprese in attività di cooperazione nazionale ed internazionale, favorisce la sinergia con gli enti che operano in questo settore, stringe accordi con enti di altri Paesi, promuove la costituzione di Fondi di garanzia e stabilisce il coordinamento con i programmi dell'Unione Europea e degli organismi finanziari internazionali.

Ciò, nella convinzione che occorra sviluppare politiche di sostegno mirate, capaci di cogliere le necessità più specifiche delle microimprese, trasformando le enormi potenzialità che esse esprimono in occasioni di crescita e promozione del prodotto italiano all'estero, in un'ottica di cooperazione internazionale che veda ai primi posti anche i Paesi dell'Europa centro-orientale, come appunto l'Ungheria.

Il mandato dell'Ente Nazionale per il Microcredito si può pertanto riassumere nel sostegno alla microimprenditorialità sul territorio nazionale ed estero, non solo creando start up (tema oggi quanto mai attuale), ma anche, immancabilmente, garantendo quel sostegno necessario affinché la microimpresa abbia modo di crescere e rafforzarsi in un ambito largo ed aperto di «Rete mista» e di cooperazione internazionale.

Per tale ragione, l'Ente Nazionale per il Microcredito guarda con attenzione alle esperienze ed ai meccanismi di supporto all'internazionalizzazione della microimpresa attraverso sistemi di reti miste, attraverso il coinvolgimento di tutti quegli operatori – istituzionali e privati – che possono concorrere, in sinergia con l'Ente, alla costruzione di sistemi integrati di sostegno e promozione.

## 6. CONCLUSIONI

Concludendo questo mio intervento, auspico che il Seminario di oggi possa rappresentare una proficua occasione di incontro tra gli operatori del nostro Paese e quelli dell'Ungheria, per avviare nuove iniziative di collaborazione produttiva e commerciale tra i due Paesi.

In questa ottica, assicuro il massimo impegno da parte dell'Ente Nazionale per il Microcredito, al fine di individuare le azioni più efficaci per il sostegno finanziario a tali iniziative, mettendo a disposizione le nostre competenze, così come abbiamo fatto in altri Paesi, in sinergia con enti ed organismi pubblici e privati.

Risulta peraltro necessario il sostegno dei rispettivi Governi affinché, attraverso lo strumento del microcredito e delle reti, si possa trasformare la precarietà dell'attuale momento in un'occasione per rafforzare preziosi rapporti di sistema tra microimpresa e macroimpresa, per proiettare adeguatamente entrambe sul versante dell'innovazione, dell'internazionalizzazione e della crescita, consolidando per tali vie anche i nostri storici rapporti di amicizia.

# I sistemi di ingegneria finanziaria ed il rafforzamento della capacità istituzionale quale leva di sviluppo economico e sociale. Due esempi dall'Italia

RICCARDO MARIA GRAZIANO

SEGRETARIO GENERALE DELL'ENTE NAZIONALE PER IL MICROCREDITO

UNO DEI TEMI CENTRALI DEL DIBATTITO ATTUALE SULLA NUOVA PROGRAMMAZIONE È RELATIVO AI NUOVI SCHEMI DI INGEGNERIA FINANZIARIA. DIBATTITO CHE SI STA SVILUPPANDO DA UNA PARTE IN ITALIA E DALL'ALTRA IN EUROPA, A BRUXELLES.

IN UN MOMENTO DI AUSTERITÀ QUALE QUELLO CHE STIAMO ATTUALMENTE ATTRAVERSANDO, L'ATTIVAZIONE DI MECCANISMI VIRTUOSI CHE CONSENTANO DI UTILIZZARE AL MEGLIO LE RISORSE DISPONIBILI È DI VITALE IMPORTANZA, PER L'ECONOMIA, PER LA SOCIETÀ E PER UN SISTEMA DI welfare attivo.

Non a caso, la visione europea sta andando nella chiara e netta direzione che vede i fondi di garanzia quali strumenti di crescita. La nuova programmazione vede, su tale fronte, anche l'attivazione di meccanismi di valutazione ex ante che consentiranno una gestione più ordinata e mirata dei nuovi strumenti.

Ritengo utile portare alla vostra attenzione quanto l'Italia ha definito attraverso la Legge 22 Dicembre 2011, n. 214, art. 39, comma 7-bis, che consentirà alle realtà microimprenditoriali di avvalersi della garanzia del Fondo Centrale per le piccole e medie imprese, prevedendo, in seno allo stesso fondo, una riserva dedicata al microcredito.

Ciò consente, in buona sostanza, alle banche di operare in regine di ponedrazione zero, agli enti territoriali e locali di andare in deroga al patto di stabilità e poter utilizzare le tante risorse che spesso hanno in pancia ma che fino ad oggi dovevano restare bloccate in virtù appunto dei dettati del patto, e per le banche poter operare moltiplicatori particolarmente elevati.

Il comma 7-bis dell'art. 39, che rappresenta un momento di forte discontinuità rispetto alle attuali prassi relative all'attività di garanzia per le realtà imprenditoriali

di minori dimensioni, andrà a costituire una piattaforma importante di lavoro che consentirà l'attivazione di preziose sinergie tra l'Ente nazionale per il microcredito, il sistema bancario italiano nonché l'Europa le cui risorse potranno trovare preziose leve moltiplicative.

**A fianco a tale tema corre, imprescindibilmente, quello della capacità istituzionale.**

Il rafforzamento della capacità istituzionale per una più efficace programmazione delle politiche di sviluppo rappresenta da anni uno degli assi portanti della programmazione delle risorse comunitarie. Peraltro, come si legge nel documento di consultazione sui «*Metodi e obiettivi per un uso efficace dei fondi comunitari 2014–2020*», presentato nel dicembre scorso dal Ministro per la Coesione Territoriale, «i ritardi e le inefficienze che occorre superare sono sotto questo profilo ancora rilevanti», nonostante «uno sforzo consistente condotto negli anni passati, in termini sia di risorse sia di interventi dedicati al miglioramento delle capacità istituzionali, amministrative e tecniche delle amministrazioni».

Proprio a causa di tali criticità, il Governo ha avviato nel dicembre 2011 una riprogrammazione delle risorse comunitarie e di quelle di cofinanziamento nazionale, per un valore complessivo pari a 12,1 miliardi di euro, con lo scopo di accelerare l'attuazione degli interventi previsti per il periodo di programmazione 2007–2013 ed anticipare quei nuovi metodi di «programmazione rivolta ai risultati» che sono stati poi recepiti dalla nuova politica di coesione per il 2014–2020, in linea con Europa 2020. Il «Piano di Azione Coesione», con il quale è stata realizzata la predetta riprogrammazione di risorse ha riallocato in tre fasi successive – sia attraverso la riduzione del cofinanziamento nazionale sia con la revisione interna dei programmi – più di 12 miliardi di euro, che hanno riguardato in misura prevalente le Regioni dell'Obiettivo Convergenza, vale a dire la Campania, la Puglia, la Calabria e la Sicilia.

Nell'attuale fase in cui ci si avvia a definire i programmi operativi che disciplineranno l'utilizzo dei fondi strutturali nei prossimi anni, il tema della *capacity building* viene pertanto percepito come uno dei fattori fondamentali che devono sottintendere alla programmazione strategica delle risorse comunitarie e nazionali destinate alle politiche per la crescita, che comporta il coinvolgimento di tutti gli attori coinvolti nell'elaborazione e nell'attuazione di tali strategie.

Quello della *capacity building* va inteso come un tema trasversale attraverso il quale, per ogni settore di intervento, occorre identificare i meccanismi maggiormente funzionali al miglioramento della capacità amministrativa, non solo dei soggetti ma anche delle strutture preposte all'implementazione delle strategie di sviluppo, senza dimenticare che politiche di bilancio sempre più restrittive impongono in tutti i contesti organizzativi la revisione di modelli e procedure di funzionamento degli strumenti di *public management*. Ciò comporta la necessità di rivedere, a tutti i livelli dell'amministrazione pubblica, i modelli organizzativi, nonché i processi di pianificazione, di programmazione e di gestione.

La revisione di tali modelli risulta oggi ancora più decisiva e urgente che in passato, come evidenziato recentemente anche dalla Commissione Europea

(*Annual Growth Survey* 2013), che ha indicato per gli Stati membri la necessità di utilizzare meglio i fondi comunitari attraverso il rafforzamento della capacità amministrativa ed ha sottolineato l'importanza di poter disporre di amministrazioni efficienti per l'implementazione efficace delle strategie di crescita. A tal fine, per la Commissione è fondamentale rafforzare, anche attraverso un *training* obbligatorio, le tecniche della programmazione «non generica», le capacità di applicare alle decisioni di programmazione i cosiddetti principi di «attenzione trasversale» rivolti a specifici target di beneficiari finali, nonché le attività di progettazione con supporti dedicati.

Ciò rende evidente la portata fortemente innovativa della nuova impostazione della politica di coesione per il 2014–2020, che vede nella valorizzazione degli strumenti di ingegneria finanziaria – e in particolare, tra questi, del microcredito e della microfinanza – una delle condizioni per realizzare progetti mirati, funzionali alle politiche di occupazione e inclusione sociale e finanziaria.

Va proprio in questa direzione il progetto «*Capacity building sugli strumenti finanziari: definizione e sperimentazione di nuove competenze e modelli d'azione per la gestione efficiente ed efficace dei Programmi Operativi in preparazione al nuovo ciclo di programmazione 2014–2020*», cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo, che l'Ente Nazionale per il Microcredito sta sviluppando in sinergia con il Dipartimento della Funzione Pubblica per le Regioni dell'Obiettivo Convergenza. Si tratta di un'iniziativa fortemente innovativa non solo a livello nazionale ma anche europeo, perché per la prima volta si mira a rafforzare, a beneficio di tutti gli attori coinvolti nella programmazione e attuazione dei fondi europei (amministrazioni pubbliche e *stakeholders*), le competenze necessarie per l'impiego efficiente degli strumenti finanziari di microcredito e microfinanza, a sostegno delle politiche di sviluppo, occupazione e inclusione e con l'obiettivo di definire un sistema nazionale, strutturato e stabile nel tempo, dove la possibilità di accesso al credito sia vista come elemento di sistema e non come condizione legata alla disponibilità temporanea di fondi o all'azione di singoli soggetti pubblici o privati.

Con tale progetto, si intende quindi favorire anche il rafforzamento e l'allargamento del partenariato a tutti i soggetti del sistema (banche, consorzi fidi, associazioni e fondazioni, Università, terzo settore), in modo da assicurare un miglioramento della conoscenza del microcredito e della microfinanza e della sua valenza inclusiva a livello istituzionale. A tal fine, occorrerà da un lato insistere sullo sviluppo di competenze mirate nei settori della pubblica amministrazione che si occupano di programmazione e, dall'altro, creare le condizioni per una maggiore collaborazione tra il settore del credito tradizionale e le istituzioni di microfinanza, che sono in possesso degli strumenti di conoscenza del sistema del microcredito e degli strumenti di accompagnamento da porre in atto a sostegno di coloro che accedono al microcredito stesso.

Un aspetto particolarmente innovativo che l'Ente Nazionale per il Microcredito intende sviluppare con tale progetto va ricercato nell'enfasi da dare non solo al «prodotto microcredito» ma anche a tutti quei prodotti di microfinanza che spesso vengono ricondotti ad esperienze effettuate nei paesi in via di sviluppo, ma che

vanno assumendo da alcuni anni un rilievo sempre più accentuato anche nei paesi ad economia avanzata.

Ci si è spesso interrogati su cosa sia la microfinanza e su cosa la distingua dalla finanza di tipo tradizionale. Le Nazioni Unite hanno ne hanno dato la seguente definizione: «*Microfinance refers to loans, savings, insurance, transfer services, microcredit loans and other financial products targeted at low income clients*». Si tratta, quindi, di un insieme di prodotti e servizi volti a favorire l'inclusione finanziaria di soggetti a basso reddito o in stato di disagio sociale, che consistono non solo nel microcredito ma anche in prodotti di risparmio, in servizi di pagamento e di trasferimento di denaro, nel micro-leasing, nelle micro-assicurazioni e in altri prodotti volti alla soluzione del disagio abitativo, quale ad esempio l'*Housing Microfinance*.

L'ancora giovane presenza nel nostro paese del microcredito e la novità (per certi versi assoluta) della microfinanza hanno determinato finora uno scarso accesso ai fondi comunitari su queste tematiche. L'obiettivo che l'Ente Nazionale per il Microcredito ed il Dipartimento della Funzione Pubblica si sono posti con il progetto *Capacity Building* è proprio quello di creare un *background* di base nelle strutture amministrative dedicate e favorire la creazione di reti territoriali fra tutti i soggetti coinvolti, per convogliare un maggior volume di risorse comunitarie destinate all'utilizzo di questi strumenti finanziari.

# Economia della cultura

ROBERTO GROSSI

PRESIDENTE DI FEDERCULTURE

**L'**ITALIA È RICONOSCIUTA ALL'ESTERO PER LE SUE BELLEZZE ARTISTICHE E PER LA SUA CULTURA.

SONO 936 I SITI RICONOSCIUTI DALL'UNESCO E INSERITI NELLA PRESTIGIOSA LISTA COME «PATRIMONIO DELL'UMANITÀ». IL NOSTRO PAESE, GRAZIE ALLA CIFRA RECORD DI 47 SITI RICONOSCIUTI, SI PONE AL PRIMO POSTO NEL MONDO IN QUESTA AUTOREVOLE CLASSIFICA.

POSSEDIAMO, FRA STATALI E NON, 4760 MUSEI, CIOÈ A DIRE IL TRIPLO DEI MUSEI DELLA FRANCIA E PIÙ DEL DOPIO DEI MUSEI DELLA SPAGNA.

Le biblioteche francesi e quelle spagnole sono rispettivamente un quarto e la metà delle 12.400 italiane.

Aggiungendovi i 5.668 beni immobili archeologici vincolati, i 34.000 luoghi di spettacolo, le 14 fondazioni lirico-sinfoniche, il comparto culturale italiano può a ben vedere essere considerato l'ossatura portante del nostro Paese, un'ossatura assai complessa fatta di monumenti, palazzi storici e opere d'arte che hanno sostenuto, strutturato e forgiato la nostra civiltà, la nostra identità di italiani.

I Comuni, le Signorie, i piccoli e grandi regni si sono succeduti e avvicendati sul nostro territorio come veri e propri distretti produttivi di ricchezza e cultura: luoghi dove l'arte, i saperi la tecnologia e la scienza si sono potuti sviluppare con modalità e ampiezza senza pari nel mondo.

Quale lungimiranza dimostrarono i mercanti fiorentini del '400 quando commissionarono al Brunelleschi la Cupola del Duomo di Firenze stanziando una somma equivalente a 350 milioni di euro attuali! Erano, allora, certi dello stretto legame che lega la bellezza e la magnificenza dei luoghi alla prosperità economica che ne deriva, consapevoli, ben più di noi, del cruciale valore economico del brand, del marchio, dell'immagine, dell'appeal, dell'attrattività.

E' assolutamente incommensurabile la cifra derivata dal moltiplicarsi nel corso dei secoli di quel capitale inizialmente investito, un patrimonio culturale indiscutibilmente artefice di crescita economica e sviluppo civile.

Chi ha saputo cogliere questo aspetto ha saputo anche individuare l'identità da cui ripartire.

Ad esempio la città di Brescia, ex polo industriale, che ha saputo riconvertire la propria immagine e aumentare la sua attrattività focalizzando una tale quota di risorse sul patrimonio culturale da riuscire a entrare a far parte, anch'essa, nella lista del Patrimonio dell'Umanità Unesco.

Anche Milano ha saputo rigenerarsi intorno alla bellezza, nel 2012 la mostra su Picasso a Palazzo Reale di Milano è risultata con i suoi 600.000 visitatori la più visitata di Italia, e con l'esposizione di 'Amore e Psiche' di Canova a Palazzo Marino si sono superati i 5.000 visitatori al giorno.

Ma all'elenco appartengono anche le piccole realtà, i cosiddetti territori minori, che hanno dimostrato di saper crescere e svilupparsi tutelando e valorizzando il proprio patrimonio culturale.

Barumini ne è un peculiare esempio. Un centro di 1.339 abitanti ove ha sede il complesso nuragico più famoso della Sardegna – e dunque del mondo – riconosciuto anch'esso dall'Unesco Patrimonio dell'Umanità: 'Su Nuraxi'.

Grazie al nuovo e determinante impulso che ha saputo imprimere la Fondazione Barumini, non solo il sito archeologico viene visitato ogni anno da circa 100.000 persone ma, con l'apertura della Scuola di Scavo e Restauro Archeologico, è divenuto un polo di eccellenza di ricerca e studio specialistico aperto agli studenti e laureati dei paesi europei e del bacino del Mediterraneo.

Numerosi i casi in cui la cultura si è dimostrata un investimento che indubbiamente ripaga, anche fuori dai confini nazionali. La regione tedesca della Ruhr ad esempio ha saputo porre in essere, nell'arco di un ventennio, un processo di riconversione economica vincente, spostando il suo centro dall'industria mineraria ai servizi avanzati grazie al ruolo incisivo assegnato all'industria culturale: 100 sale da concerto, 200 musei, 120 teatri, 100 centri culturali, 250 festival, 19 università, 10.000 monumenti industriali.

Così anche Bilbao, investendo nel progetto Guggenheim, ha recuperato in soli sette anni i 132 milioni di euro investiti. A quindici anni dall'apertura, avvenuta nel 1997, il museo Frank Gehry porta annualmente alla città spagnola circa 200 milioni di euro.

Allargando poi l'orizzonte al settore turistico, risulta più che evidente come il binomio cultura-turismo sia, per il nostro territorio nazionale, linfa vitale.

Se i dati ufficiali (stime WTTC) informano che l'impatto dell'economia allargata del settore turistico sul Prodotto Interno Lordo ha un'incidenza del 10,3% e dell'11,7% sull'occupazione nazionale e se la percentuale del turismo culturale sul totale del turismo nel 2013 ha raggiunto il 35%, non riusciamo ad immaginare quali numeri sarebbe capace di attrarre il nostro Paese se le spese per la cultura diventassero, come con forza sostenuto da Federculture, fiscalmente detraibili.

L'ottimo segnale rappresentato dai numeri del turismo culturale nell'estate 2013 afflitta da una generalizzata recessione economica, non può non rendere evidente il valore economicamente strategico rappresentato dal nostro patrimonio culturale ma il suo intenso e a volte scellerato sfruttamento ci costringe ad una riflessione, nel 2011 ad un ripensamento del settore in termini di sostenibilità e compatibilità.

Come non citare i 'mostri della laguna', navi di 100.000 tonnellate e 300 mt di lunghezza che sfiorano piazza San Marco. Nel 2011 sono state 655 le navi crociera entrate e uscite lungo lo stesso canale, 1310 passaggi che inquinano come un parco di 2 milioni e mezzo di automobili. Sulla Riva dei Sette Martiri di Venezia vi è una concentrazione di polveri super sottili superiore a quella di Pechino. E' per questo che il World Monuments Fund ha inserito Venezia tra i 67 siti storici e archeologici di rilevanza mondiale più a rischio, un 'drammatico esempio' di modello economico di sviluppo legato al turismo che rischia di distruggere la città arrivando a sbarcare, durante i picchi stagionali, circa 20.000 visitatori al giorno. Mentre a pochi metri da lì la vetrata capolavoro del Vivarini, il 'dipinto di luce' della Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, resta dimenticato all'incuria e all'abbandono.

«È molto arduo scegliere e dire: 'questo sì e questo no', ma questa è la politica; la responsabilità della politica sta nello scegliere, nel dire dei 'no' e nel dire dei 'sì'. E io credo che debbano essere detti più 'sì' a tutto quello che riguarda la cultura, la scienza, la ricerca, la tutela e la valorizzazione del nostro patrimonio.» Giorgio Napolitano, Stati Generali della Cultura – novembre 2012.

Serve dunque un buon governo culturale, una policy. Solo impostando la gestione del nostro patrimonio e la produzione culturale in modo ragionevole, complessivo ed efficiente si potranno trasformare le enormi potenzialità, in atto, il patrimonio in industria, generando lavoro e imprese e aumentando il brand complessivo del nostro paese evitando di depauperarlo.

Esiste in Italia una rete di circa 430 soggetti pubblici e privati, fondazioni e aziende che hanno saputo dimostrare di saper gestire il patrimonio e le attività culturali con efficienza ed efficacia. Nel corso degli ultimi venti anni queste realtà hanno saputo creare industria culturale, nuova ricchezza economica. Alcuni esempi? Il Consorzio Venaria Reale, la Fondazione Musei Civici di Torino, la Fondazione Triennale di Milano, il Piccolo Teatro di Milano, La Fondazione Musei Civici di Venezia, il Consorzio Marche Spettacolo, la Fondazione Musei Senesi, l'Azienda Speciale Palaexpo, La Fondazione Musica per Roma, il Consorzio Teatro Pubblico Pugliese, la Fondazione Federico II di Palermo.

E' la gestione la leva dello sviluppo. Questi soggetti esemplari che hanno saputo, grazie ad una gestione autonoma, autofinanziarsi in media al 64,7% stanno subendo non solo le conseguenze della Grande Recessione in atto (-43% di contributi pubblici e -40,5% di contributi privati), ma anche gli effetti dovuti ai limiti imposti agli enti locali e agli enti pubblici dalla legge n°122/2010 la quale ha imposto loro divieti di spesa per le sponsorizzazioni, limiti di spesa per mostre, convegni e pubblicità, la riduzione del numero dei componenti degli organi collegiali di amministrazione e controllo e il divieto di corrispondere indennità per la partecipazione agli organi.

Anche la legge di stabilità 2013 ancora in discussione, rischia di limitare ulteriormente la libertà gestionale di queste aziende. I nuovi e soffocanti vincoli gestionali per le aziende culturali, previsti all'art. 15 del Ddl di Stabilità, mettono a rischio l'esistenza stessa e la qualità dei servizi ai cittadini. E' previsto infatti per le aziende culturali l'assoggettamento ad un'altra serie di obblighi quali ad esempio quello di iscriversi alla Camera di Commercio comportandosi come una qualunque altra impresa o vincoli all'assunzione di personale come fossero un ente pubblico (in relazione in particolare ad incarichi e consulenze). In generale i limiti dell'ente locale di riferimento si riversano sulle aziende del territorio sottoposte quindi anche alle rigidità previste dal Patto di Stabilità con gravi conseguenze in caso di inadempienza.

Federculture, con il sostegno dell'Anci, ha presentato un emendamento per sottrarre le aziende culturali dall'ambito applicativo dell'art.15 del Ddl di Stabilità.

Il ruolo dei Comuni nell'offerta di servizi culturali ai cittadini è fondamentale. Non sono le oltre 11.000 mostre prodotte ogni anno a creare sviluppo, ma è l'offerta permanente del territorio a fare la differenza. Il patrimonio da solo non basta per trasformarlo in capitale.

Ed è dimostrato che a fronte di un miglioramento dell'offerta, vi è un automatico aumento della domanda. Infatti, nel decennio 2001/2011 all'aumento dell'offerta di musica classica dell'11%, della fruizione di siti archeologici del 6% e di spettacoli teatrali del 17,7% ha fatto seguito un aumento della spesa del pubblico di circa il 20%.

E' solo nel 2012 invece che per la prima volta questo indicatore registra una diminuzione, certamente a causa delle difficilissima congiuntura economica ma sicuramente anche a causa della contrazione della quantità e della qualità dell'offerta culturale seguita alle restrizioni imposte alla libertà gestionale delle aziende culturali.

Ma quanto pesa effettivamente il comparto dell'industria culturale e creativa nel nostro paese? Il valore aggiunto prodotto dalla cultura nel 2012 è pari a 76 miliardi di euro l'anno, cioè il 5,4% del Prodotto Interno Lordo e il settore culturale occupa ben 1,4 milioni di persone pari al 5,7% del totale degli occupati. Nel 2011 l'ICC ha generato il 10,1% delle esportazioni totali italiane ponendo l'Italia al quarto posto nel mondo per quota di esportazione di beni creativi e, specificatamente alle esportazioni del settore del design, ben al primo posto tra le economie del G8.

Nonostante questi meritevoli posizionamenti l'attrattività del paese nel suo complesso è scesa dal 6° al 15° posto (Country Brand Index 2012). Il nostro brand quindi registra un appeal minore di quello della Svizzera, del Canada, del Giappone, della Svezia, della Nuova Zelanda, dell'Australia, della Germania, degli Stati Uniti, della Finlandia, della Norvegia, del Regno Unito, della Danimarca, della Francia e di Singapore.

Fortunatamente però manteniamo stabile la nostra posizione nel Country Brand Index 2012 specificatamente riferito al comparto culturale, la numero uno, questo nonostante la spesa statale per la cultura in Italia (0,11% del Pil) sia ben al di sotto della media dei principali paesi europei (0,27%), nonostante negli ultimi

dieci anni il bilancio del Mibac sia diminuito del 27% e nonostante che la spesa delle amministrazioni comunali in cultura, in particolare relativamente agli investimenti, sia diminuita in media del 35% tra il 2008 e il 2011.

E' per logica conseguenza che il settore privato ha seguito la discesa. Le sponsorizzazioni destinate alla cultura sono scese del 42% negli ultimi quattro anni.

E' urgentemente necessario adeguare la legislazione italiana all'esigenza di valorizzare l'apporto dei privati nel settore culturale al fine di riuscire a mobilitare nuovi soggetti sociali e cooperativi mettendo per esempio mano al sistema delle agevolazioni fiscali per gli investimenti privati e al sistema delle detrazioni per le erogazioni liberali.

Il Governo Letta dopo decenni nebulosi ha cominciato ad aprire qualche spiraglio e la cultura sembra rientrata tra i temi prioritari dello sviluppo.

Dobbiamo rifarci allo spirito del dopoguerra quando nel 1946, ancora sotto le macerie fumanti, Alcide De Gasperi inaugurò il Teatro alla Scala di Milano dicendo: «Abbiamo lavoro e cultura e da qui possiamo ripartire».

L'opportunità in più rispetto ad allora sono i programmi messi in campo dalla UE per sostenere il settore culturale quali Europa Creativa e Le Capitali Europee della Cultura, opportunità finora gravemente sottovalutate dalla nostra politica.

Se la Politica continua a non cogliere l'enormità del potenziale di sviluppo compresso nell'industria culturale e creativa e se l'Italia non si dimostrerà capace di esprimere una posizione di avanguardia anche rispetto alle politiche europee, rimarremo fuori per sempre dai grandi processi di rinnovamento in atto negli altri paesi.

Da dove cominciare dunque?

Riportiamo al centro della politica, delle politiche, il valore dell'educazione, torniamo ad investire sulla formazione dei giovani, sul sistema scolastico, sulle università e sulla ricerca. In Italia il numero dei ricercatori rispetto al totale della forza lavoro nel 2011 era del 3,8% a fronte di una media UE del 6,3% e negli ultimi trent'anni il numero delle immatricolazioni universitarie in Italia è rimasto sostanzialmente invariato.

Non possiamo più accettare di perdere ogni anno centinaia di talenti e giovani menti brillanti costrette dalla totale assenza di prospettive, ad espatriare.

Cultura e sviluppo possono e devono marciare insieme per ritrovare nuove strade e nuovi orizzonti del progresso nella società della conoscenza.

'Chiuso il circolo delle idee si chiude il circolo della ricchezza' (C.Cattaneo 1861).

# Immagine ed identità dell'Italia tra cultura e made in Italy

UMBERTO CROPPI

DIRETTORE GENERALE DELLA FONDAZIONE VALORE ITALIA

«THE DEVIL WEARS PRADA» È IL TITOLO DI UN SUCCESSO CINEMATOGRAFICO DI QUALCHE ANNO FA, IN CUI LA NOTA MAISON ITALIANA VIENE ASSUNTA A SIMBOLO DI UNO STATUS, DI UNO STILE DI VITA, DI UN MONDO. È IL SIMBOLO DEL LUSO, DEI PRODOTTI DI FASCIA ALTA, DI CERTI CATEGORIE SOCIOLOGICHE E DI UN CETO FINANZIARIO CHE GLI GIRA INTORNO, CON UNA SUA LUCE SINISTRA, DIABOLICA.

PERÒ UN ALTRO FILM, UN FILM ITALIANO DI 40 ANNI FÀ (UN FILM DI ELIO PETRI) CI DICE CHE, AL CONTRARIO, «LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO». GLI OPERAI, DUNQUE, NON VESTONO certo Prada. Cosa indossano gli operai di tutto il mondo? L'indumento simbolo del lavoro di fabbrica è la tuta.

Eppure la tuta è frutto di un'idea permeata di cultura. A disegnarla, ad inventarla è stato un'artista italiano, un artista futurista, Thayaht, che nel 1919 concepì un vestito semplice da indossare (è un pezzo unico), semplice da realizzare (sono due facce cucite tra loro), economico, resistente, però con un contenuto estetico che lo renderà subito «alla moda» e ne farà il modello per una infinità di realizzazioni.

Un vestito replicabile, seriale: lo regala al pubblico con un'inserzione pagata da lui su un quotidiano, dando le istruzioni per la sua realizzazione. Un vestito universale: comprendendone le potenzialità «globali», le descrizioni sul modello sono in inglese.

Questo semplice oggetto può essere inteso come metafora del

## MADE IN ITALY

L'etichettatura commerciale, imposta dalla normativa internazionale per definire l'origine di un prodotto, acquista, nel caso dell'Italia, un valore ulteriore, perfino misurato: si calcola che produca almeno un 20% in più di *appeal* commerciale.

Ma come potremmo definire in una formula la caratteristica del Made in Italy?

Ce lo dicono proprio il Futurismo (unico movimento culturale di massa, che ha saputo mischiare i generi e dialogare con il mondo della produzione) e la tuta di Thayaht.

È con la nascita della produzione industriale su larga scala, l'invenzione di nuovi materiali, la riproduzione seriale di oggetti a basso costo che nel nostro Paese si sviluppa una sensibilità nuova per l'arte: le nuove possibilità offerte dalla tecnologia aprono un orizzonte nuovo per le arti ma l'arte diventa, a sua volta, una componente della produzione: l'estetica come elemento costitutivo di un oggetto di uso comune.

Dal punto di vista settoriale, si possono individuare alcune aree specifiche che caratterizzano la produzione italiana: *moda e tempo libero, arredo-casa e alimentazione mediterranea, a cui vanno aggiunti i comparti della meccanica collegata.*

## U N A M B I E N T E V O C A T O

Perché questo fenomeno si manifesta in Italia? La risposta è perfino troppo semplice.

*«La nostra ricerca mostra che le persone creative gravitano attorno a luoghi che sono ricchi di cultura e che siano, in qualche modo, unici e autentici. L'autenticità di un luogo deriva da molti aspetti della comunità: costruzioni e architettura, quartieri storici e caratteristici, una scena musicale ricca e varia. Sotto questo punto di vista l'Italia ha un patrimonio enorme»*

Da «L'ascesa della nuova classe creativa», Richard Florida

Per dare un'idea, nel «Bel Paese» si trovano 49 siti Unesco, 4340 musei e circa 520 tra musei e archivi d'impresa.

È una storia che parte da lontano, quella che fa mettere in bocca da Margherite Yourcenair al suo Adriano la celebre frase: *«Mi sentivo responsabile della bellezza del mondo. Volevo che le città fossero splendide, piene di luce, irrigate d'acque limpide, popolate di esseri umani il cui corpo non fosse deturpato né dal marchio della miseria o della schiavitù, né dal turgore di una ricchezza volgare...».*

Da «Le memoria di Adriano»,

L'Italia è probabilmente l'unico caso al mondo (e comunque quello con la maggiore concentrazione), in cui in maniera ininterrotta si è sviluppata una civiltà in continua evoluzione, in cui tecnologie, culture materiali, ricerche intellettuali e arti si sono sviluppate, affinate, al servizio di una comunità sempre viva. Fattori ambientali, climatici e, soprattutto, la posizione geografica, ne hanno fatto il luogo di incontro di culture e hanno costituito il bacino ideale per fusioni ed elaborazioni sempre originali.

Dagli insediamenti Greci ed Etruschi, alla sintesi operata da Roma, poi il medioevo, il Rinascimento, il Barocco, fino al '900, di cui si è detto.

## MADE BY ITALIANS

C'è una diversa declinazione del made in Italy che ha a che vedere con l'essere italiani. Che non significa appartenere ad una stirpe: una specificità dell'Italia è proprio quella di essere stata sempre teatro di migrazioni e mescolamenti. È l'attitudine che deriva dal vivere in un laboratorio costituito da un contesto e da un affinamento dovuto alla storia. Ancora un film ci viene in aiuto.

È un film dell'87, dei fratelli Taviani: «Good Morning Babilonia»

.....

*«Queste mani hanno restaurato le cattedrali di Pisa, Lucca, Firenze, di chi sei figlio tu? Noi siamo i figli, dei figli, dei figli di Michelangelo e di Leonardo, di chi sei figlio tu?»*

Le mani. Ecco le mani, sono lo strumento del «fare artigianale», che sottintende un'attenzione particolare, una cura e un'abilità tecnica insieme a un'abilità artistica; è ciò che unisce le principali griffe italiane all'industria delle macchine di precisione esportate in tutto il mondo. Il lavoro artigiano è il filo rosso che attraversa il Made in Italy di successo, quel saper fare, ingrediente essenziale di qualità e di innovazione. Il lavoro artigiano rappresenta uno dei tratti distintivi della cultura e dell'economia italiana, il cui peso è stato determinante nello sviluppo dei distretti industriali e delle piccole imprese che hanno segnato la crescita economica.

## MADE FOR ITALIANS

Il saper fare italiano dunque, questa peculiarità tipica del nostro Paese, condiziona da sempre non solo la percezione del prodotto italiano all'estero ma anche e soprattutto quella degli italiani stessi. La consuetudine diffusa con le espressioni dell'arte, con i prodotti d'eccellenza porta inevitabilmente con sé una diversa aspettativa del «consumatore italiano», l'abitudine al bello e a un'alta qualità determinano la creazione di una domanda più esigente, proprio perché lo standard di riferimento è più alto.

## FATTO IN ITALIA

Tre casi emblematici

### **La Vespa e Corradino D'Ascanio.**

Un ingegnere abruzzese, Corradino D'Ascanio, tra il 1923 e il 1930, progetta e realizza vari prototipi di un velivolo (prima denominato «ortottero», poi «elicottero»), che gli faranno conquistare un posto di primo piano nell'industria aeronautica internazionale e lo porteranno a lavorare per la Piaggio, azienda che realizza aerei per l'aeronautica militare italiana.

Nel 1945, avendo a disposizione componenti non più utilizzabili per gli aerei, avviò una rivoluzione nell'azienda, immaginando di utilizzare quelle componenti per un prodotto innovativo, pensò a un mezzo per chi non era mai salito su una motocicletta e odiava la sua guida difficile: ideò così la Vespa.

Il primo modello del leggendario motociclo, la 98, fa la sua comparsa ufficiale nel 1946 quando viene esposto al salone del ciclo e motociclo di Milano e fu subito un successo.

### **Adriano Olivetti e l'impresa etica.**

Negli anni '50, Olivetti è uno dei primi imprenditori italiani a credere nel design e ad applicarlo sistematicamente a ogni progetto che viene elaborato e poi realizzato nella sua fabbrica.

E poi ancora all'architettura dei suoi stabilimenti, agli arredi dei negozi, alla grafica dei manifesti pubblicitari, e così via. Le scelte estetiche in tutte le aree di attività sono considerate importanti quanto le scelte tecnologiche e gestionali.

Adriano Olivetti teorizza e realizza un modello di azienda etica, che coinvolge i dipendenti e il territorio in una visione comunitaria e diviene luogo di formazione e di ricerca. Un modello che ha fatto scuola nel mondo.

In quegli anni in Italia non esistevano ancora scuole di disegno industriale ma alla Olivetti i designer erano già al lavoro, a stretto contatto con i progettisti.

Adriano Olivetti si rivela dunque un pioniere dell'inserimento del design nella progettazione dei prodotti industriali. Con il suo marchio nascono molti oggetti che nel tempo si sono affermati come icone del design italiano, conosciuti anche a livello internazionale. Tra questi, ricordiamo in particolare le macchine per scrivere Lexicon 80 e la Lettera 22 (firmate da Marcello Nizzoli), la Valentine, macchina per scrivere portatile e il calcolatore Elea 9003 (entrambi firmati da Ettore Sottsass).

### **Giulio Natta e l'invenzione della Plastica.**

Pochi sanno che il materiale che ha cambiato la vita quotidiana della popolazione di tutto il mondo, la plastica, è un'invenzione italiana.

Il suo creatore è Giulio Natta, Premio Nobel nel 1963 per la sua straordinaria invenzione, il polipropilene isotattico, conosciuto nel mondo come la plastica.

Molti i brevetti che Natta registra nel corso delle sue ricerche e che fissano i vari passaggi per arrivare ai polimeri. Materiale sintetico derivato dal petrolio che rivoluziona totalmente il mondo della produzione industriale.

Il *polipropilene isotattico* (nome scientifico della plastica), stante le sue proprietà e il suo costo relativamente basso, è ancora oggi ampiamente utilizzato per la produzione di una moltitudine di prodotti, tra i quali automobili, elettrodomestici, articoli per la casa, edilizia, imballaggi, tempo libero, mobili, giocattoli, tessuti, abbigliamento tecnico sportivo, etc.

Molti designer italiani capiscono che le potenzialità di questo nuovo prodotto sono destinate a cambiare il rapporto tra consumatore e oggetti d'uso. La sua estrema plasmabilità renderà possibile mettere a disposizione di tutti strumenti umili che abbiano, però, una forte componente estetica.

È una vera rivoluzione culturale!

Sono tre casi emblematici, ma la storia italiana del dopoguerra è ricca di figure di designer, stilisti, architetti (molti dei quali viventi) noti in tutto il mondo. L'elenco è lunghissimo, citiamone solo alcuni: Gio Ponti, Luigi Caccia Dominioni, Carlo Scarpa, Franco Albini, Marcello Nizzoli, Achille Castiglioni, Bruno Munari, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, Joe Colombo, Enzo Mari, Alessandro Mendini, Aldo Rossi, Michele De Lucchi, Matteo Thun, Stefano Giovannoni, Renzo Piano, Massimiliano Fuksas, Sergio Pinin Farina, Giorgio Armani, Salvatore Ferragamo .....

La produzione di aziende italiane fa bella mostra in tutti i musei del mondo, dove è possibile ammirare oggetti contemporaneamente venduti in ogni tipo di negozio.

Nella struttura del tessuto produttivo del settore manifatturiero italiano si possono rilevare tre elementi caratterizzanti: Specializzazione produttiva. Dimensione delle imprese. Localizzazione.

Sul piano del marketing si può parlare, per i settori tipici della nostra produzione, di una specializzazione commerciale internazionale. L'indice di tale vocazione è quello del «Saldo commerciale normalizzato».

L'Italia cioè, nei settori di specializzazione, registra mediamente un *export* doppio rispetto all'*import*.

Ma queste caratteristiche come pongono la nostra produzione di fronte alla rivoluzione della globalizzazione?

## MADE IN ITALY E GLOBALIZZAZIONE

Il carattere di «unicità» prodotto da una storia unica e non ripetibile, dal forte legame territoriale che ha costituito la forza del Made in Italy, rischia di divenire il suo limite nella fase di apertura totale dei mercati e di fronte all'emergere di nuove aree produttive prive dei vincoli che caratterizzano il mercato del lavoro italiano.

Tuttavia, sebbene il sistema-paese investa molto poco nella ricerca, possiamo senz'altro affermare che i settori tradizionali del *made in Italy* sono indubbiamente capaci di produrre «*innovazioni*», come dimostrano i numerosi successi di imprese e distretti sia dal punto di vista dell'innovazione tecnologica che di quella organizzativa e di mercato.

Persino settori considerati «maturi» come il tessile, la rubinetteria o le ceramiche sono stati capaci di introdurre innovazioni radicali. Tre esempi di *innovazioni di processo*: il *fresco lana* – una *innovazione di prodotto* –, l'introduzione dei dischi di ceramica nei rubinetti miscelatori monocomando e il passaggio dalla ricottura alla monocottura delle piastrelle.

Ma anche nei settori a più alta tecnologia, ad esempio nella meccanica, le capacità di innovazione delle imprese italiane appaiono straordinarie, offrendo sul mercato prodotti dalle caratteristiche d'avanguardia per proprietà e impieghi, e dimostrando di essere capaci di muoversi con grande disinvoltura anche sul mercato mondiale delle tecnologie.

Un caso particolarmente significativo è quello di Arduino, una scheda open-source in grado di consentire l'autoproduzione di sistemi informatici complessi, come la realizzazione di stampanti 3D.

Nell'agroalimentare significativa è la riqualificazione di un prodotto tradizionale come il vino, che sta risalendo in maniera evidente il mercato internazionale.

Alcune linee di tendenza attestano la capacità dell'impresa e dei professionisti italiani di affrontare lo scenario mondiale:

- aziende che avevano delocalizzato in aree a più basso costo produttivo stanno tornando sui propri passi;
- aziende che sono passate sotto il controllo di gruppi internazionali hanno mantenuto la produzione in Italia;
- incarichi a professionisti italiani nel mondo;
- fenomeni di contaminazione del design italiano;
- committenza a professionisti italiani nel mondo;
- introduzione di sistemi innovativi sulle tecnologie.

Abbiamo iniziato parlando di Prada, che rappresenta un esempio di una grande marca che ha saputo per tempo diversificare la produzione, anticipare i gusti internazionali e posizionarsi attraverso una comunicazione aggressiva.

C'è comunque un aspetto immateriale che conferisce al made in Italy un contenuto particolare, mitizzato: pensate a quanto, per esempio, cinema e letteratura abbiano inciso sull'immaginario collettivo.

Ho cercato sinora di descrivere gli aspetti positivi, le potenzialità, i punti di forza. Non posso nascondere però che esistono rischi ed elementi di difficoltà di cui sarebbe un errore non tener conto.

Intanto una serie di pregiudizi che l'Italia si porta dietro, a volte solo stereotipi ma che influiscono sulla percezione del nostro prodotto: superficialità, pressapochismo, furbizia.

Ma, soprattutto, come abbiamo visto, nelle «merci italiane» c'è un contenuto immateriale fatto di cultura, di qualità della vita, di storia, di ambiente. Difenderlo, con l'affacciarsi di nuovi competitor non è facilissimo: l'annuale report sulla «brand reputation» globale ci fornisce dei dati allarmanti su cui bisogna riflettere.

E su questi aspetti non sono tanto le aziende, che fanno del loro meglio, a poter incidere, quanto l'intero sistema paese che deve avvertire l'urgenza di affrontare in maniera più energica e innovativa politiche di tutela e promozione del nostro patrimonio e della nostra cultura.

## ITALIAN SOUNDING

Con questa espressione vengono indicati tutti quei prodotti, o quei negozi, che in qualche modo, in maniera più o meno deliberatamente truffaldina, fanno pensare a una provenienza italiana.

La casistica è vastissima, dal «Parmesan» americano ai pomodori cinesi in scatola con l'immagine del Vesuvio sull'etichetta. Un caso particolarmente diver-

tente è quello del dressing per insalate della linea Paul Newman, il «Balsamic vina-grette»

Questa massiccia opera di parassitaggio è l'indice più evidente delle potenzialità che la provenienza italiana di un prodotto esprime. Naturalmente è, allo stesso tempo, fonte di erosione del volume delle esportazioni e rischia di produrre effetti devastanti laddove un prodotto di scarsa qualità venga effettivamente ritenuto italiano.

Si calcola che sul solo mercato europeo il giro d'affari prodotto dall'italian sounding ammonti a 26 miliardi di euro, il doppio del valore delle esportazioni reali.

## TUTELA DELLA PROPRIETÀ INTELLETTUALE E INDUSTRIALE

Questo fenomeno introduce l'ultimo degli argomenti che voglio trattare. Insieme allo sviluppo e alla commercializzazione di opere dell'ingegno si è sviluppata, come logica conseguenza, una cultura giuridica della protezione, sia nei confronti della proprietà intellettuale che poi, col nascere dell'industria, di una forma particolare di tutela, quella della cosiddetta proprietà industriale: il brevetto.

La prima traccia archivistica di un brevetto depositato risale addirittura alla fine del '400, in un documento della Repubblica di Venezia che certifica l'esclusività dello sfruttamento economico «di nuovo et ingegnoso artificio». E poi nei codici sabaudi dell'800 si trova già un *corpus* articolato di norme.

Questa materia, che ha trovato un vasto sviluppo con la nascita della grande industria, si apre oggi a nuovi, radicali campi di applicazione. Il mercato globale e quello, parallelo, di internet costringono infatti a riorganizzare il pensiero al riguardo, in forme inedite.

Quello della brevettazione però è un processo che non ha soltanto risvolti giuridici ma che aiuta anche alla definizione di un metodo, quello della progettazione, che diviene essenziale nella previsione dei passaggi a tutti gli stadi della realizzazione e dell'uso. Un modo, infine, per dare un significato diverso, più consapevole, a quanto deriva dal lavoro dell'uomo, dall'artificio, conferendo alla tutela il carattere di componente essenziale della cultura d'impresa.

## NOTA

Il *MADE IN ITALY* è l'emblema del modello di industria all'italiana che si è imposto al centro dell'attenzione generale per alcuni suoi tratti caratteristici:

- la *specializzazione produttiva*, per una particolare focalizzazione sui settori dei beni di consumo destinati alla persona (abbigliamento, calzature, pelletteria, orficeria, occhiali), alla casa (mobili imbottiti, apparecchi per l'illuminazione, casualinghi, marmi, piastrelle e ceramiche) e all'alimentazione (vino, olio, paste), nonché su comparti della meccanica strumentale in genere legati a tali beni; nel

tempo questi settori hanno assunto un peso sempre maggiore nel sistema industriale italiano, fino a caratterizzarlo in modo singolare nel novero dei paesi sviluppati, anche a causa del progressivo restringimento accusato dai settori con più elevato contenuto tecnologico; la *dimensione delle imprese*, a causa di una straordinaria prevalenza di unità di piccole dimensioni a carattere familiare, che posseggono una particolare attitudine nell'adattarsi facilmente alle differenziate e mutevoli esigenze della domanda, ma anche limiti nel creare e presidiare posizioni stabili sul mercato;

- la *localizzazione in distretti industriali*, per una forte concentrazione territoriale delle filiere produttive in peculiari sistemi locali che favoriscono la divisione e la specializzazione del lavoro fra le imprese e offrono una serie di economie esterne e di vantaggi alle imprese radicate al loro interno. Facendo riferimento e sfruttando queste peculiarità, il fenomeno *MADE IN ITALY* ha conosciuto una lunga e per molti versi esaltante stagione di successi, costellata di importanti obiettivi di espansione delle vendite all'estero. Inoltre, per merito soprattutto delle realtà imprenditoriali di avanguardia, esso è riuscito a migliorare e rafforzare le proprie performances sotto il profilo tecnico-produttivo, organizzativo-manageriale, dei servizi offerti, e della qualità e disegno dei prodotti. Da questo e da molti altri fattori si potrebbe desumere che all'estero esista un vero e proprio *culto* per i prodotti italiani; una situazione in cui il *MADE IN ITALY* non ha difficoltà ad essere apprezzato, soprattutto quando ci si muove in settori come *abbigliamento, pelletteria, occhiali, alimentari, arredamento* e così via.

# Mass media, comunicazione e opinione pubblica

CLAUDIO CAPPON

VICEPRESIDENTE DELLA UER (UNIONE RADIOTELEVISIONI PUBBLICHE EUROPEE)

**L** 1. LA STORIA DEI MASS MEDIA IN EUROPA È STATA ESSENZIALMENTE ED È ANCORA OGGI LA STORIA DELLA RADIO E DELLA TELEVISIONE, MEZZI BEN VIVI CHE ANZI, CON LA CRISI ORMAI STRUTTURALE DELLA «CARTA STAMPATA» APPAIONO ESSERE RIMASTI QUASI GLI UNICI MASS MEDIA EFFETTIVAMENTE «DI MASSA».

IN ITALIA, COME IN TUTTA EUROPA, QUESTI MEZZI HANNO ACCOMPAGNATO L'EVOLUZIONE DELLA NAZIONE, SVILUPPANDOSI, MODIFICANDOSI, AFFRONTANDO CRISI E DIFFICOLTÀ ED ADATTANDOSI COSÌ AD UNA SOCIETÀ IN PERENNE MUTAMENTO.

Se osserviamo la storia della televisione, in Italia, possiamo identificare un periodo in cui questa, monopolio di stato e quindi presidio dei valori e delle visioni culturali delle classi dirigenti e di governo, ha sostanzialmente operato come strumento pedagogico e di acculturazione di un paese che stava appena uscendo dalla povertà.

Questo periodo, continuato sino a tutti gli anni '60 è quello «eroico», in cui la televisione ha, come si dice, «unificato» culturalmente e linguisticamente l'Italia e ha proposto programmi e personaggi che, tuttora, fanno parte dell'immaginario collettivo italiano (pensiamo al programma di alfabetizzazione del maestro Manzi o a Mike Bongiorno).

2. Con la fine degli anni '60 però emergono i fermenti portati dalla modernità e si presentano i primi problemi politici e sociali; in Italia come in Europa i fenomeni del '68, la c.d. «contestazione» aprono a nuove esperienze musicali, di costume, ma poi anche culturali e politiche con la sostanziale messa in discussione delle autorità familiari, istituzionali e in generale della tradizione. La TV prima si difende, ma poi

segue questo processo ed apre, con nuovi canali, spazi alle idee ed alle culture meno tradizionali, propone dibattiti, suggerisce protagonisti non convenzionali (Dario Fo, Tribuna politica, Ugo Gregoretti). Tra il 1961 ed il 1979 nascono due nuovi canali, Rai 2 e soprattutto Rai 3 che, progressivamente il primo e con più precise e chiare intenzioni politiche il secondo, si indirizzano verso pubblici più «moderni», in termini di costume e puntano a rappresentare, con forme e linguaggi nuovi, la realtà sociale, i conflitti e gli scontri politici.

3. La svolta avviene negli anni '70 con la TV commerciale ed il cambiamento delle regole di governance del servizio pubblico.

Come molte vicende italiane di grande rilievo, anche questa svolta non è veramente guidata dalla politica, ma è l'effetto, forse anche impreveduto, certamente non auspicato, di pronunciamenti della Corte Costituzionale che, nel 1974 e nel 1976, giudicò incostituzionale il monopolio della televisione prima via cavo e successivamente anche via etere. Sempre la Corte Costituzionale con la stessa pronuncia del 1976, sottrasse anche il controllo della televisione pubblica al Governo, trasferendolo al Parlamento a tutela di uno spazio non più «di stato» ma «pubblico e della collettività».

Il processo di apertura al mercato si è poi sviluppato in tutta Europa, con la nascita di nuove televisioni commerciali, con le grandi liberalizzazioni degli anni '85-'95. In Italia, tuttavia – diversamente da altri paesi – questo processo si è svolto di fatto, senza regole, come una sorta di diga che crolla, senza un piano e un progetto governativo o comunque politico e questo ha segnato e segna tuttora notevolmente la realtà dei mass media in Italia. Si può anzi dire che, sul piano politico e dell'azione di Governo, il quadro delle norme sarà, da quel momento in poi, progressivamente aggiornato in una logica di «accettazione del fatto compiuto» piuttosto che in quella di guida ed indirizzo dell'evoluzione del sistema. La stessa digitalizzazione delle trasmissioni televisive (il «switch off») completata nel 2012 è – necessariamente – avvenuta non secondo un razionale piano di utilizzo delle frequenze ma con una serie di compromessi tra i diversi poteri in gioco: la RAI, la televisione commerciale, la televisione a pagamento (SKY), le televisioni locali, i vincoli internazionali.

4. È interessante notare che l'avvento della «modernità», si traduce anche in forti «aggiustamenti» del sistema di governo dell'azienda che, dopo una iniziale difesa del ruolo istituzionale e gerarchico anche in termini di «governance», apre spazi ad aree politiche diverse e più ampie, in particolare di sinistra. Comincia così a definirsi, tra l'altro, quel singolare modo, tutto italiano, di garantire l'indipendenza e il pluralismo delle opinioni, cioè la costituzione di strutture organizzative (canali, telegiornali ma anche aree amministrative) esplicitamente riferibili a parti politiche distinte ed affidati sostanzialmente in appalto a tali aree, la c.d. «lottizzazione» che – in parte – dura ancora adesso a riprova del fatto che con tutti i suoi limiti, lo schema «multi partecipativo» ha una radice profonda nella cultura e nell'anima del paese.

5. Dopo alcuni anni incerti la TV commerciale si coagula all'inizio degli anni '80 intorno alle imprese di Silvio Berlusconi che – utilizzando spregiudicatamente la leva pubblicitaria – produce programmi nuovi, per l'epoca anche molto trasgressivi, introducendo linguaggi fortemente innovativi e guadagnando progressivamente quote di mercato e popolarità. Il primo ingresso di Berlusconi nei media è quasi immediato dopo la sentenza della Corte Costituzionale (Tele Milano Cavo nel 1975), ma il vero consolidamento è tra il 1982 e il 1984 con la creazione di Fininvest e l'acquisizione dei canali Italia 1 e Rete 4 dai gruppi editoriali Rusconi e Rizzoli. L'appoggio politico – subito cercato – consente al nuovo gruppo uno sviluppo quasi senza regole, aggirando di fatto le disposizioni normative esistenti.

Di fronte alla sfida della televisione commerciale, la TV pubblica, che non ha mai avuto una missione chiara e specifica, se non quella di applicare la «lottizzazione» e con una nuova «governance» espressione – di fatto – delle forze politiche presenti in Parlamento, diventa progressivamente autoreferenziale, «pensa solo a se stessa», buttandosi subito nella mischia e lottando per le quote di mercato.

E' interessante anche qui notare che lo scontro di potere con Mediaset viene sentito profondamente dalla dirigenza RAI, come un orgoglioso riflesso di autodifesa e di resistenza aziendale, molto più che non come missione di tutela di valori o di programmi editoriali condivisi e propri del servizio pubblico.

Di fatto, in assenza – come detto – di una più alta progettualità industriale, editoriale, politica e di «missione» del servizio pubblico, la RAI si «auto organizza» come «competitor» del sistema e – per alcuni anni – diventa semplicemente l'alternativa alla televisione commerciale.

Sul piano del mercato questa situazione corrisponde a una crescita delle quote Mediaset ed una successiva «stabilizzazione». Per oltre 10 anni (dal 1990 al 2003) la quota complessiva delle due aziende resta così compresa tra l'88% ed il 91%, dando luogo a una situazione di stallo e stazionarietà del settore che sarà poi definita il «duopolio Rai Mediaset» e che ha certamente influenzato l'assetto industriale del settore, «congelandolo» per lungo tempo.

Sotto il profilo dei linguaggi e dell'offerta editoriale questa situazione porta ad una progressiva, percepita omogeneizzazione dell'offerta (né potrebbe essere altrimenti in una competizione di mercato) ed alle prime polemiche sull'«involverimento» della televisione pubblica, soprattutto da parte degli intellettuali e di campagne d'opinione tutte sostanzialmente fallite (come quella per non interrompere i film con spot pubblicitari chiamata «non s'interrompe un'emozione» e sostenuta dagli ambienti culturali di sinistra).

6. Nel frattempo la lenta, progressiva crisi del sistema politico italiano e la messa in discussione della legittimità dei protagonisti (la c.d. «questione morale») porta – con la scintilla di Tangentopoli – ad un vero e proprio crollo del tradizionale sistema dei partiti ed alla fine della c.d. «Prima Repubblica».

Dal 1992 (in singolare e forse non casuale coincidenza con i grandi cambiamenti di regime nell'Europa centro-orientale) il sistema politico italiano entra in un periodo difficile, confuso, poco comprensibile anche a noi italiani, non più pre-

sidiato da partiti rappresentanti le tradizionali «grande famiglie europee» (conservatori e socialisti) ma composto da un insieme di formazioni, spesso neonate e talvolta di breve durata, alla ricerca di un nuovo contatto con l'opinione pubblica; in mezzo a questo clima nasce e si afferma, almeno fino ad oggi, la leadership sempre più individuale e populistico-carismatica di Silvio Berlusconi, proprietario dell'intero sistema di televisioni commerciali del paese.

L'effetto sui media di massa è immediato e – in parte – ancora duraturo.

La televisione diventa infatti il «campo di battaglia» preferito della nuova competizione politica. In particolare sul servizio pubblico si scaricano tensioni crescenti e in parte insostenibili dirette a farne «l'avversario» di Berlusconi o – al contrario – a «normalizzarlo» e a neutralizzare quella che viene percepita come una naturale tendenza «antagonista» della RAI. Nascono e si affermano nuove proposte televisive dove la «polarizzazione» delle idee e spesso lo scontro verbale e quasi fisico tra i protagonisti diventano il «teatro» dove si giocano le lotte politiche. E' del 1987 il primo talk-show politico «di nuova generazione» (Samarcanda di Michele Santoro) mentre nel 1996 parte «Porta a Porta» la c.d. «Terza camera» del Parlamento italiano. E non è un caso che solo in questi ultimi mesi, dopo una loro progressiva e continua crescita, si stia assistendo ad un calo di interesse verso questo tipo di programmi, in parallelo con la chiusura – forse – di questa stagione politica.

7. Questo periodo confuso, dove sugli schermi – a macchia di leopardo – convivono gli antichi programmi della tradizione, con le nuove offerte politiche ed i «contenitori» di intrattenimento sempre più corrivi, introduce ai cambiamenti di fine secolo ed all'avvento del digitale che segnano, come in tutta Europa, un forte elemento di discontinuità del sistema.

Tra il 2001 ed il 2013 si assiste ad una moltiplicazione dell'offerta senza precedenti nel nostro paese.

Dopo il primo tentativo, sostanzialmente fallito, di lancio di una televisione pay da parte del gruppo francese Canal Plus, con l'avvento di SKY nel 2003, e successivamente con il digitale terrestre, la televisione a pagamento conosce un rapido successo (oltre ¼ delle famiglie italiane raggiunte e ricavi che hanno superato quelli della televisione pubblica); l'offerta di canali si moltiplica a dismisura.

Contemporaneamente, anche in Italia, è in crescita l'offerta di audiovisivo non tradizionale attraverso lo sviluppo del broadband, con un tasso di penetrazione teorico che ha raggiunto oltre il 50% delle famiglie ma che resta ai livelli più bassi tra i grandi paesi europei.

Al momento, infatti, l'innovazione tecnologica, se ha effettivamente aperto dopo quasi 20 anni il sistema televisivo a nuovi operatori e nuove offerte, non sembra scalfire la prevalenza della televisione come media di riferimento; ancora nel 2013 la platea televisiva segna complessivamente nuovi record di ascolto da parte del pubblico.

Nel frattempo esplode nel mondo la grande crisi finanziaria, che si trasforma in una grande crisi delle finanze pubbliche e quindi nella rimessa in discussione del welfare e degli elementi strutturali della presenza pubblica.

I due fattori – tecnologico e finanziario – determinano un forte elemento di discontinuità della televisione tradizionale (che in Italia perde oltre il 10% delle risorse complessive tra il 2008 ed il 2012) ponendo tuttavia problemi diversi al settore commerciale ed a quello pubblico.

- Il settore commerciale deve affrontare una tipica crisi industriale profonda, derivante dal venir meno del modello di business basato sulla raccolta pubblicitaria. Ne consegue la necessità di drastiche riduzioni di costi e di un orientamento sempre più evidente sul piano editoriale verso un modello «low-cost».

- Il settore pubblico è invece sempre più sfidato nella sua legittimazione presso l'opinione pubblica, a fronte delle risorse fiscali che i cittadini pagano.

8. Questa discontinuità, queste difficoltà economiche e politiche così come la necessità di ricercare nuove strategie per il futuro attraversano in questo momento sostanzialmente tutti i paesi europei, con più o meno intensità. Osserviamo infatti dovunque ridimensionamenti degli investimenti e crescenti attacchi o «crisi reputazionali» per le televisioni pubbliche, anche le più storicamente prestigiose (basti pensare alla BBC o al recente provvedimento di chiusura della televisione pubblica greca).

Da questo punto di vista, la situazione italiana non appare molto diversa da quella francese, inglese o di altri paesi. Le «anomalie» rispetto agli altri paesi si sono infatti ridotte:

- Non c'è più il «duopolio» Rai Mediaset ma una vera e propria concorrenza tra offerte diverse;

- La lotta politica, pur molto precaria e poco interpretabile, non si combatte più solo in televisione. Le recenti elezioni hanno infatti decretato un grande successo ad un movimento (5 stelle) che ha fatto del web e dei social networks i principali strumenti di comunicazione, anche se con evidenti interazioni con i mass media tradizionali.

- Le difficoltà finanziarie della RAI sono le stesse di France Télévisions, BBC, TVE etc. e pongono la necessità di una nuova visione per il futuro che ha presupposti analoghi sostanzialmente in tutti i paesi europei.

9. La crisi in corso che – oltre quanto non si pensi – rende i problemi dei media di massa ormai molto simili tra tutti i paesi europei, costituisce la sfida del futuro che riguarderà ruoli, tecnologie, interazione con il web, rapporto con la pubblica opinione e le nuove generazioni.

Le risposte ancora non ci sono o ancora non sono chiare; si dovranno trovare nel tempo attraverso sperimentazione e ricerca.

Va detto però da subito che i fattori della crisi, tecnologici, politici e finanziari determinano anche nuove opportunità e spazi per i media di massa e – soprattutto – per quelli di servizio pubblico.

L'avvento, infatti, della TV «low-cost», basata su programmi sempre più standard, user generated contents, informazione sempre meno approfondita etc. rischia di portare ad un grave problema di qualità professionale e correttezza dell'informazione accentuato dallo sviluppo dei social networks

Pensiamo soltanto a come sui media è stata raccontata la grande crisi finanziaria e come questo racconto, mirato soprattutto alla emotività, stia facendo resuscitare in Europa stereotipi e pregiudizi nazionali che ritenevamo ormai superati, alimentando crescenti ondate populiste.

Le TV pubbliche europee sono convinte che ci sia un patrimonio di qualità dell'informazione e del racconto audiovisivo che deve essere salvaguardato e rispetto al quale occorre che i media pubblici europei recuperino credibilità e legittimità presso le opinioni pubbliche.

In questo senso (nel giugno 2012 a Strasburgo), è stata approvata una dichiarazione congiunta sui «valori fondanti» della TV pubblica europea; si tratta certamente per molti di un obiettivo da raggiungere ma è ormai evidente che una piattaforma culturale comune è indispensabile per il futuro ruolo di servizio pubblico in tempi di web e digitale.

E' interessante notare, tra l'altro, che tutte le televisioni europee – anche quelle meno «progredite» – hanno sottoscritto questi impegni, molti da realizzare, ma tutti fortemente condivisi.

10. Il futuro dei mass media è incerto e – di sicuro – la tecnologia, sviluppandosi proporrà sempre nuove proposte con una fruizione sempre più personale e – spesso – culturalmente individualistica dei messaggi di ogni tipo che ci perverranno da un numero sempre crescente di piattaforme e di soggetti sempre meno legati al «metiere» tradizionale di giornalista, programmatore o professionista di media.

Noi riteniamo però che, se ci sarà la capacità di innovarsi, di aggiungere efficienza, di conquistare sul campo la credibilità, i mass media tradizionali (televisione e radio) hanno ancora un ruolo ed uno spazio importanti.

In una società che si frammenta e si sbriciola, possono favorire messaggi comunitari e quindi coesione; in un mondo che rischia di affidare le proprie fonti di informazione o ad alcuni grandi centri mondiali di produzione di «news» o a contenuti impersonali scaricati dalla rete, possono garantire qualità e professionalità; in un mercato sempre più globale che tende a cancellare qualsiasi industria culturale nazionale e ad omogeneizzare l'offerta di audiovisivo in tutto il mondo, tutelano la diversità e la creatività dei singoli territori.

In una società che sempre più sollecita e corteggia pregiudizi e stereotipi, possono costituire infine conoscenza vera e indipendente contribuendo alle capacità critiche dei cittadini, e quindi – in ultima analisi – alla democrazia ed alla libertà.

# La ricerca scientifica in Italia. Il backstage di una mostra

GIUSEPPE FESTINESE

DIRETTORE DELL'UFFICIO DIVULGAZIONE E RELAZIONI ISTITUZIONALI  
CNR – CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

**I** L DIETRO LE QUINTE CHE HA PERMESSO E SOSTANZIA DI SIGNIFICATI LA MOSTRA INTERATTIVA **ITALIA DEL FUTURO**. OVVERO UN PICCOLO VIAGGIO NEL MONDO DELLA RICERCA SCIENTIFICA ITALIANA ALL'INTERNO DEL PIÙ COMPLESSO QUADRO COMUNITARIO CON UNA BREVE PRESENTAZIONE DEL CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE NELL'ANNO NOVANTESIMO DALLA ISTITUZIONE.

## L'EUROPA

Per raccogliere e vincere le grandi sfide del futuro – dal clima alla salute, dai materiali all'energia – abbiamo bisogno di investire con convinzione e continuità nei sistemi di alta formazione e ricerca scientifica.

In una economia matura, come quella comunitaria, la conoscenza rappresenta il fattore di svolta, la leva indispensabile a garantire la crescita e a irrobustire la competitività dei sistemi produttivi soprattutto rispetto ai paesi emergenti, che possono contare su una manodopera a basso costo o sulla disponibilità di risorse primarie.

Dal 2000 con la strategia di Lisbona, la Comunità Europea ha proposto e lanciato misure trasversali a più settori, un piano d'azione per aumentare la competitività dei Paesi UE nei confronti degli altri grandi protagonisti mondiali.

Si trattava di riforme strutturali nel campo dell'occupazione, dell'innovazione, dell'economia, della coesione sociale e dell'ambiente costruite attraverso il potenziamento e la valorizzazione della ricerca scientifica, dell'istruzione e della formazione professionale. Tra i grandi obiettivi la realizzazione di uno **Spazio europeo della ricerca** volto a rafforzare la cooperazione, incentivare la concorrenza, ottimizz-

zare l'assegnazione delle risorse e la ristrutturazione del tessuto europeo della ricerca migliorando il coordinamento delle attività e delle politiche tecno-scientifiche nazionali con un progressivo innalzamento degli investimenti in attività di ricerca e sviluppo al 3% del PIL.

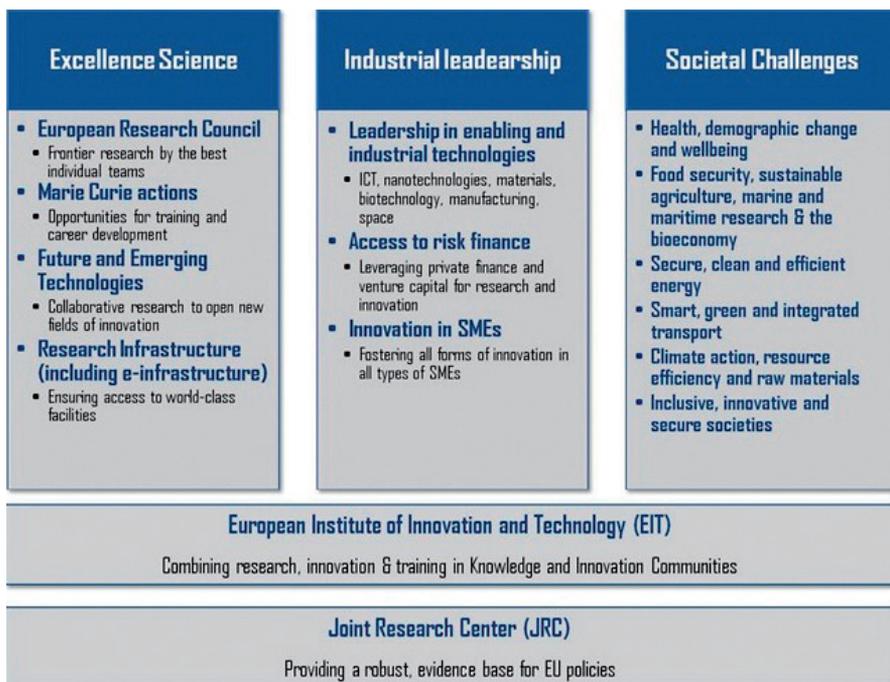
Purtroppo, la crisi degli ultimi anni, la frammentazione degli interventi e l'assenza di una convinta adesione da parte degli stessi Paesi membri ha rallentato e depotenziato la transizione verso questi obiettivi cui oggi la Comunità europea guarda con rinnovata attenzione e maggior convincimento attraverso la strategia **Europa 2020** che, stabilendo le priorità per il prossimo decennio, fissa tre caratteristiche della crescita: intelligente, sostenibile, inclusiva.

Ancora una volta gli obiettivi chiave toccano l'occupazione, l'istruzione, la ricerca, l'innovazione, l'integrazione sociale, la riduzione della povertà, il clima e l'energia.

Per realizzare ciò all'interno della strategia comunitaria viene lanciato il programma quadro per la ricerca e l'innovazione, **Orizzonte 2020**, con una dotazione di circa 80 miliardi di euro.

Il programma riunisce tutti i finanziamenti comunitari esistenti su ricerca e innovazione, e concentra tutte le risorse disponibili sulle tre priorità della strategia **Europa 2020** e dell'iniziativa faro **L'Unione dell'Innovazione** ovvero l'eccellenza scientifica; la leadership industriale, le sfide della società nei campi della Salute,

Fig.1. Struttura programma Orizzonte 2020



cambiamento demografico e benessere; Sicurezza alimentare, agricoltura sostenibile e bio-economia; Energia sicura, pulita ed efficiente; Trasporto intelligente, integrato e pulito; Azioni per il clima, l'efficienza delle risorse e delle materie prime; Società innovative, sicure ed inclusive. (fig.1)

Con la strategia **Europa 2020** e il collegato programma di intervento **Orizzonte 2020** l'Unione Europea tenta nuove strade: responsabilizzare gli Stati Membri mediante strumenti come la programmazione congiunta della ricerca su temi di rilevanza globale, creare nuove grandi infrastrutture di ricerca d'interesse europeo, sperimentare strumenti innovativi di finanziamento (**risk sharing e pre commercial procurement**) basati sulla condivisione del rischio. Ed è all'interno di questo scenario che si sviluppano le politiche nazionali e regionali sulla ricerca e l'innovazione.

## L'ITALIA

La ricerca scientifica in Italia vive di luci e ombre. E queste ultime – purtroppo – sembrano prevalere se consideriamo i dati nei soli valori assoluti.

L'Italia è il Paese, tra quelli avanzati, con uno dei più bassi valori del rapporto tra investimento in Ricerca e Innovazione (R&I e PIL).

A fronte di una media OCSE del 2,4%, e del 3% sfiorato da Stati Uniti e Germania e superato dal Giappone (3,4%), il dato italiano è rimasto sostanzialmente invariato rispetto al valore di 20 anni fa, pur a fronte di diverse oscillazioni di segno opposto, attestandosi nel 2011 all'1,25% del Prodotto Interno Lordo.

Permane un forte divario tra la performance brevettuale registrata in Italia e la media dei paesi OCSE: nel nostro Paese, nel 2010, sono stati depositati 11,7 brevetti per milione di abitanti contro la media OCSE di 38,7 e soprattutto contro un valore per la Germania di 69,5 e per il Giappone di 118,2.

Relativamente alle risorse umane, secondo gli ultimi dati disponibili, nel 2010 in Italia nel settore della ricerca sono stati impiegati più di 348.215 persone di cui 149.807 ricercatori. La maggior parte lavora nel settore privato (44%, **business enterprise**) e nelle università (40%, **higher education**), mentre il 13% nello Stato (**government**). [Fonte: www.researchinitaly.it]

Ciononostante l'Italia si conferma ottavo produttore mondiale di articoli scientifici dopo USA, Cina, Regno Unito, Germania, Giappone, Francia, Canada ed è ottava anche come numero di citazioni [Fonte SCImago – elaborazione dati Scopus 1996–2012].

Dal 1996 al 2012 la percentuale di ricerca mondiale prodotta in Italia è rimasta stabile, con un leggero incremento passando dal 3,3% al 3,5%, mentre la percentuale di ricerca europea prodotta in Italia è passata dall'11,0% al 12,6%.

Nello stesso periodo, quella del Regno Unito è passata dal 24,4% al 22,6%, quella tedesca è rimasta stabile, passando dal 21,3 al 21,2%, quella francese è lievemente calata dal 15,9% al 15,1%.

Per quanto riguarda le citazioni ottenute dai lavori scientifici, il 9,8% delle pubblicazioni italiane rientra nel gruppo delle 10% più citate, un dato superiore a

quello della Spagna ed in linea con quello francese (10,1%), anche se inferiore alla media UE27 (10,7%) e alla quota di Germania (11,4%) e Regno Unito (12,8%). [Fonte: SCImago Journal & Country Rank 2012]

Relativamente alle strutture, in Italia oltre alle milletrecento e più strutture censite dalle fonti ministeriali, ci sono 22 enti pubblici di ricerca e 96 università accreditate dal Miur di cui 67 sono atenei statali – tra cui 58 università e 9 Istituti speciali, come ad esempio la Normale di Pisa – mentre 29 atenei sono privati tra cui 11 università telematiche.

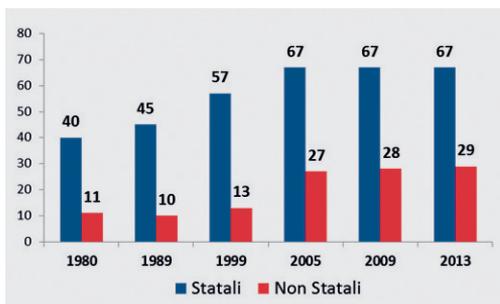


Fig.2. Università



Fig.3. Università e Centri di ricerca

Negli ultimi anni il numero degli iscritti è quasi raddoppiato mentre la quota di laureati, grazie anche all'introduzione delle lauree triennali, è quadruplicata.

Attualmente il sistema universitario è interessato all'applicazione di un nuovo processo di riforma organizzativo-gestionale introdotto dalla Legge 240 del 2010.

Scorrendo le valutazioni internazionali si constata come le università italiane siano mediamente di buon livello e questo indipendentemente dal loro posizionamento nelle diverse classifiche determinato dai parametri presi in considerazione.

Inoltre, il dato interessante, e confortante, riguarda la numerosità degli atenei italiani presenti negli insiemi considerati.

La collocazione nelle fasce medio-basse delle classifiche internazionali è, poi, conseguenza di una specifica scelta politica: il nostro è un sistema accademico che, a differenza di altri, non punta su pochi centri di eccellenza, ma sviluppa un gran numero di istituti di buona qualità.

Una strategia diversa dettata anche dalle particolari condizioni economiche e sociali del Paese e del suo sistema imprenditoriale, ma altrettanto pervasiva, valida e competitiva rispetto a quella di altre nazioni.

Così secondo l'*Academic Ranking of World Universities*, compilata dai ricercatori dell'Università Jiao Tong di Shanghai, il 37% delle università italiane si posiziona tra le prime 500 del mondo contro il 41% di Germania, il 32% del Regno Unito, il 25% di Francia e 16% di Spagna.

Nella *Leiden Ranking*, elaborata dal Centre for Science and Technology Studies dell'Università di Leiden nei Paesi Bassi, le prime dieci università italiane si

collocano tra la 294esima e la 351esima posizione, mentre se si interroga la base dati rispetto alle collaborazioni scientifiche – ovvero pubblicazioni in termini di *authorship* – la collocazione di ben sette atenei italiani balza entro le prime 50 posizioni.

Dati questi da leggere positivamente considerato che nel mondo ci sono almeno 15.000 università (dato oscillante per difetto) ed entrare nelle prime 100 significa far parte di un cerchio ristrettissimo ed elitario riservato a chi investe risorse adeguate, aspetto quest'ultimo particolarmente dolente per le nostre sedi.

Infine, per il *QS World University Rankings 2013*, le performance delle università italiane sono migliorate nonostante l'ateneo più in alto in classifica sia solo al 188esimo posto.

Tutte le nostre università, infatti, in questa valutazione hanno scalato posizioni e si è allargato anche il gruppo delle presenze, raggiungendo quota 26 di cui 14 con punteggi uguali o più alti rispetto all'edizione precedente.

Inoltre, particolare non secondario e trasversale a tutte le classifiche è che a parità di spesa per la ricerca universitaria, quelle italiane producono più articoli e ricevono più citazioni delle università presenti in Germania, Francia e Giappone. [Fonte: International Comparative Performance of the UK Research Base 2011]

Da pochi mesi infine si è concluso, ed è stato reso pubblico, il lavoro dell'Agenzia per la valutazione del sistema universitario e della Ricerca (Anvur) che ha esaminato dati relativi a sette anni di attività scientifica.

Al di là delle classifiche possibili e degli elementi a sostegno di decisioni politiche future, il risultato importante è che si possiede una fotografia dettagliata e certificata della qualità della ricerca italiana e, a distanza di dodici anni dal primo tentativo di valutare la ricerca, l'Italia entra a pieno titolo nell'Europa della valutazione.

## I L C N R

Il Consiglio Nazionale delle Ricerche è, tra gli Enti di ricerca nazionali, il più grande per dimensione numerica e per mole di attività.

Il CNR, di cui quest'anno ricorre il novantennale, fu istituito il 18 novembre 1923, su intuizione e sollecitazione del matematico Vito Volterra, con il compito di promuovere la scienza applicata e fondamentale in tutti i campi del sapere al fine di creare un sistema di ricerca altamente competitivo e attraente a livello internazionale, valido strumento a sostegno dell'ammodernamento del sistema produttivo nazionale e all'avanzamento dei saperi.

Oggi il CNR attraverso i suoi 108 Istituti, aggregati in sette dipartimenti tematici (Scienze del sistema Terra e Tecnologie per l'Ambiente; Scienze Bio-Agroalimentari; Scienze Biomediche; Scienze Chimiche e Tecnologie dei Materiali; Scienze Fisiche e Tecnologie della Materia; Ingegneria – ICT e tecnologia per l'Energia e Trasporti; Scienze Umane e sociali – Patrimonio Culturale) sviluppa una capacità di lavoro, sia in termini di qualità che di quantità tra le maggiori in Europa e del mondo.

Investiga e studia su tutti i domini scientifici, dispone di strutture e laboratori sull'intero territorio nazionale e in alcune zone chiave del mondo: dall'Artico all'Antartico, dall'Everest all'Iraq.

Vi lavorano oltre ottomila persone che a vario titolo sono impegnate in attività di ricerca, studio, trasferimento e innovazione tecnologica.

Nell'ultima edizione del World Report sulla qualità e produttività scientifica pubblicata nel 2012 dalla SCImago Institutions Rankings, il CNR occupa il ventunesimo posto a livello internazionale, mentre a livello comunitario e nazionale rispettivamente il quinto e il primo. Inoltre collabora attivamente con le imprese, con le istituzioni e le comunità scientifiche, nazionali e internazionali.

Tantissimi i progetti e le linee di ricerca di cui il CNR è ispiratore e attuatore: dalla bio-agricoltura alle energie alternative; dai beni culturali alla prevenzione ambientale; dai nuovi materiali alla linguistica; dalle scienze sociali alle matematiche, alle biotecnologie, al clima, alle ICT, alle neuroscienze, alla filosofia, fisica, chimica... e ancora molti altri.

Altrettanto numerosi i brevetti depositati, le nuove imprese di cui ha concorso e facilitato la nascita, i progetti di innovazione e sviluppo seguiti con grandi aziende.

Sul versante internazionale il CNR è tra gli ispiratori e promotori del **Global Research Network**, la rete delle più grandi istituzioni di ricerca scientifica mondiale e della omologa Rete Europea.

Tra le attività, poi, particolare cura viene dedicata anche al versante divulgativo attraverso numerosi progetti e iniziative, tra queste anche l'**exhibition** itinerante **Italia del Futuro**.

## L'EXHIBITION

Promossa dal Ministero degli Affari Esteri, la mostra **Italia del futuro** è stata ideata e organizzata dal CNR in collaborazione con l'Istituto Italiano di Tecnologia, l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, la Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa.

Si tratta di una mostra che traduce attraverso le suggestioni e le tecniche della comunicazione scientifica, **hands & heart on**, alcune tra le più importanti e intriganti applicazioni tecnologiche frutto di avanzate ricerche italiane in particolare nelle aree della robotica, della fisica delle particelle, della medicina, dei beni archeologici e culturali.

Per ciascuna di esse sono stati selezionati, d'intesa con i ricercatori, alcuni **exempla**, costruiti prototipi, realizzata l'animazione o la virtualizzazione delle sottostanti teorie o di fasi degli esperimenti.

Di tutto, attraverso **tablet** esplicativi **touch screen**, viene proposta la contestualizzazione scientifica e progettuale, indicata l'applicabilità – laddove possibile – negli ambiti della vita quotidiana.

Il percorso espositivo, che è ricco di sollecitazioni, utilizza la metafora della conoscenza come doppio. Ne sono esempi l'incontro iniziale con **iCub**, il robot

dalle dimensioni di un bambino di circa tre anni, realizzato dall'Istituto Italiano di Tecnologia all'interno di un programma a larga scala di carattere fortemente interdisciplinare sulla robotica umanoide, fino alla smaterializzazione del visitatore nei *virtual heritage* proposti.

Risultano particolarmente affascinanti i modelli di carena di motoscafi, di navi militari e di eliche utilizzati per le prove in vasca dall'Istituto Nazionale per Studi ed Esperienze di Architettura Navale del CNR (INSEAN) e il modello in scala della barca-laboratorio sviluppata dal Politecnico di Milano: dimostrazioni tangibili di ricerche innovative nei campi della fluidodinamica, idroelasticità, acustica e vibrazioni.

Altrettanto intriganti sono gli impianti ossei di ultima generazione progettati dall'Istituto di Scienza e Tecnologia dei Materiali Ceramici del CNR di Faenza, risultato dell'interazione tra saperi positivi a vantaggio della salvaguardia e cura delle persone.

Divertenti gli exhibit che mostrano le potenzialità dei nuovi materiali: dai tessuti "a lavatrice zero", capaci di pulirsi e igienizzarsi alla luce del sole sviluppati dall'Istituto di Scienza e Tecnologia dei Materiali Ceramici del CNR di Faenza, ai sensori messi a punto dall'Istituto di Fotonica e Nanotecnologie del CNR di Padova che rilevano la presenza di CO<sub>2</sub> all'interno di bottiglie di bibite senza forare o togliere il tappo.

Incuriosiscono le celle fotovoltaiche di ultima generazione dell'Istituto Italiano di Tecnologia, mentre affascinano i gioielli in titanio speciale realizzati con tecniche di ossidazione anodica dal Politecnico di Milano, o i nanomagnetici molecolari studiati dal Laboratorio di Magnetismo Molecolare (LAMM) di Firenze per la miniaturizzazione dei dispositivi di memoria.

Si viene rapiti dalla interazione e dalla ludicità della ricostruzione virtuale della tomba etrusca *Regolini Galassi*, esplorabile con i movimenti del corpo, realizzata dall'Istituto per le Tecnologie Applicate ai Beni Culturali del CNR di Roma e dalla ricchezza dei contributi transmediali della postazione per l'esplorazione delle missioni archeologiche italiane all'estero sostenute dal MAE nel 2011.

Sono, inoltre, presenti numerose altre meraviglie della scienza che accompagnano il visitatore mostrandogli quanto, pur a fronte delle criticità operative raccontate, i ricercatori italiani creano, progettano, realizzano, trasferiscono alle imprese per favorirne il successo imprenditoriale e produttivo.

L'intento della mostra, come di tutti gli exhibit del CNR, è di rendere più prossimo e immediato il rapporto con la scienza, coinvolgere e interessare il più gran numero di persone costruendo ponti fra i laboratori e i cittadini per far comprendere con chiarezza che ogni conquista della scienza è un beneficio per la collettività, un modo diverso di esprimere e costruire solidarietà, progresso, benessere.

Un obiettivo che diventa esso stesso nuovo intrigante oggetto di studio e di approfondimento.



*Arte  
e cultura*

# Dal martirio al demonismo: per un Preti sperimentale<sup>1</sup>

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DI PÈCS

PROFESSORE ORDINARIO DI LETTERATURA ITALIANA

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA E DELL'ISTITUTO DI ROMANISTICA

## I. IL PRIMUM DI CARAVAGGIO

L'OCCASIONE DEL IV CENTENARIO DELLA NASCITA DI MATTIA PRETI (TAVERNA, 1613 – VALLETTA, 1699) HA FAVORITO QUEST'ANNO UN VENTAGLIO DI DECISIVE LETTURE SUL PIANO STORICO, FILOLOGICO E CRITICO, TALE DA RICONSEGNARE LA FIGURA DEL PITTORE CALABRESE AL RUOLO CONDIVISO DI PROTAGONISTA DELLA CULTURA ARTISTICA DEL SEICENTO EUROPEO. I MOTIVI DI UN siffatto riconoscimento sono numerosi, e in questo scritto ne metterò in luce alcuni, emersi strutturalmente dall'interpretazione delle opere, con l'intento di introdurre anche il lettore meno esperto ad una più consapevole relazione con la pittura di Preti.

Il fatto è che di fronte al prodigioso prospetto d'insieme dell'arte nel secolo del Barocco, ogni sinossi è destinata a fallire, a meno che non tentiamo: 1. di sdipanare il «denso groviglio del caravaggismo», come suggerisce con espressione felice Cesare De Seta;<sup>2</sup> 2. di tracciare un itinerario ritagliato nel mare magnum dell'ampia produzione di un artista come il nostro Preti. Cominciamo con l'osservare le due prescrizioni, e poi proseguiremo.

Le influenze, le combinazioni, le fonti, le ascendenze (Caravaggio, Pietro da Cortona, i veneziani, Veronese, Tiziano, Lanfranco, Manfredi, Guercino, Ribera, e altri), di cui dettagliatamente gli storici dell'arte si servono come punto di riferimento per spiegare il retroscena del linguaggio pretiano, e che spesso eccedono nel sospetto dell'imitazione, a poco servirebbero se non si tenesse conto che la grande ricettività pretiana, fortissima agli inizi fra gli anni Trenta e Quaranta, più colta e autonoma in seguito, sfocia nell'attuazione di un codice espressivo e creativo di relazioni, che

doveva inequivocabilmente soddisfare i committenti e allo stesso tempo poteva affermare l'intelligenza soggettiva e sperimentale del pittore. In questa chiave le somiglianze, le contaminazioni, le memorie, dovrebbero essere considerate ipotesi esterni, cioè modalità e linguaggi creativi adottati come aperto riferimento, e presto sostituiti, come ha dimostrato lo studio d'insieme del prolifico repertorio pretiano, di cui siamo debitori a John T. Spike e Keith Sciberras,<sup>3</sup> da un campionario di ipotesi interni, precipui della stessa pittura di Preti, e a lui congeniali al punto da essere memorizzati attraverso il lavoro sperimentale del disegno, e il suo trasferimento in contesti pittorici differenti da quello originario. Dunque, le ascendenze simpatetiche, le posizioni arroccate su familiarità e filiazioni, non possono che valere in percentuale sorvegliatissima nella storia della pittura di Mattia Preti, e soprattutto devono essere adoperate per descriverne più le fasce cronologiche di operatività che non la specificità del discorso in atto nel dipinto. Prendendo ora ad esempio un eccellente punto di riferimento, vorrei ricordare che per lo spazio tracciato, segnato e imposto dal movimento delle figure nel dipinto, il carattere pretiano è talvolta associato (specie negli anni napoletani 1653–1661) all'opera di Jusepe de Ribera, trionfante a Napoli fino all'anno della sua morte (1652). E' in questi anni che Preti, come ritiene John T. Spike, «tentava di impressionare i napoletani con uno stile moderno che metteva a nudo la relativa immobilità delle composizioni di Ribera e Massimo Stanzione».<sup>4</sup>

In particolare Craig Felton<sup>5</sup> ribadisce l'importanza di un quadro molto interessante dello Spagnoletto, il *Martirio di Sant'Andrea* (1626, Budapest, Szépművészeti Múzeum). Io credo che questa tela rappresenti eccellentemente la risposta moderna a Caravaggio, per quattro motivi, determinanti per l'arte di Preti: 1. il tema sviluppato in modo non eclatante e non emblematico; 2. l'attenzione strutturale al movimento delle figure che ruotano intorno alla «macchina del martirio»; 3. il fascio luminoso, proveniente dal basso, che tocca il martire e solo in parte le altre figure; 4. la presenza discreta e da testimonianza muta degli spettatori in fondo, che equivalgono allo spettatore d'ogni epoca posto di qua dalla tela.

Un esempio illuminante dalla parte di Mattia potrà essere il *Martirio di San Lorenzo* dell'ultimo decennio di vita dell'artista (1689, Birgu, Chiesa di San Lorenzo), dunque concepito in tarda età eppure risonante sì dell'antica lezione, attento a quel codice comprensibile soprattutto alla committenza religiosa, e però interpretato su più piani: concepito entro un cono di luce superiore e inferiore, in modo da evidenziare il martire e in parte la tensione fisica dei carnefici (in quella cruda macchina spettacolare che a Sant'Andrea della Valle a Roma Preti aveva sperimentato in piena fisicità e luce aperta già nei tre affreschi del 1650–1651), mentre la folla preme intorno, fissa sul fatto, l'angelo alato piove dall'alto, e in alto a sinistra l'imperatore Valeriano in ombra, e gli elementi architettonici e decorativi romani sono avvolti in un grigio luttuoso non colore. Ora, il meno che si possa dire di fronte al dipinto di Birgu, che è il maggiore per dimensioni di tutta la produzione pretiana, è che il fatto in sé non esiste: come per Ribera, può essere presagito, anche se vediamo un giovane (non sappiamo se l'aureola ridondante sia opera di Mattia o di uno dei suoi non brillanti aiuti) adagiato su ciò che dovrebbe essere la graticola rovente voluta dai giustizieri del tempo, vediamo un corpo denudato, e che perciò mostra

la sua vitalità fisica, la tonicità delle membra, e quel dolce affidarsi alla volontà divina. Il martirio è prima di tutto, in questa versione moderna, la scena spettacolare, cromaticamente complessa, dell'imminente supplizio, ma non la percezione diretta del tragico e non la rappresentazione del macabro. Nelle scene pretiane di martirio, come avviene in molta pittura del Seicento, l'attenzione è centrata sulla messa in luce dei protagonisti e, in relazione ad essi, interpretata cromaticamente mediante l'organizzazione delle altre figure intorno, e dello spazio naturale e architettonico che dà la prospettiva in campo lungo. L'affollarsi dei personaggi segna lo spazio e determina le linee di forza, cosicché la compartecipazione degli spettatori diviene fulcro tematico indispensabile alla realizzazione del motivo originario.<sup>6</sup>

Detto ciò, non voglio ovviamente ignorare che anche Mattia Preti è abilissimo nell'indulgere sui particolari macabri, abbiotti, scabrosi che circondano il rituale del sacrificio del martire. Ma ritengo che proprio questo tipo di immagine andrebbe guardata con occhi diversi da quelli che tradizionalmente cercano nella resa naturale dei soggetti, quasi da tavolo di lezione d'anatomia, una rispondenza in senso qualitativo. Questo tipo di ragionamento è costato una lettura poco coinvolta nei valori strutturali di un'opera utile al nostro di discorso, ovvero *Il martirio di San Bartolomeo* (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo). Le caratteristiche del dipinto, su cui la critica si è espressa in base a relative concordanze con altre opere di datazione sicura, hanno fatto oscillare la cronologia dell'opera fra il 1560 e il 1660, cioè in modo da entrare a far parte di un periodo cruciale per l'apertura di Preti verso valori sicuramente non psicologici e non teatrali, cercati con puntiglio dagli studiosi del Seicento napoletano. Qui il marchingegno scabroso è ridotto a perizia da scuoiatori: la pelle resistentissima del martire scivola di netto dalla gamba e dal braccio, ma è evidente che Preti non vuole che l'occhio si meravigli di questa crudezza ma sceglie di fargli cogliere, tutto sul costato del Santo esanime, il momento tragico del corpo ridotto a oggetto profanato. Nella scena ciascun personaggio fa la sua parte: da sinistra il soldato impietrito, lo spettatore con turbante concentrato come testimone, il primo carnefice assorto nel suo lavoro al punto da adagiare sulla propria gamba la pelle strappata al martire, l'altro che guarda verso di noi, non baldanzoso (come qualcuno pensa), ma enigmatico e costretto nel proprio lavoro (lo strappo della cassetta suggerisce l'inadeguatezza, la precarietà), fino alla donna sulla destra con il volume del cranio e il profilo del volto scavato, come collo e braccio, e infine la porzione della testa di uno spettatore che, a rigor di prospettiva, non potrebbe vedere niente (se non vede, forse ascolta i rumori del rito crudele?), e che sembrerebbe un alter ego del pittore posto dietro il marchingegno. Ecco come il racconto diventa denso, e si particolareggia nella gamma cromatica: i rossi, i gialli, i grigi, il biancore del busto del vecchio Bartolomeo (vecchio o invecchiato dalle torture), e l'annotazione d'insieme di un cielo insignificante per la coperta di nuvole livide a cui ci ha abituato la rapidità pretiana, il poco detto di un grigio confuso in alto. In particolare, per la sintonia con le esigenze contemporanee di rappresentazione del sacro e della fede, teniamo conto che il linguaggio di Preti si allontana maggiormente e spesso si oppone rispetto al macrotesto caravaggesco in quanto, come ha ribadito in dettaglio disamina Joseph F. Chorpenning, quest'ultimo approfondisce la rigorosa ri-

flessione della Controriforma mediante l'applicazione di una tecnica compositiva che renda presente e fruibile, per analogia, la scena religiosa, in osservanza della prescrizione della *imitatio Christi* a livello quotidiano.<sup>7</sup> E addirittura Chorpenning ritiene che le pale d'altare di Caravaggio risultino perfettamente integrate nel contesto liturgico, e che costituiscano un valido aiuto allo spettatore e al religioso perché percepiscano la presenza del soprannaturale.<sup>8</sup> Mi pare del tutto superfluo chiarire che, *mutatis mutandis*, una tale visione da complemento agiografico è del tutto lontana dalla mentalità e dalla cultura di Preti sia per ragioni artistiche sia storiche, e comunque non rende merito alle innovazioni strutturali caravaggesche e alle invenzioni autonome dei caravaggisti.

La lezione di Caravaggio, per quanto ampia e diversificata nei capolavori dell'artista lombardo, non sarebbe bastata a supportare la differente percezione dell'avvenimento raccontato, ed è così che questo tipo di scena si orienta verso soluzioni inedite e novità studiate per lo sviluppo della modernità secentesca, che non cerca la via del naturalismo della narrazione emblematica e allegorica, ma immagina il racconto «come se» si potesse ipotizzare al presente. E' questo «come se» ad offrire ai maggiori pittori del Seicento la possibilità di lavorare per autonomia formale e scelte individuali caratterizzanti. Se potessimo ridurre ad una definizione la lezione di Preti, diremmo che la specificità del linguaggio si forma nella ricerca di dinamiche formali, indicatori di senso, basati sul volume, sui toni, sui vuoti, sulla prospettiva spaziale, sia in un ambito ristretto che ampio, in un basilare bisogno di solidità della visione. Il risultato non è quello di un'immagine naturalisticamente convincente, ma è quello, moderno, di una visione possibile e attraente per lo spettatore o guardante (nel senso che l'immagine attrae l'attenzione, e contemporaneamente soddisfa la committenza).

## 2. POSSIBILITÀ DELL'INTERPRETAZIONE

Facciamo ora un passo indietro, e passiamo a vedere alcuni aspetti della critica più recente, a partire da uno schemino che rende merito dei tre principali orientamenti perseguiti dagli studiosi: a. interpretare la pittura di Mattia Preti come un innesto a più dimensioni di motivi e modelli pre-esistenti; b. formare un orientamento filologico e documentario, con la collazione interna e esterna alla produttività pretiana; c. ipotizzare una prospettiva critico-semiotica che ammette in partenza l'utilizzo di un elementi formali secenteschi, riconoscendo la consistenza di un codice espressivo visivo, in funzione della parte sperimentale più propriamente pretiana, per originalità di proposta e qualità di esecuzione.

Una più analitica riflessione riguardante, prima di tutto, la ricettività e la cultura pretiana può indurre a considerare il normale utilizzo e riferimento ad ipotesti, che promuovono una dimensione inconsueta e sperimentale della costruzione, del disegno, del colore, e dei materiali adoperati. Se ne deduce un'autonomia fortemente informata del clima della propria epoca, e disinibita al punto da identificare un modo di vedere, e ipotizzare un guardante non psicologicamente convinto ma

visivamente coinvolto, intento a muoversi con intelligenza più fra indicatori formali che fra convincimenti storico-religiosi.

Nell'anno del centenario pretiano la pluralità degli interventi e dei metodi di approccio alla pittura di Mattia ci consente di indicare alcuni studi caratterizzanti in mezzo ai quali anche il lettore meno avvezzo dovrà imparare, di qui in avanti, a districarsi. E partirei dalla preziosa proposta di Sandro Debono che ha ipotizzato un aspetto particolare della ritrattistica pretiana, argomento da approfondire in futuro, e ha messo in rilievo un percorso di *ritratti puramente immaginari* che «vanno contro la più diffusa pratica di favorire la somiglianza e sono senza dubbio difficili da individuare».<sup>9</sup> Sempre Debono prospetta, in una imminente pubblicazione della Pinacoteca di Palazzo Abatellis a Palermo, un alveo di pittori nordeuropei in grado di aprire, confronti alla mano, una più ampia informazione sulla colta ricettività di Mattia. Dall'altro lato, e sempre con l'intento di sancire confini e punti cardinali per la formazione pretiana, nonché rendere merito di echi che la memoria del calabrese manterrà attivi, il già citato Craig Felton ribadisce la profonda influenza che ebbero nello sviluppo del linguaggio del pittore per un verso Lanfranco e per l'altro Guercino, nomi che abbondantemente la critica ha sviscerato nel corso di tutto il secolo XX. Sottolinea Felton che il primo funziona per convinzioni più decise nell'uso del forte chiaroscuro, nella robusta volumetria della struttura, nella solida prospettiva spaziale, mentre il secondo informa sulla teatralità della visione del miracolo, e anche sulla solidità fisica delle figure.<sup>10</sup> Partendo da questo dato, due studi di Giorgio Leone che già aveva indicato per il 1636 un anno cruciale per lo stile pretiano (Mattia ha 23 anni), in quanto spartiacque che apre all'acquisizione di «uno stile personale e meglio aderente alla cultura artistica romana contemporanea»,<sup>11</sup> riflette anche su un altro periodo cruciale che è quello dei lavori intorno alla pittura ad olio su muro di globigerina per il grande ciclo della Co-Cattedrale di San Giovanni a Valletta (1661–1666), riconoscendo che «da questa grande impresa guadagnerà un potere di sintesi del tutto nuovo e una inusitata velocità esecutiva che, più avanti nel tempo, lo condurranno all'elaborazione di nuovi capolavori in grado di sostenere la vitalità della propria produzione e della sua conseguente diffusione tra collezionisti e committenti europei».<sup>12</sup>

Il racconto ad intreccio del tutto sorprendente per la vita di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale della Valletta, che ancora attende un'accurata disamina sul piano più prettamente narrativo, emerge in questa stessa chiave decisiva, e anche per la ricerca di soluzioni di resa cromatica che integrino il difficile supporto di pietra su cui viene eseguito il grandioso ciclo, in un documentato volume di Sante Guido e Giuseppe Mantella,<sup>13</sup> elaborato sulla scorta della grande lezione di restauro moderno di Guido e Mantella i quali, ad esempio, hanno confermato che l'utilizzo del fondo giallo naturale della pietra è intelligentemente integrato dall'artista come elemento cromatico di base su cui innestare le variabili di colore, che dominano in favore della luminosità ad effetto del grande ciclo per San Giovanni.

Come risulta dagli interventi qui sopra citati, la produzione maltese del Cavaliere calabrese, ampia e periodizzata (1661–1699), è l'altro importante campo di indagine che, se da un lato ha goduto in questi ultimi anni di approfondimenti chia-

rificatori e indagini iconografiche, ancora presenta molti aspetti da scandagliare, mi auguro, in un immediato futuro. Per questo fa benissimo Keith Sciberras a ricordare che, a parte il grande ciclo della Co-Cattedrale, il lavoro di Mattia a Malta si concentra in 270 tele, delle quali 140 sono attualmente nell'isola, il resto sparso in molti Paesi, con una particolare concentrazione in Italia, e inoltre che ben l'85% della produzione maltese del Cavaliere calabrese è tematizzata da soggetti sacri.<sup>14</sup> Questi numeri aiutano a capire che il cantiere del Maestro deve organizzarsi secondo moduli e modelli fissi e variabili successive. Dunque, da un lato è di fondamentale importanza la memoria depositata nei numerosi disegni di cui si serve, dall'altro lo schematismo delle impostazioni, unito al rispetto delle fonti cristiane, riduce notevolmente la possibilità di sperimentare soluzioni differenziate, e lo costringe a piccoli suggerimenti e rapide innovazioni intuitivamente raggiunte.

D'altra parte il bagaglio culturale d'eccellenza di Mattia Preti è stato costantemente sottolineato dalla critica del XX secolo, e sulla scia di illustri attestati si innestano oggi alcuni lineamenti critici. Come quello di Vittorio Sgarbi che, riferendosi al periodo della giovinezza di Preti, così commenta: «La sensazione è che Mattia Preti voglia fare un repertorio o un'enciclopedia del caravaggismo, arrivando a strafare per soddisfare *ad abundantiam* le richieste del committente con uno schema di affollamento, di horror vacui».<sup>15</sup> Seppure attaccato eccessivamente alle gonnelle di Caravaggio, o almeno protetto dalla sua ombra, questo atteggiamento pretiano di eccesso di figure più che l'ovvia e barocca volontà di scongiurare il vuoto inteso come niente, si rivolge ad una intensificazione dei rapporti tra forme, e dunque compita figure che (come avverrà tre secoli dopo a Morandi con i suoi barattoli e bottiglie) mettono alla prova lo spazio, la possibilità combinatoria, la non-rappresentatività del soggetto raffigurato, il suo passaggio, anche anonimo, come immagine non bastate a se stessa.

Di pari passo Nicola Spinosa ripropone, come ha già fatto eccellentemente nel gran lavoro di studioso infaticabile, la versione della personalità artistica pretiana come immagine a mosaico nel periodo di soggiorno a Napoli (1653–1661), e ci parla della «attività napoletana di Mattia Preti, con opere ricche di suggestioni lanfranchiane, di recuperi da Battistello e Ribera, di squarci celesti e tramonti alla Paolo Veronese, con stesure di colore dense, talvolta dai toni «tenebrosi», talaltra di calda solarità mediterranea».<sup>16</sup> E sin qui, per quanto ci sforziamo di intravedere la personalità di Preti, ci cadono addosso solo brandelli di storie altrui, pregevoli ma crudelmente ridisegnate come falsariga per il buon apprendista, e noi rimaniamo perplessi come fossimo noi stessi figure di Mattia al margine di una sua tela.

Da dove ricominciare e come finire? Dall'attenta lettura di Preti e con l'attendibile traccia della «storia» dell'artista sulla tela.

### 3. POSSIBILITÀ DELL'INVENZIONE

Dunque ricominciamo, per finire, con alcune predilezioni pretiane, e forse, come nel caso della rappresentazione del demonio, da alcune informazioni che pittorica-

mente Preti fornisce alla cultura visiva e non visionaria nella propria epoca. Perché su questo primo filone tematico interpretato attraverso le trasfigurazioni del demonio, si innesta la raffigurazione di San Giorgio, a partire da quel capolavoro di equilibri ed esagerazioni, del periodo napoletano, che è appunto il *San Giorgio a cavallo* (1659, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni) (fig. 1.), accuratissimo nei particolari, negli impasti cromatici, nella luce piena da sinistra, oscura sulla testa di drago: ecco uno stupendo assaggio dell'animalità demoniaca ridotta a oggetto (sarebbe oggi quasi un marchingegno di Rambaldi!), sotto l'autorità splendente del Cavaliere in posa eroica e dei Cavalieri che sullo sfondo rimangono come memoria delle gesta fra le mura difensive accennate in azzurro sullo sfondo. Un suo omologo, il grande dipinto del *San Giorgio* (1676–1678, Victoria-Gozo, Collegiata della Basilica di San Giorgio) (fig. 2.), diventa una pallida e tarda memoria del precedente, per di più, come avverte la critica, sgraziato forse per l'intervento degli aiuti di Mattia, mentre il disegno è quello tipico dell'artista: qui il drago malefico, addirittura tagliato a pezzi, è un inerte accessorio, e il trionfo di San Giorgio una situazione scontata, con la figurina in piedi. Lo cito, però, perché, come ha fatto notare Richard Buhagiar,<sup>17</sup> il soggetto dell'eroe potrebbe essere ricordato nel San Michele nella cosiddetta *Madonna degli Angeli*, ovvero la *Madonna col Bambino tra i santi Michele Arcangelo e Francesco d'Assisi* (fig. 3.), oggi al Museo Civico di Taverna, probabilmente dei primi anni Ottanta.<sup>18</sup> Qui l'Arcangelo ha come base su cui poggia in piena stabilità proprio il demonio, rosso, com'è consuetudine, ridotto alla quasi immobilità, che agita la



Fig. 1. San Giorgio a cavallo, 1659, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni



Fig. 2. San Giorgio, 1676–1678, Victoria-Gozo, Collegiata della Basilica di San Giorgio

codice sullo sfondo: un demone fin qui momentaneamente inattivo, incatenato, furente, vinto dalla potenza della spada e della fede, che ha fattezze umane trasformate in animalità, e tuttavia pericolosamente inquietante nella sua muscolarità repressa, nella sua fisicità ridotta momentaneamente al silenzio, alla rabbia della bocca che morde la mano, per contro alla calma serafica e paziente dell'Arcangelo, al quale solo un lieve movimento della veste sotto l'armatura attribuisce il completamento del gesto eroico sopra il «trofeo». L'emblema di un tale effetto di forza vincente è creato con i medesimi presupposti figurativi nell'*Allegoria dell'Ordine di San Giovanni*, che campeggia nella facciata interna della Co-Cattedrale di Valletta, come summa del ciclo intrecciato intorno alla vita del Santo: qui il Cavaliere trionfante schiaccia letteralmente gli infedeli sotto i piedi, visti, certo in un eccesso di zelo religioso, come presenze nemiche e demoniache (in particolare guardate la seconda figura centrale, che è una riproposizione delle fattezze del diavolo più volte sperimentate).

Come in questi esempi, anche nel ciclo dell'Immacolata Concezione di Sarria a Floriana (1677–1678), e come nel *San Michele Arcangelo* di Rabat (1690, Chiesa collegiata di San Paolo), Mattia non apporta alcuna innovazione all'iconografia corrente, e non solo secentesca, del demone vinto dalla potenza salvifica, ma appunto ne pone l'inquietante solidità negativa come elemento di disturbo su cui trionfano, nella lettura non meramente devozionale, i valori formali e cromatici, particolarmente esaltati nella bellezza di questi cavalieri vincenti, di questi cavalieri che dimostrano il compimento di un'azione eroica, del tutto differente da quella dei Santi, degli angeli testimoni dall'alto, e della stessa Vergine che non necessita di eroismo. Una costante del motivo portante è l'intuizione sul dipinto della forza destabilizzante del demone riportata all'immobilità e ridotta alla stabilità di un basamento decorativo. La tela di Taverna mostra prima di tutto l'eccesso, se non proprio la ridondanza, di questa pienezza formale e cromatica, che non consente vuoti allo spazio del dipinto, come se si trattasse di tre quadri in uno ma dotati della medesima vocazione. Tutto cambia in un quadro celebre qual è *Cristo scaccia Satana che precipita da un monte* (1656, Napoli, Museo di Capodimonte) (fig. 4.), dove il diavolo della tentazione appare con fattezze umane, contrassegnato da alcuni particolari (le unghie, le corna, le ali, la bestia strisciante che l'avvolge, emettendo fumo dalla bocca), che sono per lo spettatore gli indicatori dello svelamento di quelle fattezze in seguito all'esorcismo di Cristo. Qual-



Fig. 3. Madonna degli Angeli, primi decenni XVII secolo, Taverna, Museo Civico



Fig. 4. Cristo scaccia Satana che precipita da un monte, 1656, Napoli, Museo di Capodimonte

cosa di simile (ma intonato alla virtù della resistenza) scopriamo nel quadro della Chiesa di Sant'Agostino a La Valletta, tardo (1680), *San Nicola da Tolentino percosso dai diavoli*, dove il fragile Santo, in preghiera in un interno che s'apre ad un esterno dalla bellissima tavolozza azzurra e grigio-fumo, contrasta l'opera malefica dei demoni simili a carnefici, ma figure quasi del tutto umanoidi (legati da strani serpenti che sputano fuoco), scongiurando il pericolo della dannazione descritta abilmente in un fazzoletto surreale a sinistra del dipinto. Il demonismo è visibile, anche là dove è ingenuo o didascalico, in quanto interpretato come congiura del male materialmente abietto. Teniamo conto che la scelta di Mattia Preti offre una soluzione di rappresentazione visiva del tema reinterpretato in modo personale, ricontestualizzato dall'artista come scena in cui si oppongono due forze in atto, e senza la necessità di ricorrere all'espressività del mostruoso che per tradizione rientra nell'iconografia specifica. Un'iconografia che parte dalla tradizione medievale (gli zoccoli caprini, le zampe d'oca, il corpo peloso, la pelle scura) e solo nel XVI secolo adopera gli attributi delle corna e della coda, come sottolinea benissimo Patrizia Castelli, per rappresentazione traslata di potenza e frode.<sup>19</sup> Nell'immagine che ne dà Preti la figura del demonio si differenzia dall'articolata gamma di possibilità che vanno dalla bellezza dell'angelo decaduto alla femminilità seducente, e con i piedi per terra ci consegna un'immagine del demoniaco integrato nella fisicità umana, forse per maggiore fedeltà alla lettura dei Vangeli (Luca 10, 17-20; 11, 24-26; Matteo 12, 21-30), là dove si privilegia l'aspetto del Cristo che allontana con il proprio gesto il maligno tentatore.

Per la storia di un Preti impegnato in una sperimentazione, sia pure non eclatante, vorrei indicare ancora alcuni particolari e alcune costanti di moduli ripetuti e variati. Nel dipinto per *Sofonisba che prende la coppa di veleno* (Roma, Galleria Pallavicini, probabilmente eseguito fra il 1645-1650) la posizione, che struttura l'opera, dell'eroina posta su un invisibile e poco credibile «trono», propone l'azione diretta in primo piano. L'insieme e con i comprimari, che tutti formano il movimento scenico, senza vuoti, è disegnato fra linee prospettiche (da Sofonisba al cavaliere, dalle donne che guardano e dal bambino di colore verso di lui) luminosamente per l'investimento di bianchi, gialli, rosa, e dorature intorno all'eroina, buio al centro, stemprato sul cavaliere (con doppio investimento luminoso nell'interno quasi esterno), con le colonne e architetture romane viste e nascoste sotto un cielo a tratti azzurrissimo, a tratti solcato da nuvole bianche e scure. Questo impasto luminoso tendente al buio crea una dimensione d'attesa e impone allo spettatore un doppio punto di vista, come tra la luce e il buio, tra l'eroina e il suo giustiziere. Ora, non c'è nessuna scabrosa attesa della morte in questa irrefutabile dignità, né gesto eclatante, anzi una sorta di mutismo dell'insieme, e non vi è alcuna naturalezza nella rappresentazione. Il racconto di Preti è il risultato di una disposizione fra indicatori formali, e la dinamica dell'opera segna chiaramente la differenza rispetto agli esemplari di Caravaggio e alla media desumibile del caravaggismo dei pittori contemporanei.

Lo stesso avviene nel grande quadro *Clorinda fa graziare Olindo e Sofronia dal rogo* (1650, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso) (fig. 5.), con identica

predilezione prospettica, variata dalla posizione dell'eroina, a sinistra, rispetto alla sacrificata a destra. Di solito si parla di scena all'aperto, e invece anche in questo caso ci troviamo di fronte a un semi-esterno o semi-interno, contrassegnato da una irradiazione luminosa circolare con più fonti prospettiche, e insistente sui particolari: da un lato la bellezza bardata della guerriera con il suo cavallo, dall'altro la nudità della vittima dal volto esanime, e dal carnato bianco roseo. Ma ancora una volta poggiata su un sostegno non visibile, accettato dal guardante come possibile, dal momento che il pittore lo invita a godere di un tale movimento fitto, particolareggiato, e a dosare la doppia prospettiva del vedere da vicino (come il giovane sedotto da Sofronia, vicinissimo a lei) e a spingere l'occhio fin dove l'immagine sconfinava fra volumi e luci, architetture e cielo (qui il nudo di Sofronia vale quanto le spalle coperte dalle belle stoffe della donna in primo piano). In questo insieme chi guarda non troverà crisi, tragedia, o apparente teatralità, perché anzi sono i punti d'attrazione del dipinto a determinare l'interesse, il fascino, e persino le sue segrete risonanze (scoprirete in alto a destra la specularità fra la testa di ragazzo, che spunta accanto al palo della tortura, e l'ectoplasma ragazzino in una sorta di nuvola fumogena: l'uno di faccia all'altro).

Lo schema, sia pur diversificato, dell'eroina in alto talvolta su sostegno invisibile, si ritrova in altre scene, questa volta di sacrificio, là dove il giustiziere è, ad esempio, la bella Giuditta. In *Giuditta mostra la testa di Oloferne agli ebrei* (1667-1669, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum), fredda e risoluta, fra particolari delle vesti, del carnato, dei volti, pur senza espressività effettiva, tutto dotato di un cromatismo in sordina, caldo, là dove l'ormai tipica solidità pretiana (Mattia ha 54 anni) somiglia a quella, tutta giocata sui rossi sottratti al cupo scuro, di un'altra Giuditta, di almeno dieci anni successiva (La Valletta, National Museum of Fine Arts). Qui vediamo il palchetto che solleva la protagonista, e sospettiamo lo stesso movimento, con una memoria molto prossima alla precedente (il gran sacerdote a sinistra e il vecchio con turbante a destra). E' Giuditta, pur nella diversità fisica e dell'abbigliamento, il centro prospettico luminoso della tela, posta sul fascio di luce che la taglia, mentre la testa mozzata di Oloferne è del tutto inconsistente, un oggetto scuro tenuto in sospeso dalla ragazza, come se, attutito ogni effetto cromatico, si dovesse spegnere ogni riconoscimento dell'umanità del giustiziato. Dunque, privato di effetti emotivi causati dall'orrore per la scena, il racconto di Preti va rivolto tutto a questi personaggi toccati dal movimento dell'immagine, un contorno silenzioso ed eloquente.

Prima e forse ancora distante dall'interpretazione del tema narrato pittoricamente, come dimostrato con gli esempi commentati in questo saggio, il codice espressivo di Preti si forma sulla scoperta del colore come sviluppo del disegno iniziale, e sull'utilizzo di indicatori formali che attraggono il guardante, naturalmente



Fig. 5. Clorinda fa graziaire Olindo e Sofronia dal rogo, 1650, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso



Fig. 6. San Giovanni Battista con autoritratto di Mattia Preti, 1672 ca., Taverna, Chiesa di San Domenico

presente nella concezione moderna dello spazio pittorico. La dinamica della lettura dell'opera include, dunque, diversi soggetti operanti: i protagonisti, le architetture piene, i vuoti d'ambiente, i figuranti, il guardante, lo stesso pittore impegnato a discutere la distanza storica, il coinvolgimento, la visibilità di santità, martirio, demonismo. Ma, contravvenendo al proposito di parlare poco di sé, e scegliendo di farlo attraverso la continuità del proprio lavoro, anche con delle felici eccezioni, interviene direttamente in scena l'artista-cavaliere, e clamorosamente presenza al fatto pittorico, al suo interno, o si pone fra autoritratto e ritratto come testimone coinvolto (fig. 6.).<sup>20</sup>

## N O T E

- <sup>1</sup> Questo testo è nato da una rielaborazione e ampliamento degli argomenti esposti nella Lectio magistralis tenuta all'Istituto Italiano di Cultura a La Valletta il 3 maggio 2013 su invito dello stesso Istituto e del National Museum of Fine Arts in occasione dell'inaugurazione dell'anno pretiano.
- <sup>2</sup> C. De Seta, *Mattia Preti*, «La Repubblica», 18 maggio 2013, p.53.
- <sup>3</sup> Mi riferisco ai volumi fondamentali: J. T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, con la collaborazione di M. K. Spike, CentroD–Museo Civico, Firenze–Taverna 1999; e K. Sciberras, *Mattia Preti: the Triumphant Manner; with a Catalogue of his Works in Malta*, Midseabooks, Valletta 2012.
- <sup>4</sup> J. T. Spike, *La fortuna critica di Mattia Preti*, in *Il Cavalier calabrese Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, a cura di V. Sgarbi e K. Sciberras, Silvana editoriale, Milano 2013, p.22.
- <sup>5</sup> C. Felton, *Mattia Preti (1613–1699). «Il Cavalier Calabrese»*, in *Mattia Preti. Faith and Humanity*, a cura di S. Debono e G. Valentino, Heritage Malta, Midseabooks, Valletta 2013, p.31.
- <sup>6</sup> Nel saggio *Edged Weapons in the Art of Mattia Preti*, in *Faith and Humanity*, cit., pp.109–116, Robert Cassar esamina ottimamente alcuni aspetti del particolareggiarsi dell'arte del martirio in Preti.
- <sup>7</sup> J. F. Chorpensing, *Another Look at Caravaggio Religion*, «Artibus et Historiae», vol.8, n.16, 1987, p.150.
- <sup>8</sup> Ivi, p.156.
- <sup>9</sup> S. Debono, *Pennellate d'identità. Il politico-religioso nelle opere di Mattia Preti*, in S. Debono e G. Valentino, *Mattia Preti. Oltre l'autoritratto*, Midseabooks, Valletta 2013, p.64.
- <sup>10</sup> C. Felton, *op. cit.*, p.25.
- <sup>11</sup> G. Leone, *Mattia Preti a Roma negli anni trenta del Seicento: tracce e riflessioni*, in *Il Cavalier calabrese Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, cit., p.30.
- <sup>12</sup> G. Leone, *La vita*, in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2013, p.48.
- <sup>13</sup> S. Guido e G. Mantella, *Mattia Preti 1613–2013. The Masterpieces in the Churches of Malta*, Miranda, Sliema 2012.
- <sup>14</sup> K. Sciberras, *Mattia Preti a Malta e la maniera trionfante. Un'analisi del contesto*, in *Il Cavalier calabrese Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, cit., pp.47–48.
- <sup>15</sup> V. Sgarbi, *Mattia Preti*, cit., pp.12–13.
- <sup>16</sup> N. Spinosa, *Mattia Preti a Napoli (1653–1661)*, in *Il Cavalier calabrese Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, cit., p.43.
- <sup>17</sup> Lo ricorda Cecilia Perri nella scheda del volume di V. Sgarbi, *op. cit.*, p.312. Cfr. R. Buhagiar, *Paintings in Gozo. A concise analytical history*, in C. Cini (a cura di), *Gozo. The Roots of the Island*, La Valletta 1990, p.95.

- <sup>18</sup> Si veda la nota documentata di Giuseppe Valentino in *Mattia Preti. 1613-2013. Della Fede e Umanità. Guida alla mostra*, a cura di G. Valentino e S. Debono, Abramo, Catanzaro 2013, pp. 144–146.
- <sup>19</sup> Cfr. P. Castelli, *L'iconografia del demonio. In arte Satana*, «Art e dossier», n.116, ottobre 1996, pp.24–28.
- <sup>20</sup> Cfr. la grande tela di Taverna, Chiesa di San Domenico, *Giovanni Battista con autoritratto di Mattia Preti*. Sull'argomento è utilissimo il volumetto con interventi di Giorgio Leone, Sandro Debono e Giuseppe Valentino, *Mattia Preti. Oltre l'autoritratto*, cit.

# La calligrafia del disegno pretiano

## Riflessioni, confronti e piste inedite

SANDRO DEBONO

STORICO DELL'ARTE

CURATORE CAPO DEL MUSEO NAZIONALE DI BELLE ARTI DI LA VALLETTA

### 1. MOTIVAZIONE

**P**ER MATTIA PRETI IL DISEGNO È IL PUNTO CARDINE DI TUTTA LA SUA PRODUZIONE ARTISTICA. CE NE DÀ TESTIMONIANZA IL BIOGRAFO PER ECCELLENZA DELL'ARTISTA, OVVERO BERNARDO DE DOMINICI CHE DESCRIVE L'IMPEGNO DELL'ARTISTA NELL'APPLICARSI AL DISEGNO<sup>1</sup>. LA PRODUZIONE GRAFICA DI PRETI È STATA INOLTRE AMPLIAMENTE DISCUSSA IN PUBBLICAZIONI DI STAMPO ANTOLOGICO, che costituiscono tutt'ora la lettura fondamentale per la conoscenza della produzione grafica dell'artista.<sup>2</sup> Gli studi sui disegni pretiani vengono da tempo condotti quasi esclusivamente nel contesto del confronto con l'opera pittorica. E' un confronto volutamente cercato e motivato dalla ricerca dell'autenticità attribuzionistica, forse anche dettato da esigenze del mercato dell'arte<sup>3</sup>. Il corpus grafico risulta comunque in crescita e l'anno pretiano non ha mancato di portare alla luce disegni inediti da aggiungere al repertorio conosciuto<sup>4</sup>.

Questo saggio parte proprio dalla conoscenza e dall'aggiornamento del serbatoio del disegno pretiano. E' un compendio di riflessioni che prendono spunto da quella metodologia fondamentale per la lettura della produzione grafica promossa da Luigi Tassoni e da studi recenti che riguardano il confronto tra conoscenza dell'opera d'arte e la neuroscienza<sup>5</sup>. Oltre alla lettura del disegno come segno che concepisce la narrazione pretiana, questo saggio propone una lettura del disegno come evidenza di una calligrafia del pensiero del Cavalier calabrese, proponendo nuove ipotesi per una comprensione più completa del suo lavoro grafico.

## 2. LA CALLIGRAFIA VARIABILE DEL DISEGNO PRETIANO

La critica di solito indica puntualmente il tracciato del disegno pretiano, con le sue svariate sfumature nell'acquarello, nell'esecuzione a sanguigna e a penna, come evidenza del percorso creativo dell'artista che riconosceva nel disegno, come ben rimarca il biografo Bernardo De Dominici, un passaggio fondamentale dell'essere pittore.<sup>6</sup> Il disegno porta anche l'emotività del momento, che nel caso di Mattia Preti è spesso l'evidenza di un artista sperimentatore<sup>7</sup>. In tal senso alcuni studiosi propongono una lettura cronologica partendo dal primo pensiero con, a seguire, i vari studi ed approfondimenti dell'impostazione finale prima della definitiva versione nell'opera stessa<sup>8</sup>. A questo percorso corrisponde gran parte della produzione grafica dell'artista. Il corpus grafico del Preti è inoltre un percorso di rielaborazione dello stesso concetto con più di una versione sia grafica che pittorica. E' questo il caso della figura del Padre Eterno proposta in un primo disegno per la cupola di Modena (Louvre, 1651), e successivamente elaborata in ulteriori fogli<sup>9</sup>. Le svariate versioni grafiche della stessa tipologia hanno un sequitur pittorico in due versioni per l'abside e per la volta della Co-Cattedrale di San Giovanni a Malta.

La lettura della calligrafia, intesa come qualità e come metodo per annotare idee e definire l'opera, indicherebbe il pensiero creativo dell'artista. E' un confronto di stampo tecnico a collegare il tracciato calligrafico del disegno con l'opera dipinta,

*Fig. 1. Studio di angelo con spada e di santo vescovo (Palazzo Abatellis, Palermo)*



inteso come simbolo di un concetto, e di recente proposto come pista da approfondire nell'apposita sezione allestita nell'ambito della mostra *Mattia Preti. Della Fede e Umanità* a Valletta (Malta)<sup>10</sup>. Preti indubbiamente riconosce la finalità logica del disegno e il suo utilizzo, anche se il disegno diventa in casi particolari un'opera d'arte in se stessa. Ciò spiega la forza della linea come elemento fondamentale in alcuni disegni per il progetto degli affreschi per la peste, eseguiti sulle porte della città di Napoli come nel caso del soggetto di un angelo che porta la spada di fuoco (Palazzo Abatellis, Palermo, *fig. 1.*), e il volto di San Gennaro (Ashmolean, Oxford), dove l'artista mostra maggior interesse per la linea grafica. In altri casi Preti si impegna nello studio della dialettica tra luce e ombra, come nel caso di un disegno per un San Girolamo (Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze) e della figura di uomo che porta un barilotto (Londra, British Museum). Una tale esecuzione riguarda pure i disegni ad acquarello, come avviene nel caso di vari disegni di angeli (Collezione Cavalier Bonello, Malta; Hessisches Landes Museum, Darmstadt). Ciò fa della tecnica uno strumento, un tramite per definire l'opera e finalizzare il giusto metodo.

### 3. LA PROGETTAZIONE E IL DISEGNO

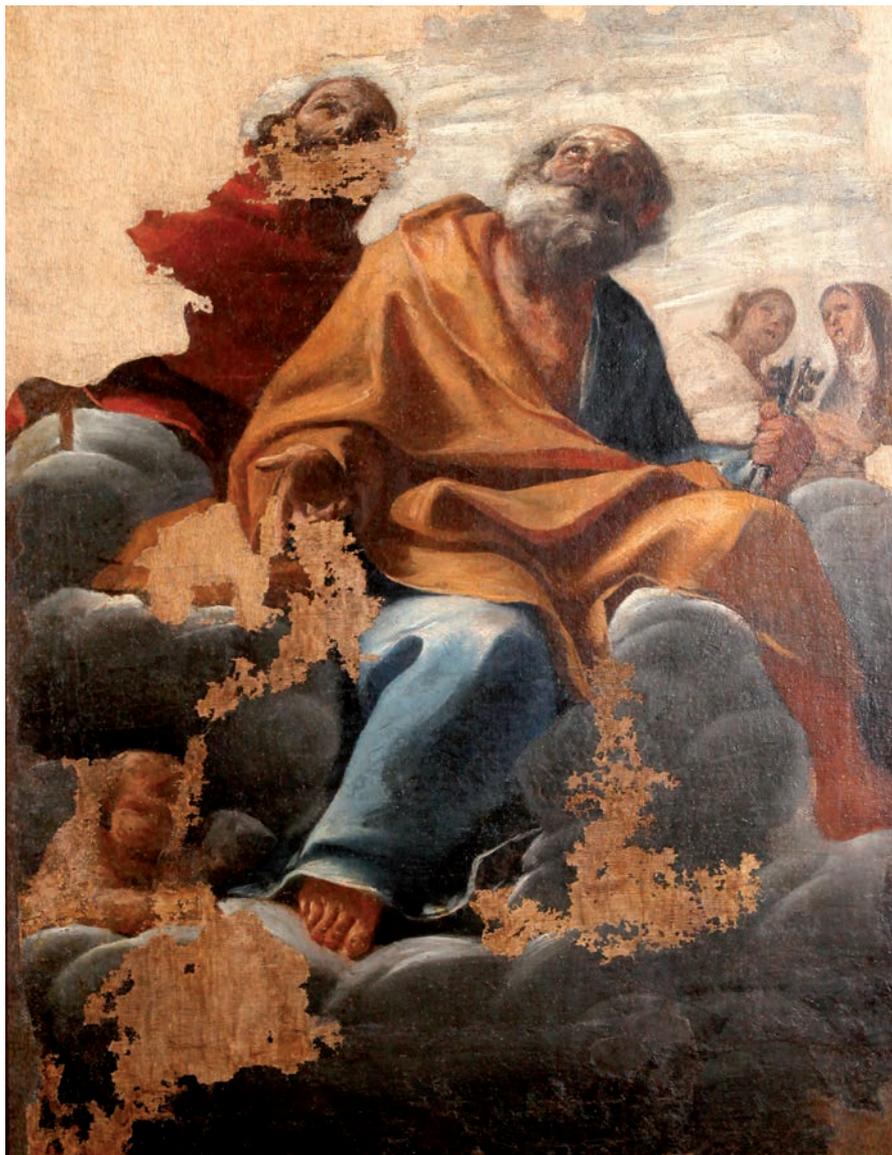
La produzione grafica acquista la massima rilevanza nella progettazione delle opere pretiane nei primi anni del periodo maltese. La lettura del singolo disegno nel contesto della progettazione dell'opera indicherebbe una scelta motivata anche dalla tecnica pittorica che, nel caso della volta della Cattedrale di San Giovanni (Valletta), riguarda l'applicazione dei pigmenti direttamente sulla pietra maltese con una preparazione impregnante ad olio di lino invece della rigorosa metodica dell'affresco. La volta è dunque una tela di vaste dimensioni dove un Mattia Preti sperimentatore è sempre pronto a rivedere la sua invenzione, e finalmente libero da ogni vincolo di tecnica che il rigore dell'esecuzione dell'affresco richiede, come nel caso degli affreschi che Preti dipinge a Roma e Modena.

I disegni preparativi dei tre affreschi per San Andrea della Valle (1650–1651) e quelli per la cupola della chiesa di San Biagio a Modena (1651–52) rappresentano una miscelanea svariata di studi grafici e pittorici. Nel caso dell'abside di San Andrea della Valle, l'interdipendenza tra il disegno a penna della figura crocifissa di San Andrea (Hessisches Landes Museum, Darmstadt) e il bozzetto pittorico (Museo di Rende, oggi coperto dalla rifoderatura) si può comprendere chiaramente nella versione finale affrescata. Nel caso del San Andrea legato alla croce, il disegno (Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Firenze) indicherebbe uno studio che parte proprio dalla figura del Santo appesa alla croce. Preti studia l'impostazione della figura crocifissa del santo e il manigoldo che lo regge sulle spalle nei termini di un unità, un raggruppamento di figure che insieme formano un passaggio ben definito della stessa composizione. Si tratta di due percorsi calligrafici diversi, uno a penna e l'altro a sanguigna. Lo schema finale della Deposizione di San Andrea Apostolo è invece definito con un bozzetto pittorico (Museo Civico di Rende). Il confronto con il bozzetto per la Crocifissione di San Andrea sul retro di quest'ul-

timo indicherebbe che il bozzetto può essere comunque considerato un ulteriore passaggio nel definire la composizione ancora da approfondire.

Sarebbe invece da confrontare il progetto per la cupola di San Biagio con un corpus di disegni che attestano l'intensa preparazione dell'artista. L'abbinamento

*Fig. 2. bozzetto per le figure di San Pietro e Paolo per la cupola di Modena (Museo Civico di Taverna).*



tra scelta di metodo di studio e tecnica esecutiva ripropone l'utilizzo del bozzetto a colori che, in questo caso, riguarda tasselli specifici dello schema generale: vedi l'impostazione dei Santi San Pietro e Paolo (Museo Civico di Taverna, *fig. 2.*) e ulteriori bozzetti a colori per un gruppo di Santi (Collezione Privata, Napoli)<sup>11</sup> e per i santi Evangelisti Marco e Giovanni<sup>12</sup>. Sarebbe utile a questo punto soffermarsi sulla radice iconografica di questi due ultimi personaggi già collegati con la Fontana del Bernini per Piazza Navona, inaugurata nel giugno del 1651<sup>13</sup>. Il disegno può in tal senso definire il passaggio tra ispirazione e primo pensiero, oltre agli ulteriori abbinamenti con opere del Bernini che studi recenti hanno proposto<sup>14</sup>. Sarebbe da chiarire subito che Preti non copia il Bernini. Si ispira invece alla progettazione concettuale della fontana berniniana come se lo schema delle quattro lunette della cupola si intendesse come rappresentazione dei quattro canti della fontana. Il dinamismo berniniano si nota già negli schizzi preparatori (Museo di Capodimonte, Napoli, *fig. 3.*), come se Preti riprendesse dalla memoria lo schema concettuale del progetto di Bernini e lo sovrapponesse al progetto modenese.

Il confronto con la volta della Cattedrale di San Giovanni a La Valletta di quasi un decennio dopo indica una approccio diverso (1661–1666). Nel caso del progetto più impegnativo che l'artista abbia mai intrapreso, mancano tutt'ora i bozzetti a colori, ed è proprio la produzione grafica, incluso l'acquarello, che diventa quasi l'esclusivo metodo scelto per definire i vari tasselli di un'opera così complessa. Oltre ad una prima proposta dello schema generale per la volta nel disegno ad acquarello (Cooper Hewitt Museum of Design, New York) radicalmente riveduta nell'esecuzione, lo studio dello schema architettonico, e qui parliamo di elementi architettonici più che di uno schema generale, è conosciuto tramite due disegni (Museo di Capodimonte, Napoli). La restante produzione grafica di schizzi e studi dettagliati è un percorso nella mente creativa dell'artista là dove la scelta tecnica abilita l'artista a comprendere l'essenziale di ogni singolo dettaglio compositivo.

La calligrafia veloce del corpus grafico appartiene a un artista ben preparato, con un repertorio importante di figure, personaggi e schemi compositivi alle spalle. Non è invece il caso della schiera di santi ed eroi dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, dipinti da Preti su ogni lato delle finestre ovali della volta. E' probabile che l'artista non avesse conoscenza dei soggetti ritratti prima di questo progetto. Ciò indicherebbe la necessità da parte dell'artista di un'interpretazione iconografica del soggetto oltre allo studio dell'impostazione finale della figura in confronto allo schema generale. I disegni conosciuti sono forse tra i più dettagliati di tutto il corpus grafico confrontabile con la volta della Cattedrale, con pochi ripensamenti tecnici ma importanti aggiustamenti formali in alcuni casi. E' pure difficile confermare che le varie postazioni scelte per ciascun personaggio furono concepite in un primo momento come parte di uno schema generale. L'ipotetico uso di questi disegni sarebbe quello di presentare come possibile la postura, che doveva essere poi confermata come corretta interpretazione del personaggio scelto.



#### 4. MISCELLANEA DELL'OPERA GRAFICA PRETIANA

Il disegno pretiano è una raccolta di idee e pensieri svariati stesi su un unico foglio di carta, che varia secondo le specificità del caso, come una pensiero messo per iscritto in un diario per non essere dimenticato. In alcuni casi sono frammenti di pensiero non sempre collegati ad un unico progetto, e in tal senso vanno proposti come miscellanea di appunti, e indicherebbero il modo con il quale Preti concepiva le sue opere, spesso simultaneamente. Disegno e bozzetto, e pure i pentimenti che molte opere di Preti portano in evidenza, sono parte integrante dello stesso processo creativo. Questo corpus di disegni-appunti, da comprendere come una miscellanea della grafica pretiana, ci offre l'opportunità di un approfondimento non solo del confronto con l'opera ma anche del confronto con il metodo d'esecuzione dell'opera stessa. L'impostazione di svariati dettagli sullo stesso foglio, anche se da definire come frammenti collegabili ad un'unica composizione, indicherebbe un tratto specifico del processo creativo dell'artista.

La produzione grafica per la volta della Co-Cattedrale ci fornisce alcuni esempi preziosi attraverso i fogli della nostra miscellanea. Il disegno di un cane e due piedi (Ashmolean di Oxford, fig. 4.), già confrontato dalla critica con la scena del Banchetto di Erode e con la prospettiva frontale della *Decollazione del Battista*, è un esemplare d'interesse particolare. Preti prepara dunque due studi di due frammenti compositivi diversi. I piedi, riconducibili ad uno dei carnefici che assiste al martirio del santo, sono una componente essenziale nella struttura compositiva dell'opera. Il cane 'alla Veronese' è invece un'aggiunta finale al banchetto di stampo rubensiano, come se l'artista tentasse di stabilire un mancato equilibrio finale. La sovrapposizione dei due disegni indicherebbe che lo studio del cane sia stato disegnato in un secondo momento, sicuramente dopo il primo studio per i piedi del carnefice. La sovrapposizione dei due disegni indicherebbe un ultimo ripensamento per la scena del banchetto nella fase preparatoria o nei primi passaggi della *Decollazione del Battista*. Ciò rivela il metodo d'esecuzione dell'opera con i suoi pentimenti e ripensamenti che in questo caso necessitavano di un supporto grafico di riferimento.

Il metodo d'esecuzione della volta e il modo di definire la concettualità compositiva dei vari componenti della volta riguardano un altro foglio della miscellanea grafica, quello raffigurante Studi di Angeli (Collezione Privata, Malta) per l'abside centrale della volta della Cattedrale di San Giovanni (Valletta)<sup>15</sup>. E' pure questa una sovrapposizione di almeno tre passaggi della composizione finale con una terza destinazione (l'angelo che porta un cartiglio svolazzando, ancora non correttamente confrontato). Sono questi degli elementi non fondamentali per la composizione, ma necessariamente da aggiungersi come arricchimento o elaborazione secentesca nella ricerca della modulazione barocca e dell'armonia compositiva. Il tratteggio denota la sensibilità della linea grafica che rende conto di tre momenti distinti anche se collegati alla stessa progettazione. Il disegno è l'evidenza della progettazione pretiana e della continua sperimentazione nel definire le strategie utili a che la composizione, di cui il pittore necessiterebbe, regga pittoricamente.

*Fig. 4. Studi per un cane e due piedi per la volta della  
Cattedrale di San Giovanni, Valletta, Malta (Ashmolean, Oxford)*



Il discorso sulla miscellanea nel repertorio grafico pretiano rimane ancora da approfondire. Non riguarda solo il confronto fra schizzo e opera, ma si propone come studio delle varie versioni finali intese qui come plurime versioni dello stesso concetto anche se in svariati mutamenti. Il disegno pretiano va letto implicitamente proprio come evidenza di questi costanti mutamenti nel processo inventivo. E' questo il caso di un disegno preparatorio per l'angelo che conforta nel Martirio della ruota di Santa Caterina di Alessandria (Collezione Privata, Malta, *fig. 5.*), pub-

*Fig. 5. Studio per l'angelo nel martirio di Santa Caterina, Chiesa parrocchiale, Zurrieq (Collezione privata, Malta)*



blicato di recente<sup>16</sup>. Il confronto è chiaro, e l'esistenza di un disegno preparatorio indicherebbe un'opera ben meditata. Più che uno studio preparatorio per questo angelo, il disegno è l'approfondimento della relazione con l'immediato contesto, anche grazie all'inserimento di un putto svolazzante sul fondo ravvicinato. Il putto verrà mutato in una versione più idonea alla composizione scelta, anche se nel di-

*Fig. 6. Dettaglio del martirio della ruota di Santa Caterina di Alessandria, Zurrieq, Malta.*



segno preparatorio il putto sembra comunque una versione concettualmente identica a quello che si intravede svolazzante accanto alle nubi che sostengono l'Assunta (Chiesa Parrocchiale di San Andrea, Luqa, Malta, 1665, *fig. 6*). Il mutamento formale e il continuo sperimentare nel corso del concepimento delle tele pretiane fa sì che l'invenzione per una tela precedente diventi poi nella versione finale del Martirio di Santa Caterina un putto che assiste la Santa (*fig. 7*).

*Fig. 7. Dettaglio del quadro dell'Assunta, Luqa, Malta*



## 5. LA BOTTEGA E LA PRODUZIONE GRAFICA PRETIANA

Il disegno fu certamente uno strumento di grande utilità nel lavoro di bottega, ovvero un metodo sicuro per la trasmissione di invenzioni iconografiche che facilitassero la stessa esecuzione indotta o seguita dall'artista nel proprio laboratorio, ma non solo. Il Padre Eterno raffigurato nell'icona di Modena, produzione della bottega pretiana, ripreso dal disegno omonimo per la cupola di San Biagio a Modena (Louvre, Parigi), è un chiaro esempio dell'utilizzo dell'invenzione pretiana a bottega. Oltre al disegno serviva il cartone che in modo particolare facilitava la riproduzione delle svariate copie di figure e invenzioni di successo del collaudato repertorio pretiano, come nel caso del Martirio di Santa Caterina d'Alessandria (Chiesa di Santa Caterina d'Italia, Valletta), e nelle tre versioni di bottega e seguaci, che una ricerca ha di recente confermato essere state dipinte con l'utilizzo di un cartone identico<sup>17</sup>.

Sarebbe comunque ancora da stabilire il ruolo della bottega nella produzione delle numerose versioni delle opere di successo, e in tal senso distinguere la produzione grafica dell'artista da quella della bottega. La corrispondenza con il mecenate Antonio Ruffo conferma la prassi degli aiutanti in bottega impegnati a preparare disegni allo scopo di una mostra, anche se sotto la guida sapiente del maestro<sup>18</sup>. La scarsità di questi disegni di bottega rende difficile un primo confronto, e non sarebbe da escludere che alcuni fogli siano tutt'ora riconosciuti come di mano del Preti. La complessità di tali studi ci è confermata da un disegno finora poco conosciuto, anche se esposto a Malta di recente (National Museum of Fine Arts, Malta), da confrontare con una parte della composizione del quadro  *Davide che suona l'arpa davanti a Re Saul*  (Asta Sotheby's, gennaio 2008)<sup>19</sup>. Il tracciato preciso della sanguigna la propone come copia diretta del quadro con lo scopo di servire da guida per ulteriori copie o versioni della stessa opera. La composizione è codificata con l'inserimento delle lettere T (per terra) e G (per giallo). Più che la calligrafia del maestro, è ravvisabile quella di un allievo di talento o di un artista imitatore che sceglie l'opera di Mattia Preti come soggetto di studio. Questo esemplare può essere considerato una copia, anche se tecnicamente buona, in quanto non mostra le caratteristiche della mano pretiana nel tracciato della sanguigna e nei colpi di penna.

### NOTE

<sup>1</sup> Bernardo de Dominicis, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, Malta, 1864.

<sup>2</sup> Vedi Luigi Tassoni, *Mattia Preti e il senso del disegno*, Moretti e Vitali, 1990; Erminia Corace, *Mattia Preti – dal segno al colore*, Erminia Corace, 1995; Claudio Strinati, Maurizio Marini, Carolina Ippoliti, *Mattia Preti – Disegno e Colore*, Abramo, 1991.

<sup>3</sup> Sarebbe qui da ricordare la inter-dipendenza tra storia dell'arte e mercato proposta in alcuni studi. Vedi Ivan Gaskell, 'Tradesmen as Scholars' in Elisabeth Mansfield (Ed.), *Art History and its Institutions – Foundations of a Discipline*, Routledge, 2002, pp. 146–162.

<sup>4</sup> Disegni finora inediti sono stati pubblicati di recente in Keith Sciberras, *Mattia Preti – The Triumphant Manner*, Midseabooks, Malta, 2012.

- <sup>5</sup> Vedi Luigi Tassoni, *L'Interpretazione*, Rubettino, 1997. Il capitolo intitolato ' Il gioco dei Tre Referenti ' cita come esemplari le opere di Mattia Preti. Per la conoscenza dell'opera dell'arte e la neuroscienza vedi gli studi recenti di Jan de Maere, *Neuroscience and Connoisseurship. La physiologie neuronale du Beau et l' attribution des tableaux anciens*, Università di Gent, Dottorato di ricerca, 2011.
- <sup>6</sup> Vedi Bernardo de Dominici, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, 1864.
- <sup>7</sup> La sperimentazione come caratteristica dell'opera pretiana è stata proposta da Luigi Tassoni e successivamente da John Thomas Spike e Mariella Utili. Un'ulteriore lettura è stata proposta in Sandro Debono, 'Mattia Preti Sperimentatore?', Galleria Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo, 2013, in stampa.
- <sup>8</sup> Lo espone Mariella Utili, Scheda di catalogo per *Bozzetto per San Marco evangelista e Bozzetto di Santi in San Biagio a Modena* in Vari Autori, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo Mostra, Electa, Napoli, 1999, pg. 121.
- <sup>9</sup> Luigi Tassoni, 'Mattia Preti – A Continuum of Sense' in Dominic Cutajar (Ed.), '*L'Idea del Soggetto' – Drawings by Mattia Preti*, Catalogo Mostra, National Museum of Fine Arts, Malta, 1999, pp. 5–9.
- <sup>10</sup> Sandro Debono, Giuseppe Valentino, *Mattia Preti – Faith and Humanity*, Midseabooks, 2013, pp. 235–267.
- <sup>11</sup> Vedi la foto del bozzetto pubblicata da Mariella Utili in Vari Autori, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo Mostra, Electa, Napoli, 1999, p. 116.
- <sup>12</sup> John T. Spike, *Mattia Preti – Catalogo ragionato dei dipinti*, Museo Civico di Taverna – Centro Di, 1999, pp. 261–267.
- <sup>13</sup> Mariella Utili in Vari Autori, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo Mostra, Electa, Napoli, 1999, pg. 121.
- <sup>14</sup> Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino Editore, 2013, scheda 30, pp. 116–122.
- <sup>15</sup> Mariella Utili, 'Lo 'Stile Plasticoluminoso', eclettico, di Mattia Preti' in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, 1999, p. 38.
- <sup>16</sup> Devin Therien, 'Sculpture and the Art of Mattia Preti'; Craig Felton, 'Mattia Preti – Faith and Humanity' in Debono, Valentino, *Mattia Preti – Faith and Humanity*, 2013, pp. 101–108; pp. 26–28.
- <sup>17</sup> Dominic Cutajar (Ed.), '*L'Idea del Soggetto' – Drawings by Mattia Preti*, Catalogo Mostra, National Museum of Fine Arts, Malta, 1999, p. 19.
- <sup>18</sup> Sciberras, *Mattia Preti – The Triumphant Manner*, 2012, p. 55.
- <sup>19</sup> Salvo Di Luca, Laura Petralia, Keith Sciberras, *Mattia Preti ripete se stesso*, Pubblicazione Centro Storico Pedara, 2010.
- <sup>20</sup> John T. Spike (Ed.), *Mattia Preti – I Documenti*, Pubblicazione Centro Di, 1999, pp. 168–9. Preti cita disegni eseguiti dalla bottega nelle lettere datate 30 ottobre e 11 Dicembre 1663, e spedite da Malta al mecenate Don Antonio Ruffo.
- <sup>21</sup> Sandro Debono, *The Artist at Work – drawings and bozzetti from the national collection*, Catalogo mostra, Banca Guratale, Gozo (Malta), 2009.

# Bene e Male. Ci è data la possibilità di scegliere?

La questione del libero arbitrio nelle opere di Dante Alighieri

MÁRK BERÉNYI

DOTTORANDO IN ITALIANISTICA PRESSO L'UNIVERSITÀ ELTE DI BUDAPEST

MEMBRO DELLA SOCIETÀ DANTESCA UNGHERESE

**L** BENE E IL MALE SONO DUE REALTÀ DELLA VITA UMANA CHE ACCOMPAGNANO TUTTO IL PERCORSO DELLA NOSTRA ESISTENZA E CON I QUALI, VOLENTE O NOLENTE, L'UOMO SI TROVA SEMPRE COSTRETTO A CONVIVERE. DUE REALTÀ CHE INTERESSARONO SIN DAI PRIMI TEMPI TUTTI COLORO CHE DECISERO DI ACCETTARE IL RICHIAMO DELL'ARTE DEL PENSARE E DEL RAGIONARE.

MA OSSERVANDO PIÙ DETTAGLIATAMENTE LA QUESTIONE, PIÙ CHE QUESTE DUE REALTÀ, FU LA SCELTA TRA DI ESSE CHE INTERESSÒ MAGGIORMENTE I PENSATORI E I LETTERATI. INFATTI, come presto si vedrà, l'argomento di questo saggio si trova al crocevia tra filosofia e letteratura.

Nel presente studio mi sono posto, infatti, l'obiettivo di analizzare la questione del libero arbitrio a partire da alcuni famosi versi danteschi del *Purgatorio*:

Lo cielo i vostri movimenti inizia;  
non dico tutti, ma posto ch' i' 'l dica,  
lume v'è dato a bene e a malizia,  
e libero voler; che, se fatica  
nelle prime battaglie col ciel dura,  
poi vince tutto, se ben si notrica  
(*Purg.*, XVI, 73–78.)

Nel presente saggio cercherò di rispondere ad alcune importanti questioni:

- innanzitutto quali sono le fonti di Dante e in che misura il *Sommo Poeta* ha utilizzato queste fonti? Egli accetta pienamente quanto fissato dai grandi predecessori o apporta delle aggiunte in base al proprio pensiero?

- Dante crede pienamente nel libero arbitrio o suppone che esso possa avere dei limiti? E quali sono questi limiti?
- e infine, come si può notare, nella citazione iniziale figura l'espressione *mazzia*. Chi è che induce l'uomo a commettere il male?

Sembra assai probabile che, per quanto concerne il libero arbitrio, le fonti di Dante siano stati Aristotele, Sant'Agostino, e San Tommaso D'Aquino e, come si vedrà più in là, Severino Boezio.

Forse non sarà inutile fare ora una ricapitolazione schematica dello sviluppo del ragionamento sul libero arbitrio nel corso dei secoli, con particolare attenzione alle idee espresse in proposito dai pensatori sovraelencati. Bisognerà subito ricordare che, una delle pubblicazioni più sintetiche in tal materia ci è fornita da Étienne Gilson nella sua opera *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*<sup>1</sup>, che ho utilizzato come sussidio di base.

Procedendo in ordine cronologico, per primo *tra cotanto senno* incontriamo Aristotele. Benché Aristotele nelle proprie opere non abbia mai fatto menzione del *libero arbitrio* – egli, infatti parla ancora di *προαίρεσις* 'scelta' e di *ἐλευθερία* che in genere si suol tradurre con la parola 'libertà' – ha già delle idee rilevanti e notevoli in proposito. Egli afferma che l'anima vegetativa, priva della facoltà di conoscere e comune alle piante e alle bestie, attiene solamente ai processi nutritivi e riproduttivi; l'anima sensitiva, comune alle bestie, nel sistema aristotelico attiene alle passioni e ai desideri e, trovandosi dinnanzi a numerosi oggetti di scelta, sorge il desiderio per uno di questi oggetti. Le bestie, hanno sì la sensazione ma non partecipano alla capacità di agire moralmente, perché malgrado le loro sensazioni, restano privi d'intelletto razionale; infine l'anima razionale appartiene soltanto all'uomo, e consiste nell'esercizio dell'intelletto. La scelta per Aristotele è intelletto che desidera o desiderio che ragiona, e tale principio è l'uomo. In campo etico, dunque, l'uomo nelle proprie scelte è libero: può scegliere di agire per il bene e per il male, ma è sua facoltà anche quella di non agire per il male (*Etica Nicomachea*, Libro IV, 2, trad.: Claudio Mazzarelli). Nel pensiero dantesco – come in quasi tutto il sistema filosofico medievale – questa concezione si riflette con l'immagine dell'uomo inteso come essere dotato di spirito razionale e di volontà propria, ovvero Dio gli ha conferito la stessa facoltà di scelta che è propria anche degli angeli. A questo concetto – e a questo pensiero presente già in Aristotele – allude Virgilio quando nell'XI canto dell'*Inferno* afferma: „«*Filosofia*» mi disse «a chi la 'ntende, / nota non pur in una sola parte, / come natura lo suo corso prende / da divino intelletto e da sua arte»" (*Inf.*, XI, 97–100). Con la creazione di Adamo ed Eva, Dio ha dato ai progenitori dell'umanità delle leggi, lasciando però aperta ad essi la possibilità di crearsi a loro volta delle leggi per sè stessi. Così la legge divina non esercita alcun obbligo sulla volontà umana. In questo modo si è giunti ad affermare che la libertà equivale allo stato di assoluta esenzione da ogni forma di obbligo, persino nei confronti della legge divina.

Étienne Gilson ricorda che i pensatori cristiani, come Sant'Agostino, usarono questo schema aristotelico per interpretare la sacra scrittura ed è per questo che,

per un lungo periodo, non si utilizzò l'espressione aristotelica *libertas* (ἐλευθερία) ma solo l'espressione *liberum arbitrium*, ossia 'libera scelta'. Con questo si poté giustificare la connessione inerente tra *la volontà* e *l'atto di volontà* che, in senso assoluto, spetta solo a Dio, ma l'uomo, in quanto creato a sua immagine e somiglianza, ne diventa partecipe. Sant'Agostino ne *Il Libero arbitrio* sostiene che „*La legge eterna, [...] ha stabilito che il merito consista nella volontà, [...] Pertanto quando si dice che per volontà gli uomini sono infelici, non si dice nel senso che vogliono essere infelici, ma perché si costituiscono in una volontà, alla quale, anche contro il loro desiderio, necessariamente segue l'infelicità*“ (*Il libero arbitrio*, I, 101–102, trad.: Franco De Capitani). Ovvero la scelta e la volontà di agire verso quella determinata scelta, effettuata con l'ausilio del libero arbitrio, equivale all'atto stesso di agire. Così, analogamente a quanto spetta solamente a Dio, la filosofia cristiana identificò il libero arbitrio, che spetta invece all'uomo, con la *voluntas* e con l'atto di scelta effettuato da quest'ultimo. Solo in questo modo può essere il mortale *causa sui*, ossia 'causa delle proprie azioni', e solo in questo modo sarà giudicabile in base a queste. Con parole più povere, Dio ci ha creati liberi per conferirci, insieme alla libertà, anche la responsabilità delle nostre scelte. È l'uomo che, con la propria libertà ed autonomia – τὸ αὐτεξούσιον, per usare ancora una volta un'espressione aristotelica – e con le proprie scelte – buone o cattive – procede sulla strada che porta alla salvezza o si dirige verso il peccato e poi verso la perdizione. Le strade sono due: agire per Dio o agire contro Dio. È l'individuo che con la propria indipendenza deve scegliere la strada giusta.

Osservando ora i pensieri dei filosofi cristiani intorno al libero arbitrio, vediamo che già nel II secolo d. C. Sant'Ireneo afferma che l'uomo è libero in quanto dotato d'intelligenza e della facoltà di scelta. Nelle opere teologiche da quel momento in poi le nozioni *liber* 'libero', *rationabilis* 'razionale' e la *potestas electionis*, ossia 'la capacità di scelta' o 'capacità di decisione', divennero inseparabili.

Sant'Agostino nelle *Confessioni* definisce l'uomo come un essere conscio della propria esistenza, che conosce e vuole: „*I tre principii sono: l'essere, il conoscere, il volere. Io infatti esisto, so, voglio: sono sciente e volente; so di esistere e di volere; voglio esistere e sapere*“ (*Conf.*, XIII, 11, trad.: Carlo Vitali). Si ha quindi la sicurezza dell'esistenza che deriva dalle proprie esperienze passate, ossia dalla memoria. La connessione tra mente e memoria in Sant'Agostino acquista un ruolo fondamentale. Infatti, il filosofo afferma: „[...] *la mente è la memoria stessa., tanto che quando diamo un ordine, perché sia ricordato diciamo: «Cerca di tenerlo a mente» [...] chiamando così la memoria con il nome di mente.*“ (*Conf.*, X, 14, trad.: Carlo Vitali). Si ha inoltre il sapere. Si è già accennato alla sicurezza dell'esistenza. Il sapere infatti è inerentemente connesso all'essere: si sa di esistere e in quanto si sa di esistere, la capacità dell'uomo di sapere risulta evidente. La volontà, infine, è la volontà di esistere e di sapere. È la volontà la componente che induce l'uomo all'amore di ciò che gli è stato regalato da Dio: la propria esistenza e il proprio senno. Questo fenomeno viene definito da Sant'Agostino la trinità nell'uomo e presenta analogie con la trinità divina. Essa, infatti, a sua volta, nello stesso libro delle *Confessioni* viene descritta come „*l'essere che esiste immutabilmente, che sa immutabilmente, che vuole*

*immutabilmente.*“ (*Conf.*, XIII, 11, trad.: Carlo Vitali). Sant’Agostino definisce inseparabili i tre principii sovraelencati presenti nell’uomo e come tali, non è concessa alcuna alterazione di equilibrio tra di essi. Il peccato consiste nell’alterazione di questi tre principii e quindi nella smisuratezza ossia nell’intemperanza. Ma se «io» esisto, so e voglio, colui che vuole e decide di alterare gli equilibri sarò ugualmente «io», e in questo consiste il peccato e la successiva dannazione. Questo concetto è rintracciabile pressoché nell’intera *Commedia* dantesca, ma molto palesemente in tre versi del *Purgatorio*: „*Lo naturale è sempre senza errore, / ma l’altro puote errar per malo obietto / o per troppo o per poco vigore.*“ (*Purg.*, XVII, 94–96).

Con questa citazione si è giunti a toccare la filosofia e la teologia di San Tommaso d’Aquino. La natura, infatti, in questo estratto va intesa come Dio stesso. L’Aquinate nella *Summa theologiae* afferma: „[...] *la dilezione naturale è sempre retta: poichè l’amore naturale non è altro che l’inclinazione impressa nella natura dall’autore della natura [cioè Dio]*“ (*Sth.*, I, 60, 1, trad.: Roberto Coggi OP). Dante nella *Monarchia* espone un pensiero analogo: „[...] *quel che si riceve dalla natura, si riceve da Dio*“ (*Mon.*, III, 13, trad.: L. Adamo). Il libero arbitrio in San Tommaso, fedelmente alle idee di Aristotele, appare come l’atto stesso della volontà. Con questo San Tommaso attribuisce un ruolo fondamentale sia all’intelletto che alla volontà, in quanto la volontà non agisce senza il giudizio dell’intelletto. San Tommaso è molto chiaro nell’affermare che „[...] *l’uomo ha per propria natura il libero arbitrio. E in quanto ha libero arbitrio, il movimento verso la giustizia non è prodotto da Dio indipendentemente dal libero arbitrio: e Dio infonde il dono della grazia giustificante in modo da muovere, insieme con esso il libero arbitrio ad accettare il dono della grazia*“ (*Sth.*, I, 2, 113, trad.: Roberto Coggi OP). Dante nel *Paradiso* esplica che „*Lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando ed alla sua bontade / più conformato e quel ch’è più apprezza, / fu della volontà la libertate; / di che le creature intelligenti / e tutte e sole, fuoro e son dotate.*“ (*Par.*, V, 19–24).

Come si è visto, dunque, i versi danteschi forniscono un’immagine alquanto eclettica. Potrebbero sembrare un crogiolo dei pensieri di Aristotele, Sant’Agostino e San Tommaso d’Aquino accettati senza critiche e senza idee proprie da aggiungere. Eppure a mio avviso Dante non accetta senza critiche il libero arbitrio come stato incondizionato dell’uomo. A mio avviso Dante suppone una limitata determinatezza nell’esistenza dei singoli. Con quest’introduzione siamo giunti al secondo quesito che mi sono posto all’inizio del presente saggio.

Per quanto concerne il secondo quesito, dunque, parto dall’ipotesi che Dante abbia dei dubbi intorno alla questione del libero arbitrio. Per esplicitare questo mio pensiero, bisogna ritornare indietro nella grande opera dantesca fino al VII canto dell’*Inferno*. In questo canto Virgilio spiega a Dante personaggio la natura della fortuna. Per poter poi procedere con il ragionamento, osserviamo ora la concezione di Dante riguardo la fortuna.

L’influenza più significativa sulla concezione della fortuna dantesca la esercitarono Cicerone, Virgilio e Severino Boezio. Infatti, ancora una volta, tutta la concezione di Dante riguardo la fortuna, presenta tratti eclettici avendo sintetizzato le idee dei pensatori sovraelencati.

Nella Roma antica Cicerone considerò cieca la fortuna, come egli ci mostra, infatti, in *Laelio, l'amicizia*: „Non solo infatti la stessa fortuna è cieca, ma il più delle volte rende ciechi anche coloro che ha abbracciato“ (*Laelio, l'amicizia*, 54., trad.: Nicola Fiocchini). Quest'immagine della fortuna rientra, ma solo in parte, nei quadri danteschi. È vero che la fortuna dantesca sequestra senza rimorso i beni e, al tempo opportuno, li offre immediatamente a qualcun'altro, o addirittura ad un altro popolo non tenendo conto delle esigenze dei singoli. Eppure in Dante la fortuna „*provede*“ (*Inf.*, VII, 86) e come tale è ben lungi dall'essere cieca.

Nell'*Eneide* di Virgilio la fortuna appare come volontà di Giove, ossia una forza in cui il mortale deve credere e al quale deve obbedire, come dice anche l'anziano Naute ad Enea: „*Magnanimo signor, comunque il fato / ne tragga, o ne ritragga, e che che sia, / Vincasi col soffrire ogni fortuna.*“ (*Eneide*, V, 1005–1007, trad.: Annibal Caro). Dante venne influenzato da questi versi in quanto afferma „*Vostro saver non ha contasto a lei*“ (*Inf.*, VII, 85). Ovvero non vale la pena di combattere, anzi, la sapienza umana non può combatterla. Vi rimane una sola opzione per il mortale: la pazienza e la rassegnazione o, volendo, l'accettazione dell'immutabile.

L'autore che, per quanto riguarda la fortuna, maggiormente influenzò Dante fu Severino Boezio e la sua opera *Della consolazione della filosofia*. Nell'opera di Boezio la figura femminile incarnante la filosofia dialoga con Boezio personaggio e, nel secondo libro, viene trattato anche l'argomento della fortuna. A questo punto si rintracciano le idee dell'autore concernenti la fortuna che presentano dei parallelismi assai palesi con i pensieri danteschi in proposito.

Boezio, per spiegare la natura della fortuna, parte da una tesi rinnegante ogni tipo di proprietà privata – per usare quest'espressione leggermente anacronistica. Afferma che il mortale non possiede beni materiali, né onori. Di questi due beni il mortale non può aggiudicarsi alcunché, in quanto essi costituiscono proprietà della fortuna ed è essa che dà e toglie a proprio piacimento, ora ad uno ora ad un altro mortale. Nell'opera la figura femminile rappresentante la fortuna apostrofa così Boezio personaggio: „*Piglia che giudice ti piace, e contendiamo a chi s'aspetti la possessione delle ricchezze e delle dignità; e, se tu mostrerai che alcuna di queste cose sia propria d'alcuno mortale, da ora innanzi io son contenta concederti di mia spontanea volontà che le cose, le quali tu ora richiedi, fossero già tue.*“ (*Della Consolazione della Filosofia*, libro II, prosa 2, trad.: Benedetto Varchi). E continua dicendo che il mortale, appunto, ogni volta che ottiene qualche bene materiale o un onore, gode dei beni altrui. La fortuna, aggiunge, infatti: *ora mi vien bene di ritirare a me la mano, perchè tu debba bene ringraziarmi, come colui che ti sei delle mie cose servito; ma non puoi già dolerti come se avessi le tue perduto. [...]* *Le ricchezze, gli onori, e l'altre cose somiglianti, sono nel poter mio: elleno, essendo mie fanti, riconoscono me per lor donna; [...]* *Io oserei d'affermarti sicuramente, che se quelle cose, le quali tu ti rammarichi d'aver perduto, fossero state tue, tu non avresti in alcun modo potuto perderle.* (*Della Consolazione della Filosofia*, libro II, prosa 2, trad.: Benedetto Varchi). Questo estratto si rivela alquanto importante in quanto racchiude un elemento rilevante del pensiero dantesco: in Dante, come anche nel grande predecessore Boezio, la fortuna viene raffigurata come sovrain-

tendente di un determinato campo. Secondo la concezione del Sommo poeta, come i cerchi celesti, così anche i fenomeni terreni dispongono di una guida. Boezio afferma che la fortuna è una donna, una signora che viene riconosciuta come colei che indirizza le ricchezze, gli onori e tutte le cose somiglianti. Quindi la fortuna è una forza che tiene in mano tutti questi fenomeni. Ma essa sottrae e ridistribuisce a proprio piacimento questi beni mondani. Nell'opera dantesca appare questo stesso pensiero, secondo il quale la fortuna è incostante e fa mutare da un momento all'altro le circostanze di vita dei singoli. „*Colui lo cui saver tutto trascende / – afferma Dante – [...] ordinò general ministra e duce / che permutasse a tempo li beni vani / di gente in gente e d'uno in altro sangue*“ (Inf., VII, 72–80). Questa volubilità della fortuna in Boezio appare sotto forma di paragone tra essa stessa e l'ondeggiar irregolare del mare: „*Può il mare ora con bonaccia lusingare altrui, e talvolta con tempestosi nemi e altissimi cavalloni orrido molto e spaventoso divenire; e me vorrà la cupidigia degli uomini, la quale mai non s'empie, tener legata alla costanza, e farmi essere stabile e ferma? cosa tutta lontana da' miei costumi. Questa è la forza e potenza nostra. Questo è il giuoco che sempre giochiamo: io giro una ruota, che si volge quasi da sè a sè: il piacere nostro è inchinare l'altezze, e le cose basse innalzare [...]*“ (Della Consolazione della Filosofia, libro II, prosa 2, trad.: Benedetto Varchi).

Se in base a quanto detto volessimo offrire una sintesi di quello che è la concezione della fortuna secondo Dante, potremmo dire che per l'autore la fortuna è una forza celeste, che da certi commentatori venne definita addirittura una figura angelica (come per Federico Tollemache, che redasse il lemma *Fortuna* in *Enciclopedia dantesca*<sup>2</sup>) incaricata dalla Provvidenza divina al controllo dei beni mondani (ricchezza, riconoscimento, bellezza, potere, gloria ecc.). È suo compito distribuirli, sottrarli a volte ad alcuni e ridarli ad altri. E in quanto tale, anch'essa dipende dalla volontà di Dio ed è fallace, da parte degli uomini, sia opporsi che adirarsi contro di lei che, comunque, non presta attenzione all'ira. Con la propria costante serenità gira velocemente, senza sosta, la propria ruota, il che evoca spesso mutazioni nella sorte dei singoli.

A questo punto e sotto quest'ottica è necessario osservare il rapporto tra fortuna e libero arbitrio.

Se, come si è visto nella citazione iniziale, Dante afferma che l'uomo può decidere tra bene e male, se ha la facoltà di decidere quale via scegliere, quella della salvezza o quella del peccato, apparentemente si trova in autocontraddizione in quanto, a causa dell'operato benigno o maligno della fortuna, è condizionato da un fenomeno sul quale non ha alcun'influenza e in conseguenza del quale non può decidere quale via scegliere. Penso che la contraddizione possa essere risolta in quanto la fortuna condiziona solo i beni mondani (ricchezza, riconoscimento, bellezza, potere, gloria – come si è già accennato) e la distribuzione nonché la ridistribuzione di quest'ultimi, non ha quindi la facoltà di sorvegliare le scelte morali dell'uomo. Non fu solo Boezio che scrisse frasi simili. Già Sant'Agostino ne *Il libero arbitrio* ammonisce che è fallace desiderare ciò che ci può essere sottratto contrariamente alla nostra volontà: „[...] *il colpevole desiderio che si dice passione [...] eviden-*

*temente è l'amore di cose che l'uomo può perdere anche se non vuole“ (Il libero arbitrio, I, 31, trad.: Franco De Capitani).*

In base ai testi consultati, dunque, sembra che secondo Dante vi sia una giusta divisione in materia delle scelte: in campo morale è l'individuo che decide il procedere della propria sorte ma non in campo materiale, perché i beni dispongono di un determinato valore solo ed esclusivamente nel secolo. Con altre parole, potremmo dire che nelle questioni che determinano il futuro ultraterreno dell'individuo (dannazione, espiazione o beatitudine), è conferito ad esso la libertà di scelta, quindi il libero arbitrio. Non così in quelle questioni che determinano solamente la vita terrena, breve ed effimera dell'uomo (come i beni materiali, appunto). In quest'ultimi non vi è alcuna possibilità di scelta, non vi è alcuna libertà, vi è solo il condizionamento. Tutto ciò viene appoggiato dalle parole di Virgilio, che presenta la fugacità della vita in quest'abisso di pianto dicendo che, nel corso della nostra vita terrena, le ricchezze, se ci vengono donate, durano per un arco di tempo assai ridotto, eppure molti sarebbero disposti a far qualsiasi cosa per ottenerle: „*Or puoi veder, figliuol, la corta buffa / de' ben che son commessi alla Fortuna, / per che l'umana gente si rabbuffa“ (Inf., VII, 61–63).*

Il canto VII dell'*Inferno* e il canto XVI del *Purgatorio* presentano un importante tratto in comune: in ambedue viene esposto un tema filosofico legato sotto molti aspetti alla libertà e/o al condizionamento dell'uomo. Nel canto VII dell'*Inferno* viene espressa la concezione della fortuna, mentre nel canto XVI del *Purgatorio* è il libero arbitrio che occupa un ruolo di primaria importanza. Benché la fortuna nella *Divina Commedia* appaia come una forza celeste, quasi un angelo che, tuttavia, è sottoposto a Dio, non si possono negare le reminiscenze classiche e pagane di questo essere (si pensi a *Fortuna*, dea del caso e del destino nella Roma antica). È come se Dante nel canto XVI del *Purgatorio* abbia voluto ritornare su questo tema non chiarito con la stesura della concezione del libero arbitrio, cristiano e fedele ai pensieri dei padri della Chiesa nonché alle Sacre scritture. E sarebbe forse pura casualità o un fatto ragionato e progettato che, in ambedue i canti, appaiono gli iracondi ora come dannati (*Inf.*, canto VII) e ora come anime espianti (*Purg.*, canto XVI)? Come ci ricordano Carla Casagrande e Silvana Vecchio nella loro opera *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, i padri della Chiesa discussero a lungo se introdurre l'ira tra i vizi capitali. Se il creatore può essere preso dalla collera vedendo i peccati dell'uomo, forse è concesso anche alla sua creatura. Inoltre nel medioevo si credeva che il luogo dell'ira fosse la bile. Perché Dio ci avrebbe dato la bile se è un peccato essere furiosi? L'ira momentanea non venne quindi considerata un peccato, ma la stagnazione nell'ira perpetua sì.<sup>3</sup> È questo il concetto che esprime la pena inflitta agli iracondi: nell'*Inferno* si picchiano crudelmente a vicenda nel fango scuro della palude Stige; nel *Purgatorio* sono in un buio che non lascia penetrare nessuna luce. In ambedue i casi appaiono le tenebre, l'oscurantismo e la mancanza di ogni tipo di razionalità, di qualsiasi lume della ragione. È ancora una volta Boezio che sottolinea l'importanza della ragione negli atti di libertà, dicendo che una scelta diventa libera proprio dalla conoscenza razionale dell'oggetto della scelta che la precede. È evidente che l'uomo nello stato di ira e di collera, non

può prendere delle decisioni razionali, ove *razionale* significa anche 'libero'. Oppure, con le parole di Étienne Gilson, la libertà di un giudizio dipende dallo stato di razionalità di chi la esprime.<sup>4</sup> Nello stato d'ira l'uomo, quindi, non è libero. Sembra che sia questo l'elemento logico che collega i due canti e che simbolicamente illustra la coesistenza di libero arbitrio e stato di condizionamento nella vita umana. Quando Dante afferma „*Lo cielo i vostri movimenti inizia*“ (*Purg.*, XVI, 73) fa riferimento al fatto che il nostro mondo soggiace all'influsso dei cieli, ovvero è condizionato, almeno in parte, dai cieli e questa frase ritengo che sia un'allusione a quanto detto in *Inferno* VII.

Secondo l'interpretazione moderna e applicata ai giorni nostri, Allen Mandelbaum, nella sua *Lectura Dantis*, a proposito del canto XVI del *Purgatorio* afferma che i cieli esercitano un influsso sulla vita dell'uomo, ma quest'influenza oggidi va tradotta con dei termini diversi. Allen Mandelbaum ci invita ad osservare i progressi della scienza moderna, le ricerche genetiche, nonché la natura del DNA<sup>5</sup> che, volenti o nolenti, condiziona e limita la nostra natura, il nostro fisico, quindi anche le nostre capacità a svolgere determinati lavori e ruoli, nonché i nostri gusti e le nostre preferenze in numerosi campi della vita.

Occupiamoci ora del terzo quesito posto: com'è possibile che Dio, che è il bene assoluto, abbia creato il male? Innanzitutto se dovessimo trovare un luogo dove ricercare il male nell'immensa opera dantesca, verrebbe spontaneo pensare all'*Inferno*. L'*Inferno* dantesco – afferma Georges Minois in *Histoire des enfers*, di originale presenta solo il sistema geometrico. D'altro canto le pene subite dai dannati sono già presenti anche in altre opere, come *l'Epopèa di Gilgamesh*, *l'Odissea* o *l'Iliade*. Anzi, aggiunge Minois, i predecessori, in materia delle pene da subire, a volte risultarono più crudeli di Dante.<sup>6</sup> Giovanni Pascoli nella sua famosa e a volte mistica opera *Sotto il velame*, a tutto ciò aggiunge che la classificazione dei peccati in Dante presenta tratti figuranti già nelle opere di Aristotele e di Cicerone. Aristotele attua una tripartizione dei peccati: l'*incontinenza*, cioè l'eccesso nella ricerca della soddisfazione degli istinti naturali, la *matta bestialità* e la *malizia*, ovvero il cattivo uso dell'intelletto. Questo concetto viene ricordato da Virgilio quando dice „*Non ti rimembra di quelle parole / con le quai la tua Etica pertratta / le tre dispositione che il ciel non vuole: / incontinenza, malizia e la matta / bestialitate, e come incontinenza / men Dio offende e men biasimo accatta*?“ (*Inf.*, XI, 79–84). Anche Cicerone propone una classificazione propria. In lui appaiono l'*ingiuria in violenza e in frode*. Dante fa una sintesi delle idee di questi due autori, nella *Divina Commedia* troveremo l'*incontinenza*, la *violenza* (contro il prossimo, contro se stessi, contro Dio e contro la natura e l'arte) e infine la *frode*.<sup>7</sup> Com'è ben noto, a capo di questa gerarchia infernale vi è Lucifero, antitesi di Dio e primo angelo ribelle. Il Sommo poeta insiste su questo aspetto, e conferisce alla sua figura i caratteri – come lo definisce Attilio Dughera – di una stravolta regalità<sup>8</sup>: il verso iniziale del canto XXXIV dell'*Inferno*, infatti, con la citazione dell'inno di Venanzio Fortunato, lo definisce *re*: „*Vexilia regis prodeunt inferni*“ (*Inf.*, XXXIV, 1) e in seguito viene chiamato „*mperador del doloroso regno*“ (*Inf.*, XXXIV, 28) che presenta una palese opposizione alla definizione di Dio come imperatore celeste nel canto I della

stessa cantica: „[...] *imperator che là sù regna*“ (*Inf.*, I, 124). Ma presto ci rendiamo conto che Lucifero con la ribellione non divenne né re, né imperatore né principe del male. È rimasto un esecutore della giustizia divina e continua a svolgere, obbedientemente, quel ruolo che Dio vuole che svolga: punire i peccatori e, nel contempo, subire la grave pena per la propria colpa, che è stata la ribellione contro il vero e unico signore dell'Universo, Dio. Non è Lucifero, quindi, che porta l'uomo sulla cattiva strada e che lo induce a scegliere la cattiva strada. Le cause delle nostre scelte errate e peccaminose vanno ricercate nell'uomo stesso. La chiave è nelle mani o, meglio, negli scritti di Sant'Agostino: „[...] *per fede accettiamo che l'uomo da Dio è stato creato e stabilito nella felicità con tale ordinamento al fine che l'uomo stesso per propria volontà è caduto nelle sofferenze della vita mortale*“ (*Il libero arbitrio*, I, 79). E ancora „*l'uomo [...] liberamente è caduto*“ (*Il libero arbitrio*, II, 206) in quanto – per terminare con una citazione di Dante – „*lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler [...]*“ (*Inf.*, XVI, 73–78).

Come si è visto, Dante si nutre di numerose fonti per creare il proprio sistema, sia per quanto riguarda l'argomento del libero arbitrio, sia per quanto riguarda la concezione della fortuna. Si è accennato, però, anche al fatto che non accetta senza critiche le idee dei grandi predecessori. Dante, pur inglobando i pensieri dei grandi filosofi e teologi, come Aristotele, San Tommaso, Sant'Agostino e Boezio, nel proprio sistema tende anche a lasciare aperta una piccola strada e, con essa, riservare uno spazio limitato per la predestinazione dell'uomo, ossia a tutti quei fatti che vengono decisi da forze a noi superiori e sopra le quali non abbiamo nessun'autorità, dove la nostra volontà fallisce. L'esistenza di questi concetti e di queste forze motrici gli è chiara, ma incontra difficoltà evidenti nell'inglobarli nel proprio sistema e di spiegarne la natura. Il compromesso trovato con la bipartizione dei campi di competenza della fortuna e del libero arbitrio ne è solo un esempio.

## N O T E

<sup>1</sup> GILSON, Étienne, *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1948, pp. 284–303. Confr. anche SITÀ, Michele, *Il problema del libero arbitrio nella Divina Commedia*, In MÁTYUS, Norbert (a cura di) *Quaderni Danteschi*, 1/2007. Anno 2. N° 2 pp. 43–51.

<sup>2</sup> TOLLEMACHE, Federico, *Fortuna* In *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, vol. II, Roma, (1976) 1984, pp. 983–986.

<sup>3</sup> CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 2000, p. 54–75.

<sup>4</sup> GILSON Étienne, *Dante et la philosophie*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p. 178.

<sup>5</sup> MANDELBAUM, Allen, *Lectura Dantis: a canto by canto commentary. Purgatorio*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 170.

<sup>6</sup> MINOIS, Georges, *Histoire des enfers*, Fayard, Paris, 1991, p. 174.

<sup>7</sup> PASCOLI, Giovanni, *Sotto il velame. Saggio d'un'interpretazione generale del poema sacro*, Vincenzo Muglia Editore, Messina, 1900, pp. 142–143.

<sup>8</sup> JACOMUZZI, Salvatore, DUGHERA Attilio (a cura di), *Dante Alighieri. La Divina Commedia*, Società Editrice Internazionale, Torino, 2003, pp. 277.

## BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia* (a cura di Salvatore Jacomuzzi, Attilio Dughera), Società Editrice Internazionale, Torino, 2003.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia* (a cura di Giuseppe Vandelli), Ulrico Hoepli, Milano, 1929.
- ALIGHIERI, Dante, *Tutte le opere* (a cura di Luigi Blasucci), Sansoni Editore, Firenze, 1965.
- ARISTOTELE, *Etica Nicomachea* (a cura di Claudio Mazzarelli), Bompiani, Milano, 2000, (trad.: Claudio Mazzarelli).
- AGOSTINO, Aurelio (Santo), *Le confessioni* (a cura di Christine Mohrmann), Fabbri Editori, Milano, 2001, (trad.: Carlo Vitali).
- AGOSTINO, Aurelio (Santo), *De libero arbitrio* (a cura di Franco De Capitani), Vita e Pensiero, Milano, 1987, (trad.: Franco De Capitani).
- BOEZIO, Severino, *Della consolazione della filosofia*, Minerva, Padova, 1832, (trad.: Benedetto Varchi).
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 2000.
- CICERONE, Marco Tullio, *Lelio, l'amicizia* (a cura di Nicola Fiocchini), Mursia Editore, Milano, 1987, (trad.: Nicola Fiocchini).
- GILSON, Étienne, *Dante et la philosophie*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2005.
- GILSON, Étienne, *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1948.
- MANDELBAUM, Allen, *Lectura Dantis: a canto by canto commentary. Purgatorio*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- MINOIS, Georges, *Histoire des enfers*, Fayard, Paris, 1991.
- PASCOLI, Giovanni, *Sotto il velame. Saggio d'un interpretazione generale del poema sacro*, Vincenzo Muglia Editore, Messina, 1900.
- SITÀ, Michele, *Il problema del libero arbitrio nella Divina Commedia*, In MÁTYUS, Norbert (a cura di) *Quaderni Danteschi*, 1/2007. Anno 2. N° 2 pp. 43–51.
- TOLLEMACHE, Federico, *Fortuna* In *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giulio Treccani, vol. II, Roma, (1976) 1984.
- TOMMASO, d'Aquino (Santo), *Summa theologiae*, Edizioni San Paolo, Torino, 1991, (trad.: Roberto Coggi OP).
- VIRGILIO Maro, Publio, *Eneide*, David Passigli e Soci, Firenze, 1836, (trad.: Annibal Caro).

# Jacopo Vittorelli, fortuna letteraria, fortuna musicale

GIULIO D'ANGELO

DOCENTE DI STORIA ED ESTETICA MUSICALE DEL  
CONSERVATORIO DI MUSICA GIUSEPPE TARTINI DI TRIESTE

**L** NOME DI JACOPO VITTORELLI (1749–1835) OGGIDÌ POCO DICE AI PIÙ; EPPURE AL TEMPO SUO, PER QUASI MEZZO SECOLO, RAPPRESENTÒ UNA SORTA DI RIFERIMENTO FISSO PER GLI AMANTI E I CULTORI DI POESIA, TANTO CHE LE DIVERSE EDIZIONI DELLE SUE LIRICHE SONO DA CONSIDERARSI, PER USARE TERMINI MODERNI, *LONG SELLER*, OLTRE CHE *BEST SELLER*. SENZA CONSIDERARE FOGLI SPARSI, PUBBLICAZIONI OCCASIONALI, INSERZIONI ANTOLOGICHE, A PARTIRE DAL 1784 SINO ALLA METÀ DELL'OTTOCENTO CONTEGGIAMO PIÙ DI TRENTA EDIZIONI MONOGRAFICHE CON VERSI DI JACOPO VITTORELLI.

Il declino di fama e di attenzione inizia con l'appressarsi della metà del secolo decimonono, con il prepotente affermarsi delle istanze romantiche e di nuove esigenze estetiche e culturali: fatta la notevole eccezione di un volume antologico sulla lirica settecentesca compilato da Carducci<sup>1</sup>, bisognerà arrivare agli studi di Attilio Simioni culminati nel volume monografico per i tipi di Laterza nel 1911<sup>2</sup> per avere un riscontro di indagine approfondito sui versi di Jacopo Vittorelli. Appressandosi i giorni nostri, a voler citare solo le pubblicazioni specifiche di un qualche corpo, segnaliamo ancora uno scritto di Simioni in occasione del centenario della morte di Vittorelli, la pubblicazione degli atti di un convegno tenutosi in Bassano nel 1995<sup>3</sup> e, per finire, un importante lavoro sulle *Anacreontiche ad Irene* di Rodolfo Zucco<sup>4</sup>.

Jacopo Vittorelli nacque a Bassano del Grappa nel 1749 e ivi morì nel 1835, una vita lunga, lunghissima se si considera l'epoca sua, che ha attraversato rivolgimenti epocali lontani e vicini ai luoghi cari al poeta: la rivoluzione francese, la caduta della Serenissima, l'epoca napoleonica, la Restaurazione, i primi moti risorgimentali italiani, solo per dire delle cose importanti.

A scorrere i tanti versi del nostro Poeta, poco o niente vi si enuncia di tali accadimenti, le tante anacreontiche, i sonetti, le canzonette corrono quasi imperturbabili a raccontare bucolici amori più o meno corrisposti, a celebrare nozze, genet-

liaci, monacazioni, avvenimenti festosi e luttuosi. Nell'affastellarsi di versi e poemi di decennio in decennio poco o nulla si coglie di sviluppi estetici e letterari: il mondo poetico del Vittorelli sembra insensibile alle piccole e grandi rivoluzioni che il nascente Ottocento offriva alle patrie lettere; a voler ben cercare, alle mode e ai gusti cangianti del suo tempo Vittorelli concede giusto un qualche rimando *ossianico* o uno scarso vocabolo un po' più *scabroso*. La miglior sintesi della sua poetica l'esprime Luigi Carrer nella necrologia pubblicata in morte del poeta:

*Fu l'ultimo de' poeti che rappresentassero l'indole letteraria del secolo scorso.... Immutabile tra i cangiamenti del gusto, le ultime poesie ch'ei compose hanno la stessa fisonomia e il colorito medesimo delle prime. Per questo conto fu più tenace nel suo proposito, che non sieno stati il Monti il Foscolo ed il Pindemonte; i quali, tenendosi pure, qual più qual meno, abbracciati alle vecchie dottrine, non mancarono di piegarle o contemperarle alle tendenze dell'età propria...<sup>5</sup>*

Un bel tratto della vita del poeta corre attraverso il secolo decimonono eppure la percezione che si ha del suo mondo, del suo verso, della sua estetica è strettamente legata al Settecento, ad un Settecento che però poco ha a che fare coi Lumi, col progresso, con i grandi rivolgimenti politici e sociali, con le rivoluzioni. Il Settecento che si coglie in Vittorelli è sostanzialmente volto all'ideale arcadico, strettamente legato alla celebrazione e alla descrizione bonaria ed encomiastica di un mondo apparentemente immutabile nei suoi riti, nelle sue convenzioni, nelle sue certezze. Forte, fortissimo, il legame con la sua città, Bassano, con il territorio veneto dal quale mai si distaccherà, se non per un qualche viaggio fugace e occasionale. La vicenda biografica di Jacopo Vittorelli, fatta salva la quasi decennale parentesi formativa presso il gesuitico Collegio dei Nobili di Brescia, un altrettanto lungo 'esilio veneziano' determinato da dissapori con il padre e alcuni lunghi soggiorni in Padova, si consuma essenzialmente in Bassano del Grappa. In Bassano i suoi esordi editoriali, costante il riferimento a quella città e ai suoi abitanti in molti luoghi della sua opera poetica: eppure la fama di Vittorelli è tutt'altro che *locale*. Basti scorrere l'elenco dei luoghi di stampa delle tante edizioni, i riferimenti, le citazioni, le traduzioni dei suoi versi per avere una pur fugace idea della notorietà nazionale e anche internazionale dell'*Anacreonte d'Italia*.

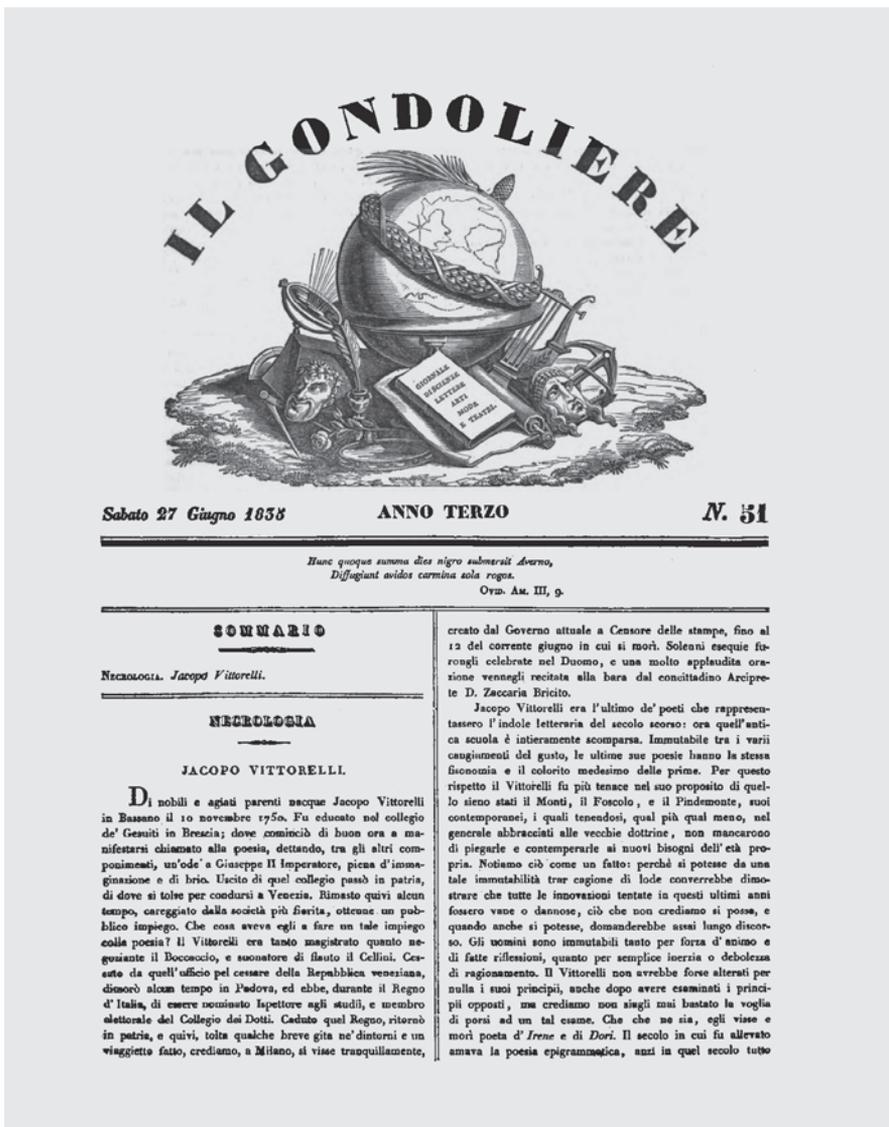
A complemento di quanto su detto vi è, poi, altro: per una fortunata coincidenza in Bassano del Grappa operava la Tipografia Remondini<sup>6</sup>. Attiva da oltre un secolo, sul finire del Settecento soprattutto per i meriti imprenditoriali di Giuseppe



Ritratto dal vero di Luigi Rossi

Remondini e di Bartolomeo Gamba, amici di tutta una vita del Vittorelli, questa fabbrica di cultura portò i suoi prodotti e la sua fama a rinomanza nazionale e internazionale distinguendosi per le innovative politiche industriali e commerciali, per la qualità tipografica dei suoi prodotti, per le proposte editoriali. Le prime opere a stampa di Jacopo Vittorelli così come successive edizioni dei suoi versi, potertero godere quindi di un veicolo di diffusione collaudato ed efficiente, gestito con sa-

*Il Gondoliere necrologio 27 giugno 1835 copertina*



pienza da imprenditori capaci che erano al contempo fini letterati ed intellettuali con i quali il poeta aveva consuetudine quotidiana.

In questa inusuale coincidenza di grande respiro internazionale e partecipazione alla quotidianità di una comunità piccola e legata ai valori dell'immutabile corso della natura e delle sue stagioni si sviluppa il vivere ma anche l'arte di Jacopo Vittorelli: immutabili e sostanzialmente indifferenti agli eventi della storia pure i temi trattati dal poeta. Gli affanni del viver quotidiano traspaiono piuttosto dalla corrispondenza, ove spesso trovano luogo i danni provocati da occupazioni e campagne militari, la dolorosissima fine della gloriosa Repubblica marciara, il suo odio per i giacobini e per Napoleone, il suo *adattarsi* alla nuova dominazione asburgica, la perdita di parenti ed amici. Di tutto questo poco o nulla rimane nei suoi versi se non qualche accenno ai forti dissapori col padre, qualche sparso *threnus* in morte di qualche persona illustre e/o a lui vicina. Per il resto è tutto un susseguirsi di Cupidi, amoretto, Clori, Filli, Irene, amori angelicati, senza quasi traccia alcuna di sensualità, di desiderio erotico: tutto assolutamente *corretto* e non sconveniente, adatto alla lettura di signorine di buona famiglia come alle traduzioni in latino ad uso di innocenti seminaristi. Giusto qualche *urna*, qualche *cener*, qualche *ossa a muovere l'animo*, ma non troppo, del lettore o della lettrice. A onore del poeta bisogna aggiungere che già agli esordi dell'Ottocento la sua cetra, salvo per qualche episodica celebrazione, di fatto tace tanto da provocare il rimpianto dell'amico Pindemonte

*E tu, amor delle vergini di Pindo,  
Tu, vero fabbro di perfetti carmi,  
Starai dormendo su la fredda include?7*

Che sia stato consapevole della sua *inattualità*, o che si sia inaridita la sua ispirazione poetica, tranne sporadiche e occasionali eccezioni, Jacopo Vittorelli negli ultimi tre decenni della sua vita si dedicherà a perfezionare la sua opera precedente, a limarne presunte imperfezioni, ad emendarne parti più o meno sostanziali. Questo *trattamento*, questa sorta di *work in progress*, riguarderà soprattutto l'opera cui maggiormente si lega la fama e la memoria del poeta di Bassano, le *Anacreontiche ad Irene*<sup>8</sup>.

Vittorelli ai suoi tempi viene riconosciuto come l'*Anacreonte d'Italia* e questa definizione al lettore dei nostri giorni potrà sembrare ben strana. Del poeta di Teo oggi apprezziamo l'eleganza del verso che nei pur pochi frammenti rimastici risulta evidente; apprezziamo e annotiamo, però, anche l'estrema sensualità, un desiderio di godimento fisico e di dionisiaca carnalità che sono del tutto estranei alla poetica e all'estetica di Jacopo Vittorelli. Questa apparente discrasia si spiega con l'idea distorta che sino a Ottocento inoltrato si aveva dell'opera di Anacreonte; tale idea derivava dalla falsa attribuzione al poeta di una serie di versi di origine alessandrina, pubblicati da Henri Estienne nel 1554 e continuamente ristampati in originale, in traduzione latina, in traduzione nelle lingue volgari anche nei secoli a seguire.<sup>9</sup> In particolare, nel Settecento, si apprezza l'edizione veneziana del 1735 stampata da Piacentini, *tradotta in versi italiani da varii*: in avvio di prefazione l'editore definisce Anacreonte '*grazioso e leggiadro quant'altri poeta*'. Nella sua traduzione del

1791 del corpus poetico *anacreontico* Luca Antonio Pagnini, giustifica certe crudeltà del poeta 'a riserva di qualche voce soverchio licenziosa' e addirittura insinua qualche dubbio di autenticità e giudica 'rime snervate e cadenti' proprio quelle che probabilmente sono le uniche autentiche!<sup>10</sup> Ancora, per segnalare la diffusione e la fama dei falsi versi anacreontei al tempo del Vittorelli, è d'uopo almeno citare la traduzione in italiano di Francesco Saverio de Rogati<sup>11</sup>.

Delineata sommariamente questa contingenza letteraria, arriviamo finalmente a dire in dettaglio delle *anacreontiche*. Proprio prendendo spunto dalla su citata stampa di Henri Estienne, a partire dalla metà del Cinquecento, *anacreontica* era definita tutta una produzione poetica che, per semplicità e per temi bucolici e conviviali trattati, si rifaceva ai testi già citati falsamente attribuiti al poeta di Teo<sup>12</sup>. Con Vittorelli, però, *anacreontica* viene definita una struttura poetica che sarà, fra l'altro, modello per sei canzonette giovanili di Ugo Foscolo<sup>13</sup> e troverà suggello e autorevole epigono in due dei testi poetici più conosciuti di Giosuè Carducci, *Pianto antico* e *San Martino*<sup>14</sup>. Per meglio precisare detta struttura: ogni *Anacreontica* è composta da quattro quartine di settenari; il primo verso di ogni quartina è piano e non rimato, il secondo e il terzo sono piani e rimati tra loro; il quarto verso della prima quartina è tronco e rima con il quarto verso della seconda quartina; in maniera analoga, il quarto verso della terza quartina è tronco rima con il quarto verso della quarta e ultima quartina: *abbc, deec, fggh, illh*

*Guarda che bianca luna!  
Guarda che notte azzurra!  
Un'aura non sussurra,  
non tremola uno stel.*

*L'usignoletto solo  
va dalla siepe all'orno,  
e sospirando intorno  
chiama la sua fedel.*

*Ella, che il sente appena,  
già vien di fronda in fronda,  
e par che gli risponda:  
«Non piangere, son qui».*

*Che dolci affetti, oh Irene,  
che gemiti son questi!  
Ah! mai tu non sapesti  
rispondermi così.*

Anche a questa particolare struttura si deve la fortuna e l'attenzione che le anacreontiche vittorelliane incontrarono presso un gran numero di musicisti per tutto l'Ottocento e anche oltre. Le quattro quartine, i versi settenari e la loro accentazione

ben si attagliano, infatti, alla *quadratura* della frase musicale così tipica dell'invenzione melodica e delle strutture compositive colte e men colte della musica fra Settecento e Ottocento. In più, la distribuzione delle rime indica chiaramente l'andamento bipartito di ogni anacreontica e ciò, naturalmente, suggerisce una analoga possibilità di composizione bipartita anche in musica: in sostanza, questa versificazione si presta perfettamente agli usi elementari della concezione melodica del tempo e ad ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo creativo attraverso semplici e convenzionali processi di reiterazione. Proprio per questo le *Anacreontiche ad Irene* furono palestra ideale per compositori dilettanti ma anche *esercizio* da assegnare ad allievi più o meno avanzati nello studio della composizione. A corollario di questa evidenza vi sono altre due considerazioni: analogamente alle composizioni poetiche di Metastasio quelle di Vittorelli ben si prestano ad insegnare ai cantanti il senso della frase poetica, ad abbinare in maniera ideale verso e melodia; non casualmente fra i compositori che misero in musica le *anacreontiche* oggetto di questo studio si annoverano numerosi insegnanti di canto.

Un'altra evidenza è la diffusione internazionale di cui godettero composizioni musicali con versi vittorelliani. Alla divulgazione contribuiscono le tante edizioni dei versi in tutta Europa ma anche molti, moltissimi compositori e maestri di canto italiani operanti nelle diverse città europee e compositori stranieri che cimentavano i loro talenti con la conclamata *cantabilità* della lingua italiana. Al pari dei versi di Metastasio quelli del Vittorelli sembrano rispondere perfettamente a questa necessità; l'accostare ancora una volta i nomi di questi due poeti ci offre il destro di fornire ulteriore esempio, se pur in maniera particolare, della fortuna del poeta di Bassano oltralpe. Franz Schubert metterà in musica due *anacreontiche*, *Non t'accostare all'urna* e *Guarda che bianca luna* attribuendole erroneamente a Metastasio.

Volendo enfatizzare ulteriormente le fortune musicali di Jacopo Vittorelli vi è da dire che, ad una sommaria e assolutamente provvisoria indagine, conteggiando solo i brani reperibili in cataloghi e repertori vari, annoveriamo oltre centosessanta composizioni che mettono in musica i suoi versi. Alcune evidenze sottolineano come in un lasso di tempo che va dagli inizi dell'Ottocento al Novecento inoltrato le fortune musicali e quelle letterarie di Jacopo Vittorelli corrano parallele; l'ambito di consumo è chiaramente salottiero, la diffusione di versi e composizioni si impone in tutta la Penisola italiana ma, come detto, gode anche di una fama e divulgazione internazionale. Analizzando il *corpus* musicale è possibile subito fare alcune considerazioni meramente statistiche e pure molto significative ad evidenziare gusti letterari, destinazione sociale, prassi esecutive, consumi culturali. Intanto la grandissima parte, se non la totalità, dei versi vittorelliani adoperati riguardano la raccolta delle *Anacreontiche ad Irene*. Questa scelta da parte dei compositori è certamente determinata dalle *comodità di struttura* che su evidenziavamo ma altrettanto essenziale risulta una comunanza di sensibilità e *consonanza* estetica fra poeta, musicisti, fruitori che deriva dalla più volte enunciata idealità arcadica che pervade le liriche del Vittorelli: le scelte poetiche di compositori e dilettanti di canto premiano versi che si pongono in linea di affinità con quelli di Metastasio, soprattutto, ma anche con quelli di Frugoni, De Rogatis, Bertola e tanti altri che, con più

o meno talento, si pongono nella scia dei maggiori. Certo, il verso del Vittorelli si distingue per eleganza e levigatezza; certo, soprattutto nelle *Anacreontiche ad Irene*, si colgono alcuni accenti di novità, di sensibilità che al meglio riescono a contemperare il gusto e l'abitudine al verso arcadico con qualche nuova esigenza protoromantica che pur il momento presente degli esordi dell'Ottocento esigeva. Non casualmente, poi, fra queste, trovano rilievo in particolare due, *Guarda che bianca luna* e *Non t'accostare all'urna*. L'*anacreontica Guarda che bianca luna*, è una sorta di rifacimento colto di una canzone popolare veneziana<sup>15</sup>

Guarda che bianca luna!  
Guarda che notte azzurra!  
Un'aura non sussurra,  
non tremola uno stel.

L'usignoletto solo  
va dalla siepe all'orno,  
e sospirando intorno  
chiama la sua fedel.

Ella, che il sente appena,  
già vien di fronda in fronda,  
e par che gli risponda:  
«Non piangere, son qui».

Che dolci affetti, oh Irene,  
che gemiti son questi!  
Ah! mai tu non sapesti  
rispondermi così. Quell'oseleto  
Nina che tanto  
col dolce canto  
goder te fa,  
l'istoria intera  
de le mie pene  
cantando va,  
e mi, grameto,  
per te diletto  
son tormentà.  
Quando su l'alba  
par che 'l se lagna  
la so compagna  
chiamando el sta;  
ela co 'l sente  
ghe svola arente,  
e la ghè dixè:

caro son qua;  
 e mi se chiamo  
 e se richiamo  
 non so ascoltà.

Per atmosfere e temi, risponde pienamente, perfettamente verrebbe da dire, alle necessità testuali del *notturmo*, un genere musicale salottiero che, iniziando il suo percorso nella metà del Settecento, perpetuerà le sue fortune per gran parte del secolo successivo.<sup>16</sup> Avvertendo che il numero è assolutamente provvisorio conteggiamo circa sessanta romanze, trii, notturni recanti i versi di *Guarda che bianca luna*. Gli autori di queste composizioni sono per lo più maestri di canto o dilettanti ma nell'elenco si annoverano anche alcuni dei compositori più importanti dell'Ottocento: Schubert, Donizetti, Bellini, Verdi. Per ben altre ragioni suscita l'attenzione e l'ispirazione dei musicisti *Non t'accostare all'urna*. Tra tutte le *anacreontiche* è quella più forte, più cruda, quasi estranea all'atmosfera bucolica e leggera dell'intero *corpus*.

*Non t'accostar all'urna,  
 Che il cener mio rinserra,  
 Questa pietosa terra  
 È sacra al mio dolor.*

*Odio gli affanni tuoi  
 Ricuso i tuoi giacinti;  
 Che giovano agli estinti  
 Due lagrime, due fior?*

*Empia! Dovevi allora  
 Porgermi un fil d'aita,  
 Quando traéa la vita  
 Nell'ansia e nei sospir.*

*A che d'inutil pianto  
 Assordi la foresta?  
 Rispetta un'ombra mesta,  
 E lasciala dormir.*

*Non t'accostare all'urna* non fa parte del primo nucleo originario delle *Anacreontiche ad Irene* stampato nel 1784 ma, a partire da una edizione veneziana del 1798, costituirà la concessione massima di Jacopo Vittorelli ad accenti e tematiche proprie dell'estetica dei tempi suoi e delle conseguenti istanze *sepolcrali* e romantiche. Anche in questo caso, a sottolineare il successo di questa anacreontica, contiamo oltre 30 compositori che ne han messo in musica i versi (fra gli altri, ancora Schubert, Verdi, Bellini).

Considerate le tante suggestioni raccolte, per una maggior comprensione del fenomeno Vittorelli e di come i suoi versi abbiano inciso in usi e consumi culturali

dell'Italia ottocentesca sarà certo necessario approfondire ulteriormente le fonti documentarie e le cronache del tempo ma soprattutto sarà utile analizzare in maniera approfondita il *corpus* musicale di cui ora abbiamo dato solo qualche generale notizia<sup>17</sup>. Tutto quanto su scritto è quindi da considerarsi una sorta di preludio a studi più specifici che, a giudizio di chi scrive, meritano esser compiuti.

## N O T E

- <sup>1</sup> AA.VV. *Poeti erotici del XVIII Secolo* a cura di Giosuè Carducci, Firenze, Barbera Editore, 1868
- <sup>2</sup> Iacopo VITTORELLI, *Poesie*, commento di Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1911
- <sup>3</sup> AA.VV. *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*; a cura di Renata Del Sal, e Mario Guderzo, Bassano, Museo Civico, 1996
- <sup>4</sup> Rodolfo ZUCCO *Per le «Anacreontiche ad Irene» di Jacopo Vittorelli* in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, 2009, N.CLXVII, Vol.2009, pp.125–174,
- <sup>5</sup> Luigi CARRER *Necrologia in Il Gondoliere*, Venezia, Sabato 27 giugno 1835 n. 51
- <sup>6</sup> Mario INFELISE *I Remondini. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Tassotti Editore, 1980.
- <sup>7</sup> Ippolito PINDEMONTE *Epistole in versi*, Verona, tipografia Gambaretti, 1805, pag. 20 e seg.
- <sup>8</sup> Si veda a tal proposito il notevole lavoro di collazione di Rodolfo Zucco, op. cit.
- <sup>9</sup> *ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ Τητων ᾠδῆ. Anacreontis Teij odae*. Ab Henrico Stephano luce & Latinitate nunc primum donatae. Lutetiae [Parigi]: Henricus Stephanus, 1554. Henri Estienne aveva rinvenuto questi falsi testi di Anacreonte in un codice che diverrà in seguito ben noto, l'Antologia Palatina.
- <sup>10</sup> AA.VV. *Le Anacreontee Gli imitatori di Anacreonte di Teo* Traduzione, commento critico concordanze a cura di Giorgio Pegoraro, Vicenza Gilberto Padovan Editore 2010
- <sup>11</sup> Francesco Saverio DE ROGATI *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani* Colle, Martini 1782–1783
- <sup>12</sup> Giorgio BERTONE *Breve dizionario di metrica*, Torino, Einaudi, 1999, pag. 13
- <sup>13</sup> Ugo FOSCOLO *Versi dell'adolescenza*, 1794 in *Poesie inedite* di Nicolò Ugo Foscolo tratte da un manoscritto originale, Lugano, Ruggia, 1831
- <sup>14</sup> In queste due poesie di Carducci vi è una piccola variante metrica rispetto alle anacreontiche di Vittorelli: tutti i quarti versi delle quattro strofe sono rimati fra loro: *abbc, deec, fggc, hiic*
- <sup>15</sup> Gennaro BARNABISI *Vittorelli e il Neoclassicismo di Bassano* in *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*; a cura di Renata Del Sal, e Mario Guderzo, Bassano, Museo Civico, 1996, pag. 163
- <sup>16</sup> Licia SIRCH *Notturmo italiano. Sulla musica vocale da camera tra sette e ottocento* in Rivista italiana di musicologia, Vol. 11, 2005 Firenze, Leo S. Olschki, 2008 pag. 153–226
- <sup>17</sup> A proposito di *Guarda che bianca luna* alcuni indirizzi di studio e analisi si trovano in Carlida STEFFAN, *Cantar per salotti: la musica vocale italiana da camera (1800–1850): testi, contesti, consumo* in Musicalia n. 2, 2005, Pisa–Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2007, pag. 148–152

# L'esperimento della memoria familiare nell'Ungheria di Magda Szabó e il lettore italiano

MILLY CURCIO

CRITICO E STORICO DELLA LETTERATURA

UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA E UNIVERSITÀ DI PÉCS

QUANDO NEL 2007 MORÌ, NELLA SUA CASA DI KEREPEŠ NEI PRESSI DI BUDAPEST, CON UN LIBRO TRA LE MANI, MAGDA SZABÓ AVEVA GIÀ FATTO I CONTI CON IL TEMPO, QUEL TEMPO «CHE SI MANIFESTAVA ALL'IMPROVISO» E CHE LEI AVEVA DICHIARATO DI NON AMARE PERCHÉ NEMICO, IL TEMPO «CHE ERA STATO QUALCOSA E BASTAVA UN NIENTE, UN SUONO, UN OGGETTO, UNA FOTOGRAFIA, PERSINO UN BOTTONE SCHEGGIATO A RICHIAMARE»<sup>1</sup>.

NEL 2007 MAGDA SZABÓ AVEVA NOVANT'ANNI E AVEVA RICHIAMATO IN VITA INNUMEREVOLI volte, con la sua raffinatissima scrittura, quel niente, quei suoni, quegli oggetti, quelle fotografie della sua esistenza. La narrativa della Szabó viaggia tutta sull'asse del tempo, un tempo di per sé lunghissimo ma che, nella sua produzione, appare ancor più dilatato, quasi un tempo epico come quello che, fin da piccolissima, aveva imparato ad assaporare nei racconti popolati di miti e di eroi dalla voce di papà Elak e nelle fantasiosissime favole inventate per lei da mamma Lenke: un rito intimo e collettivo che si rinnovava quotidianamente in casa Szabó e che rappresentò, per Magda, una sorta di educazione sentimentale alla letteratura e un continuo esercizio della fantasia:

Sono nata dal matrimonio di due scrittori mancati, che però non ebbero mai un vero rimpianto per un'esistenza interamente consacrata all'arte; la loro fu una tragedia diversa, non seppero mai riconoscere di possedere del talento, talvolta magari si rendevano conto di averne un briciolo, ma poi si scrollavano le spalle increduli, rinunciati, e non ci provavano nemmeno a cambiare destino. [...] I due scrittori raccontavano delle fiabe. E sapevano farlo solo oralmente, senza mai mettere per iscritto le loro invenzioni. [...] Le fiabe non cessarono con la fine dell'infanzia, cambiarono semplicemente, diventando più intricate, mentre io collaboravo sempre più attivamente al-

l'elaborazione fantastica; mai e poi mai avremmo rinunciato a quell'eccentrico divertimento serale, nemmeno per tutto l'oro del mondo. Più crescevo, più le storie assumevano toni bizzarri, talvolta iniziava mio padre, altre mia madre, o io stessa, l'unico punto fermo era quel modo di concludere così le nostre giornate, come una piccola comunità di lavoro, un terzetto animato da un'immaginazione più che fervida. Per forgiare gli eroi delle fiabe in parte inventavamo, in parte attingevamo ai nostri stessi caratteri, a parenti, amici, nemici, quando uno dei tre doveva iniziare la storia, gli altri lo aiutavano con precisazioni, lo sostenevano con consigli, e la trama si ampliava. [...] Nel nostro piccolo agivamo come veri demiurghi di fiabe popolari, cercavamo una valvola di sfogo per le passioni represses nella vita di ogni giorno, per vendicare le umiliazioni patite<sup>2</sup>.

Tutta la narrativa di Magdolna, com'era affettuosamente chiamata in famiglia, risveglia continuamente un passato che torna prepotente, e più o meno manifestamente, dalle prime prove fino agli anni della maturità, grazie alla limpidezza del ricordo e alla forza della sua scrittura. E se non è un «bottono scheggiato» ad avviare il flusso dei ricordi e a innescare la narrazione, sono i sassolini scintillati che ricoprivano il vecchio pozzo nel cortile dell'avita casa di Debrecen, oramai abitata e profanata da sconosciuti, «un tesoretto di pietre preziose», ancora splendenti nella memoria della scrittrice non più bambina, e capaci di resuscitare un mondo scomparso eppure vivissimo e integro, custodito com'è in fondo al vecchio pozzo dove sono rimasti imprigionati, e fissati in una forma eterna, l'amata città natia, gli accadimenti anche più trascurabili, e soprattutto le persone a lei care, attori e comprimari della brillante commedia della sua infanzia.

In fondo al vecchio pozzo è rimasta la slitta costruita per lei dal papà, con una cassa e alcune assi di legno e lo schienale intagliato a forma di testa di cane; ci sono la polvere soffocante, la calura estiva, l'inverno «che scintillava al pari dei cristalli»<sup>3</sup> con le stalattiti di ghiaccio che, dai cornicioni dei tetti, pendevano come braccia protese; ci sono i mercati di Debrecen con i loro suadenti profumi, le tende degli attori ambulanti dai visi infarinati e le bocche dipinte a cuore, le cantilene dei mercanti, le mirabili sculture di strutto ghiacciato esposte nelle vetrine, il tempio grande con le due stelle in punta alle torri, e, dietro al tempio, il giardino della memoria; ci sono il collegio, il bosco e ci sono anche i morti che, agli occhi della piccola Magda, vivono semplicemente in modo diverso dai vivi in una città sotterranea; e poi ancora via Sant'Anna e la piazza del mercato, con i liquidi colorati, le terraglie e l'arrosto con cipolle, la scimmia che si arrampicava sulla pertica: «erano tante tessere di un mosaico mentale, solo col tempo avrei imparato a capire l'importanza dell'immagine che potevano comporre»<sup>4</sup>:

Alla fiera grande mi lasciavano trascorrere lungo tempo, come se i miei genitori sapessero che la luce delle lampade a carburo davanti ai piccoli chioschetti, i *ködmön* ricamati appesi alla sbarra, l'atmosfera serale del mercato e tutti gli elementi che osservavo mi sarebbero serviti in futuro; un giorno, chissà, forse tra le pagine di un mio libro sarebbe apparso un personaggio inventato, nascosto tra i *ködmön* per spiare una donna che entra furtiva nel portone di una casa di tolleranza<sup>5</sup>.

In fondo al vecchio pozzo c'è ancora un intero mondo di artigiani e piccoli commercianti, evaporato come la nebbia, nella realtà; queste *Figure* (così è intitolato un capitolo del libro) di concittadini, rimaste «imprese troppo a fondo nella sua mente [...] erano gli strani atlanti del suo universo, reggevano sulle spalle il peso di quegli anni Venti così gravosi, che il suo spirito di bambina non avvertiva»<sup>6</sup>: i droghieri, il calzolaio, il barbiere, il gioielliere ucciso da una bomba durante la guerra, il delizioso pasticcere a cui avrebbero nazionalizzato il negozio negli stessi anni in cui la scrittrice veniva ufficialmente estromessa dalla vita letteraria.



Magda Szabó

È un tempo che non invecchia quello che ritroviamo nei libri della Szabó, ma che rinnova la commedia della bambina fantasiosa e promettente ormai divenuta famosa scrittrice, ogni qualvolta questa, avanti negli anni, torna nostalgicamente su quel palcoscenico per risentire le voci e rivedere le immagini di chi ormai non è più (siano essi i genitori, la sorella adottiva Cili «orfana del Trianon», i bottegai di Debrecen) e per ricomporre le tessere di un mosaico mentale che diviene così narrazione. E' lei stessa a sottolinearlo nelle prime pagine de *Il vecchio pozzo*, penultimo capolavoro (in ordine di uscita) a disposizione del lettore italiano nella magistrale traduzione di Bruno Ventavoli per Einaudi, e pubblicato in patria nel 1970, quando l'allora cinquantatreenne Szabó, non ancora anziana, cominciava a cedere alla forza travolgente del passato senza i mascheramenti e i filtri della finzione letteraria, come poi sarà più evidente in *Per Elisa (Für Elise)*, primo atto dell'autobiografia rimasta incompiuta:

Se torno nella vecchia casa, e varco il portone, non sento più urlare quel divieto frutto dell'amore, posso raccogliere quanti sassolini mi pare, e calpestare la terra zuppa di pioggia. E se il vecchio pozzo franasse, potrei finalmente sprofondare dove tutto si è mantenuto vivo, intatto, fra le quinte della mia infanzia; e potrei ritrovare ciò che fu, con le persone e con gli esseri che fummo noi. Là sotto può accadermi qualunque cosa, nessuno se ne preoccuperebbe più, nel vecchio cortile oggi vivono solo estranei. Nessuno grida di non avvicinarmi al pozzo, perché ormai sono adulta, e ho perso mio padre, e mia madre<sup>7</sup>.

È la potenza di un'immaginazione sfrenata, manifestata fin dall'infanzia e, come si è visto, favorita dagli eccezionali genitori, che fa sì che ogni opera della Szabó non sia mai meramente autobiografica neanche quando resuscita i fantasmi del suo tempo irrimediabilmente perduto, fantasmi (o episodi) che, come accade nell'incipit e nell'epilogo de *La porta*, ricompaiono ossessivamente in sogno perché, similmente

ai personaggi in cerca d'autore che aspettano ancora una fine, non riescono ad andarsene per sempre:

I miei sogni sono assolutamente uguali, tessuti di visioni ricorrenti. Sogno sempre la stessa cosa, sono in piedi, in fondo alle nostre scale, nell'androne, mi trovo sul lato interno del portone con il telaio d'acciaio, il vetro infrangibile rinforzato di tessuto metallico, e cerco di aprirlo. Fuori, in strada, si è fermata un'ambulanza, attraverso il vetro intravedo le silhouette degli infermieri, hanno volti gonfi, innaturalmente grandi, contornati da un alone come la luna. La chiave gira. Ma i miei sforzi sono vani.<sup>8</sup>

Se è vero che non esiste narrazione senza memoria né memoria senza narrazione, è altrettanto vero che qualsiasi memoria familiare è necessariamente intrecciata alla memoria storica: ecco allora che l'intensa scrittura della Szabó, diretta testimone di un secolo di Storia centroeuropea, considerata vero monumento letterario e morale nel suo Paese per aver mantenuto sempre un fiero distacco dai vari regimi succedutisi in Ungheria, ebbene questa scrittura acquista una particolare valenza agli occhi del lettore italiano, in quanto gli spalanca le porte di una realtà del tutto inaccessibile fino a qualche decennio fa.

Il pozzo della memoria della scrittrice di Debrecen, di romanzo in romanzo, sembra davvero inesauribile: la grande Storia d'Ungheria però, nei suoi libri, non colpisce il lettore come uno schiaffo ma, al contrario, è illuminata discretamente dai drammi quotidiani e a lungo taciuti: così sono i misteri della vecchia e imperscrutabile Emerenc, nascosti dignitosamente dietro la porta chiusa che nessuno aveva mai vista



aperta prima che Magda la forzasse. Quella porta chiusa rappresenta l'inviolabilità e la sacralità di un passato di dolore, perché è la Storia a essere dolorosa, che Emerenc custodisce gelosamente e che sarà violato proprio dalla persona che la ama di più:

I ritratti sanno tutto, in special modo ciò che mi sforzo di dimenticare, che ormai non è più sogno. Una sola volta nella mia vita, nella realtà e non nell'anemia cerebrale del sonno, una porta si spalancò davanti a me, la porta di una persona che voleva difendere a ogni costo la propria solitudine e la propria misera impotenza, che non avrebbe mai aperto nemmeno se le fosse crollato addosso il tetto in fiamme. Solo io avevo il potere di vincere quella serratura: la donna che girò la chiave aveva più fede in me che in Dio, e io stessa, in quell'istante fatale, credetti di essere saggia, riflessiva, buona, razionale, come Dio. Ci sbagliammo entrambe, lei che si fidò di me, io che confidai troppo in me stessa. Ma ormai poco importa, perché ciò che è accaduto non si può rimediare. Vengano dunque, di tanto in tanto, queste Erinni che indossano calzature sanitarie rialzate come coturni e copricapi da infermieri sulle maschere tragiche, si dispongano intorno al mio letto, brandiscano i miei sogni come fossero spade sguainate. Ogni sera spengo la luce, e le aspetto, mi preparo a sentire nel sonno lo squillo improvviso del campanello, il suono che annuncia un orrore indicibile e comincia a trascinarci verso il portone che non si apre<sup>9</sup>.

È in *Per Elisa*<sup>10</sup> che invece la scrittrice narra senza veli il momento preciso in cui la Storia, spietata e terribile, è entrata di soppiatto nella vita fiabesca della piccola Magdolna: l'arrivo in famiglia, improvviso e inaspettato, di una bambina ferita e inizialmente muta che il padre ha adottato istintivamente portandola con sé da un orfanotrofio di Budapest. La Storia crudele ha quindi il volto di Cecília Bodgán, detta Cili, «l'orfana del Trianon» che, dopo l'iniziale sbigottimento, diventerà per Magda, «una delle quattro colonne portanti della sua vita»<sup>11</sup>, «la sorella concessale in regalo»<sup>12</sup> e sarà da lei perennemente rimpianata dopo la prematura morte: è a Cili che Magda dedicherà *Per Elisa*, è Cili che si nasconderà dietro la Blanka di *Via Katalin*<sup>13</sup> e la Caieta de *Il momento*<sup>14</sup>.

Quando iniziammo la scuola, si scoprì che era molto più esperta del mondo di me, cresciuta tra i miti e trattata con fiabe di fata, pietose riscritture e antiche storie di spioni. Cili conosceva bene uno degli scenari della Prima guerra mondiale, quello che aveva coinvolto le regioni meridionali dell'Ungheria; era svenuta quando era stata colpita da una pallottola, ma comprendeva meglio di me cosa fosse la discriminazione etnica; [...] Mentre a me raccontavano di Troia e di palazzi reali, finché Cili non era arrivata, non mi interessavano le cose alle quali lei faceva immediatamente attenzione<sup>15</sup>.

È con l'arrivo di Cili che Magda esce dal mondo dorato in cui i genitori l'avevano amorevolmente protetta, entra in contatto, per la prima volta, con le tristi vicende storiche del suo Paese, e percepisce da lontano gli orrori della guerra, fino a quando, più da vicino, ne può osservare direttamente, e concretamente, le drammatiche conseguenze: quei senzatetto e quei senza famiglia che si aggirano e si trascinano per le vie di Debrecen, riconoscibili immediatamente dalla loro divisa sono, come sua 'sorella' Cili, «orfani del Trianon»:

Quell'epoca storica non era conclusa: occhi di giovani vedove e di madri, arrossati dal pianto, chiedevano spiegazioni per la perdita dei loro cari, e famiglie dalla proprietà e parentele tagliate a metà cercavano di qua e di là un rimedio a quei confini tracciati senza criterio. Perfino a me, cui il Trianon non significò lutti diretti, tra i miei ricordi infantili il sogno ogni tanto riportava i mostri visti per strada, tenuti in vita in maniera inaccettabile, con teste e torsì senza arti portati a passeggio su speciali carriere a foggia di carrozzine protette da ombrelli. Il toponimo francese sulle nostre bocche era parola più comune che *zuccherò*; il cioccolato nemmeno lo conoscevamo, neanche i frutti tropicali<sup>16</sup>.

Nata da una famiglia borghese e coltissima a Debrecen, la capitale ungherese del calvinismo, nei giorni della rivoluzione russa del 1917 e alla vigilia del crollo dell'impero austro-ungarico, colei che diventerà la regina del romanzo ungherese contemporaneo non passerà indenne attraverso le temperie di tutto il Novecento e, anche negli anni più drammatici per il suo Paese, emarginata e privata del lavoro durante il regime di Miklós Rakósi, non sceglierà come altri la via dell'esilio. Così racconterà molti anni dopo:

Urlavamo l'una contro l'altra, io, come Robespierre, rappresentante del potere del popolo, mentre, proprio in quegli anni, cercavano di ridurmi al silenzio e di rinchiudermi nel ghetto che mi avevano assegnato insieme a mio marito umiliato e già ridotto al silenzio, così, alla fine, magari mi sarei decisa ad andarmene, nella forma che meglio preferivo, dicendo addio alla vita, o soltanto al mio paese, ma l'odio mi consentì di rimanere in piedi, perché sapevo che i carnefici erano interessati solo alle loro miserabili carriere, il mio paese soffriva nel travaglio del parto, e non poteva farci nulla se gli portavano al capezzale quegli infami fantocci, o se avevano costruito un mondo di tanti Sparafucile, e avevano consegnato il potere in mani talmente sporche che ai tempi di San Ladislao le avrebbero tagliate subito con un colpo d'ascia, perché erano peggiori di quelle dei ladri, avevano rubato per decenni la fiducia di una nazione<sup>17</sup>.

Non se ne andrà ma continuerà, con rara coerenza, la febbrile attività di scrittrice («per me scrivere è una malattia ereditaria, trasmessami per di più da due famiglie»<sup>18</sup>) e di traduttrice pur senza dare nulla alle stampe; all'indomani del fallimento della rivoluzione, la sua voce sarà giunta ormai oltre confine: sarà Hermann Hesse a scoprirla e a introdurla al pubblico tedesco incoraggiando la pubblicazione in Germania, nel 1959, di *Affresco*<sup>19</sup>, uscito un anno prima in patria: romanzo con il quale, come succederà anche nei libri successivi, attraverso i conflitti, gli atteggiamenti e le miserie quotidiane di quattro generazioni di personaggi appartenenti a una vecchia famiglia puritana, la Szabó offrirà al lettore un quadro delle trasformazioni storico-sociali che hanno stravolto l'Ungheria dall'ultimo quarto dell'Ottocento agli anni Cinquanta del secolo successivo.

In Italia, invece, il suo nome è quasi sconosciuto fino agli anni Duemila, benché nel 1964 Feltrinelli avesse pubblicato con scarso successo il romanzo *L'altra Eszter*; l'entusiasmo per Magda Szabó esplose nel nostro paese nel 2005 con la pubblicazione de *La porta*, considerato il suo capolavoro, e prosegue, a ruota, con *La ballata di Iza* (2006), *Via Katalin* (2008), *L'altra Eszter*, (2009), *Il Vecchio pozzo* (2011)

per Einaudi, e con *Lolò, il principe delle fate* (2005), *Abigail* (2007), *Il momento* (2008), *Per Elisa* (2010), *La notte dell'uccisione del maiale* (2011) per la casa editrice Anfora e infine con *Ditelo a Sofia*, uscito nell'autunno 2013 per i tipi della Salani.

Sono gli anni in cui il rinnovato interesse dell'editoria italiana per la letteratura ungherese passa attraverso nomi quali Sándor Márai, Péter Esterházy, Ágota Kristóf, ormai consacrati al successo internazionale suggellato nel 2002 dal conferimento del premio Nobel a Imre Kertész.

Ma che cos'è che rende la Szabó un'autrice degna di stare al fianco dei grandi scrittori europei contemporanei e i suoi personaggi indimenticabili quanto Anna Karjenina o Madame Bovary? Cos'è che ha fatto dire ad Hermann Hesse «Con Frau Szabó avete pescato un pesce d'oro. Comprate tutta la sua opera, quello che ha scritto e quello che scriverà»?

Il tempo del romanzo, nella produzione di Magda Szabó, è sempre traboccante di memoria ma non è mai semplicemente il racconto di un ricordo cristallizzato, piuttosto è il risultato di uno scavo incessante all'interno di se stessa, e dei personaggi a cui si dà voce, volto a recuperare non già frammenti di esistenza vissuta o anche solo immaginata, ma ricordi ben più complessi, stratificati, sedimentati, rielaborati, arricchiti di continuo da nuovi preziosi dettagli. Ricordare serve soprattutto a comprendere, a fare luce sugli squilibri della storia personale e collettiva.

La voce che narra, che sia quella monologante de *L'altra Eszter*<sup>20</sup>, o la scrittrice de *La porta* o la Magda de *Il vecchio pozzo* e *Per Elisa*, ma anche il narratore esterno de *La ballata di Iza*, racconta sempre dal di dentro le gelosie, le invidie, le passioni estreme, gli amori malvissuti e gli odi implacabili che agitano i personaggi, partendo dagli effetti e ricercandone le cause a ritroso, in uno sforzo costante della memoria che solo così può cercare di chiarire la genesi e le dinamiche di conflitti che devastano intere vite, irrimediabilmente. Tensioni che mai si placano e che semmai, sotto sotto, hanno sempre delle buone ragioni per sopravvivere.

È così che nascono gli intrecci dei libri di Magda Szabó che sono, anche in questo senso, romanzi di memoria. È così che prendono vita personaggi indimenticabili e universali, alcuni dei quali, nell'apparente semplicità primitiva che li caratterizza, rappresentano al meglio la complessità dell'uomo alle prese con i piccoli e grandi misteri della vita e dell'animo umano.

Intanto è bene chiarire che, come la scrittrice stessa ebbe a dire in una delle ultime interviste, le sue storie solo occasionalmente sono originate da eventi politici particolari; i temi su cui ama scrivere nascono piuttosto da «domande rimaste senza risposta, problemi della condizione umana, una passione, un senso di colpa, l'innocenza, la responsabilità... per se stessi e per il mondo, [...] insomma possono riguardare qualsiasi cosa, parlare del Dio e del mondo, *Gott un die Welt* come dicono i tedeschi»<sup>21</sup>. O possono essere il punto di arrivo di un percorso di espiazione, come avviene con *La porta*, un libro che dichiaratamente «è una confessione pubblica per il peccato che ho commesso»<sup>22</sup>.

Temi universali, dunque, sui quali la scrittrice ungherese ha affinato, fin dall'adolescenza (quando ancora liceale faceva incetta di premi letterari), la sua eccezionale abilità nell'inventare figure che, per un motivo o per l'altro, incarnano il

dramma, tutto novecentesco, dell'incomunicabilità, tanto più drammatico perché non lascia intravedere nessuna possibile soluzione, e che si arriva forse a comprendere solo dopo che tutto si è consumato.

Le figure create dalla Szabó hanno davvero la grandezza di certe eroine del teatro classico che, a differenza di quelle, non hanno alcuna idea di cosa sia il fato anche se conoscono profondamente le offese, la volgarità, la sofferenza della Storia e del quotidiano.

Come Iza, medico affermato e pignola fino alla perfezione, di grande intelligenza ma di eccessivo rigore, che è resa sospettosa nei confronti del mondo da un torto subito che ne ha, suo malgrado, forgiato il pessimo carattere: per un periodo, quando il padre magistrato è caduto in disgrazia durante il regime di Horthy, lei è stata allontanata dall'università e per questo, per tutta la vita, fugge dai sentimenti che possano mettere in pericolo il lavoro conquistato con tenacia e sacrificio.

Come Eszter, cruda e spietata attrice di successo che riesce a essere se stessa solo sul palcoscenico, e che è costretta a ricostruire con fatica i momenti chiave del suo passato più remoto per uscire dalla sofferenza e dallo squallore del presente: è così che potrà forse capire le ragioni del suo profondo malessere, del suo odio sordo per Angéla, la bambina bella, dolce, ricca e felice che lei avrebbe voluto essere. Attraverso l'amaro monologo di Eszter, una vera e propria autoanalisi che procede per aneddoti, ricordi, immagini, epifanie, la Szabó fa emergere l'interiorità complessa di un personaggio rabbioso, distruttivo e decisamente indisponente che, defraudato fin dall'infanzia di qualcosa che gli sarebbe spettata di diritto (Eszter è di nobile famiglia, caduta in disgrazia e divenuta poverissima: di nuovo il torto subito scatena il sentimento di rivalsa), brucia l'intera esistenza nella gelosia e nell'invidia per l'altra, Angéla, colei che nella sua mente è sempre apparsa più felice e più fortunata di lei.

E come Emerenc, la donna che ha vissuto ogni tragedia, la governante della scrittrice (protagonista e io narrante de *La porta*), una «vecchia talmente fuori dagli schemi che sarebbe stato meglio per tutti se non avesse accettato l'impiego»<sup>23</sup>, persona imprevedibile, intransigente, «dotata di un'intelligenza perfidamente affascinante»<sup>24</sup>, novella Medea, sotto il cui fazzoletto «covava la brace di un inferno»<sup>25</sup>.

Emerenc non aveva studiato Eraclito, ma conosceva la sua filosofia meglio di me, che ritornavo, appena possibile, nella città dov'ero nata alla ricerca di cose irrimediabilmente scomparse – l'ombra degli edifici che un tempo si stendeva sul mio viso, la mia vecchia casa perduta -, e naturalmente non trovo nulla perché chissà dove scorreva in quel momento l'acqua del fiume che trascina i cocci della mia vita. Emerenc era troppo saggia per tentare imprese impossibili, dedicava le energie a ciò che ancora era possibile realizzare nel futuro per il proprio passato, ma naturalmente mi occorre molto tempo per capirlo.<sup>26</sup>

Personaggi modernissimi, il cui io scisso raramente si ricompone in un'unità, raramente si appropria di un'identità che sia davvero in sintonia con l'ambiente circostante e con le persone amate.

Il forte e diffuso disagio del vivere, la difficoltà di riconoscersi e di farsi riconoscere in un 'modello', e, al contrario, il rassicurante celarsi dietro una porta chiusa:

sono tutti elementi che compromettono a priori le relazioni interpersonali, che causano incomprensioni su incomprensioni, che impediscono la comunicazione anche quando si è animati delle migliori intenzioni, anche quando ci si ama.

Sono donne forti, quelle della Szabó, fino alla durezza, indipendenti, emancipate come lo era sicuramente Magda, per educazione e per temperamento, ma come lo erano poche donne ungheresi in quegli anni. Sono, queste eroine tragiche contemporanee, donne che hanno raggiunto il successo professionale (attrici, scrittrici, dottoresse) ma che mancano di umanità e le cui vite affondano in una desolante solitudine. Sono figure tanto più imperfette quanto più inseguono un ideale di perfezione irraggiungibile o il desiderio di una vita più gratificante che abbia la parvenza se non della felicità, perlomeno della mancanza di dolore.

Sono persone – e qui sta soprattutto la grande modernità della Szabó – chiuse in questa ricerca, che non fanno o non vogliono guardare l'altro, totalmente incapaci di assecondare i bisogni delle persone vicine. Sono donne che non fanno ascoltare il proprio marito, che si accorgono di un amore solo quando l'hanno perduto, che non prestano attenzione all'anziana madre o alla fedele e amata domestica se non in punto di morte o dopo che l'hanno perduta. Così Iza, assai maldestra nelle relazioni interpersonali sia con il marito Antal che l'ha lasciata, sia con il nuovo compagno Domokos che l'abbandonerà, e persino con la madre Etelka che riuscirà a condannare all'infelicità, alla disperazione, al mutismo, sradicandola dalla sua vita di provincia e portandola a vivere con sé, nella capitale, dopo la morte del padre. L'amaro futuro di solitudine che spetterà anche a Iza è tutto adombrato nelle poche efficacissime righe che chiudono così la *Ballata*:

Apri la porta finestra, uscì sul balcone. Si levò il vento, sbatacchiava i rami di sotto, le scompigliava i capelli, era il vento del nord, il vento della puszta. Era là in piedi sopra la città, guardò il cielo, i tetti delle case.

– Madre mia – esclamò Iza dentro di sé, per la prima volta nella sua vita –  
Mamma! Papà!

Il vento soffiava, agitava la porta alle sue spalle. La caffettiera al neon versò un getto di caffè luminoso, ora era rosso, rosso fuoco. I morti non risposero<sup>27</sup>.

Queste figure femminili dalla personalità spigolosa, realizzate professionalmente ma tragicamente infelici e povere di umanità, rappresentano, secondo Bruno Ventavoli<sup>28</sup>, un feroce atto di accusa nei confronti della realtà socialista; questa aveva sì creato un modello di società alternativa, ma non era riuscita ad assicurare al popolo neanche un briciolo della felicità promessa. All'uomo 'nuovo', che avrebbe dovuto sorgere dalle ceneri del dopoguerra con le migliorate condizioni economiche, Magda Szabó oppone l'uomo 'vecchio', il solo che, vivendo una dimensione fortemente impregnata di spiritualità e di fede, al riparo da utopie di propaganda, possa sperare di avvicinarsi, su questa terra, a qualcosa che potrebbe vagamente somigliare alla felicità.

## NOTE

- <sup>1</sup> M. Szabó, *Il vecchio pozzo (Ókút, 1970)*, trad. it. B. Ventavoli, Einaudi, Torino 2011, p. 188.
- <sup>2</sup> Ivi, pp. 5-10.
- <sup>3</sup> Ivi, p. 25.
- <sup>4</sup> Ivi, p. 38.
- <sup>5</sup> Ivi, p. 39.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 54-56.
- <sup>7</sup> Ivi, p. 4.
- <sup>8</sup> M. Szabó, *La porta (Az ajtó, 1987)*, trad. it. B. Ventavoli, Einaudi, Torino 2005, p. 248.
- <sup>9</sup> Ivi, p. 4.
- <sup>10</sup> M. Szabó, *Per Elisa (Für Elise, 2002)*, trad. it. V. Gheno, Casa Editrice Anfora, Milano 2010.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 45.
- <sup>12</sup> Ivi, p. 48.
- <sup>13</sup> M. Szabó, *Via Katalin (Katalin utca, 1969)*, trad. it. B. Ventavoli, Einaudi, Torino 2008. Traduzione di B. Ventavoli, Einaudi 2008.
- <sup>14</sup> M. Szabó, *Il momento (A pillanat, 1990)*, trad. it. V. Gheno, Casa Editrice Anfora, Milano 2008.
- <sup>15</sup> M. Szabó, *Per Elisa*, cit., p. 46.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 34.
- <sup>17</sup> M. Szabó, *La porta*, cit., p. 103.
- <sup>18</sup> V. Vannuccini, intervista a Magda Szabó «la Repubblica», 30 dicembre 2006, p. 45.
- <sup>19</sup> M. Szabó, *Freskó* (1958)
- <sup>20</sup> M. Szabó, *L'altra Eszter (Az őz, 1959)*, trad. it. B. Ventavoli, Einaudi, Torino 2009.
- <sup>21</sup> V. Vannuccini, intervista cit., p. 45.
- <sup>22</sup> M. S. Palieri, *Io e Emerenc, storia di una passione*, intervista a Magda Szabó, in «l'Unità», 14 aprile, 2005, p. 23.
- <sup>23</sup> M. Szabó, *La porta*, cit, p. 9.
- <sup>24</sup> Ivi, 104.
- <sup>25</sup> Ivi, p. 64.
- <sup>26</sup> Ivi, p. 9.
- <sup>27</sup> M. Szabó, *La ballata di Iza (Pilátus, 1963)*, trad. it. B. Ventavoli, Einaudi, Torino 2006, p. 304.
- <sup>28</sup> Cfr. B. Ventavoli, *Crescere tra le fiabe: ritratto di Magda Szabó*, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/crescere-tra-le-fiabe-ritratto-di-Magda-Szabo>, 8 maggio 2012.

# *Recensioni*

# Barocco a Budapest

*Caravaggio to Canaletto.  
The Glory of Italian Baroque and  
Rococo Painting*  
Edited by Zs. Dobos,  
Szépművészeti Múzeum, Budapest  
2013, pp.458, Ft. 8900.

LUIGI TASSONI

**A** coronamento di un'intensa stagione europea, impegnata nella rilettura del Seicento pittorico, della modernità e del Barocco, il Museo di belle arti di Budapest aggiunge uno straordinario percorso sul versante della novità metodologica che consiste nell'interpretare la modernità del Seicento come complesso laboratorio di linguaggi creativi e di protagonisti, piuttosto che adagiarsi sul solito motivo del predominio generalizzato del tema barocco o, delicatissima trama, sulla soluzione del caravaggismo inteso erroneamente come ripercussione e conseguenza obbligatoria del solo Caravaggio. I 138 esemplari in mostra (dal 25 ottobre 2013 al 16 febbraio 2014) sdipano una rete fitta sì di interferenze, derivazioni e imitazioni, ma anche costellano il viaggio di alcune singole personalità che, dopo la morte di Caravaggio, segnano in Italia il destino della pittura moderna, la sua disinibizione e il suo impegno formale altissimo, anche se spesso dalla storiografia assurdamente relegati a ruolo gregario, epigonico, e scarsamente interpretati nella forte autonomia che autorevolmente esigono. Queste personalità portano l'immagine del Seicento su un piano di

narrazione e di invenzione formale solidamente in avanti rispetto al preteso antecedente, e persino se ne discostano intelligentemente: ai Velázquez e ai Vermeer che popolano il nuovo immaginario europeo si associano i Guercino, Guido Reni, Ribera, Mattia Preti, eccellentemente visibili (questi secondi) nella rassegna danubiana. Il visitatore delle sale del Museo ungherese, un Museo che ai piani superiori custodisce in permanenza un patrimonio magnifico dell'arte europea dalle origini al Settecento, vede chiaramente che il focus intorno alla formidabile presenza di Caravaggio si sposta con pari autorevolezza su altri esemplari a lui successivi, e ne trae una grande lezione innovativa nel metodo suggerito da questi seducenti «accoppiamenti giudiziosi»; anche se il visitatore forse rimane un po' spiazzato dalla proposta complementare in più di quella pittura di genere, di un Settecento del paesaggio e della natura morta, che francamente pare del tutto superfluo rispetto alla preponderante motivazione dell'itinerario secentesco. Alla base della proposta che più conta c'è Caravaggio e c'è anche ciò che non è e non sarà Caravaggio.

La lezione innovativa dei curatori della mostra riguarda la sapienza comparativa, di cui darò alcuni esempi notevoli, ma lascia traccia non tanto nei saggi modestini e timorosi che introducono il catalogo (pure a firma di eccellenti studiosi: Jernyei-Kiss, Spike, Benati, De Seta e Vécsey) quanto nelle attentissime schede che illuminano le singole opere in catalogo. Dunque, Caravaggio passa per ben nove esemplari: dal provocatorio, colto e capriccioso *Ragazzo con cesta di frutta* (della Galleria Borghese, datato 1593), al ritratto austero e irritante del cavaliere Martelli (1608, proveniente da Palazzo Pitti), fino all'estrema *Salomè con la testa del Battista* (1609–1610, dal Palazzo Reale di Madrid). Come a dire che il fuoco irradiante di Caravaggio ribalta nel segno ogni idea pregressa di pittura, e apre ad uno scenario che, prima di tutto, insegna a guardare diversamente l'arte: dall'emblematica ambiguità del «ragazzo di vita» che offre allegorie d'un mondo di piaceri, rischi e pentimenti, alla concentratissima *Salomè* polopana, costretta persino al *memento mori*, alla percezione del tempo senile e all'insopprimibile desiderio di *vanitas* fra il carnato femminile e quello magistrale del mezzo busto del giovane di traverso.

Mal'occasione è ghiotta anche per ribadire, giocando in casa con le carte del Szépművészeti Múzeum, una differenza di fondo tra precursori e sperimentatori. Entra in campo cioè la pittura della dinastia bolognese dei Carracci, datata intorno alla fine del Cinquecento, e in particolare il *Cristo e la dama di Samaria* (1596–1597), il piccolo pregnante dipinto di Annibale, normalmente nelle sale di Budapest, che distribuisce una luce e una promiscuità cromatica, e anche una scelta di corpi non idealizzati, di già ammirevoli e avanti lettera. Più che fulcro è la quinta dello scenario delle innovazioni, delle ripetizioni, delle figure isolate dal buio, strette nella propria fisicità, che saranno, che so, di Lanfranco (qui il bagliore di un San Pietro col vento delle sue vesti, che tocca Sant'Agata ferita, 1613–1614, Galleria Nazionale di Parma); oppure Pietro da Cortona che, rispetto all'a-

bituale prolissità, è qui limitato dalla lieve messinscena dell'*Angelo custode* (1656, Palazzo Barberini, Roma); o Manfredi che stringe lo spot su Caino sul punto di colpire Abele, un corpo a corpo fra vittima e carnefice, carnati, sguardi, torsioni, e sembrano non scindersi (1606–1610, Kunsthistorisches, Vienna); o infine il Mola pittoricamente duro con la sua *Allegoria del temperamento flemmatico* (1650, Gallerie dell'Accademia, Venezia), quel Mola oscurato e surclassato dalla fantasia aerea di Mattia Preti a Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone (1660). Sono questi i tratti che fanno da quinta e ribalta (guardate le date!) alla continuità del Seicento e alla sua inesausta vitalità propositiva.

Insomma nella felicissima, e direi indimenticabile, mostra di Budapest le tracce non seguono la linea scolastica degli spazi autoriali, ma si aprono a suggerimenti e segnali lungo la strada che deve formarsi. Ecco, questa consapevolezza non può che catturare anche il guardante meno esperto, e anzi è più vera proprio in lui: ogni passo al di là della fonte originaria della modernità porta alla dimostrazione di un linguaggio che si diversifica e si amplia al punto da riformulare la storia della pittura europea, senza soggezione e metabolizzando il modello iniziale, naturalmente. Ciò non impedisce ai curatori dell'esposizione, Zsuzsanna Dobos e un gruppo di eccellenti esperti ungheresi, di collocare lungo il percorso espositivo proprio quegli esempi che hanno compiuto buoni buoni la composta leggenda caravaggesca. E, fuori dalla convenzione, segnalare con ottimi inserti i momenti in cui la pittura europea non è più caravaggesca ma è qualcosa di diverso. E' bene dirlo chiaramente qui, ancora una volta: la riscoperta del Seicento in questa porzione della nostra contemporaneità punta su quella pittura non seguace, non imitante, non bloccata dal flash del nuovo Michelangelo, e invece addentrata in un discorso proprio, autonomo, e in un linguaggio complesso e inedito per molti aspetti. Con attenzione sin troppo interessata, dirò che non è un caso che ciò avvenga proprio nella seconda sala della Mostra, attraverso uno dei primi di-

pinti di Mattia Preti, il famoso *Concerto*, eseguito intorno al 1635 (l'artista ha ventidue anni), proveniente dal Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. Nella sua perfetta scheda, John T. Spike, uno dei tre maggiori studiosi del Cavaliere calabrese, compie un atto di onestà intellettuale ricredendosi sulla primitiva idea di aver ravvisato la partecipazione al lavoro per questo quadro del fratello maggiore di Mattia, Gregorio, in effetti, come ho sempre sostenuto, di gran lunga meno dotato e non all'altezza di mettere pennello nella intrecciata prolifica visione della pittura pretiana. La traccia scientifica del ravvedimento è voluta dall'analisi spettrografica del Museo madrileno che afferma essere di mano del giovane Preti interamente il dipinto, così come, aggrungeremmo, solo di Preti (forse con scarsi aiuti) sono altri capolavori da qualche anno negatigli dallo stesso Spike (e fierissimi nel Museo della città natale, Taverna, che si trova vicino Catanzaro e non genericamente in Calabria, come informano le schede in catalogo). Preti segna una traccia, che non è cronologicamente la prima, di un Seicento diverso e pieno di diversità: il suo *Concerto* in mostra a Budapest (proprio nell'anno del IV centenario della nascita) dimostra attenzione formale e fuga dalla circostanza, caratteri sapientemente non psicologici e ritratti cromaticamente all'unisono, indifferenti al ruolo specifico dei tre musicisti sensibili alla momentaneità, ovvero ad esserci pur essendo altrove. Insieme ad altri due testimoni esemplari: il *San Sebastiano* (1656, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli), capolavoro di eccessi trattenuti, di forza mantenuta senza scandalo, e di riflessione sul nuovo di fronte alle tracce deposte dell'antico, ai piedi della figura fragile eppure forte, una sorta di divinità legata per il supplizio; e il *San Pietro liberato dal carcere* (1665, Akademie der Bildenden Künste, Vienna) del periodo maltese, dove addirittura la globigerina gialla dell'isola lascia qui traccia cromatica di luce d'ambiente nella magica cella da cui fuggire, sotto la luce piovuta di netto dall'alto, anche sull'esitazione di Pietro fra i dormienti e l'angelo interdetto. E' questa la versione seria e

senza tragico di quel teatro delle ambiguità che martiri, eroi, giustizieri, seduttori, pentiti, santi in gloria e padreterni, di qui a poco cominceranno a inscenare frequentando le tele degli artisti di tutta Europa, mentre con pochi veli apparenti la vera e propria cerchia caravaggista parla senza esitazioni: ecco allora *L'amar divino* di Giovanni Baglione (1602, Staatliche Museen, Berlino), sensuale, spudorato e doppio, e il *Cupido dormiente* di Battistello Caracciolo (1610-1620, Collezione Pizzi a Venezia), ragazzino posato su un torbido pannello bordeaux. Naturalmente il diramarsi delle relazioni vive non poteva giustamente non coinvolgere, e proficuamente riproporre in questo contesto d'eccellenza, alcune priorità dello stesso Museo ospitante, rivalutate in pieno, come la lezione magistrale della tela di Ribera per *Il martirio di Sant'Andrea* (1628), vero capostipite della grande macchina della tortura e del sacrificio, dove il corpo resiste con la propria fragilità e gli esecutori e i giudici sono davvero posti fuori dalla luce del martirio. O, lo stesso procedere per ramificazioni, non può che rimarcare l'impeccabile priorità di un Guercino, limpido sui toni classici del suo essere profondamente moderno: da quel capolavoro che è *La liberazione di San Pietro* (1622, dal Prado di Madrid) al *Cristo e la donna di Samaria* (del Museo Thyssen-Bornemisza a Madrid), alla *Flagellazione* (dello stesso Szépművészeti Múzeum ospitante), questi ultimi dei primi anni Quaranta del Seicento, e tutti capolavori e pietre miliari di cui forte memoria si riprodurrà nel metodo dei più giovani tanto nella spazialità del dialogo quanto nella percezione fisica del sacrificio.

Infine è presente l'eroticismo a tutto campo di un Furini: la *Venere* e le altre creature colpite e discinte alla notizia della morte di Adone, 1626-1628, ancora del Szépművészeti Múzeum di Budapest, ottimamente chiosato da Roberto Contini, un Furini esponente di quel Seicento fiorentino rivelatoci dall'intelligenza critica di Piero Bigongiari. Come, tutti di stanza a Budapest, il Dolci (*L'angelo guardiano* che addormenta un tenerissimo bambino, 1630), e la *Giuditta* (1680) di un Onorio Mari-

nari, ingenua sdolcinata, e un Bernardo Cavallino 1640, che suggella l'incontro tra Anna e Gioacchino tra panneggi, stoffe, uno spettacolare cielo e, similmente, un paesaggio con angelo, degnissimi di un Savoldo; fino, appunto in coda di secolo, alla scioltissima allegoria della *Giustizia disarmata* del sorprendente Luca Giordano (1670). Un insieme, come si può intuire, ottimamente tenuto nelle sale di Budapest da echi e consonanze, non meno che da anacronismi e contraddizioni,

proprio a testimonianza e incoraggiamento a servirsi da qui in avanti di nuove lenti e più analitiche, di letture più attente, e meno imbastite su quel vizio tipico degli storici dell'arte di ogni epoca, che spiegano la pittura con la pittura, i maestri con i derivati, e così via via indulgendo in pericolosi slittamenti che poco lasciano alla considerazione del lettore non ingenuo, e sicuramente a quello qui sedotto dai punti fermi e dalle oneste eloquenti intersezioni del Museo di belle arti di Budapest.

# La poesia in prosa di De Angelis

MILO DE ANGELIS

*La corsa dei mantelli*

Marcos y Marcos, pp.127, € 14,50

LUIGI TASSONI

**L**il racconto di un poeta ha un fascino poco frequentato nella nostra epoca della tensione a scadenza, dell'orrore mediatico, del sensazionalismo e del mistero romanziati. Le opere e i loro ben noti ingredienti finiscono per autoconsumarsi, si esauriscono nel tempo in cui hanno colpito, non lasciano segno o traccia di sé. Ben altre ferite può far immaginare la lama di un coltello nel racconto di un poeta, nel suo racconto-poesia, che dura e ritorna nella mente del lettore. Come accade in *La corsa dei mantelli* riproposto da Marcos y Marcos (la prima edizione Guanda era del 1978), e scritto da uno dei grandi poeti contemporanei, Milo De Angelis, e che ha rappresentato per una generazione di lettori e scrittori qualcosa di chiarissimo, anche se non del tutto inestricabile. Quando uscì per la prima volta il racconto del poeta, nell'aprile del 1979, rappresentò subito la linea trasversale, come un serbatoio sotto il testo, rispetto alla poesia che stava assumendo la sua linea di pensiero, dopo le illuminazioni di *Somiglianze* (1976), di poco anteriore al racconto stesso. Abbiamo familiarizzato così, mantenendoli sullo stesso piano, con i due poli op-

posti dell'adolescenza: la dolcezza e la violenza, il candore e la crudeltà, la magia e la cru-



dezza, la favola e il destino. Nell'elenco familiare trova ospitalità piena una parola chiave, ovvero «gioco», quel gioco che è il motivo portante di *La corsa dei mantelli*, e che è qui inteso come occasione, agonismo, conflitto, sfida, sacrificio, amore. Il gioco nell'opera poetica di Milo De Angelis si declina come il sostantivo di una lingua morta, ora dissepolta e portata al confine delle morti quotidiane che gli adolescenti attraversano e poi superano con un salto, mentre non riconoscono ancora l'innocenza e s'imbarazzano per questo loro tempo che pare interminabile. Il gioco: parola chiave per quei tragici greci e quei poeti latini che De Angelis traduce da sempre.

Il racconto appartiene a un genere insolito: il precedente italiano più illustre è quello di Dino Campana, che è però ben altro esempio nella sua allusività visionaria prodotta per nascondere il senso. La poesia-prosa di De Angelis nasconde dicendo visibilmente il senso. La storia va avanti anche se ci invita a soffermarci, come si farebbe leggendo un libro di poesia.

La protagonista, Daina, ha il carattere del femminile in un desiderio archetipico, seducente e pericolosa, adolescente ed esperta, reietta e vincitrice, figura al margine e continuamente cercata, necessaria e presente. Luca ne è l'inseguitore, perché da essa dipende, e tocca a lui raccogliere il filo teso dei giochi invitanti della mitica Daina: la corsa, il salto, il calcio, la sfida, la lotta, la gara, il sacrificio che avviene in una risaia di Vigevano, quando non è nascosta nella nebbia, con il capo dell'eroe sconfitto conficcato nel fango e nell'acqua. E' un momento, e quel momento giustifica la sorpresa immaginata tra vita e morte, ma senza che i piccoli eroi sappiano dov'è il niente, dov'è il tutto.

«La vide di fronte al cinema di via Garigliano: era una ragazza con la faccia pallida, vestita come si vestiva nel milleseicento, con una camicietta di pizzo bianco, ricamata finemente» (p.11): l'incipit del racconto ci indica un fantasma che avanza fra le figure immutabili della strada e si muove lungo un itinerario capric-

cioso, fra l'indimenticata Polonia e l'amata Milano, toccando i dintorni, esplorando terre familiari o lontanissime, nelle quali la narrazione in poesia passa con frasi memorabili e rapide. Si snodano così le immagini che fanno da scenario alle guerre adolescenti che sono il momento cruciale in cui pare agli adolescenti di vivere l'inevitabile, l'irrinunciabile, e di essere sorretti dalla percezione sconosciuta del tragico sull'orlo di quel vulcano che è la vita, ma che rimane, nonostante tutto, lontana dall'età sospesa degli adolescenti. Le gare di De Angelis appartengono a un genere complesso: all'agonismo del gioco e alla sua millimetrica precisione. Ma anche a quell'esperienza casuale che mette alla prova l'irresponsabilità e la consapevolezza: il salvataggio della biscia (opposto alla cattura dell'anguilla montaliana), il duello frontale, la gara sui binari del treno, quando vince chi si scansa all'ultimo momento (p.21). E' lo stesso paesaggio dei ragazzi della via Pál, fautori di un codice d'onore condiviso eppure crudele, vissuto però, nel romanzo di Molnár, senza percezione di tragedia. La via Pál di Milo De Angelis si trova nelle periferie, specie in quella milanese, e nei boschi dalle foglie secche. La favola passa attraverso le mani esperte di un Maestro di Magia, di un Chiromante, di una Rugiada del mattino, con lo sguardo assassino, di una Regina della notte cui rivolgere una sorta di invocazione per Daina, proprio per quell'eroina che non ha paura di nulla, che non teme il nulla: «Regina della notte, fa' soltanto un sogno e Daina sarà di nuovo nelle avventure e nessuno potrà prenderla, sarà nel punto in cui i pugnali non colpiscono più nulla e la ruggine riempirà le loro lame insensate» (p.29). Anche per questi ragazzi di una via Pál popolata da figure misteriose si può parlare di «sacrificio bellissimo» (p.59): non nel senso stupido di un cattivo lettore dell'*Iliade*, che pensa alla bellezza della guerra, ma nella complessa condizione della prova che porta al sacrificio adolescente, che è cosa ben diversa dall'ordine di morte voluto dall'alto o presunto dal destino (umano? divino?). Sono qui il simulacro e la simulazione del tragico,

che pervadono molta parte della poesia di De Angelis, una somiglianza con il tragico, che è cosa ben diversa dalla sua giustificazione, dalla sua finalizzazione. Ricordiamo che in questo paesaggio la vita è là, oltre l'orizzonte, lontana e minacciosa terra incognita rispetto alla straordinaria inutilità del gioco che seduce come sfida alla possibilità: «Se tu non giochi, i morti si svegliano, non hanno più pace» (p.71). Pensate a quale grande responsabilità coinvolge da sempre, in una quasi somiglianza, i tempi e le ere in cui furono vissute le adolescenze, l'*adolescere* che fa passare dal cammino perverso della paura notturna sulle mattonelle gelide del pavimento alla seduzione di una sfida estrema, alla quale l'età dell'uomo non si può sottrarre, e che non atterrisce se spinge verso qualcosa che prima, nell'infanzia, sarebbe apparso improponibile: il momento esatto in cui si forma la gioia (p.76), le cose «belle» come un pettine (p.79), arrossire per un errore (p.80), la puntura di una vespa (p.81), il gioco pericoloso con le lamette (p.82), un pallone calciato di punta (p.85), l'uragano sul campo di papaveri (p.93). Eccoli alcuni degli esempi che segnano come istantanee la corsa del racconto verso il punto della sfida e della conseguente resa sotto la mano di Daina: «udì la calma immobile della risaia» (p.93), per tornare ancora su una lotta e una resa. La narrazione della poesia di De Angelis procede per continui ritorni del viaggio immaginario, dalle terre calde alle terre fredde. Lo dice il poeta nel libro: «Il racconto va in tante direzioni, s'interrompe, ritorna su se stesso, si dimentica, crea una figura multiforme e vortice, disseminata in più tempi e più luoghi» (p.111). Questo pluricentrico va-e-vieni della figura di Daina nel suo itinerario di incontri ritorna su se stesso: l'ultima immagine è quella della ragazza alla quale il Chiromante offre uno dei suoi infiniti gelati, e non sappiamo se dopo lei lo seguirà nella valle, ancora per un

vagabondaggio. L'adolescenza è l'età della sospensione nella quale l'elaborazione del tempo è un indecidibile, compreso e compreso tra due lontananze apparenti: da un lato l'infanzia che non consente di far affiorare memoria, dall'altro la giovinezza e la vita come incognite egualmente inaccessibili. Ecco perché gli eroi di De Angelis hanno bisogno di lottare, di affermarsi con forza, di sfidare la possibilità di coesistenza con giochi che non hanno più l'incoscienza del tempo e non hanno ancora la regola della vita. La linea percorsa dal viaggio senza meta punta alla ricerca della perfezione, alla fede nel gesto che si compie, e che ora finalmente si fa memoria. Perciò le tappe del viaggio di Daina sono un percorso analogico della passione e del rifiuto dell'indifferenza. In questa versione De Angelis propone anche il testo teatrale di *La corsa dei mantelli*, che si può dire un altro testo, come se la messa in scena richiedesse al poeta una nuova identità per i suoi personaggi. Ma la tensione è la stessa, e anche la traccia di una ricerca continuamente sorpresa e continuamente sottratta alla banalità, recuperata alla propria dignità di «parola innamorata», cioè illuminata e illuminante, che lascia traccia di sé nell'ascolto. Essa si ripete per riaffermarsi. Da questo punto di vista De Angelis, anche come autore teatrale, ha un fascino ideale per la scena di un teatro di parola, che avvolge nel giusto silenzio dell'attesa. Quella stessa che appare come il punto d'arrivo di ogni conquista del pensiero, parola ripetuta come nel nuovo finale teatrale di *La corsa dei mantelli*: «Anche Luca aveva cessato di muoversi e aveva capito che tutto era un sacrificio. Era immobile, col viso pieno di fango. A tutti noi sembrava bellissimo. Stava per succedere qualcosa di grande... Anche Luca lo voleva e non lottava più. Era così, te l'ho detto, un sacrificio... un grande sacrificio... il nostro sacrificio più grande» (p.127).

# La persuasione e la retorica

CARLO MICHELSTAEDTER

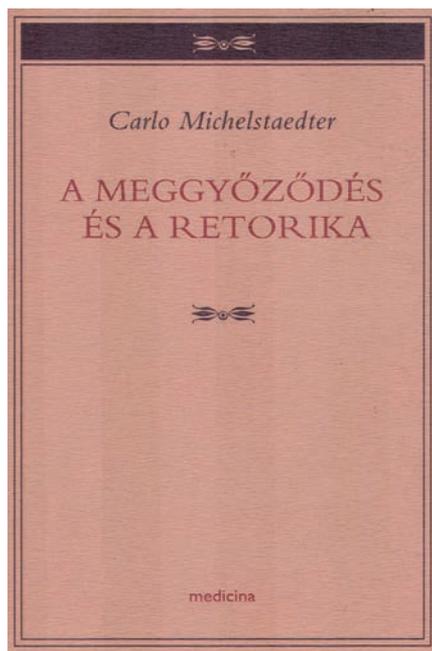
*A meggyőződés és a retorika*

Traduzione in ungherese di Éva Ördögh  
Medicina, Budapest 2013

JÓZSEF NAGY

Nella storia della letteratura e della filosofia italiano-mitteleuropea quattro nomi – quelli di Italo Svevo, Umberto Saba, Scipio Slataper (legati a Trieste) e Carlo Michelstaedter (di Gorizia) – sono ben noti a livello internazionale. In Ungheria, in modo peculiare, relativamente pochi studiosi si sono occupati in modo approfondito di questi autori, che sono rappresentanti eccellenti della cultura che si è formata nell'ambito dell'Impero Austro-Ungarico. Troviamo riferimenti significativi alla loro opera tra l'altro in alcuni capitoli del volume di Ferenc Szénási, *A huszadik századi olasz irodalom [La letteratura del Novecento]* (2004), e nella dissertazione di Endre Linczényi – cui argomento principale è l'eredità di Saba, con allusioni rilevanti a Svevo –, *U. Saba sajátos költői pályája a valóság és a kritika tükrében [Il percorso poetico particolare di U. Saba nella riflessione della realtà e della critica]* (2004). In connessione a queste opere è un fatto molto positivo la recente ripubblicazione in ungherese de *La coscienza di Zeno* di Svevo (*Zeno tudata*, 2008, trad. di I. Telegdi Polgár, a c. di I. Barna). E dopo questi antecedenti è del tutto lodevole pure la pubblicazio-

ne in ungherese dell'opera filosofica di Michelstaedter, appunto *La persuasione e la ret-*



NC  
12.2013

torica, realizzatasi grazie all'eccellente traduzione di Éva Ördögh (e con la collaborazione – tra l'altro – di E. Draskóczy, di M. Kaposi e di J. Pál).

Nella propria prefazione all'edizione ungherese (tradotta in ungherese da E. Draskóczy, d'ora in poi PPR) G. Pressburger tra l'altro sottolinea che l'opera di Michelstadter (che originalmente era la sua tesi di laurea) con pieno diritto è considerata oggi una delle opere filosofiche più importanti. Partendo da alcuni problemi relazionati alla filologia greca e alla filosofia platonica *La persuasione e la rettorica* formula un'accusa contro la tradizione culturale occidentale, in quanto essa non dà alcuna risposta alla domanda fondamentale della filosofia (e in particolare dell'esistenzialismo): quale senso si può attribuire all'esistenza umana, se tutto è in vendita? Il tratto esistenzialista di quest'opera è ribadito tra l'altro anche da M. Cerruti: cita J. Ranke che era giunto a riconoscere negli scritti di Michelstaedter „non solo il «contributo d'avanguardia italiano» agli orientamenti esistenzialistici europei del primo dopoguerra, ma anche «un caso sconcertante di anticipazione» dell'analisi esistenzialistica contenuta nel *Sein und Zeit* heideggeriano” (Cerruti 1967: 77). Dunque, come Pressburger rileva, Michelstaedter esigeva delle risposte alle proprie domande di carattere esistenzialista, che poi sono state date dalla vita stessa: la prima guerra mondiale, il fascismo e l'olocausto che toccava anche la sua famiglia e molti suoi amici ebrei. In fin dei conti l'accusa di Michelstaedter può essere sintetizzata come segue: la nostra civiltà si basa sulla retorica, sulla *velatura* della realtà per mezzo delle parole (PPR: 10). È da aggiungere a tutto questo che Michelstaedter è anche autore di poesie e di dialoghi (per es. del *Dialogo della salute*). In seguito all'invio della propria tesi all'Istituto di Studi Superiori di Firenze, il filosofo si è suicidato a soli 23 anni (il 17 ottobre 1910).

Troviamo importanti dati filologici sull'opera di Michelstaedter pure nella prefazione all'edizione italiana – del 2007 – di S. Campailla (sempre nella traduzione ungherese di

E. Draskóczy, d'ora in poi CPR). Dall'analisi genetica di Campailla si rivela tra l'altro che Michelstaedter ha cominciato a lavorare sul tema *I concetti di persuasione e di retorica nelle opere di Platone e di Aristotele* (incluso l'analisi dei dialoghi platonici *Gorgia*, *Il sofista*, *Parmenide*, inoltre delle opere aristoteliche *Retorica e Metafisica*) col Prof. G. Vitelli, però il giovane dall'inizio seguiva la propria strada, ritenendo Platone ed Aristotele già non più due autori, ma due miti classici della filosofia morale. Nell'*Introduzione* di Michelstaedter al proprio lavoro (pubblicata insieme al testo della tesi per la prima volta nell'edizione italiana del 2007) il giovane dotto delinea la propria filosofia sintetizzando le proprie fonti ed esprimendo la devozione ai suoi modelli (ossia ai presocratici Parmenide, Eraclito, Empedocle; al *Libro del Predicatore*; a Cristo; ai tragediografi antichi Eschilo e Sofocle; ai *Trionfi* di Petrarca; a Leopardi; a Ibsen; a Beethoven). Tale elenco non rappresenta per niente il risultato di una riflessione eclettica – sottolinea Campailla –, ma è il risultato di una logica peculiare che riconduce fenomeni apparentemente molto diversi tra sé ad una radice unica in base alla loro comune genesi da una coscienza infelice. Michelstaedter rivuole l'antichità e l'immutabilità del Vero e del Verbo. In breve, tale *Introduzione* costituisce un vero e proprio manifesto *inattuale* e antistorico, riconducibile – oltre che a Nietzsche – innanzitutto a Leopardi e paragonabile all'ultimo Tolstoj, in cui Michelstaedter indica per propria fonte d'ispirazione una comunità di autori che hanno formato/rivelato la propria identità per mezzo della persuasione (CPR: 19-23). Oltre a ciò il giovane filosofo formula la propria posizione critica nei confronti delle istituzioni culturali-storiche (come la concezione aristotelica, la Chiesa, la retorica delle discipline artistiche e scientifiche), che hanno perpetuamente falsificato il senso genuino delle manifestazioni creative e rivoluzionarie. Per il predominante carattere inutilmente loquace del linguaggio (messo a confronto con l'espressione atemporale dei pochi eletti) nella propria *Prefazione alle Appendici*

Michelstaedter formula la necessità di una *guerra per mezzo delle parole contro le parole*: si deve dare un nuovo significato alla parola, diventato *mero suono* – dice –, e per raggiungere tale scopo, si rivolge al greco come modello linguistico (CPR: 23).

Nell' *Introduzione* in modo profetico scrive ai contemporanei come se loro fossero dei posteri (presupponendo, dunque, che i lettori del suo periodo non l'avrebbero compreso). Nella concezione michelstaedteriana la vita umana è un peccato interiore, una contraddizione in sè, una malattia mortale, una *vita che non è vita*, che è sì volontà, ma tale volontà è rivolta al futuro, quindi è un'aspettativa e una rinuncia. Analogamente a Schopenhauer anche Michelstaedter percepisce la perpetua mancanza, ossia il dolore che è alla base della volontà, come percepisce pure l'effetto autodistruttivo nel processo che conduce dalla Volontà alla Non-volontà. La vita significa l'inseguimento perpetuo della vita, e raggiungerla corrisponde ad essere ormai esclusi da essa: ciò è spiegato dal filosofo (all'inizio del capitolo sulla *persuasione*) per mezzo della metafora del peso – facendo corrispondere la gravitazione fisica con quella spirituale –: il peso è tale come è, giacchè *pende* ed è fatalmente attratto dalla profondità. Se il peso raggiungesse il punto infimo (e, analogamente, se l'anima raggiungesse la propria soddisfazione) a cui tende, perderebbe la propria identità di peso (di anima), ossia ciò rappresenterebbe la sua morte. La vita, allora, è *essenzialmente* tragica, ossia è una vita-morte. Da ciò consegue l'incompatibilità del mutamento e dell'esistenza, e tale posizione anticipa la ripresa del principio parmenideo *l'essere è, il non-essere non è*, che nel linguaggio michelstaedteriano corrisponderebbe a *persuasione o retorica, tertium non datur* (CPR: 24-25). La *persuasione* è un concetto filosofico, connesso all'immagine del *mare senza rive* che conduce – per mezzo della libertà – all'utopia (luogo senza una posizione terrena determinata), allontanando l'uomo dalla Terra, mentre la Terra stessa rimane d'essere il posto della non-persuasione, quindi della *re-*

*torica*. Come sottolinea Campailla, in tale concezione negativa del mondo terreno si può riconoscere (nel pensiero di Michelstaedter) pure la sorte tragica dell'ebreo errante e della diaspora ebraica (CPR: 27-28). E con pieno diritto – nelle proprie riflessioni – aggiunge a tutto ciò A. Verri che il concetto di *persuasione* in realtà non ha una definizione e quindi un significato determinato: „la persuasione non si definisce, ma si vive. [...] Forse vuol dire la morte, quale momento di estrema lucidità? Forse anche il suicidio, il venire ai ferri corti con la vita, facendo di se stesso fiamma? [Si tratta di] interpretazioni che sono state [...] variamente sostenute, ma che lasciano il problema come nella penombra”, e in ogni modo la persuasione „rappresenta il momento cruciale, che è quello della liberazione, rispetto ai deludenti e inadeguati aspetti della vita; il momento che getta luce, vanificando, ogni illusoria attrazione” (Verri 1969: 94-95).

Michelstaedter intendeva analizzare innanzitutto la *retorica scientifica*. Nella civiltà occidentale la *conoscenza* è in sè lo scopo fondamentale della vita: per mezzo della propria capacità retorica l'uomo *produce* le conoscenze. La critica di Michelstaedter a questo punto riguarda sia le scienze dogmatiche (quelle „naturali”), sia le scienze storico-relativistiche (quelle „dello spirito”), e include pure il rifiuto di quel senso di conforto che la scienza promette alla società, apparentemente liberando le persone dalla responsabilità individuale. Allo stesso modo il giovane filosofo rigetta la specializzazione, il linguaggio tecnico, la divisione del lavoro – ossia tutti i fenomeni sociali che a suo parere distruggono l'integrità dell'uomo e della conoscenza. Basandosi sulle proprie letture di Hegel, di Sorel e di Marx, Michelstaedter ha formulato la propria teoria dell'alienazione, dell'oggettivazione, della violenza contro l'uomo e la natura, che lo condurrà persino alla critica nei confronti della proprietà privata. Tale posizione – fondata, come è stato già accennato, su una particolare *critica del linguaggio* – della priorità della *persuasione* rende peculiarmente attuale l'opera

di Michelstaedter (CPR: 28-29), come ciò è indicato anche nell'interpretazione chiarificatrice (che allude dettagliatamente anche al contesto culturale-storico) di G.A. Camerino: in Michelstaedter per concetto di retorica „si deve intendere il processo di sterilizzazione delle facoltà creative della lingua, resa sclerotizzata e anonima, asservita sempre più esclusivamente alle necessità pratiche”, e sono altrettanto vuoti e sclerotizzati „tutti i comportamenti, le attività e le istituzioni politiche, culturali, religiose, scientifiche, artistiche del cosiddetto progresso della civiltà”, di modo che „le pagine della maggiore opera michelstaedteriana dedicate alla crisi del linguaggio si pongono come momento di riepilogo e di conferma di quella crisi etica che l'autore denuncia in perfetta sintonia con le tesi della contemporanea cultura absburgica” (Camerino 1993: 17).

Alla fine della prefazione di Campailla il lettore trova anche una preziosa lista delle edizioni previe dell'opera, inoltre lo studioso

tratta sinteticamente anche dei problemi filologici relazionati ad essa (CPR: 33-39). La traduzione ungherese di *La persuasione e la retorica*, di alta qualità sia dal punto di vista letterario che da quello filosofico, arricchisce notevolmente l'elenco delle traduzioni in ungherese di opere fondamentali di autori italiani.

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

CPR Prefazione di Sergio Campailla all'edizione italiana del 2007, in Michelstaedter, *A meggyőződés és a retorika*, Medicina, Budapest 2013, pp.17-38.

PPR Prefazione di Giorgio Pressburger all'edizione ungherese, in Michelstaedter, *A meggyőződés és a retorika*, ed. cit., pp.9-13.

Giuseppe Antonio Camerino, *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*, IPL, Milano 1993. Marco Cerruti, *Carlo Michelstaedter*, Mursia, Milano 1967.

Antonio Verri, *Michelstaedter e il suo tempo*, Longo, Ravenna 1969.

# Baroque – on line. Poesia italiana del secondo Novecento

GÉZA SALLAY–ENDRE SZKÁROSI (A CURA DI)  
*Online barokk.*  
*Olasz költészet a 20. század második felében*  
Eötvös József, Budapest 2012

JÓZSEF NAGY

**I**l titolo del volume dedicato alla memoria di uno dei curatori, il Prof. Géza Sallay (recentemente deceduto), è stato preso in prestito da una delle poesie contenute in esso, quella di John Gian (446-9). L'antologia poetica bilingue in questione sarà evidentemente uno strumento fondamentale – sia per gli studiosi della letteratura italiana, sia per un pubblico più vasto – dal punto di vista dell'orientamento nella poesia italiana della seconda metà del secolo XX. Anteriormente a questa, l'ultima antologia poetica rilevante del Novecento italiano è stata pubblicata in Ungheria quasi cinquant'anni fa (vedi Gy. Rába–G. Sallay 1965). Quel volume aveva un'importanza particolare – specialmente in Ungheria e nell'Europa dell'Est –, giacchè (come anche Szkárosi sottolinea nella propria nota in ungherese su *Online barokk* [*Poesia italiana moderna in abbondanza*]), in modo esclusivo presentava al pubblico lettore ungherese i maggiori poeti del Novecento (Ungaretti, Palazzeschi, Campana, Saba, Montale, Pasolini, Pagliarani, Roversi, ecc.) in traduzioni di alto livello. Quindi, *Online barokk* è inevitabilmente la continuazione dell'accennata antologia del 1965: in-

fatti, pure in *Online barokk* troviamo una selezione della produzione poetica ulteriore (rispetto agli anni '60) tra l'altro di Ungaretti, Saba, Palazzeschi e Montale, per proseguire poi

Sallay Géza – Szkárosi Endre  
**Online barokk**  
Olasz költészet  
a 20. század második felében



con le opere scelte di alcune figure maggiori susseguenti, come Luzi, Villa, Zanzotto, Sanguineti, Balestrini e tanti altri (in totale 52 autori). *Online barokk* – oltre all'impegno dei due curatori pure nel campo delle traduzioni – è il risultato di una singolare collaborazione di diverse generazioni di traduttori: Z. Majtényi, Zs. Takács, F. Baranyi rappresentano la generazione più matura di letterati, mentre D. Faragó, A. Andróczy, K. Puskár, ecc. sono alcuni della più giovane generazione d'italianisti ungheresi.

Nella Prefazione (5–11) Szkárosi dà una spiegazione chiarificatrice sulla rilevanza (nel canone letterario italiano, europeo e mondiale) delle opere pubblicate nella presente antologia. Giustamente sottolinea che la letteratura dev'essere studiata come un ciclo infinito (e ciò ovviamente comporta delle difficoltà enormi): «la perpetua genesi e sviluppo di una poesia appartenente ad una lingua nazionale è un processo tale in cui tutto ha un antecedente ed anche una conseguenza – è proprio questo che rende difficile dividerla in periodi –, e nel quale processo i momenti d'innovazione, come pure le onde del rinnovamento radicale hanno la propria organica storia evolutiva. Ciò nonostante è indubbio che la poesia (e in generale la cultura) italiana all'inizio del Novecento forma le proprie poetiche – similmente alla poesia ungherese – nel segno dell'imperativo della modernizzazione mancata o non-spiegata» (5).

Il futurismo e alcune sue istituzioni (riviste, redazioni e circoli letterari) – rileva Szkárosi – in principio avevano un ruolo determinante nell'ulteriore formazione della poesia (post)-moderna del Novecento: ciò è sostenibile sia nei casi di Ungaretti, Campana, che in quelli di Palazzeschi e Govoni (i quali ultimi si dichiaravano futuristi nel periodo 1910-14), e anche in quello di Lucini (che tra l'altro aveva forti riserve nei confronti del futurismo). Le conseguenze catastrofiche della I. guerra mondiale hanno avuto degli effetti negativi – nei confronti del futurismo – anche in Italia, specialmente per l'adesione di alcuni rappresentanti-chiave di questa corrente (come tra

l'altro Marinetti e D'Annunzio) all'ideologia fascista e irredentista. Un gruppo significativo di autori – posteriormente (nel periodo di Montale e di Ungaretti) canonizzati come i rappresentanti dell'ermetismo –, tra loro Quasimodo, Sinisgalli, Bertolucci, Sereni erano coloro che, in parte per la loro posizione polemica in connessione al futurismo, ma innanzitutto per mezzo delle loro opere, hanno costituito le basi della poesia italiana del secondo Novecento (5–6). Qui si può accennare che il Prof. Sallay, specialista anche dell'opera di Pascoli, nelle sue conferenze spesso sottolineava che Pascoli – che è generalmente categorizzato tra i rappresentanti del simbolismo e in parte del decadentismo – nella sua poesia in realtà aveva pure anticipato alcuni tratti fondamentali dell'ermetismo. Ciò (tenendo presente, dunque, che Pascoli era – nonostante la sua poetica innovativa – un autore conservatore, forse l'ultimo rappresentante autentico del classicismo nella letteratura italiana) è in armonia col giudizio storico-letterario di Szkárosi, che pure ribadisce il fondamentale conservativismo dell'ermetismo – insieme ad alcune riviste non strettamente connesse ad esso, in particolare *La Voce* di Firenze (legata tra l'altro a Sbarbaro, Onofri, Rebora) e *La Ronda* di Roma (legata tra l'altro a Cardarelli, Bacchelli) – un tratto che pure lo contraddistingue dal futurismo originalmente «rivoluzionario» e d'avanguardia (6).

In seguito all'esperienza brutale della II. guerra mondiale nella poesia – parallelamente all'ermetismo – si cercavano nuovi modi d'espressione, spesso legati ad un certo tipo d'azione sociale. L'esempio più chiaro di quest'orientamento verso l'azione sociale (connessa a sua volta con una concezione linguistica) è dato dall'opera letterario-poetica di Pasolini. La questione della lingua – la quale, come indagine teoretica, ha ovviamente una lunga tradizione nella letteratura italiana da Dante in poi –, riformulata con concetti novecenteschi, era stata già chiaramente individuabile (negli anni quaranta) nell'opera di Villa, il cui ruolo innovativo nella poesia ita-

liana era importante almeno fino agli anni sessanta (6). Pure nel periodo del secondo dopoguerra avevano una grande importanza certe istituzioni letterarie, in particolare certe riviste, tra cui è da accennare la bolognese *Officina*, redatta (tra il 1955–59) da Pasolini e Roversi. Un'altra rivista d'importanza-chiave, *Il Verri* è stata fondata a Milano nel 1956 da Anceschi, che ha indicato la rilevanza (accanto all'ermetismo) della «linea lombarda», con poeti come Cataffi, Erba, Orelli e Risi. Alla fine degli anni cinquanta varie ulteriori riviste sono state fondate, sempre con lo scopo principale di un rinnovamento del linguaggio letterario-poetico: la *Linea Sud* di Napoli, l'*Ana etcetera* di Genova, la *Testuale* di Milano, l'*Anterem* a Verona, la *Zeta* di Udine, l'*Erba d'Arno* di Fucecchio [FI] (7).

Dei nuovi approcci al linguaggio poetico, ormai appoggiati da certe teorie della filosofia del linguaggio e diretti a soddisfare le esigenze dell'azione sociale-poetica nella poesia contemporanea, è un buon esempio il volume di poesie *Laborintus* (del 1956) di Sanguineti, che ha aperto nuovi orizzonti anche nel campo del plurilinguismo. Ed è un esempio analogo l'opera di Balestrini, che nello stesso periodo stava sperimentando (per usare un termine in retrospettiva) la *decostruzione* del linguaggio poetico, tra l'altro per mezzo delle sue composizioni realizzate al computer, delle quali la più conosciuta è *Tape Mark* (del 1961). Sempre dal punto di vista dell'impegno diretto alla realizzazione di una radicale azione sociale per mezzo della letteratura e specificamente della poesia, era d'importanza epocale la pubblicazione dell'antologia *I Novissimi – Poesie per gli anni '60* (a c. di Giuliani e Balestrini, Milano 1961), che dava l'avvio alla neoavanguardia, i cui rappresentanti – al loro Convegno palermitano del 1963 – hanno fondato il Gruppo '63: tale gruppo ribadiva la *discontinuità* con l'avanguardia «classica» e in particolare col futurismo (7–8).

È noto che il Gruppo '63 includeva sia filosofi e storici dell'arte (Eco, Barilli), sia poeti (Niccolai, Spatola, Rosselli e Pignotti), e che lo stesso Gruppo – diversamente dal circolo

de *I Novissimi*, con un'esplicita orientazione ideologica (di sinistra) – professava la *radicale indipendenza dell'esperimento poetico-linguistico alternativo* da qualsiasi fattore politico, sostenendo altrettanto però la primordiale funzione della poesia e della letteratura nell'azione sociale. Quindi da quel punto in poi si può parlare di (*neo*)*sperimentalismo* come di una corrente poetico-letteraria a pieno diritto. Già Pasolini aveva effettuato i primi passi in questa direzione, ma erano altri autori (appunto, dagli anni '60 in poi) a contribuire in modo determinante alla fioritura – nell'ambito di questo sperimentalismo – della poesia visuale (Belloli, Lora-Totino, Carrega, ecc.), della poesia sonora (Spatola, Stratos, Fontana, ecc.), tutte correnti poetico-artistiche d'importanza fondamentale non solo in Italia, ma a livello internazionale. Vari poeti effettuavano degli esperimenti anche nel campo della poesia lineare (in parte alcuni degli autori indicati sopra, inoltre l'accennato John Gian, Minarelli, Degli Esposti, ecc.). Qui si può rievocare che la poesia italiana del secondo Novecento, in gran parte – dunque – rivolta alla critica e alla decostruzione del linguaggio, ha prodotto dei risultati artistici di grande rilievo pure nel genere del *grottesco* e dell'*assurdo*: autori importanti in questo senso sono tra l'altro Niccolai e Toti. E anche a questo punto si deve ricordare la rilevanza istituzionale delle riviste (*Cervo volante*, *Quindici*, *Malebolge*, ecc.) legate allo sperimentalismo (8–9).

La problematica del linguaggio è fortemente presente anche in autori con una predisposizione – per così dire – tradizionale (rispetto agli sperimentalisti), come Zanzotto, che analogamente a Pasolini accentua l'importanza del *dialetto* nel linguaggio poetico. Da questo punto di vista è da contrapporre al loro impegno quello di Sanguineti, che – in seguito al già accennato *Laborintus* e rinnovando l'imperativo dantesco – si sforzava per ricreare la lingua letteraria ideale, più tardi anche con l'adattamento di certe forme arcaiche (9). Meriterebbero d'essere trattati a parte in questo luogo Luzi (che partendo dal-

l'ermetismo giunge ad un tono poetico peculiarmente cattolico-spirituale), Montale che (dal volume *Xenia* – del '66 – e in particolare dalla raccolta di poesie *Satura* – del '71 – in poi), con un cambio radicale rispetto al proprio tono poetico anteriore, cercava di realizzare una poesia profondamente filosofica, analogamente a Caproni, la cui opera in un certo senso è paragonabile a quella di Leopardi (9–10).

Szkárosi rileva ancora l'importanza letteraria – con riguardo al secondo Novecento – di Palazzeschi (nella cui poesia in modo unico si sintetizzano elementi dell'avanguardia e della poesia *contemporanea*) e quella di Kemeny (che, partendo da una posizione d'avanguardia radicale è giunto alla fondazione del *mitomodernismo*). Palazzeschi in Ungheria è stato studiato in modo approfondito dal Prof. József Takács (che pure ci ha lasciato recentemente), mentre il «duogotenente» del

letterato italo-ungherese Kemeny in Ungheria è lo stesso Prof. Szkárosi. Una delle riflessioni conclusive di Szkárosi è che Milano (in sè erede della «linea lombarda») e Roma sono tutt'ora dei centri importanti – anche a livello istituzionale – della poesia italiana contemporanea (10-11). Quindi, i fenomeni, dei quali questo prezioso volume presenta un profilo in modo competente, sono del tutto vivi e attuali.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E SITOGRAFICI

Gy. Rába–G. Sallay (a cura di), *Modern olasz költők* [*Poeti italiani moderni*], Magvető, Budapest 1965. *Modern olasz költészet gazdagon* [*Poesia italiana moderna in abbondanza*]: [http://olaszissimo.blog.hu/2013/04/09/modern\\_olasz\\_kolteszet\\_gazdagon#more5214350](http://olaszissimo.blog.hu/2013/04/09/modern_olasz_kolteszet_gazdagon#more5214350)

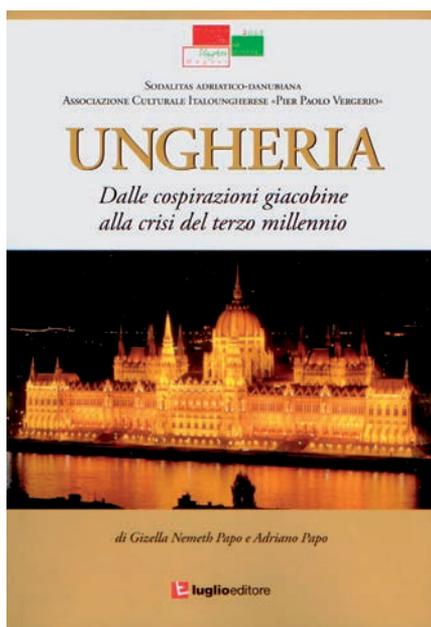
# Ungheria: la storia in primo piano!

GIZELLA NEMETH PAPO E ADRIANO PAPO  
*Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine  
alla crisi del terzo millennio*  
Luglio Editore, Trieste 2013, 568 pp.

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

**G**li autori di questa storia dell'Ungheria moderna e contemporanea, hanno già ampiamente dimostrato le loro doti di ricercatori e la serietà del loro impegno scientifico, con la pubblicazione – tra l'altro – della *Storia e cultura dell'Ungheria. Dalla preistoria del bacino carpatodanubiano all'Ungheria dei giorni nostri* (Rubbettino, 2000) e di una serie di monografie dedicate a protagonisti della storia ungherese (Pippo Spano, Ludovico Gritti, Giorgio Martinuzzi) in qualche modo legati alla storia e alla cultura italiana in interazione con le complesse vicende magiare dei secoli XV e XVI. Questa nuova impresa, che salutiamo come l'ideale completamento della *Storia e cultura dell'Ungheria*, si distingue dalla *summa* precedente anche perché abbandona la sistematica attenzione ai rapporti italo-ungheresi (ai quali erano dedicati interessanti 'schede' nel volume precedente, mentre in questo la trattazione si inserisce organicamente nel contesto 'narrativo', per così dire, della concatenazione degli eventi storici presentati) per concentrarsi sulla storia dell'Ungheria nei secoli XIX e XX, naturalmente nei suoi rapporti con la politica, l'economia, la

cultura europea e mondiale, attraverso una lettura e rilettura delle principali opere storiografiche attualmente a disposizione dello



NC  
12.2013

storico, molte delle quali – dobbiamo ricordare – sono però difficilmente accessibili al pubblico italiano, perché edite quasi tutte soltanto in ungherese, e comunque sia difficilmente reperibili, se non nelle biblioteche universitarie o specialistiche presenti sul suolo magiaro.

Il primo importante elemento di questo ‘confronto’ con gran parte della storiografia a nostra disposizione è dunque insito proprio nella scelta delle fonti, molte delle quali evidentemente legate a un’ottica parziale e ormai superata, che appunto nell’interpretazione della storia ungherese del Novecento ha avuto un’enorme responsabilità in quello che potremmo chiamare il traviamiento (o travisamento) della descrizione degli eventi storici di tutto il Novecento. La distorsione di cui siamo ancora oggi testimoni si manifesta chiaramente nelle strutture portanti dell’interpretazione di tutta la storia europea del secolo appena trascorso, poiché si basa su una serie di luoghi comuni e di pregiudizi di cui difficilmente riusciremo a liberarci (se pure ci riusciremo, un giorno), ma crediamo che l’esempio – tutto italiano, anzi antitaliano – del cosiddetto ‘machiavellismo’ possa essere illuminante per meglio individuare la portata di questo travisamento, in prospettiva. Anche i nostri Autori si sono necessariamente trovati di fronte all’esigenza di valicare una soglia che spesso suscita timore, imbarazzo, o per lo meno lascia perplessi di fronte alle conseguenze di un atteggiamento nuovo che voglia porre le giuste distanze rispetto a un’ottica di cui riconosciamo coscientemente i limiti: nel loro sforzo – teso a illuminare il lettore del tutto indifeso nei confronti della ‘banale versione dei fatti’, Gizella Nemeth Papo e Adriano Papo hanno integrato le parti meramente informative con tutte quelle ‘garanzie’ che generalmente ci aspettiamo diano il crisma dell’oggettività a un’opera storiografica: dati statistici, giudizi di diverso orientamento, verifiche ‘a distanza’, così che il quadro da loro offerto appare sempre più chiaro, man mano che ci inoltriamo nella lettura di questo impressionante e contraddittorio bilancio di

due secoli di avvenimenti – molti dei quali di una tragicità disarmante – fondamentali per la storia dell’Ungheria e dell’intero continente.

La nostra *prima lettura* è avvenuta – ci sia permesso di entrare in un dettaglio personale – proprio nel corso di un viaggio in Russia, per esser più precisi in una di quelle Repubbliche periferiche che tanto hanno sofferto le conseguenze della rivoluzione, delle purghe staliniane, della ‘stabilizzazione’ a esse seguita, e infine del crollo sovietico, che ancora oggi lasciano segni indelebili nella vita sociale, economica, culturale di non pochi milioni di europei: leggendo i capitoli dedicati agli anni del primo dopoguerra, della Repubblica dei Consigli, del secondo dopoguerra e della Repubblica Popolare, man mano che scorrevano i desolati paesaggi delle periferie di città artificiali, o le immense piazze ancora adornate da idoli ormai da tempo abbattuti altrove, si avvertiva il soffio gelido di tempi bui, di dolori soffocati nella paura, nella miseria, nella delusione di un popolo oppresso e calpestato, diviso e scosso dall’odio che impera nelle guerre civili. La storia dell’Ungheria contemporanea, tanto densa di cambiamenti che non esiteremo a definire sconvolgimenti – la mutilazione seguita alla prima guerra mondiale, la rovinosa esperienza della seconda guerra mondiale, le spaventose vicende dell’ascesa al potere di un regime straniero ed estraneo alla tradizione politica e sociale magiara, la repressione seguita alla rivoluzione nazionale del 1956 –, scuote il lettore che legge, nei dati e nelle riflessioni degli storici, l’innanzitutto della volontà umana, l’assidua resistenza di un popolo che ha a lungo avuto un ruolo egemone nella storia dell’Europa Centrale e Orientale ma che si è trovato, nel volgere di alcuni decenni, in una posizione di assoluta sudditanza nei confronti di una cultura politica che ha cancellato un secolare processo di autoaffermazione nazionale. Il pregio indiscutibile di queste pagine consiste proprio nel saper comunicare delle sensazioni, delle basi di riflessione, che da un lato sono espresse con l’imparzialità di chi osserva dall’esterno, dall’altro immergono il lettore in

un'atmosfera inconfondibile, che decenni di storiografia propagandistica hanno cercato di cancellare: parliamo della possibilità di confronto, confronto delle idee e delle interpretazioni, e soprattutto dell'opportunità di poter leggere la storia non soltanto mediante il poco coerente criterio delle differenziazioni nette di giudizio, ma con la riserva di poter cogliere le sfumature, o addirittura di capovolgere quei pregiudizi che vengono spesso *fatti aderire* ad una determinata situazione, pur non avendo con essa punti di contatto.

Se osserviamo più da vicino la struttura della *storia* che abbiamo tra le mani, dovremo innanzitutto considerare che essa incomincia nel XIX secolo, con il 'Risorgimento' ungherese: anche gli Autori considerano importante sottolineare come questo periodo, la cui denominazione prende in prestito una espressione tipica della storiografia e della mitografia nazionale italiana, non si limiti al 1848-49, ma vada almeno fino al 1867, l'anno del Compromesso da cui nacque l'Austria-Ungheria e che quindi, per una strana ironia della sorte, diviene una sorta di secondo 'Risorgimento' magiario. In tono minore, certo, e senza quegli accenti eroici che troviamo naturali in veri e propri giganti della visione romantica della storia ungherese quali furono Petöfi e Kossuth, ma pur sempre un segno, palese e concreto, di rinascita, della fine di una lunga stagione di repressione, di negazione del 'Risorgimento' inserito nella cosiddetta 'primavera dei popoli', che rese meno doloroso l'approdo a un porto di sicurezze maggiori, di ricostruzione paziente delle antiche glorie, della stabilità economica e politica, che fecero di Budapest *fin de siècle* una delle capitali del 'bel mondo' fino agli eventi tragici della Guerra Europea.

Il secondo ampio capitolo di questa *storia* ci parla appunto dei decenni che vanno dalla nascita dell'Austria-Ungheria fino alla conclusione della prima guerra mondiale, e dunque della monarchia dualista stessa, trattati con ammirevole sintesi, e proprio evidenziando la presenza e funzione del Regno d'Ungheria all'interno della duplice corona, nonché alcuni temi di fondamentale impor-

tanza per meglio comprendere gli sviluppi politici, militari e sociali successivi, quali la questione delle nazionalità, i problemi nei Balcani lungo tutto l'arco di un settantennio (dal 1848 al 1918, se andiamo a rileggerci le cronache della guerra d'indipendenza), una circostanziata lettura delle conseguenze dei trattati di pace di Versailles-Trianon sulla meccanica del disfacimento della monarchia dualista e ancor più di quello che era stato, un tempo, il grande e prospero Regno d'Ungheria. Neanche qui mancano importanti schede relative alla storia culturale dell'Ungheria del tempo, in cui già si nota una tendenza a differenziare le regioni dell'Ungheria storica (quella pretrianonica, per intenderci) dalla piccola, mutilata Ungheria del primo dopoguerra.

Il primo dopoguerra del Novecento (terzo capitolo della trattazione) è sicuramente una fase importantissima per la crescita – o sopravvivenza? – di un'Ungheria che ormai deve confrontarsi con il suo estremo depauperamento: di forze umane, di risorse economiche, di potere nella politica internazionale, addirittura anche di coesione tra gli ungheresi, ormai divisi tra la territorialmente 'minima' Ungheria e i cosiddetti stati successori (tra cui anche l'Austria, che pure aveva perso il conflitto assieme all'Ungheria, ma che aveva acquisito quella regione che ancora oggi conosciamo come Burgenland!). Gli Autori si avventurano nella complessa vicenda dei primi momenti seguiti all'armistizio, fino a quel 'caos calmo' della politica ungherese alla fine degli anni '10, che stupisce per l'incoerenza dimostrata dagli attori della politica, dicendosi sconcertati dal comportamento del partito socialdemocratico che appoggia, anzi promuove il colpo di stato dei comunisti di Béla Kun, dicendosi ancora più sconcertati dalle decisioni prese e dalle responsabilità assunte (ma poi in realtà ruscate) da parte del presidente Károlyi, autore del gesto dimissorio che avrebbe lasciato mano libera ai comunisti! Ma tale sconcerto non viene forse dal fatto che simili sconcertanti comportamenti avverranno – con altrettanta forzatura, direi –

anche una trentina d'anni più tardi, quando davanti alla possibilità di inserirsi lealmente nell'agone politico magiario postbellico, o di forzare le altre parti politiche a trasferire a un'unica forza i poteri democratici, magari con l'aiuto di un efficiente Ministero degli Interni e delle forze armate sovietiche temporaneamente stanziate sul territorio ungherese, i comunisti di Rákosi sceglieranno quest'ultima opzione diventando così i fondatori dello stalinismo di marca ungherese? Chiuso il difficile capitolo della rivoluzione di Béla Kun e del fallimento dei *soviet* ungheresi, gli Autori affrontano un argomento che oggi è particolarmente scabroso, la biografia (sintetica, intendiamoci) di Miklós Horthy, il reggente di una corona destinata a restare senza testa coronata: scabroso perché facili giudizi hanno da sempre confinato Horthy in una cornice prefabbricata, quella dell'*homo novus* controrivoluzionario (si legga fascista), antisemita e spietatamente reazionario, ma qui finalmente leggiamo un giudizio molto più equilibrato, che prende le distanze dalle immagini stereotipate riconoscendogli doti di equilibrio ma anche criticando le sue (in)decisioni diplomatiche, la sua difficoltà oggettiva a entrare da *partner* paritario nella politica internazionale, evidenziando la peculiare stagione di un particolare rapporto di collaborazione avuto con i primi ministri Pál Teleki e István Bethlen, dopo i quali si noterà un sempre più deciso calo d'importanza della linea *aristocratica, conservatrice e legittimista* che i due incarnavano nel contesto della triplice anima del movimento horthyano (le altre due sono quella cristiana da una parte, dall'altra quella estremista, antibolscevica e antisemita).

Due distinti capitoli sono dedicati all'analisi del periodo del regime Horthy (horthyano e horthysta i due aggettivi a disposizione per il giudizio: più benevolo l'uno, più critico l'altro): il primo giunge fino alla stabilizzazione seguita all'attività dell'Internazionale Bianca, il secondo comprende la fine della reggenza e la seconda guerra mondiale. Ambedue le trattazioni sono dense di dettagli della storia istituzionale ungherese, che probabilmente molti

ungheresi del Novecento non hanno conosciuto se non attraverso il filtro della storiografia marxista, ma non ci aspettiamo dagli Autori un capovolgimento a 180 gradi: i governi, i primi ministri e i loro orientamenti, spesso in ampia contraddizione da un dicastero all'altro, si succedono davanti agli occhi del lettore con grande nitidezza, con l'attenzione puntata su alcuni importanti particolari, sul rapporto tra l'Ungheria e i paesi confinanti, *in primis* con l'Italia e la Germania. Non dimentichiamo che questi sono decenni importantissimi anche per la cultura ungherese, che dopo un periodo davvero d'oro conosciuto agli inizi del secolo XX, continua a svilupparsi ora con più anime, quella ungherese d'Ungheria, quella di Transilvania e poi mano mano anche delle altre regioni divenute parte di altri paesi, ma sempre ricche delle testimonianze culturali ungheresi, che del resto la ricerca etnografica e musicologica proprio da quegli anni procureranno di custodire gelosamente ai posteri.

La seconda guerra mondiale in Ungheria si conclude con una pesante sconfitta ma, quel che è più grave, con un'ancora più pesante occupazione militare che prelude alla sovietizzazione: questa dinamica viene presentata nel capitolo sesto, con lodevole sintesi e dovizia di dati statistici, ma soprattutto indicando chiaramente quali meccanismi vennero utilizzati dai 'moscoviti' per impadronirsi del potere facendo credere alle masse di essere nel giusto, anzi creando una infrangibile alleanza tra potere e cultura che avrebbe saputo ricomporsi anche dopo la rivoluzione del 1956.

Il capitolo dedicato al 1956 è il penultimo, seguito dal *trait d'union* temporale che dall'instaurazione del regime kadariano alla fine di quell'anno intenso, passando per il cambiamento di regime contemporaneo alla 'caduta del muro', porta fino ai giorni nostri: tutto è già stato scritto e detto sul 23 ottobre 1956 e sui successivi eventi, eppure qui abbiamo una sintesi che si attiene ai fatti e che tiene in considerazione soprattutto gli eventi di politica internazionale concomitanti, per meglio inquadrare il '56 e la sua subitanea re-

pressione, nel quadro della politica dell'Unione Sovietica, degli Stati Uniti e delle Nazioni Unite, ribadendo inoltre l'importanza di quella sollevazione popolare anche per la coscienza degli intellettuali (di molti intellettuali) occidentali, che riconobbero in quell'occasione uno dei tanti veri volti dell'imperialismo. I decenni che seguono sono anch'essi intensi, sono quelli che hanno segnato le vite di molti di noi, ma che anche per molti ungheresi di oggi sembrano confusi in una sorta di grande foto sfocata: la stabilizzazione del regime kadariano seguita alla feroce repressione che addirittura attese che 'controrivoluzionari' nel 1956 minorenni divenissero maggiorenni, per giustiziarli, appare oggi meno cruenta, meno esasperatamente autodistruttiva del periodo rakosiano, eppure il portato dei decenni di quello che venne definito il 'comunismo al gulasch' è evidente ancora oggi, quando si leggono le liste dei più attempati candidati in Parlamento, quando si fanno i conti del debito pubblico dolorosamente accumulatosi già prima del 1989, quando si studiano gli archivi di quegli uffici del Ministero degli Interni, dove giacciono i *dossier* perso-

nali di milioni di cittadini 'sotto osservazione' e di decine di migliaia di informatori, agenti, contatti, infiltrati nei luoghi di lavoro, di culto, nei condomini, nelle scuole, che rappresentano la lunga ombra di un passato impossibile da dimenticare, ma con il quale prima o poi l'Ungheria del XXI secolo dovrà riconciliarsi, sicuramente solo dopo averlo conosciuto meglio, dopo aver soppesato e distinto responsabilità individuali e collettive.

Leggere questa storia dell'Ungheria contemporanea potrà aiutare il lettore italiano a comprendere meglio la storia dei rapporti internazionali che hanno caratterizzato l'intero Novecento europeo, e forse sollecitarlo ad approfondire la conoscenza della cultura ungherese contemporanea (che nelle librerie viene sempre meglio rappresentata dalle opere di Márai, Esterházy, Kertész, Füst, Kosztolányi, Magda Szabó e tanti altri degnissimi autori) che proprio di questi eventi storici si è fatta – a volte suo malgrado – interprete, come sembra suggerire l'*incipit* di un fortunato scritto di Péter Esterházy, *Harmonia Caelestis*: «È di una difficoltà cane mentire senza conoscere la verità».

# Tra Ungheria e Italia: una storia nascosta

GIORGIO E MATILDE JONAS

*La saga delle colombe. Villa La Selva,  
il lager alle porte di Firenze*  
Passigli Editori, Firenze 2012,  
pp. 152, € 16.00.

MILLY CURCIO

**E** un libro singolare, impegnativo. Non un romanzo, non un mero diario autobiografico, non un libro di storia. Qualcosa di più. *La saga delle colombe* di Giorgio e Matilde Jonas si addentra nella Storia del Novecento europeo, quella delle immani tragedie, delle ferite mai rimarginate, dei profondi silenzi, delle complicità. Lo fa in maniera del tutto insolita perché a raccontare, e ricostruire, drammi pubblici e privati, a distanza di quasi settant'anni, sono le voci di due individui legati da uno strettissimo vincolo di sangue e separati da un silenzio protrattosi per l'intera esistenza.

Un padre, György Jonas, classe 1904, appartenente a una famiglia ebraica della più colta borghesia ungherese, che, ancor giovane, scampa rocambolescamente a un pogrom in patria e trova rifugio in Italia, frequenta l'università di Padova laureandosi in medicina, si sposa e ha un figlio, Sergio; quindi, si separa dalla moglie e si trasferisce a Genova per aprirvi uno studio dentistico.

Qui conosce Mercedes Ravera (l'adorata «Dinka»), della quale il dottor Jonas si innamora perdutamente, tanto da annullare l'imminente partenza per il Brasile, dove avrebbe

trovato sicuramente la salvezza insieme alla madre Gizella, detta Gizi, all'indomani della promulgazione delle leggi razziali in Italia.

Nel 1941 György viene internato a Villa La Selva, uno dei quattro campi di concentramento istituiti in Toscana, situato a soli nove chilometri dal cuore di Firenze, nel comune di Bagno a Ripoli, e rimasto 'nascosto' fino a pochi anni fa, a causa dell'indifferenza di quanti sapevano e hanno taciuto.

Centodieci uomini, in gran parte intellettuali, sono rinchiusi in questo ghetto dove si soffrono le pene dell'inferno e si subiscono umiliazioni e privazioni di ogni sorta, ma dove, tra i compagni di sventura, s'instaurano anche forti vincoli di affetto e di solidarietà, come quelli che legano György, Beppo, Evensen e Zitzler. Ecco cosa scrive il dottor Jonas dopo soli tre giorni di prigionia: «Finestre aperte, aria libera, giardino e cortesie: tutto insomma concorre a creare un'illusione di libertà, di dignità, di rispetto della propria individualità, ma in realtà si tratta solo di falso decoro. [...] Qui sono in isolamento. Tenuto lontano da tutto e da tutti come un lebbroso. Un essere infetto relegato su un'isola deserta.

Non sento più voci. E nessuno mi sente. Improvvisamente vedo ogni cosa allontanarsi e rimpicciolirsi, come se fosse oggetto di un'allucinazione febbrile. Il mio spirito si ribella: all'umiliazione preferisce la morte» (p. 48).

L'altra voce narrante è Matilde, la figlia di György e Mercedes, nata nel 1946, quando la guerra è ormai finita e un fenomeno di rimozione diffuso contagia ebrei e non ebrei: i primi scelgono il silenzio nella speranza di «un ritorno alla normalità» dopo le atrocità dell'Olocausto, i secondi probabilmente nel tentativo di allontanare da sé il senso di colpa per aver finto di non sapere: persino l'indifferenza è una colpa, «un buco nero nell'anima» (p. 34).

Anche il dottor Jonas, e Dinka e perfino nonna Gizi, tessono intorno a Matilde «reti di omertà», consegnandole «solo oggetti a popolare la sua vita depredata», cancellando «le radici per seppellire il passato. Misura assurda per difendere un figlio dal peso della Storia» (p. 18).

Così Matilde: «Lasciò la sua terra, mio padre, che aveva vent'anni. Morì che ne avevo ventiquattro e non un suo solo ricordo da fare mio. Non una lingua in comune. Non una sola fotografia di suo padre. Suo padre, mio nonno. Mi lasciò con la terra bruciata alle spalle. Con l'anima segnata dalla traumatica amputazione del proprio passato. Ad annasprire nel presente come un punto perso nello spazio, in cerca di una identità inafferrabile. Con la confusione di memorie non mie che mi scorrevano nel sangue, indecifrabili. Conflitto continuo tra vissuto e ragione» (p. 17).

Il nucleo del libro è rappresentato dal diario intitolato *Buonanotte, dottor Jonas*, un centinaio di pagine redatte da György, nel periodo del suo internamento a Villa La Selva, compreso tra il 22 febbraio del 1941 e il 4 giugno dello stesso anno: la narrazione si interrompe nel momento in cui il dottor Jonas sta per essere trasferito a Venarotta, paesino sperduto nelle Marche, per ricongiungersi alla madre Gizi. A questo punto, «senza filo conduttore, il percorso si sbriciola in un grumo di frammenti chiusi in corolle di vento»

(p. 34). Sarà la figlia Matilde a narrare al lettore quello che ne sarà di György, di Dinka, di Gizi, nel primo intenso capitolo di questo libro, intitolato *La terra del padre*, che, in una prosa altamente evocativa e condensata, scandisce le tappe dolorose di un cammino, quasi una *via crucis* (Roma, Israele, Budapest), che porterà l'autrice, Matilde, al disvelamento del proprio passato, alla scoperta del padre:

«Per sapere chi era, mesi spesi a frugare in scatole sfatte dal tempo. Cornucopie di oggetti e di carte a restituire le tracce di percorsi conclusi. Se n'è andata mia madre. E ha lasciato la sua eredità di memorie taciute.[...] Tessere di un mosaico difficile da ricomporre senza i protagonisti. Troppe verità volutamente ignorate a proteggere il proprio romanzo familiare. A restituire al proprio destino verginità senza colpe. Centinaia di lettere a raccontare la loro odissea attraverso la guerra. A ricucire le tappe il diario di mio padre. Scritto a colmare il vuoto di giorni senza domani. La vita strozzata dalla segregazione a Villa La Selva» (p. 33).

E sarà sempre Matilde a raccontare il resto della storia, dopo aver ricomposto quel mosaico negli anni che vanno dal 2004 al 2009. Dopo il confino a Venarotta, dopo trasferimenti e fughe insieme a Dinka e Gizi, è l'intervento del vescovo di Arezzo a salvare la vita al padre fornendogli una falsa identità: György Jonas diventa Giorgio Parodi e, poco dopo, combatte con i partigiani aretini della Brigata Pio Borri e, una volta cacciati i tedeschi, si impegna attivamente nel Comitato di Liberazione. Al suo fianco sempre Dinka. E Gizi, che vive in incognito, fingendo di essere muta e scema, per salvarsi la pelle.

Ne *La saga delle colombe* c'è anche una terza voce che si aggiunge a quella degli Jonas: si tratta della testimonianza di M.D., un ebreo polacco, ex compagno di György all'università di Padova, internato ad Auschwitz e scampato *in extremis* a una fucilazione di massa, durante la marcia di ritirata dei nazisti dal campo.

Sono sette pagine agghiaccianti su *Le Caviglie di Ravensbrück*, il campo a nord di Berlino, tristemente noto come «l'inferno delle don-



ne»: queste fungevano da cavie umane ai barbari esperimenti del famigerato professor Carl Clauberg, amico di Himmler, insieme al quale aveva messo a punto un piano di «sterilizzazione di massa di quei popoli da impiegare solo come manovalanza a buon mercato» (p. 142).

Se è vero che il diario di György Jonas è il nucleo del libro, e intorno a esso si sviluppa tutta la vicenda (prima, durante e dopo l'internamento ricostruito a distanza di 70 anni), è ancor più vero che è l'avventura parallela di chi quel diario lo ritrova a fare di questa una storia straordinaria: a cominciare dal fortuito recupero di un'identità a lungo negata, quella di Matilde, fino ad arrivare alla ricostruzione di un albero genealogico sorprendentemente ricco di personaggi che le vicissitudini della Storia hanno sparso in luoghi lontani, autentiche esistenze eccezionali che da sole varrebbero un romanzo.

Libro di memorie familiari, riesumate dall'oblio quando tre quarti della vita dell'autrice sono ormai trascorsi nel buio dell'inconsapevolezza; e memorie collettive, che tutti noi, testimoni diretti e indiretti, abbiamo il dovere di tramandare, e che Matilde, come già si legge nella dedica in esergo, consegna in eredità ai figli del figlio Andrea, ai giovanissimi Giorgio, Chiara, Caterina:

«Non sono qui per un vuoto di vita. Sono venuta a fare mia questa terra, alla quale appartengo. A rivendicare la mia eredità di memorie condivise da riconsegnare sanata a figli e nipoti. Ritrovare un dove, un come, un quando. Solido, ancorato al suolo. Non più relegato nel limbo di un luogo immaginario, dove tutto diventa leggenda, alambiccico incapace di distillare il vero dal falso. Ricostruire la cornice in cui chiudere i destini di coloro senza i quali non sarei. Non sarebbero. Riprendermi ciò che mi appartiene, a dispetto del silenzio di mio padre. [...] Sono qui a reclamare la mia parte di questa eredità disastrosa. A sanare la ferita di una generazione: i figli dell'Olocausto. Scampati a trappole di silenzio, a ragnatele di domande senza risposta» (p.19–20).

Quelle memorie taciute – e qui il 'romanzesco'! – erano custodite nel baule che un giorno nonna Gizi portò in Italia dalla natia Ungheria, e che per troppi anni rimase sepolto in una cantina polverosa di casa Jonas; e che mai forse sarebbe stato riaperto se, proprio nel giorno del suo cinquantottesimo compleanno, non fosse arrivata a Matilde, dall'altra parte dell'Oceano, l'e-mail di uno sconosciuto con lo stesso cognome: «Are you one relative of Giorgio Jonas?». È così che comincia a tessersi «una fitta trama di storie tra vivi» e, «riesumato da un vecchio cassetto, torna Armin, il nonno mai visto» (p. 29). E con lui tutti gli altri.

Sì, potrebbe essere un romanzo questa incredibile storia che Matilde Jonas, protagonista suo malgrado, racconta ne *La terra del padre*, ricostruendo per frammenti e per rivelazioni improvvise, prima, e con il conforto di documenti inconfutabili e di materiale di prima mano poi, la grande storia europea del '900 riflessa nel tragico evolversi di tanti destini. Quello del padre e quello dell'intera famiglia: musicisti e letterati, uomini colti e donne emancipate che viaggiavano già da sole all'inizio del secolo scorso, quando quella parte d'Europa era ancora impero austro-ungarico. Come nonna Gizi che, separatasi da Armin dopo due anni di matrimonio, soleva trascorrere le vacanze estive a Grado insieme al figlio

György, frequentava assiduamente teatri e caffè concerto e per essere indipendente economicamente aprì una scuola di cucina.

Poi venne tutto il resto: il genio e la follia dello scrittore, compositore e psichiatra morfinomane, József Brenner, in arte Géza Csáth, che uccise per gelosia la giovane moglie Olga Jonas, sorella di Gizi, e poi si suicidò con una dose di veleno a un passo della neonata frontiera jugoslava. Si tratta di quel Géza Csáth che, cugino di un altro grande personaggio quale Dezső Kosztolányi, incarna lo scrittore maledetto di stampo novecentesco, ed è assai noto in area mitteleuropea sia per la sua produzione in prosa sia per aver introdotto le teorie freudiane in Ungheria. E poi vennero anche le persecuzioni razziali, le fughe, gli internamenti nei lager, gli esperimenti di Mengele sui gemelli István e Ágnes (detti familiarmente Pityu e Ági) nel terribile block 14 del campo B di Auschwitz, miracolosamente sopravvissuti con la madre Erzs, al contrario di nonna Fani Jonas-Fried che fu subito selezionata per le camere a gas.

Ed ecco, nel febbraio del 2009, il primo viaggio di Matilde in Ungheria, una figlia



senza passato e senza radici, che ripercorre, a ritroso, lo stesso tragitto del padre, per 'mettere a posto' e rianimare gli oggetti trovati nei baule di nonna Gizi, per attribuire un nome ai visi senza nome ritratti nelle foto ingiallite dal tempo, per decifrare calligrafie incomprensibili, per dare un senso alla propria esistenza e a «una serie scomposta di nomi e di luoghi a indicare le pietre miliari di una storia che ha perso la trama» (p.34): «Torno alla terra di mio padre disarmata, senza parole e senza punti di riferimento, senza ricordi, come se nata adesso. Ritorno sulla scia di un richiamo oscuro e incomprensibile. Soprafatta dall'irruzione di un bisogno troppo a lungo represso nel profondo più oscuro dell'anima. Violare una frontiera inviolabile. Vendetta e rivalsa» (p. 17).

E poi il secondo viaggio, dopo pochi mesi, nel maggio dello stesso anno.

Una storia di sofferenze, di dolori, di vite spezzate, negate o semplicemente tacite, come se non fossero mai esistite, quella degli Jonas. Una storia forte, nella quale il vuoto dei silenzi dei padri è stato in parte colmato dagli sguardi, dagli abbracci, dalle frasi pronunciate, in un incrocio di lingue, da quei figli, orfani anche di memorie, che si ritrovano dopo due generazioni. A Budapest: «Siamo in trenta attorno alla tavola. Cugini e nipoti confluìti a conoscersi in una sera profumata di maggio. Solo Piliszka diserta questa Babele di lingue, religioni, culture e destini. Consapevole forse di appartenere a contesti più ampi. Avvocati, operai, giornalisti, impiegati. Volti di carne a sovrapporsi a immagini seppiate. Pari a quella di tutti, la sorte dei bambini scampati all'eccidio. Nello sguardo, stessa usura degli altri a sancire uguaglianze discusse. Tra di noi, Pityu e Ági, i gemelli tornati da Auschwitz. Mille volte già visti bambini tra il filo spinato del lager, restituiti da vecchi filmati. Anche loro, stessi occhi grigio-azzurri di mia nonna. Di mia figlia. E memorie di carne impresse nei corpi, sottratti appena in tempo a «zio Mengele». A unirli, un'ascendenza in comune alle spalle. E stessa ostinazione a non volersi riconoscere estranei. Ap-

prodati a questo crocevia di ricordi non nostri, per ricomporre una frattura di memoria. Incalzati dalla nostalgia di un'identità smarrita. Venuti qui a riannodare un filo interrotto. A tentare lo scavo archeologico di un punto di arresto, sepolto sotto stratificazioni di Storia» (pp. 32–33).

A significare che tutto ciò non è un romanzo c'è, a corredo del libro, un esauriente ap-

parato fotografico appartenente all'archivio di famiglia e arricchito da lunghe e puntuali didascalie.

E se anche – come scrive la Jonas – «i morti non parlano», e se anche «i morti non hanno memoria», i visi, gli sguardi, i chiaroscuri di quelle foto riescono a illuminare di una qualche umanità la pagina più nera della Storia del nostro tempo.

# Cinema e letteratura in Bernardo Bertolucci

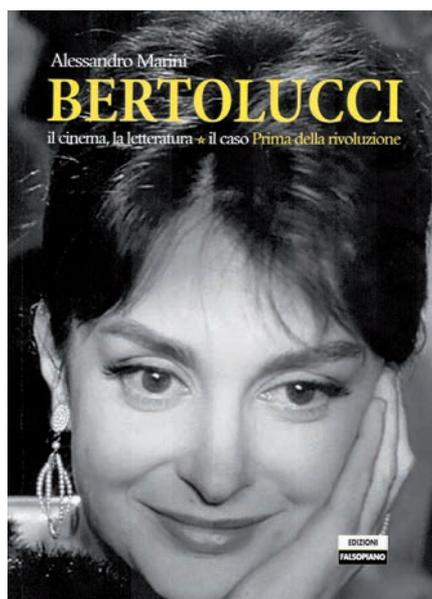
ALESSANDRO MARINI  
*Bertolucci. Il cinema, la letteratura.  
Il caso «Prima della rivoluzione»*  
Falsopiano, pp. 280, € 20.

MICHELE SITÀ

A partire da *La commare secca* del 1962 fino ad arrivare al film *Io e te* del 2012, Bernardo Bertolucci, con il suo cinema, ha saputo attraversare e confrontarsi incessantemente con la storia, con le epoche passate e presenti, con la società e con la letteratura. Un nuovo libro sul regista è uscito ad opera di Alessandro Marini, che da anni si occupa, in particolare, del rapporto tra letteratura e cinema. Si tratta di un'opera ben costruita e strutturata, dalla quale emergono interessanti retroscena e minuziose ricostruzioni. La prima nota di merito riguarda l'argomento stesso che l'autore ha scelto di approfondire, ovvero quello del secondo film di Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, uscito nel 1964, quando il regista aveva appena ventitre anni. Si tratta di un film che mostra, nonostante la sua giovane età, la grande maturità di Bertolucci, un'espressione stilistica fuori dal comune e quella capacità, tipica dei grandi registi, di gettare uno sguardo curioso ed appassionato sulle storie che racconta.

Le Edizioni Falsopiano si occupano ormai da diversi anni di pubblicare libri e riviste sul cinema e lo spettacolo, ovviamente non pote-

va mancare un titolo dedicato ad un regista che, fin dai suoi primi passi, ha fatto parlare di sé per i suoi film a volte estremi, altre volte incredibilmente contraddittori, dando sempre



NC  
12.2013

un tocco di originalità ai personaggi che racconta. Non è mai facile approcciarsi in maniera coerente e fedele ad un grande regista, in questo libro tuttavia i tasselli sembrano inserirsi uno dopo l'altro in maniera naturale, tenendo come punto centrale *Prima della rivoluzione* ma spaziando, al tempo stesso, nell'universo immaginifico e nelle ossessioni care a Bernardo Bertolucci. In tal modo Marini accompagna pian piano il lettore lungo una ricostruzione del film che diventa, pagina dopo pagina, un vero e proprio dialogo con il regista, una continua ricerca di motivazioni, stimoli e bisogni che hanno portato alla realizzazione di alcuni capolavori del cinema. A volte la parola sembra passare quindi allo stesso Bertolucci, sembra lui stesso a suggerirci delle interessanti chiavi di lettura, a mostrarci come spesso la forza dei personaggi e delle loro storie sta proprio nella difficoltà di accostare cose che difficilmente potrebbero essere messe le une accanto alle altre, di far dialogare immagini e caratteri tra loro discordanti e ricchi di contrasto. Come ci dice fin dalle prime battute l'autore del libro, questo secondo film di Bertolucci impegna lo spettatore in un difficile lavoro interpretativo, in una ricerca spasmodica di un senso difficile da trovare, ma che deve essere necessariamente cercato.

Nel 2014 ricorrono ormai i cinquant'anni dall'uscita di *Prima della rivoluzione*, non si tratta tuttavia di un film «fuori tempo», quel che sorprende è sia il fitto tessuto di richiami letterari, sia la grande voglia di raccontare, prima ancora degli avvenimenti, quella particolare forza poetica ed espressiva che accompagna gli avvenimenti stessi e fa vibrare gli animi. Sono quindi molti i motivi per cui questo film, nonostante il poco entusiasmo iniziale del pubblico e della critica italiana, si erge qui quasi a chiave di lettura del modo stesso di fare cinema di Bertolucci, non solo per i motivi autobiografici, non solo per le influenze e le sperimentazioni tentate e riuscite, non solo per l'originalità delle immagini, delle varie sequenze e delle inquadrature, ma anche e soprattutto per la forza intrinseca

con cui esprime la dolcezza, la malinconia e la difficoltà del vivere. Se ne accorse subito la critica straniera, vedendo in quel giovane regista italiano un respiro che oltrepassava i confini, che era capace di raccontare la provincia rendendola però universale.

Marini comincia quindi ad inserire i primi tasselli, quelli cioè dei già citati richiami letterari presenti nel film, si tratta di rimandi importanti, primo fra tutti quello relativo a *La certosa di Parma* di Stendhal. La storia personale viene qui ad attraversare quella universale, i ricordi di Stendhal trasformano Parma, così come quelli di Bertolucci la rendono più personale e l'avvicinano alla propria esperienza individuale. L'autore del libro analizza in maniera chiara il percorso di lettura e riappropriazione del testo effettuato da Bertolucci, si tratta di una vera e propria trasformazione di significati ed espedienti letterari che pian piano diventano immagini, trasformando, attualizzando e portando alla modernità la storia narrata. Come spesso avviene nelle trasposizioni ci sono recuperi ed abbandoni, cambiamenti di piani e punti di vista, identità perse e ritrovate, dimensioni smarrite o diversamente ristabilite, resta tuttavia un fatto inequivocabile il richiamo continuo a questo romanzo considerato, da Bertolucci, come un vero e proprio capolavoro. In questo film le allegorie sono sempre in agguato e, anche se i fatti vengono inseriti in una ben precisa cornice storica, quella dell'Italia dei primi anni Sessanta, le immagini ed i personaggi vengono circoscritti all'interno di uno spazio immobile e solitario, percorrendo la storia in una sorta di pericolosa astrattezza. Stendhal e Bertolucci vengono messi allo specchio, si procede verso una comparazione di quelle strane alchimie che avvengono tra la letteratura e il cinema, passando dalla dimensione storica a quella geografica, da quella prettamente soggettiva, a quella che coinvolge invece l'esteriorità e l'oggettività dei fatti stessi.

Marini dimostra in più momenti di prestare attenzione anche allo sguardo dello spettatore, la sua non è quindi un'analisi fatta di momenti

esteriori o meramente tecnici. Il compito che egli si assume sembra quasi quello di riguardare il film assieme al lettore, diventando egli stesso uno spettatore che affianca chi legge, che riguarda assieme a noi le scene del film, che le discute assieme a noi, ascoltando la nostra opinione e mettendosi anche nei panni di chi dovesse vedere il film per la prima volta. Non è scontato questo punto di vista, si tratta di un profondo rispetto per lo spettatore, uno spettatore che viene oggi spesso usurpato della sua capacità di chiedere e di meravigliarsi. Si tratta dello stesso rispetto che Bertolucci riserva a chi si pone di fronte alle immagini di questo suo film e, anche se a volte alcune sequenze sembrerebbero quasi aggredire e confondere lo spettatore, bisognerà comunque convenire sul fatto che persino queste presunte aggressioni, questi tentativi di depistaggio, in fondo altro non sono se non una spinta verso un maggiore coinvolgimento di chi guarda, quasi uno sprone a proporre una nuova interpretazione, una singolare ed innovativa voglia di chiamare in causa chi sta al di là dello schermo, così da potersi confrontare e meglio capire. Per riportarci a questo l'autore del libro riprende il proemio e l'epilogo del film stesso, mettendone in rilievo non solo le ambiguità e le varie valenze, ma anche i significati ed i numerosi richiami intrinseci alla storia stessa, molti dei quali riportano Bertolucci agli insegnamenti di Pier Paolo Pasolini ed alle analogie con Luchino Visconti, per giungere poi a Melville e Verdi. In tal modo gli elementi tecnici del procedere vengono strettamente connessi ai meccanismi interpretativi, si pensi ad esempio alla rappresentazione onirica di Parma, ai vari simboli ed elementi, non ultimo l'accompagnamento musicale, che sembrano andare alla ricerca di una città ideale. Tutto viene ad assumere un significato nuovo, le inquadrature, la velocità ed il ritmo delle riprese, la posizione da cui la camera segue e scruta i personaggi, tutto contribuisce a creare contrasti ed inaspettate armonie tra luoghi ed anime. Il legame tra i dettagli stilistici delle riprese ed i messaggi che queste vogliono esprimere

è ben delineato da Marini, mostrando in maniera chiara come bastino pochi accorgimenti per poter creare delle atmosfere suggestive e cariche di significato. In Bertolucci l'immaginazione riesce a creare dei mondi corrispondenti al nostro, si tratta comunque di spazi necessari alle proprie paure e difficoltà. Sarà così che la storia di un amore impossibile si intreccia all'autobiografismo, mentre al tempo stesso vi è il desiderio di interpretare la sofferenza tramite una sorta di sperimentalismo fatto di riprese azzardate, suoni, musiche ed influenze cariche di novità. Per entrare con più forza in questi meccanismi Marini ripercorre con accuratezza i luoghi del film, gli restituisce significati che a volte il tempo sembrava avere sbiadito, riportando così il lettore di fronte ad una storia borghese degli anni Sessanta, avendo sempre al proprio fianco il Bertolucci narratore ma anche quello autoreferenziale. Lungo questo percorso saranno chiari ed evidenti non solo gli scontri esterni ma anche quelli interiori, quei disorientamenti che possono creare gli amori e i sentimenti, nonché i compromessi ed i tentativi di tornare sulla via del rispetto delle convenzioni sociali, rimettendosi sui binari che la società stessa, nella sua etichetta, sembra suggerirci, o forse imporci.

L'autore del libro ci ha portato quindi, passo dopo passo, dentro la rappresentazione stessa, ci ha mostrato i vari passaggi e gli importanti retroscena del film, indicandoci i pregi e facendoci indirizzare lo sguardo verso sequenze o lati dei personaggi che ci erano sfuggiti, che erano passati inosservati. **Prima della rivoluzione** viene considerato a ragione un film originale e forte, carico di espressività e ricco di contraddizioni, si tratta di un film in cui il giovane Bertolucci è riuscito ad esprimere con coraggio e modernità una narrazione in cui vengono ad intrecciarsi, in maniera omogenea, momenti storici, politici, sociali, amorosi e sentimentali, il tutto mostrato con elementi stilistici di grande innovazione ed originalità. Alessandro Marini ha saputo inoltre rendere e raccontare, in maniera agevole e graduale, tutta la forza e l'importanza che è

racchiusa in questo film, rivelando al tempo stesso la storia e la poesia di un grande regista italiano. Tra cinema e letteratura quindi, ma anche dentro il cinema, in un viaggio all'interno dei suoi meccanismi, delle sue allegorie, della sua incredibile capacità espressiva. Alla fine di questo percorso si sentirà il

desiderio di riassaporare il cinema, di sentirne i risvolti più reconditi, di entrare dentro le scene del film, di riviverle e reinterpretarle, forse proprio perché il cinema ruba amorevolmente dalla vita per poi regalare, tra emozioni e malinconie, altri piccoli, profondi e meravigliosi istanti di vita.

# Federico Fellini vent'anni dopo

GIANFRANCO ANGELUCCI

*Segreti e bugie di Federico Fellini*

Luigi Pellegrini Editore, pp. 328, € 18

MICHELE SITÀ

Sono passati vent'anni ormai, ma le luci non si sono mai spente. Come potrebbero spegnersi le luci del sogno, le luci della fantasia, le luci immaginarie e surreali dei film di Federico Fellini? Siamo sempre lì a riguardare i suoi film e a scoprire qualcosa di nuovo, a criticarli e a rimanerne affascinati, talvolta imbrigliati dentro le immagini come se ci trovassimo a farne stranamente parte. Nel 2013 molti sono stati gli omaggi resi al grande Maestro del cinema italiano, vi è tuttavia un libro che mi sta molto a cuore, un racconto diretto, vivo, un fiume di pensieri e testimonianze, ricordi ed emozioni. Volendo qui recensire un libro dovrei, prima di tutto, evitare di fare quanto ho appena fatto, non si può dire che il libro di cui parlo mi sta a cuore, ma parlando di Federico Fellini credo che lo si possa fare, credo di potermi prendere questa licenza. Non dovrei neanche dire di aver conosciuto personalmente Gianfranco Angelucci, autore di questo libro, insomma dovrei essere più imparziale, ma sono sicuro che Federico (...che forse non dovrei neanche chiamare solo per nome) mi perdonerà questa libertà. Già nel 2000 Angelucci, sceneggiatore

del film di Federico Fellini *L'intervista*, aveva scritto *Federico F.*, pubblicato da Avagliano Editore. Ora ha deciso di tornare a raccontare, su suggerimento di *Luigi Pellegrini Editore*,



NC  
12.2013

161

segreti e bugie di quel mago delle immagini, di un illusionista della vita che era sempre pronto a deformare la realtà, a decomporla per poi rimettere assieme i pezzi a modo suo, magari ingrandendoli un po', a volte sformandoli per ridargli una nuova vita. Il libro si presenta senza titoli interni, non vi sono capitoli a spezzare il fiato del racconto, si tratta di un unico flusso senza sosta, ognuno trova al suo interno le pause e le riprese che più gli aggradano, ognuno è libero di seguirne il respiro e gli ondeggiamenti. Forse proprio per questo ho deciso di non seguire una linea convenzionale in questa presentazione, ciò perché di Federico è stato detto quasi tutto, sembrerebbe quindi quasi superfluo ripercorrere dati o momenti semplicemente esteriori o tecnici, spesso triti e ritriti.

Ho conosciuto l'autore del libro nel 2003, lo avevo invitato a Budapest ad un convegno da me organizzato in occasione del decennale della morte di Federico Fellini. Non lo avevo mai visto prima, non ci avevo mai parlato, ma il mio invito fu accettato di buon grado, tanto che Gianfranco mi rispose con le seguenti parole: «Per ora, per quanto ha scritto su Federico, la considero senz'altro mio amico». Durante il convegno si mise a raccontare in maniera accorata della sua collaborazione con il grande Maestro, creò delle atmosfere ricche di emozioni, seppe dare colore e vivacità a quest'incontro che non era, per l'appunto, un percorso esteriore di fatti bensì una ricostruzione sentimentale della figura felliniana, una ricostruzione che rifuggiva volutamente ogni tentativo di incasellare Federico dentro delle categorie ben precise. Per questo motivo credo si possa giustificare questa mia intromissione, forse troppo soggettiva, nel parlare di questo libro, non solo perché lo stesso Federico amava questo tipo di voli fantasiosi, ma anche perché lo stesso autore del libro ha voluto dare un simile approccio alle pagine che, come una sorta di scavo interiore, scivolano una dopo l'altra tra memorie, frammenti e nascosti risvolti dell'anima. Non esiste quindi un ordine cronologico, anche questo libro è un *amarcord* di immagini scombi-

nate, volutamente ribaltate, ripercorse, rivisitate, si tratta di ricordi senza contorno, nascosti tra la nebbia del tempo, quella nebbia dentro la quale vediamo spesso danzare i personaggi dei film di Federico. Ciò non significa che l'immagine del grande regista ne esca fuori sbiadita, vengono ripercorse tappe importanti della sua vita, il suo arrivo nella città eterna, le sue prime collaborazioni, il suo incontro con Giulietta Masina. Non mancano i riferimenti ai suoi film, i retroscena relativi alla sua collaborazione con personaggi che ebbero per lui una grande importanza, basti pensare al suo magico amico Nino Rota, al permaloso e pungente Ennio Flaiano, o all'allora incompreso Alberto Sordi, al quale Federico decise di dare fiducia, nonostante i suoi iniziali fallimenti. Di nomi se ne dovrebbero fare molti, ma non credo sia qui l'occasione per ripercorrerli tutti, resta tuttavia impossibile calare il silenzio su Marcello Mastroianni ed Anita Ekberg. Li si vuole però ricordare non tanto per l'indimenticabile scena della Fontana di Trevi, quanto per quella scritta, assieme a Federico, dallo stesso Gianfranco Angelucci. Siamo nel 1986 sul set del film *L'intervista*, la troupe, assieme allo stesso Federico, qui nella parte di se stesso, si riunisce a casa di Anita. Anche in questo film viene ricreata una scena di una malinconia sconvolgente e coinvolgente: i due attori, ormai invecchiati, si ritrovano lì a riguardare se stessi, giovani, mentre giravano *La dolce vita*. Il tempo sembra fermarsi per un attimo, per un istante sembra che siano di nuovo soli, che siano usciti dal tempo stesso per entrare nel ricordo, per tornare al mito e rivivere il passato, per reimpossessarsi di ciò che sembrava non appartenergli più.

Il libro di Gianfranco è fatto di ricordi che vagano in maniera apparentemente arbitraria per poi essere ricomposti, sono come Marcello e Anita che si riguardano su quello schermo per incontrarsi nuovamente, per riviversi. Arrivano al lettore con la stessa forza delle immagini di un film, come se fossero dapprima confuse, nebbiose, per poi diventare sempre più nitide, sempre più forti. Sono come un

film muto in bianco e nero, a cui pian piano sembrano aggiungersi la musica ed il colore, dando vita a misteriosi sussulti dell'anima. Numerosi sono quei segreti e quelle bugie che già il titolo di questo libro disvela, si tratta di entrare, senza far troppo rumore, con rispetto, nelle più intime confessioni di Federico, quelle che egli stesso esprimeva nelle sue caricature, nei suoi sogni che diventavano disegni, si tratta di bugie che, attraverso la sua speciale lente, si trasformavano magicamente in realtà. A concludere il libro ci sono una nota biografica, una completa filmografia ed un utilissimo indice dei nomi. Sembrerebbero forse componenti scontate, ma sono in questo libro delle potenti armi di lettura, ci aiutano a trovare i nostri percorsi, ad assecondare le nostre curiosità, proprio perché la curiosità è il motore della vita,

quella curiosità ingenua di un «perché», magari pronunciato senza troppo pensare. L'autore del libro, che tanto ha condiviso con Federico, ha deciso quindi di mettere nero su bianco una storia fatta di confessioni, ricordi, partenze e ritorni, quel che ne esce fuori è un disegno vivo, come uno di quei sogni che lo stesso Federico, improvvisamente, decideva di porre su un foglio per dargli una forma. Forse avrei dovuto evitare, come già si accennava, di gettarmi emozionato tra le emozioni, non mi sarei forse dovuto tuffare tra quei ricordi con troppa curiosità e immaginazione, ma in fondo è proprio questa la forza che ci suggerivano i film di Federico, una forza fatta di colori che cambiano tonalità in continuazione, quella stessa forza che Gianfranco Angelucci ha riportato e gettato, con grande intensità, tra le pagine di questo libro.

